Théories esthétiques et polémique littéraire dans les revues moscovites de l'époque romantique (1824-1834)

Isabelle Després

▶ **To cite this version:**

Isabelle Després. Théories esthétiques et polémique littéraire dans les revues moscovites de l'époque romantique (1824-1834). Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 1994. Français. NNT : . tel-01053577

HAL Id: tel-01053577

https://theses.hal.science/tel-01053577

Submitted on 31 Jul 2014

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

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

Université de Paris IV-Sorbonne.
UFR d'Etudes slaves.

Théories esthétiques et polémique littéraire dans les revues moscovites de l'époque romantique.

Thèse pour le doctorat (Arrêté du 30 mars 1992)
présentée par

Isabelle DESPRES

Directeur de recherche:
M. le Professeur A. MONNIER
Membres du jury:
Mme le Professeur F. FLAMANT
M.le Professeur A. BOURMEYSTER

1994

A mes parents,
à mes soeurs,
à mes amies et amis de France et de Russie..

Je suis sincèrement reconnaissante à Monsieur le Professeur A.MONNIER d'avoir accepté de diriger ce travail et de m'avoir aidée et soutenue pour sa réalisation.

Je remercie profondément Monsieur le Professeur A. BOURMEYSTER pour son aide et ses précieux conseils, ainsi que tous mes collègues de l'université Stendhal de Grenoble, qui m'ont permis de travailler dans les meilleures conditions.

Merci à Florence CLERC qui m'a toujours encouragée et a accepté de relire ce travail.

Avant-propos

Liste des principales abréviations utilisées dans les notes :

MV = *Moskovskij Vestnik* , "Le Messager de Moscou"
MT = *Moskovskij Telegraf*, "Le Telégraphe moscovite"
VE = *Vestnik Evropy*, "Le Messager de l'Europe"

Pour des raisons de commodité, les textes des critiques sont souvent cités non dans l'édition originale, mais dans des rééditions, dont la liste est donnée dans les "Références bibliographiques".

Pour ces ouvrages, ainsi que pour les études de référence, on a indiqué généralement le nom de l'auteur, ou du rédacteur, laissant au lecteur le soin de se reporter aux "Références bibliographiques" et à la Bibliographie, où sont précisées, s'il y a lieu, les abréviations employées dans les notes.

Sauf indication contraire, toutes les traductions, proposées dans le texte, ont été faites par nous.

Introduction

A la suite d'un travail sur le poète Venevitinov, nous avons pu mesurer l'influence considérable, sur la littérature et la pensée russe des années vingt et trente du dix-neuvième siècle, du schellingianisme, et il nous a semblé intéressant de nous pencher sur le groupe de jeunes nobles moscovites qui s'étaient fixé pour but, au milieu des années vingt, de répandre ces idées nouvelles, les *ljubomudry.*

Nous avons donc entrepris d'étudier de plus près ce groupe de poète-philosophes, dont les différentes personnalités - Odoevskij, I.Kireevskij, sans parler de Venevitinov lui-même - ne pouvaient que séduire. Mais il nous est apparu rapidement que, si cette étude était parfaitement pertinente du point de vue de l'histoire de la philosophie russe, elle l'était beaucoup moins pour l'histoire de la littérature. En effet, les jeunes gens du groupe ont cessé très vite de se réunir, effrayés par l'atmosphère répressive du début du règne de Nicolas 1. Et par la suite, malgré leur volonté de fonder ensemble un périodique littéraire, ils ont suivi chacun des voies diverses, ne gardant plus en commun que leur formation universitaire et philosophique.

Il nous a donc semblé plus judicieux d'aborder la question de l'apport de la pensée allemande à la littérature russe sous un angle purement littéraire. Nous avons alors choisi comme terrain celui des périodiques moscovites. Trois d'entre eux au moins sont influencés par les *ljubomudry*. Il s'agit de *Mnemozina*, revue parue en 1824-25, co-éditée par Kjuxel'beker et Odoevskij, de *Moskovskij Vestnik* , périodique fondé par les ex-*ljubomudry*, mais abandonné bientôt aux bons soins de Pogodin, son éditeur, et de Ševyrëv, son critique littéraire principal, et enfin de *Evropeec*, le périodique, dont l'existence fut si brève, de I.Kireevskij.

Nombreux sont les historiens de la littérature qui se sont penchés sur cette période, avec, pour la plupart, la volonté de mettre en évidence une évolution historique ou une dialectique des courants de pensée.

L'une des approches les plus répandues est l'opposition entre "progressistes" et "conservateurs", du point de vue politique. Elle a le défaut de regrouper arbitrairement les futurs décembristes, qui souvent n'ont guère en commun qu'une même appartenance sociale, mais qu'ils partagent avec les autres. Avant les événements de décembre 1825, les futurs décembristes ne se distinguaient en rien des autres jeunes gens de leur milieu. Ainsi, évoquer les "théories esthétiques des décembristes"[1], paraît artificiel. Cette approche déterministe conduit à des excès. Par exemple, certains critiques[2] se sont employés à démontrer coûte que coûte l'appartenance de Venevitinov, jugé "progressiste", à la mouvance décembriste. Même si Venevitinov avait des idées "libérales", comme la plupart des jeunes gens de son entourage, son arrestation provisoire à la suite de la tentative de coup d'Etat est un argument bien maigre pour conclure à un état d'esprit révolutionnaire.

On peut être tenté également de projeter sur ces années le débat à venir entre slavophiles et occidentalistes. Certes, le slavophilisme en tant que doctrine nationaliste, est inscrit partiellement dans le romantisme. Néanmoins, il paraît un peu trop simple et superficiel d'établir une filiation des décembristes aux slavophiles, en passant par les *ljubomudry*[3]. C'est faire une séparation bien artificielle entre des jeunes gens de même origine et de même éducation, tels que Puškin ("occidentaliste") et Kjuxel'beker ou V.Odoevskij ("slavophiles") !

Une autre approche oppose également progressistes et conservateurs, mais sur le plan littéraire. "Archaïstes" et "novateurs" ne s'opposent pas sur le plan des idées politiques, mais uniquement sur celui de la sensibilité artistique et littéraire. Le critique Tynjanov a opposé ainsi Kjuxel'beker, Katenin, Griboedov et Žandr, à Puškin, Vjazemskij, Baratynskij. Plus objective en apparence, cette classification a aussi ses défauts. En effet, dans les années vingt et trente, les conservateurs en matière de genre littéraire sont les héritiers spirituels de Karamzin et de Žukovskij, c'est à dire justement ceux désignés sous le nom de "novateurs". Au

---

1 Comme le fait Kamenskij dans *Russkie estetičeskie traktaty*

2 La plupart des historiens de la littérature soviétiques comme Blagoj ("Podlinnyj Venevitinov", préface aux oeuvres complètes de Venevitinov, Academia), Kulešov (*Slavjanofily i russkaja literatura*), ...

3 "Les *ljubomudry* sont le berceau des slavophiles de la première génération" dit Kulešov (p. 104)

contraire, les "jeunes archaïstes" Kjuxel'beker, Ševyrëv, recherchent de nouveaux moyens d'expression et innovent. D'autre part, malgré toute l'affection du critique pour Kjuxel'beker, à propos duquel il a même écrit un roman, on remarque une certaine dramatisation de l'opposition entre Puškin et son camarade de Lycée moins talentueux (rappelant l'opposition entre Mozart et Salieri). Nous n'avons aucune raison de considérer *a priori* Kjuxel'beker, Griboedov, Ševyrëv, comme des "perdants".

Une optique plus large est celle qui considère cette période comme celle du romantisme russe. Le titre de notre travail laisse penser que telle est notre intention. Mais encore faudrait-il définir le romantisme en Russie. S'il existe, ne se situe-t-il pas plutôt au début des années vingt? Et pourtant à quoi rapporter les nouvelles de Bestužev-Marlinskij, sinon à ce courant? Le terme de romantisme est utilisé par les critiques eux-mêmes, pour se définir par rapport à leurs aînés. Dans cette acceptation, on peut parler de l'époque "romantique", tout en gardant présente à l'esprit l'ambiguïté de ce terme, qu'il nous appartiendra de préciser, dans la mesure du possible.

L'opposition entre "Classiques" et "Romantiques" a déjà été mise en échec, car si elle paraît utile pour expliquer la polémique entre *Vestnik Evropy* et le *Telegraf*, en revanche elle n'est absolument pas opératoire pour les autres périodiques. Si l'on s'en tient à cette opposition[1] on est vite contraint d'inventer de nouveaux termes, comme "néo-classiques" ou "pré-romantiques", voire "pseudo-romantiques", pour rendre compte des multiples nuances.

On oppose alors souvent alors les partisans d'un romantisme à la française à ceux d'un romantisme allemand. Vjazemskij, Puškin, leurs amis de l'ex-Arzamas, seraient sous l'influence des Français et Anglais, tandis que Kjuxel'beker, les *ljubomudry*, subiraient celle de la pensée et de la littérature allemande. (Le *Telegraf* s'opposerait ainsi à la fois à *Mnemozina*, à *Moskovskij Vestnik*, à *Evropeec*). Mais cette opposition paraît bien fragile. En effet, les membres de l'ex-Arzamas sont surtout fidèles à Žukovskij, qui est, dans un premier temps du moins, le vecteur principal de l'introduction en Russie du romantisme allemand. D'autre part, Puškin en 1826 choisit

---

1 Comme Kamenskij dans *Russkie estetičeskie traktaty...*

précisément le futur périodique des *Ljubomudry*, et non celui de Vjazemskij, le *Telegraf*, pour y publier ses nouvelles œuvres.

Plus intéressante nous apparaît l'approche qui consiste à mettre en évidence l'arrivée dans la vie littéraire d'hommes nouveaux, les "plébéiens", qui s'opposent aux aristocrates tels que Venevitinov ou Vjazemskij, pour lesquels la littérature n'était pas une profession, mais une manière d'être. Polevoj, Pogodin, Nadeždin sont les représentants de cette nouvelle sorte d'hommes. Mais alors, il faudra démontrer que leurs querelles ne sont que superficielles, et que ce qui les rapproche est plus fort que ce qui semble les séparer. Cette approche qu'on pourait qualifier de sociologique n'est pas exempte de dangers. Il ne faut pas verser dans la caricature, ni dans le déterminisme historique.

Une autre façon d'envisager l'époque, - elle a ses limites, et elles sont évidentes, - serait d'opposer la vie littéraire de Saint-Petersbourg à celle de Moscou. Certes, les mêmes hommes participent tantôt à l'une, tantôt à l'autre, beaucoup habitent à Saint-Petersbourg, mais publient à Moscou, et inversement ; enfin, les événements littéraires de l'une des capitales ont des retentissements dans l'autre. Mais il y a une atmosphère particulière à chacune des villes, on ne discute pas dans les salons de l'une et l'autre des mêmes sujets. L'université de Moscou donne aux esprits un tour particulier, différent de celui donné par le Lycée pour Nobles de Tsarskoe Selo.

Contrainte de nous limiter dans le matériau étudié, nous avons choisi de nous borner aux périodiques littéraires moscovites, mais sans ignorer leurs relations avec ceux de l'autre capitale. Nous nous efforcerons néanmoins d'éviter toute approche tendancieuse, visant à opposer un groupe à un autre. Notre ambition est de mettre à plat les débats, sans parti pris. Ainsi, nous obtiendrons un état des lieux et des dilemmes, un inventaire des thèmes récurrents.

La durée relativement restreinte de la période choisie, dix années, nous permettra d'éviter de nous plonger dans l'étude historique de l'évolution des mouvements de pensée. Notre intention est d'observer les courants de façon synchronique, de prendre un instantané de la vie littéraire de l'époque. Nous n'avons donc pas à choisir, pour notre travail, deux bornes significatives, dont l'une

serait le point de départ et l'autre le point d'arrivée d'une littérature russe en marche dans le sens du progrès.

Habituellement, les historiens du XIXème siècle russe choisissent 1825 comme date charnière. Elle correspond en effet à un changement de règne, et surtout à un changement d'atmosphère dans le pays, à la suite du soulèvement des décembristes. Mais ce qui est flagrant à Saint-Petersbourg, la capitale, l'est moins pour Moscou. Au contraire, on peut dire que l'essor intellectuel de Moscou, qui prend, après 1825, la relève de Saint-Petersbourg, avait commencé avant la catastrophe décembriste. La preuve en est la parution à Moscou du périodique-almanach de Kjuxel'beker et Odoevskij, *Mnemozina*, en 1824, qui fit grand bruit dans les deux villes .

A l'autre extrémité, l'année 1836, avec la publication de la *Lettre* de Čaadaev, et l'interdiction du *Teleskop* qui s'ensuivit, marque habituellement la fin de cette période. Certes, du point de vue politique et social, l'importance de cet événement est indéniable, mais du point de vue des idées esthétiques et littéraires, la parution, dans le supplément au *Teleskop*, *Molva*, de l'article de Belinskij "Les rêveries littéraires" ("*Literaturnye mečtanija*") nous apparaît comme un point d'orgue. Cette "chronique" reprend, et semble résoudre, la plupart des débats de la décennie qui vient de s'écouler. De plus, 1834 est l'année de parution à Saint-Petersbourg de l'almanach de Smirdin *Novoselje*, qui marque la fin d'une époque, celle des almanachs, et d'un périodique littéraire de conception totalement inédite, *Biblioteka dlja Čtenija*, qui ouvre une ère journalistique nouvelle, tandis qu'à Moscou apparaît le *Moskovskij Nabljudatel'*, qui deviendra l'organe du mouvement slavophile.

La décennie 1824-1834 est donc une période de transition à bien des égards. Elle n'est caractérisée ni par l'opposition nette de deux personnalités, bien que le nom de Karamzin provoque encore (et même de plus en plus) des réactions de défense ou de rejet, ni par l'émergence d'un grand nom de la littérature (l'époque pouchkinienne est plus large, Gogol ne sera reconnu que plus tard). On n'y voit pas non plus s'affronter deux partis littéraires, comme précédemment l'Arzamas et la Beseda, ou plus tard slavophiles et occidentaux. Et pourtant toutes ces oppositions sont décelables, mais sous forme de mouvances presque indistinctes, malgré la polémique parfois violente.

Ayant ainsi défini le cadre chronologique, 1824-1834, il faut préciser quels périodiques seront pris en compte. Et là réside une des difficultés principales. L'interaction permanente entre les périodiques des deux capitales ne rend-elle pas arbitraire, voire dangereux pour la cohérence du propos, le choix de se limiter aux périodiques moscovites?

A cela on peut répondre que, précisément, après le choc qu'a constitué l'échec du coup d'Etat décembriste, la répression, puis l'exécution et l'exil des jeunes gens, pendant les années de reprise en main, par le pouvoir, de la société, le niveau des périodiques de la capitale est si bas qu'ils ne suscitent que le mépris, d'autant plus qu'ils sont fortement compromis avec la police et le service d'espionnage du gouvernement[1]. Il est de notoriété publique que Bulgarin, l'éditeur de *Severnaja Pčela*, est fortement compromis avec le pouvoir[2]. C'est donc à Moscou, qui, en partie grâce à son université, a conservé une certaine liberté de pensée et d'expression, que se fait la vie littéraire du pays. La venue de Puškin, en 1826, puis celle de Mickiewicz, en sont à la fois des signes, et des éléments stimulateurs. C'est à Moscou, la ville des marchands, que s'écroule pendant ces années une certaine forme d'élitisme littéraire, dont le dernier bastion sera composé des périodiques pouchkiniens, à Saint-Petersbourg.

Parmi les périodiques que nous nous proposons d'étudier, il y a un vétéran, fondé en 1802 par Karamzin, dirigé un certain temps par Žukovskij, c'est *Vestnik Evropy*. Depuis 1811, il est dirigé par Kačenovskij, et est devenu l'organe des conservateurs en matière de théorie littéraire. C'est le lieu d'expression favori des adversaires des nouvelles tendances, qui se revendiquent eux-mêmes comme des "classiques". C'est aussi dans ce périodique qu'on vit apparaître des articles scandalisants, sous la signature d'un prétendu étudiant, un certain Nikodim Nadoumenko, qui n'est autre que Nadeždin, futur éditeur du *Teleskop*.

Nous laisserons un peu de côté *Damskij Žurnal*, de Šalikov, créé en 1823. Ce périodique, qui publie des œuvres sentimentalistes dans la tradition karamzinienne, contribue peu à l'élaboration d'une théorie esthétique, même s'il participe à la polémique, ou plutôt, est la

---

1 Le fameux "Troisième département ", dirigé par Bekendorff.

2 C'est du moins un "rapporteur" régulier. Son journal, *Severnaja Pčela*, est lu à la cour, il se doit donc de n'exprimer que le point de vue officiel. Il est l'allié du gouvernement dans le contrôle de l'opinion publique.

proie de la satire. Il est justement ce que ne doit pas être un périodique littéraire qui se respecte, selon les critiques moscovites.

En 1824 dans le ciel moscovite de la littérature apparaît une étoile filante, un périodique au nom d'almanach, *Mnemozina*, qui bouscule l'ordre établi, provoque et réveille les passions et la polémique littéraire dans la paresseuse Moscou. Mais les événements de la capitale nordique coupent court à sa parution en 1825, puisque l'un des deux rédacteurs, Kuxel'beker, est arrêté et exilé.

Ces événements n'eurent pas le même effet sur un autre périodique, bien différent, fondé en 1825 à Moscou par Nikolaj Polevoj : *Moskovskij Telegraf*. Contrairement à *Mnemozina*, dont l'auditoire était composé d'une élite de lecteurs éclairés, et sensibles à la nécessité des progrès de la culture, ce nouveau périodique prétend s'adresser au public le plus large possible. Aussi, pour le satisfaire, il n'hésitera pas à traiter des sujets les plus divers, y compris la mode. C'est une nouvelle ère qui s'ouvre dans l'histoire de la journalistique russe... Durant les premières années de son existence, le *Telegraf* apparaît comme l'organe d'une certaine jeunesse romantique, représentée par le prince Vjazemskij, distincte des décembristes de Saint-Petersbourg, mais qu'il nous faudra encore caractériser. Après 1825, il demeure le seul périodique cristallisant une certaine opposition, face aux périodiques officiels, tant petersbourgeois que moscovites. Il hérite d'une forme de revendication sociale et politique, qui ne peut s'exprimer comme telle, mais qui n'échappe pas aux contemporains.

Les années 1827-28 marquent un tournant dans l'histoire des périodiques. En effet, Vjazemskij quitte Polevoj et le *Telegraf*, ce qui modifie profondément la physionomie du périodique. D'autre part, à la suite du passage de Puškin à Moscou, et de son rapprochement avec l'ancien cercle des *ljubomudry*, ceux-ci créent un nouveau périodique, *Moskovskij Vestnik*. La collaboration de Puškin doit être la meilleure des publicités de lancement. Ce périodique se propose d'être une alternative au *Telegraf*, qui, jusqu'alors, détenait le monopole des idées nouvelles. Il veut attirer l'attention sur la philosophie moderne, et en particulier sur une nouvelle

"compréhension" de l'univers, le schellingianisme. Nous verrons dans quelle mesure ce dessein premier a pu s'accomplir[1].

Les années 1828-1830 sont peut-être les plus animées dans la vie des périodiques de la période qui nous intéresse. Outre *Moskovskij Vestnik* et le *Telegraf*, deux nouveaux périodiques sont créés : *Atenej*, du schellingien M.Pavlov, qui s'oppose à la nouvelle mode "romantique", et *Russkij Zritel'*, de Kalajdovič, qui n'est pas à proprement parler un périodique littéraire. Tous deux disparaissent après 1830.

C'est en 1828 qu'entre en vigueur le nouveau code de la censure, beaucoup plus libéral[2] que le précédent. L'atmosphère politique est donc propice à l'éclosion journalistique. Mais ceci est de courte durée, car à la suite de la révolution de Juillet en France, et des événements en Pologne en 1830, le pouvoir, inquiet, durcit sa main-mise sur la presse, y compris sur les périodiques moscovites.

I.Kireevskij fait en 1832, à son retour d'Europe, une tentative pour fonder *Evropeec*, un périodique qui aurait reflété l'évolution de la réflexion philosophique sur la culture et la littérature russe si la parution n'avait cessé avec le deuxième numéro, à la suite d'une interdiction pure et simple !

Mais en 1831, le combattif Nadeždin a créé le *Teleskop*, qui, avec son supplément hebdomadaire *Molva*, devient rapidement un digne concurrent du *Telegraf*, dont il combat les positions, ou plutôt l'absence de position déterminée. Le *Teleskop* s'en prend également aux périodiques petersbourgeois. Mais le ton polémique n'empêche pas une véritable réflexion sur la littérature, qui donne naissance à une critique forte et originale. C'est sur cette base féconde qu'apparaît bientôt Belinskij.

Dans les dernières années, à Moscou, ne subsistent donc plus que le *Telegraf* et le *Teleskop*, l'un et l'autre seront bientôt rejoints par la censure du pouvoir sur l'expression journalistique. Le *Telegraf* est interdit en 1834 et le *Teleskop* en 1836.

On peut donc distiguer trois moments dans la décennie moscovite :

---

[1] Le tournant de 1830 sera fatal à *Moskovskij Vestnik*. Les anciens collaborateurs se détournent de l'éditeur, Pogodin, à la suite de divergences de points de vue. Puškin a lui aussi abandonné le journal, et participe à la *Literaturnaja Gazeta* de Petersbourg.

[2] En théorie seulement, car en pratique, plusieurs décrets adressés aux censeurs en ont totalement déformé l'esprit.

1824-1827 - Après une brève apparition de *Mnemozina*, le dialogue se poursuit entre *Vestnik Evropy* et *Moskovskij Telegraf*.

1827-1830 - *Moskovskij Telegraf* tient tête à la fois à *Moskovskij Vestnik* et à *Vestnik Evropy*.

1830-34 - Après l'échec de Kireevskij avec *Evropeec*, les deux périodiques en présence sont le *Telegraf* et le *Teleskop*.

Mais il y a entre eux une continuité qui passe d'une part par les hommes, Odoevskij, Kireevskij, Pogodin, Polevoj, Nadeždin, d'autre part, par les sujets de discussion... Toujours dans un souci d'objectivité et de mise à plat des différentes tendances, nous n'avons pas voulu suivre l'une ou l'autre de ces personnalités, dans une biographie qui aurait obligatoirement privilégié un angle de vue par rapport aux autres. Entre ces hommes, le lien est une vocation commune : susciter l'apparition d'une littérature russe nationale, qui, pour nombre d'entre eux, n'existe pas. La phrase de Bestužev, "Nous n'avons pas de littérature", est reprise, avec quelques variations, dans tous les périodiques. Le premier thème des débats porte donc sur le bilan de la littérature russe.

Le débat de la décennie précédente, qui opposait l'Arzamas à la Beseda, semble épuisé ou cantonné à une polémique stérile. Le débat sur la langue littéraire date du siècle précédent, il ne répond plus aux exigences de la modernité.

Il faut une nouvelle théorie de l'art, et les critiques moscovites la trouvent auprès de leurs maîtres européens : Schlegel, Bouterwek, Ast, Schiller, Hugo, dont les idées sont traduites ou transposées, pour être portées à la connaissance du plus grand nombre, dans les périodiques moscovites. Les questions qui se posent aux théoriciens sont celles de la définition du rapport entre l'écrivain et son public (statut du "poète"), et celle du rapport de la fiction à la réalité, (littérature et morale, littérature et histoire, et même littérature et politique). Les grands écrivains européens sont considérés par les critiques russes en fonction de ces critères de rapport à la réalité. De la même façon, chaque nouvelle œuvre russe sera mesurée à l'aune de ces exigences, comme le prouvent les polémiques sur les œuvres de Puškin, et particulièrement sur *Evgenij Onegin* et sur *Boris Godunov,* et sur les romans de Bulgarin et Zagoskin . C'est avec une décennie de retard, mais sans s'écarter de la voie européenne, que les critiques russes découvrent que l'avenir de la littérature est dans le drame et dans le roman

historique. Ce n'est que dans la période suivante que Gogol comblera d'un coup le retard en inventant une forme et un contenu entièrement nouveaux.

La conception de la modernité est toute relative, comme l'est celle du romantisme. La difficulté réside dans l'impossibilité de nommer ce qui n'existe pas encore. Ainsi, lorsque Ševyrëv dans *Moskovskij Vestnik* se revendique comme "romantique", le terme est pour lui synonyme de moderne, et nous avons du mal à le considérer comme un romantique. Et lorsque Nadeždin dans sa thèse proclame la mort du romantisme, ce n'est pas pour prôner un retour au classicisme, mais au nom d'une autre modernité.

La littérature russe ne peut se contenter d'être moderne, elle doit être "nationale". Une fois de plus, les mots peuvent cacher les faits. La polémique sur la "*narodnost'*" dans l'art ne porte pas sur la question de savoir si l'art russe doit ou non être russe ! La question est de savoir de quelle Russie on parle : de la Russie européenne ou de l'autre Russie, dont l'existence est mal connue, presque mythique, et contestée : la Russie du "peuple" russe (différent ou non du "public"?) et du particularisme historique (et géographique) russe. Dans son acceptation la plus extrême, la *narodnost'* s'oppose à l'universalité de la culture humaine et surtout à la culture européenne. Elle signifie un rejet de l'Europe. A l'inverse, le même mot peut signifier exactement le contraire : si être russe, c'est être soi-même et participer en tant que tel au progrès commun de l'humanité, alors la *narodnost'* sera plus proche de la sincérité et du naturel dans l'art, (la seule garantie de l'*universalité* de l'œuvre).

Toute la mission de la critique réside donc dans la définition de ces deux exigences, modernité et *narodnost'*, posées à la littérature. Pour juger de la littérature russe, la critique elle-même doit être à la fois moderne et russe. Les critères européens ne conviennent pas plus que les vieilles règles classiques. Dans une conception moderne de l'art, l'artiste est libre, l'œuvre ne se soumet pas à des règles préétablies. Chaque œuvre contient sa propre esthétique, c'est au critique de déterminer *a posteriori* la place de l'œuvre, ou de l'écrivain, dans la littérature russe ou universelle. L'œuvre, le Poète, ne sont pas seulement considérés pour eux-mêmes, mais surtout en fonction de leur importance pour l'époque et pour la nation : le critique devient le porte-parole du "peuple" et l'historien-chroniqueur de la littérature nationale. Une nouvelle

génération d'hommes de lettres, journalistes plus qu'écrivains, s'arrogent le droit d'interpeller les "Poètes". Finalement, une nouvelle définition du rôle de la critique émerge de ces dix années de débat sur la littérature.

On peut résumer, en disant que la polémique littéraire s'organise autour de deux axes principaux, que nous étudierons successivement, celui du "romantisme", c'est à dire d'une nouvelle théorie de la littérature, et celui de la *narodnost'*, c'est à dire du rapport de la Russie à l'Europe et à la culture universelle. Dans une troisième partie, nous tenterons de montrer comment la méthode historiciste s'impose aux critiques moscovites, de sorte que les discussions littéraires laisseront bientôt la place au grand débat des années quarante, sur le passé et l'avenir de la Russie.

Première partie : les débats sur le romantisme.

Chapitre 1 : le Romantisme, liberté et nouveauté.

Le terme de "Romantique", qui apparaît en Russie aux alentours de 1822, est utilisé par Greč, dans son *Essai d'une courte histoire de la littérature russe*, publié cette année là, pour qualifier la poésie de Žukovskij[1]. Vjazemskij le reprend dans *Syn Otečestva* à propos du poème de Puškin *Kavkazskij Plennik*, traçant une filiation directe entre cette œuvre et le *Prisonnier de Chillon* de Byron[2]. Les "Romantiques" se revendiquent comme tels par opposition aux "Classiques". C'est à défaut d'un mot mieux approprié que Vjazemskij utilise ce terme pour qualifier la littérature "moderne", "vraie", par opposition au "pseudo-classicisme" du dix-huitième siècle français. Son article apparaît comme le premier à prendre la défense de la "nouvelle école". A l'époque de vives réactions s'étaient manifestées, en particulier dans *Russkij Invalid*...

La polémique se poursuit en 1824 à propos de la Préface de *Baxčisarajskij Fontan*, publiée par Vjazemskij (*Razgovor meždu klassikom i Izdatelem*). Elle se présente sous la forme d'un dialogue entre un "Classique" et l'Editeur du poème de Puškin (Vjazemskij lui-même). C'est un véritable manifeste en faveur de l'existence d'un romantisme russe, dont Puškin semble tout désigné pour être le porte-drapeau. Il provoque la réaction, dans *Vestnik Evropy*, de M.Dmitriev, (neveu du karamzinien I. Dmitriev, auteur de fables), connu pour ses vues conservatrices.

1 - Contre le classicisme : la Préface de Vjazemskij à *Baxčisarajskij Fontan*

En fait, la polémique entre M.Dmitriev et Vjazemskij a débuté en 1819, Vjazemskij avait alors écrit une "Épître à Dmitriev" pour défendre la "nouvelle littérature". Par la suite, un article "anti-romantique" était paru dans *Blagonamerennyj* (*Le bien intentionné*), signé *Žitel' Vasiljevskogo ostrova*[3]. Ainsi, le débat à propos du

---

1 "Жуковский, воспитанник и основатель в России *романтической* школы поэзии, совершенно постигнул прекрасную в ней сторону." (Neuhaüser, p. 90)

2 Traduit précisément par Žukovskij en 1822.

nouveau poème "byronien" de Puškin se situe dans le prolongement de la polémique de la décennie précédente.

Le nouveau débat débute sur un ton très agressif, M.Dmitriev, dans *Vestnik Evropy*[1] répète à plusieurs reprises que Vjazemskij n'a pas fait d'études, il affirme que les jeunes Romantiques n'ont pas lu Aristote ni Horace, et veulent faire croire qu'ils les comprennent mieux que leurs aînés, que le pédantisme est devenu le jeu à la mode de la jeunesse. Ils manquent de sérieux, ils préfèrent les satires médiocres aux odes de Lomonosov ! Vjazemskij est directement mis en cause. Dmitriev lui reproche également le style de sa préface, trop imprécis et parfois de mauvais goût.

Vjazemskij est choqué d'être personnellement mis en scène dans le *Second dialogue*[2], et il réagit violemment. Puis les deux interlocuteurs s'efforcent de revenir à des propos courtois. Le critique de *Vestnik Evropy* ayant "avoué" qu'il ne peut s'empêcher d'admirer le poème de Puškin, ce soi-disant Romantique qui ressemble fort à un Classique, ajoute-t-il[3], Vjazemskij, dans *Damskij Žurnal*,[4] reconnaît que Dmitriev parle avec un certain respect des écrivains modernes, ce qui laisse espérer une "amnistie générale" pour tous ces jeunes poètes, coupables seulement d'avoir du talent, d'être "européens" et aimés du public. Dans *Mon dernier mot*,[5] Vjazemskij considère que Dmitriev a fait amende honorable.

Cette polémique apporte-t-elle des éclaircissements sur la définition du romantisme? Le romantisme, pour Vjazemskij, c'est l'innovation, le contraire du conservatisme. Dans la critique du *Second dialogue*,[6] il explique qu'il prend le mot "Classique" dans le sens d'"ennemi de la nouveauté", et non dans le sens noble du terme. Le Classique de la Préface est une caricature, personne n'aurait dû

---

3 "*Novaja škola slovesnosti*" *Blagonamerennyj*, 1823, tome 21, n° 6

1 *Vtoroj razgovor meždu izdatelem i klassikom*, VE, 1824, n° 5

2 *Vtoroj razgovor meždu izdatelem i klassikom*, VE, 1824, n° 5

3 *Vozraženija na razbor vtorogo razgovora...* , VE, 1824, n° 8

4 *Razbor vtorogo razgovora ... Damskij Žurnal*, 1824, n° 8

5 *Moë poslednee slovo*, *Damskij Žurnal*, 1824, n° 9

6 *Razbor vtorogo razgovora* "Классик второго разговора утверждает, что классик первого не классик. И да, и нет! Не классик по званию и в следствии глубокого учения, но классик охотою, самоучкою, классик по недоброжелательству своему чужим успехам, точно такой же классик, каков классик *Второго разговора*, одним словом, комическое лицо которое таким и выведено в драматическом предисловии, подобно как *Diafoirus* у Мольера не есть врач ученный, но каррикатура врачей-невежд."Не понимаю кому пришла охота *олицетворить* в себе творенье вымышленное!" (*op. cit.* p. 67)

se sentir visé, précise-t-il. L'Editeur reconnaît qu'il n'y a pas encore de définition de la littérature romantique. Mais au temps d'Homère et d'Eschyle, il n'y avait pas non plus de définition du classicisme ! Les théoriciens du romantisme, Schlegel et Madame de Staël n'aiment ni la scolastique, ni le pédantisme, mais "le troupeau des imitateurs réclame un berger muni d'un bâton" ! Ce n'est pas parce que le romantisme n'a pas de définition qu'il n'existe pas. Un jour, il sera aussi poussiéreux qu'est le classicisme actuellement, alors les commentateurs, exégètes et autres "antiquaires" se disputeront pour ronger ses vieux os ! Pour Vjazemskij le romantisme n'a pas encore d'existence objective, ce n'est pas une époque littéraire, ce n'est encore qu'un état d'esprit.

Qu'appelle-t-on alors une œuvre romantique? L'Editeur tente de cerner le genre, le contenu et la forme spécifique de ce Poème de Puškin qu'il propose comme exemple de littérature romantique. Pour le Classique de la Préface, le choix du sujet engageait Puškin à donner à son poème une forme précise : stances ou ode, mais, se désole-t-il, les Romantiques ne se sentent pas tenus de remplir leurs promesses, pour eux le genre est une notion floue et élastique ! Pour Vjazemskij, le romantisme est une libération de la forme par rapport au contenu. Le genre n'est plus fonction du sujet. Mais gommer les caractéristiques du genre ne signifie pas porter une attention amoindrie au style. Au contraire, Vjazemskij insiste sur la nécessité d'un style attirant, seul capable de captiver le lecteur. L'écriture de Puškin donne son rythme à l'action et soutient, du début à la fin, l'intérêt du lecteur[1].

Mais le Classique soupçonne que l'auteur, à la manière romantique, ne fait que suggérer, qu'esquisser la représentation, et laisse au lecteur le soin d'achever le travail poétique. Allusions vagues, devinettes nébuleuses, voilà tout le matériau d'un poète romantique ! Il peut être comparé à un architecte qui voudrait construire un édifice sans plan, ni fondations ! L'Editeur répond que tout l'art est dans le fait que, justement, le plan et les fondations soient invisibles dans l'œuvre. Il faut alléger au maximum la structure, faire des ellipses en utilisant des "pronoms" pour des noms, comme dans le discours. Si l'on a affaire à un public

---

1 "*Действие* зависит так сказать от *деятельности* дарования: слог придаёт ему крылья или гирями замедляет ход его. В творении Пушкина участие читателя поддерживается с начала до конца. До этой тайны иначе достигнуть нельзя, как заманчивостью слога." Derjugina, 1969, p. 52

intelligent, pourquoi expliquer tout à l'infini? Quant aux autres, aux paresseux, ils ne valent pas qu'on se soucie d'eux ! La littérature ne doit pas être la prose vulgaire, qui doit rester limitée à la vie de tous les jours, et... aux vers publiés dans *Vestnik Evropy* ! La littérature est un jeu entre le poète et le lecteur, fait de non-dits et d'allusions. D'ailleurs, la création artistique est toujours un leurre, une illusion, selon Vjazemskij[1].

Quel peut être le contenu d'une œuvre romantique? Le poème de Puškin se fonde sur une légende populaire. Le Classique désapprouve ce qu'il considère comme un abaissement du rôle de la poésie. Pour l'Editeur, en revanche, l'Histoire doit être sérieuse, mais la littérature doit être légère. La poésie chérit ce que l'Histoire rejette avec mépris[2]. Tout en conservant la vraisemblance, la "couleur locale" ("*cvet mestnosti*"), ici orientale, la poésie doit faire une large place à l'imaginaire.

Voyons à présent le point de vue de Dmitriev. Qu'est-ce que le romantisme, pour les "classiques" des années vingt? Dans le *Second dialogue*, Dmitriev donne une caractérisation de la littérature romantique, du point de vue des classiques : ce n'est pas tant l'emploi de mots nouveaux, ni même l'imitation des Allemands, qui caractérise la nouvelle école, c'est surtout un mélange de tristesse et de volupté, de rapidité de narration et d'absence d'action, de passion enflammée et de froideur des caractères. Chez les plus mauvais des romantiques on remarque l'incompatibilité des descriptions entre elles, et une tendance à ne pas achever ces descriptions, les sentiments sont imprécis, le style est obscur[3]. Nous reconnaissons la caractérisation de la poésie byronienne et du style de Žukovskij.

---

1 "Вам не довольно, что вы видите пред собою здание красивое: вы требуете ещё , чтоб виден был и остов его. В изящных творениях довольно одного действия общего. Что за охота видеть производство? Творение искусства - обман." Derjugina, p. 52

2 "История не должна быть легковерна, поэзия напротив. Она часто дорожит тем, что первая отвергает с презрением, и наш поэт очень хорошо сделал, присвоив поэзии бахчисарацское предание и обогатив его правдоподобными вымыслами." Derjugina, p. 52

3 "Отличительный признак сей школы состоит ещё не в словах и выражениях, не в подражании Германцам, но в какой-то смеси мрачности с сладострастием, быстроты рассказа с неподвижностью действия, пылкости страстей с холодностью характеров, а у плохих *подражателей* этой школы есть ещё свойственный им одним признак, состоящий в том, что части картин их разбросаны, несоответственны одна с другой и неокончены, чувства неопределённы, язык темен." *Vtoroj razgovor...* VE, 1824, n° 5, p. 49

Mais le cheval de bataille de M.Dmitriev est l'authenticité du classicisme russe du XVIIIème siècle. La littérature russe sera romantique ou ne sera pas du tout, affirme Vjazemskij. Et il remet en question l'existence même, dans le passé, d'un classicisme russe, ce qui suscite les protestations de M.Dmitriev. Le "Romantique" n'aurait-il jamais entendu parler de Lomonosov, I.Dmitriev, Karamzin, Ozerov, Batjuškov? Même Horace et Virgile ne les auraient pas reniés[1] ! La démonstration de Vjazemskij s'appuyait sur la théorie que la littérature russe avait toujours été poussée de l'avant par l'allemande, y compris du temps de Lomonosov, ce qui justifierait, selon lui, l'adoption du romantisme, suivant l'exemple germanique. M. Dmitriev fait observer que la littérature allemande à proprement parler n'existe que depuis l'époque de Gœthe et Lessing (Vjazemskij tombe d'accord avec lui sur ce point[2]), et que Lomonosov n'a pu se trouver sous une influence spécifiquement allemande.

Pour prouver qu'il y a bel et bien eu un classicisme russe authentique, M.Dmitriev fait valoir la qualité des odes russes du XVIIIème siècle. Elles dépassent celles des autres Européens, affirme-t-il. C'est absurde, lui répond Vjazemskij, dans *Damskij Žurnal*. On peut admettre qu'il y ait eu quelques balbutiements lyriques de la littérature russe au XVIIIème siècle, mais il y a eu très peu d'odes.... Dans sa *Critique du second dialogue*[3], Vjazemskij affirme que Lomonosov n'est classique (au sens noble) ni dans ses tragédies, ni dans sa poésie épique, ni dans ses odes, qui sont trop longues, froides et mal maîtrisées !

Les Russes se sentent aussi proches, sinon davantage, de la littérature "romantique", que de celle de Lomonosov ou Xeraskov, dit l'Editeur. Selon Vjazemskij, il faut arracher la littérature russe de la voie obscurément nationaliste et repliée sur elle-même qu'elle

---

[1] Dans *Vtoroj razgovor meždu izdatelem i klassikom,* "Неужели произведения Ломоносова, Дмитриева, Карамзина, Озерова, Батюшкова, не суть произведения классической литературы? Их не отвергли бы не только новейшие просвещённые народы, но, думаю, признали бы таковыми и самые современники Горация и Виргилия." *op. cit.*p. 48

[2] Tout en remarquant que Dmitriev a repris cette idée à l'ouvrage romantique de Madame de Staël *De l'Allemagne.* .

[3] *Razbor vtorogo razgovora,* p. 77. "Поэзию Ломоносова нельзя призать за классическую, ибо не остался он классическим образцом ни в трагедии, ни в эпопеи, ни даже в самих одах, кои хотя ознаменованы красотами лирическими высшего достоинства, но вообще слишком растянуты,часто холодны и мало выдержаны."

suit depuis Lomonosov, et la mettre dans la lumière du grand mouvement romantique européen, où elle sera plus authentiquement elle-même. Pour Vjazemskij, le romantisme est synonyme de modernité et de mouvement, tandis que le classicisme est conservatisme et "immobilisme chinois". Pour les romantiques, il doit régner dans la littérature un esprit d'imagination, d'innovation et de liberté. Les romantiques sont des Européens convaincus, tandis que l'esprit classique est étroitement et frileusement nationaliste[1].

2 - L'orientalisme

La "couleur locale" est une exigence du romantisme dès ses débuts, car elle est synonyme d'exotisme et de dépaysement pour le lecteur, mais aussi de nouveauté de l'inspiration poétique. Vjazemskij saluait, dans sa *Préface*, le coloris oriental de *Baxčisarajskij Fontan*, comme une qualité propre au poème romantique.

F. et A. Schlegel ont beaucoup fait pour que la littérature nouvelle soit associée aux littératures orientales, (et surtout indienne) et Sismondi a développé la thèse de l'origine arabe de la littérature romantique. D'après leurs travaux, l'orientalisme apparaît comme un retour naturel aux sources du romantisme. En même temps, A. Schlegel, et à sa suite Madame de Staël, insistent sur le lien entre romantisme et esprit national.

En dehors de toute théorie, l'orientalisme est une véritable source de vie pour le romantisme, tout comme d'ailleurs, mais dans une moindre mesure en Russie, les légendes du Nord écossais ou irlandais. L'orientalisme est aussi une autre façon de penser, qui laisse moins de place à la rationalité, et davantage à l'intuition, chère aux romantiques, ainsi qu'au raisonnement par analogies, et à l'allégorie, chère aux schellingiens. Les *ljubomudry* témoignent d'un intérêt évident pour les mythes indiens et persans (Odoevskij[2]), deux d'entre eux, Titov et Rožalin[3] sont des orientalistes reconnus.

Moskovskij Vestnik, entraîné par le *Telegraf*, publie en 1827 un grand nombre de traductions orientales, ainsi que des nouvelles

---

1 "Casanier", dit Vjazemskij (*domosed*)

2 Conte indien, prétendument traduit par le Français Dubois, en fait écrit par Odoevskij lui-même, selon les affirmations de Sakulin (p. 189-190) sur le Bramin Paramart et ses cinq disciples, voulant traverser la rivière.

3 Article traduit de Heeren sur le Mahabarat, MV, 1827, n° 16, p. 407

tirées du *Journal asiatique*[1], sur les expéditions ethnographiques, les voyages, des articles "scientifiques" sur les littératures orientales[2]. Le périodique s'intéresse beaucoup aux légendes orientales, car elles conviennent parfaitement à l'expression poétique des idées philosophiques. De plus, l'Orient a la réputation d'être un foyer de sagesse et de poésie, et, à la suite des romantiques allemands, les *ljubomudry* se tournent vers cette source d'inspiration. Odoevskij trouve, dans les bramines, derviches[3], et autres sages orientaux, des frères en *ljubomudrie*, qui cherchent comme lui ces vérités célestes qui ne s'expriment pas autrement que par la métaphore. De plus, Odoevskij considère que l'Inde est le pays d'origine des Slaves, comme des autres peuples européens. Explorer les littératures orientales revient à explorer son propre passé.

Dans son article de 1827 sur la publication à Londres des "*Sketches in Persian*" Košelev voit dans l'intérêt pour l'Orient un moyen de se démarquer de l'Occident, et il reprend l'idée de Kjuxel'beker sur la position géographique de la Russie. Située entre l'Est et l'Ouest, elle est désignée pour être un des maillons de la chaîne du développement de l'humanité, précisément le point de rencontre de la culture européenne et de la civilisation asiatique. C'est une haute vocation qui attend la Russie.Un autre argument est apporté par le caractère russe : les Russes se distinguent justement par l'équilibre entre le sentiment et la raison. Une littérature russe nationale sera donc l'enfant de la riche imagination orientale et du strict esprit rationnel de l'Ouest.[4] Il faut utiliser les découvertes de l'Occident, mais ne pas négliger l'Orient.

Pour Rožalin les mythes indiens sont fondamentaux, au même titre que les épopées nationales ; il conclut ainsi son article sur le *Mahabarat* :

---

1 Exemple:MV, 1827, n° 4, p. 334. Abel Rémusat prépare la publication de notes de Chinois du 4ème siècle, prises au cours d'un voyage dans l'Himalaya.

2 MV, 1827, n° 4, p. 304, article de Rožalin, d'après Heeren, sur le *Ramayana*, où il compare l'importance de ce poème pour la littérature indienne, à l'*Iliade et l'Odyssée* pour la littérature grecque.

3 Voir dans *Mnemozina III* les "Quatre Apologues" d'Odoevskij, dont l'un s'intitule "Le Derviche".

4 "Собственная литература наша должна быть чадом богатого Восточного воображения и строгого разума Западного." MV, 1827, n° 24, p. 465

"J'ai estimé nécessaire de parler un peu plus longuement de ces épopées indiennes, car il m'a semblé que cela éclairerait mes remarques ultérieures, sur le poème épique indien en général, et sur son influence sur le niveau culturel de ce peuple. Je comparerai souvent l'*epos* indien avec l'*epos* grec, mais aussi avec l'*epos* moderne. Je n'ai pas l'intention de prétendre qu'ils sont équivalents, mais je compte ainsi éclairer au mieux le caractère du premier."[1]

La reconnaissance de la valeur des "légendes" orientales favorise aussi le regain d'intérêt pour les légendes épiques populaires russes.

Une forme particulière d'antiquité "orientale" est celle de l'univers biblique. Dans *Mnemozina* I, est publié un poème attribué à Griboedov, intitulé "David", sur le thème du psaume 151[2]. Le petit berger, soutenu par Dieu, qui le destine à être un roi, vient à bout du géant Goliath. Les thèmes bibliques permettent de réunir l'élévation du style à l'exotisme et au caractère philosophique. De plus, la mythologie biblique n'est pas en contradiction avec la foi chrétienne, dimension importante de la "littérature nouvelle". Le thème de David sera repris par Kjuxel'beker en 1833[3].

Fedor Glinka publie en 1826 ses "Essais de Poésie sacrée" (*Opyty svjaščennoj Poesii*). Le critique de *Moskovskij Vestnik* salue cette œuvre. La poésie hébraïque a toujours inspiré les poètes russes, rappelle-t-il, en citant les noms de Lomonosov, Deržavin et Šatrov. Bien sûr, elle ne doit pas être prise comme un modèle à *imiter*, mais comme une source d'inspiration, qui élève la poésie. Depuis trop longtemps, en effet, "la muse russe garde la chambre et ne parle que de broutilles domestiques, au lieu de s'élever de la terre vers le ciel, qui est sa véritable demeure !"[4]

Pour Ševyrëv, la publication de légendes orientales est une façon de rehausser la qualité de la rubrique "prose" du périodique, c'est la mettre au "standart" européen, tout en faisant une place importante

---

1 "Я почитал нужным говорить несколько пространнее о сих Индейских эпопеях: ибо мне казалось, что тем яснее будут следующие примечания об Индийской эпической поэме вообще и о её влиянии на образованность народа. Часто буду сравнивать эпос Индийский с Греческим и даже новейшим: не думаю равнять их, но таким образом надеюсь показать характер первого в яснейшем свете" MV, 1827, n° 16, p. 407

2 Voir Bonamour J : *A.S.Griboedov et la vie littéraire de son temps* , p. 203

3 C'est aussi un thème de Klopstock.

4 "Несколько лет уже Русская муза расхаживает по комнатам и рассказывает о домашних мелочах, не поднимаясь от земли к небу, истинному своему жилищу!" MV, 1827, n° 4, p. 331

à la littérature "populaire" (la poésie spontanée des peuples), y compris russe[1].

Žukovskij avait attiré l'attention des Russes sur les cultures des autres nations d'Europe. Or, d'après les théories de Herder, la Russie a, comme les autres pays, un rôle à jouer, une couleur, un timbre propres, à apporter au concert des nations. Sa situation géographique en fait un intermédiaire tout désigné entre l'Europe et l'Orient.

Polevoj insiste tout particulièrement sur ce rôle spécifique de la Russie, et de la culture russe. Dans un article du *Telegraf* en 1825 sur les littératures orientales[2], il rappelle l'intérêt actuel de l'Europe, pour l'Orient en tant que berceau de la philosophie et des mythes européens. En particulier, les peuples du Nord, comme les Danois, par exemple, qui ne se reconnaissent pas dans l'héritage latin classique, cherchent leurs racines à l'Est. Les Français aussi, qui ont épuisé les ressources de l'antiquité classique, se tournent vers les trésors de l'esprit oriental, comme vers l'une des composantes de l'esprit universel de l'humanité[3]. L'Inde se trouve au centre de cet intérêt pour une autre antiquité. L'étude du sanscrit est en progrès partout en Europe, ainsi que celle des autres langues orientales. Elle permet des découvertes étymologiques remarquables sur les langues européennes. La même démarche est appliquée à l'histoire, on comprend mieux celle de l'Europe en la comparant à celle de l'Orient. Ainsi, l'idée sous-jacente de Polevoj, qui concerne aussi la Russie, est qu'en étudiant ses voisins, on se découvre soi-même.

Enfin, poursuit Polevoj, on découvre en Europe la littérature des peuples de l'Orient. A.Schlegel, le théoricien de la littérature, également poète, maîtrisant toutes les langues européennes, est le spécialiste du sanscrit. Depuis 1820, il édite un journal intitulé *La bibliothèque indienne*. Il a entrepris la traduction du *Mahabarat*, ce

---

1 Koljupanov, tome 1, livre 2, p. 227, (à propos de la publication par Košelev d'extraits des "Sketches in Persian" publiés à Londres en 1827). "Мне хочется поболее народных повестей в изящную прозу: тогда и это отделение можно сделать европейски-интересным. Постараюсь достать сказок исландских, нормандских, а русских у меня вдоволь."

2 "Новейшие исследования и сочинения касательно Восточной Литературы и Древностей" MT, 1825, n° 21, p. 76-86

3 Polevoj cite le critique français:"Мало нам изучать дух народов, живших до нас на том месте, где ныне мы живём, дух всего человечества хотим мы познать и обмыслить."MT, 1825,n° 21, p. 77

grand poème mythologique de l'Inde. Un extrait en a été publié dans le N°17 du *Telegraf*, nous rappelle Polevoj. A.Schlegel se lance maintenant dans la traduction du *Ramayana*[1]. C'est Hammer, un autre Allemand, qui se spécialise dans les littératures arabe, turque et persane. Il traduit en particulier Hâfiz ainsi que les *Mille et une nuits*. En France, Abel Rémusat est le spécialiste du chinois[2]. Selon Polevoj, l'intérêt pour l'Orient n'est pas seulement un goût de l'exotisme. C'est aussi la recherche d'une autre antiquité, et pour certains peuples, de leurs origines[3].

Polevoj invite les Russes à se consacrer aux études orientales, pour suivre l'exemple des Européens. C'est paradoxalement sous l'influence de Schlegel que le *Telegraf* se tourne vers les littératures orientales, et il incite les autres revues moscovites à en faire autant. Il se félicite de constater que les études orientalistes en Russie sont à la hauteur des Européens. (Il mentionne en particulier les travaux de Senkovskij, le futur éditeur de *Biblioteka dlja čtenija*.)[4] Les connaissances des sinologues russes sont même supérieures à celles des Européens. Ainsi, il y a un domaine où la Russie peut égaler l'Europe, et même la dépasser, sur son propre terrain ! Il ne s'agit pourtant pas, pour Polevoj, d'une compétition, mais d'une collaboration des nations. L'Europe, conclut-il, attend beaucoup de la Russie dans ce domaine, car elle est le plus proche voisin de l'Asie[5].

Même en tournant l'attention de ses compatriotes vers l'Orient, Polevoj n'a qu'une ambition pour la Russie : qu'elle soit reconnue

---

1 *Moskovskij vestnik* publie en 1827 l'introduction à cette traduction: MV, 1827, tome V, n° 20, p. 444-453.

2 Polevoj n'oublie pas de signaler à ses lecteurs la parution du roman chinois *Les deux cousines* par Abel Rémusat en 1826. Voir aussi à propos de cette publication, dans MV, 1827, n° 9, p. 22, publié par Rožalin,un extrait de la préface d'A.Rémusat : les Européens doivent apprendre à se défaire de leur "eurocentrisme". Il doivent s'habituer à l'idée qu'il existe d'autres cultures foncièrement différente de la leur. Rémusat insiste également sur le rôle des missionnaires, et en particulier des Jésuites, dans la découverte de ces nouvelles cultures. Un extrait de ce roman est publié dans le numéro suivant du journal. (MV, 1827, n° 10, p. 121)

3 Par exemple, dans MV, 1827, n° 9, p. 91, nous apprenons le voyage en Asie du savant hongrois Alexander Körösy, à la recherche de l'origine des magyars.

4 Voir, dans MT, 1828, n° 23, p. 333-338, l'écho de la polémique engagée par Senkovskij contre le célèbre orientaliste Hammer

5 "Мы - жители Севера, соседи Азии и посредники Европы в истории, статистике и географии полусвета" MT, 1825, n° 1, p. 12

"С удовольствием повторим сказанное нами прежде, что Европа ожидает от нас, ближайших соседов Азии, много, и вероятно не обманется в своём ожидании." MT, 1825, n° 21, p. 86

comme un partenaire, à égalité avec les autres nations d'Europe. La découverte de l'Orient se fait à travers les traductions et les recherches des Européens, comme dans un miroir. Le périodique de Polevoj est abondamment garni d'articles, traduits des journaux européens, sur les littératures orientales.Le *Telegraf* donne l'impression de ne pouvoir quitter l'Europe du regard, de ne découvrir le monde, les autres peuples, les autres façons de penser, que par les yeux de l'Europe.

L'ambiguïté de la langue russe permet d'interpréter l'exigence d'une littérature "nationale" comme celle, proprement romantique, d'une littérature "populaire". Dans cette acception, il n'y a pas de contradiction entre "national" et "européen", car sont nationales toutes les œuvres à caractère folklorique, russe ou non (exemple : Ossian). Paradoxalement, pour certains, la découverte de la Russie se fait comme d'un pays exotique, oriental par rapport à l'Europe. Contre cette fausse "*narodnost'*" s'élèvent avec vigueur les ennemis du romantisme.

Dans les années trente, l'engouement pour l'Orient apparaît aux yeux de tous comme un vilain penchant à l'imitation et un manque de patriotisme. Cette phase correspond à un recul de l'aspiration au rêve et à l'exotisme, et au besoin de se retrouver, de se reconnaître, comme dans un miroir, dans la littérature. L'attrait de la philosophie faiblit, la sagesse persane ou indienne ne fait plus recette.

Dès le début de son existence, *Moskovskij Vestnik* avait observé une certaine réserve vis à vis des savants orientalistes français, son attitude est souvent critique vis à vis de ce qu'il soupçonne être une mode. Ainsi Kireevskij, dans son "Panorama des almanachs pour 1827", reproche à *Severnaja Lira* (*La lyre du Nord*) de Raič et Oznobišin, l'effroyable pauvreté de leurs traductions de littérature arabe et persane. A propos du nouveau poème de Podolinskij, *Div i Peri,* le critique souligne le manque d'originalité de ce motif persan, déjà utilisé par Thomas Moore.[1]

La revue critique les traductions des Français[2], laissant ainsi entendre qu'il devient inadmissible que les Russes aient encore

---

[1] MV, 1827, 15, p. 277 et MV, 1828, n° 1 ("*Obozrenije russkoj slovesnosti za 1827*") Kireevskij polémique avec le *Telegraf* qui ne tarit pas d'éloges sur ce poème.

[2] A propos des Contes Indiens, publiés par Dubois, le critique regrette qu'ils soient tronqués, et souhaite qu'un orientaliste les restitue en entier. MV, 1827, n° 5, p. 102.

recours aux Français et Allemands pour découvrir la littérature mondiale.

En 1828, sont publiées encore les *Aventures de Hadji Baba*[1], que Polevoj appelle le Gil-Blas persan[2]. Mais dès la fin de 1827, les *ljubomudry* ont tous quitté Moscou, Pogodin asseoit son emprise sur la revue, et l'intérêt pour la littérature orientale laisse la place à une attention plus grande pour les voisins directs de la Russie, les autres peuples slaves, ainsi que les Mongols[3].

Marlinskij, dans un article du *Telegraf* en 1833[4], ironise sur cet engouement général pour l'Orient, du romantisme des années vingt. Il ne croit pas à la thèse selon laquelle l'Inde serait le berceau de l'humanité. Le sanscrit est loin de ressembler au russe "comme deux gouttes d'encre". La littérature indienne est liée au climat, aux particularités géographiques du pays. D'aucuns ont voulu y voir des traits du romantisme. Il s'agirait alors d'un romantisme *instinctif*, et non choisi. En fait, la littérature indienne n'a eu aucune influence ni sur la littérature classique, et presque pas sur la littérature romantique, car elle est encore trop mal connue.

Plus proche du romantisme monothéiste est la littérature persane. Et que de beautés elle contient, s'exclame Marlinskij !

> "Le fêtard Hâfiz est charmant, le sage Saadi est touchant, mais Ferdusi, ah !, c'est la cascade de Deržavin ! Que de fois j'ai été pris par la musique de ses vers..."[5]

Sans nier la valeur des littératures orientales, Marlinskij démontre qu'elles sont liées à une situation géographique et historique donnée. La pensée orientale n'est pas la pensée occidentale, ni russe, c'est un sentiment, un instinct. L'histoire de l'Orient n'est pas celle de l'humanité, par conséquent ce n'est pas là qu'il convient de chercher le caractère national de la Russie.

Et pourtant, dans le même article, Marlinskij rappelle que la *Rus'* a toujours eu les yeux tournés à la fois sur l'Orient et sur l'Europe, et que le caractère russe est "le fruit de l'activisme européen et de

---

[1] MV, 1828, n° 16, p. 411

[2] Dans MT, 1831, n° 13, p. 110. En 1827, le *Telegraf* publie aussi des extraits de ce roman, d'après la traduction française de Morier.

[3] En effet, la Russie est aussi un carrefour entre les Normands et les Slaves du sud. Or, le problème de l'origine des Russes intéresse particulièrement l'historien qu'est Pogodin.

[4] *O romanax i romantizme* MT, 1833, n° 15-18

[5] "Мил гуляка Гафиз, трогателен мудрец Саади, но Фердуси - о, это водопад Державина! Сколько раз уносился я одной музыкой стихов его (...)!" MT, 1833, n° 15, p. 413

la paresse asiatique". Plus loin, il affirme que le genre des fables et la tradition du bouffon du prince viennent d'Asie[1]. Ainsi, la culture populaire russe, selon Marlinskij, n'est pas exempte de toute influence asiatique.

Pour Nadeždin[2], l'Orient est, certes, le berceau de l'humanité. C'est pourquoi les littératures orientales, qui correspondent à l'expression de la toute petite enfance de l'humanité, sont purement instinctives, ce ne sont que des balbutiements, attendrissants, mais qui ne peuvent en aucun cas servir de source d'inspiration !

L'Orient n'est pas pris au sérieux par les romantiques russes. Il représente l'immobilisme, une culture qui n'est ni en marche, ni en progrès. Ainsi, Vjazemskij, défendant la nécessité pour la langue russe d'évoluer et de s'enrichir, répond à Dmitriev : "Prôneriez-vous de soumettre la langue de nos poètes à l'immobilité chinoise?" Dans ses poèmes byroniens, Puškin oppose le caractère oriental à la culture russe européenne (la tcherkesse, les tsiganes, n'ont rien de russe.)

On aurait pu imaginer que, dans la critique, l'image de l'Orient s'opposerait à celle de l'Europe, et que la Russie trouverait sa particularité dans sa situation intermédiaire. La littérature russe aurait pu également y trouver une "antiquité", une mythologie, indienne ou biblique, qui aurait fondé sa légitimité. Mais dans les années vingt, l'intérêt pour l'Orient est purement romantique, c'est à dire européen, et c'est au nom même de l'authenticité de la littérature russe, et du refus de l'imitation, que les journalistes renoncent à cette mode de l'exotisme.

Dans les années trente, les romantiques s'élèvent contre le regard exotique que portent certains romanciers (Bulgarin) sur la Russie. Il se produit, dans le romantisme russe, un glissement de l'idée de "couleur locale" à celle de "couleur nationale".

3 - Théories romantiques européennes.

Le romantisme apparaît comme un mouvement naturel et spontané de libération et de renouvellement de la littérature, faisant appel à d'autre sources d'inspiration et à un nouveau regard sur le monde, en

---

1 "Заметьте, что басня и шутовство всегда проявлялись в Азии: их отчизна Азия (...)" *ibid.*

2. Nous évoquerons plus loin sa théorie de l'histoire de la littérature.

partie grâce à l'orientalisme. Vjazemskij dans la Préface à *Baxčisarajskij Fontan*, admet qu'il n'existe pas encore de définition du romantisme. Toutefois, il se réfère aux théoriciens européens, les frères Schlegel et Madame de Staël, pour préciser la nature de ce mouvement.

August Schlegel est l'auteur de conférences sur *La littérature et l'art* (1801-1804), dans lesquelles il développe ses idées sur la littérature et les mythes, créations inconscientes de l'imagination. Il donne aussi des cours sur la littérature dramatique. C'est lui qui fait découvrir la littérature allemande à Madame de Staël, et il est le traducteur des œuvres de Shakespeare, Camoens, Cervantes et Calderon. Friedrich Schlegel est, aux côtés de Tieck, Novalis, Wackenroder et Schelling, le fondateur du cercle romantique d'Iéna. C'est un orientaliste, qui s'intéresse tout particulièrement à la littérature indienne. Il donne des cours sur l'*Histoire de la littérature ancienne et moderne.*, publiés en 1815.

Le *Telegraf* s'intéresse de près aux travaux des frères Schlegel.[1]. Selon F.Schlegel, le classicisme est une poésie *objective*, tandis que la nouvelle poésie doit être *subjective*. Les Grecs ont atteint leur but, parce que l'idéal qu'ils visaient était *fini*, tandis que l'idéal moderne est *infini*. C'est pourquoi, les œuvres modernes ont un caractère inachevé. Le poète des temps modernes est toujours insatisfait. August Schlegel développe ces idées : avec la chrétienté se produit une dévalorisation du réel, du fini. La vie terrestre n'est qu'un leurre, la Vérité est dans l'Au-delà. L'époque chrétienne se caractérise par la nostalgie du passé (du Paradis perdu) et l'espérance du futur (de l'Au-delà). C'est pourquoi, dans la littérature des Grecs, il y a *unité* entre la forme et le contenu, tandis que dans la poésie moderne il y a *tension* entre les deux.

Madame de Staël, dans son ouvrage *De l'Allemagne*, considéré, tant en France qu'en Russie, comme un des manifestes du nouveau courant littéraire, s'inspire du romantisme de Chateaubriand et de la théorie de Schlegel. Elle met en évidence le lien entre le romantisme et l'esprit national. C'est sur cette théorie que s'appuie Kjuxel'beker, dans l'article de *Mnemozina* "De l'orientation de notre poésie,

---

1. MT, 1826, n° 3-4 *O dramatičeskoj poesii i teorii izjaščnogo u drevnix i novyx narodov.* MT, 1829, n° 12, *Istorija drevnej i novoj literatury Šlegelja*, MT, 1831, n° 12, cours de Schlegel.

surtout lyrique, des dix dernières années"[1]. Il définit la poésie romantique comme étant, à l'origine, une réaction de libération contre celle des Romains, imitateurs des Grecs. D'autre part, dit-il, en Europe, on appelle "romantique" toute poésie "libre" et "nationale" (ce qui n'est pas le cas, précise-t-il, de la littérature allemande, à quelques exceptions près.)

C'est Schiller qui le premier oppose deux sortes de poésie dans son ouvrage *De la poésie naïve et sentimentale*, écrit en 1795. Il part de l'opposition rousseauïste nature/culture. L'homme est le gardien de la nature. Mais ou bien il est dans la nature, et il n'a pas conscience de l'existence de l'idéal (c'est la conception des "naïfs"), ou bien il est hors d'elle, il en est le gardien et le "vengeur". La conclusion de Schiller est qu'il existe deux formes de poésie, chacune a ses avantages et ses inconvénients, mais l'une exclut l'autre. Gœthe représente l'art "naïf", tandis que Schiller lui-même se considère comme un poète "sentimental". Toute synthèse est impossible. Mais l'art de l'antiquité est *naïf*, tandis que l'art moderne est plutôt *sentimental*.

- **Philosophie de la nature**

La philosophie de la nature apporte ce regard nouveau sur le monde dont ont besoin les romantiques. La pensée philosophique et la sensibilité esthétique se rencontrent dans les théories de Schelling. Un article de Rozberg sur les traits différentiels de la poésie grecque et de la poésie des Romains[2] paraît dans les derniers numéros du *Telegraf* de 1825, alors que le jeune critique termine tout juste l'université de Moscou. L'article commence par une réflexion sur la valeur du mot et de la langue, et donc de la littérature. Les fondements du langage doivent être cherchés dans les lois de l'esprit. Or, l'idée est le résultat de l'action de la nature sur l'esprit humain, et la langue est l'organe d'expression de l'esprit humain, c'est à dire le moyen pour l'esprit de donner une forme extérieure, sensible, à la pensée. La pensée n'est donc autre qu'une langue intérieure. Ainsi, l'homme est un prisme par lequel l'esprit contemple la nature, il est aussi la nature, transformée en idées.[3]

---

[1] *O napravlenii našej poesii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie*, *Mnemozina*, 2, p. 29-43

[2] *O glavnyx otličitel'nyx čertax Greč eskoj i Rimskoj Slovesnosti* MT, 1825, n° 21 à 23

[3] "Человек, в физическом отношении рассматриваемый, есть призма, сквозь которую разумный дух созерцает природу, в духовном, он есть природа нетленная,

Ainsi, la nature influe sur l'esprit, et inversement, l'esprit porte un regard sur la nature. Les mots sont des objets sonores, en mouvement, tandis que les objets de la nature externe sont des mots figés, arrêtés. Il y a dans cette conception, un double mouvement inverse, dialectique, des objets aux idées, et des idées aux mots.

D'autre part, le mot est toujours métaphore, affirme Rozberg. Et inversement, on remarque que tous les phénomènes de la nature ont un aspect moral, comme si ils obéissaient à une loi supérieure : ils expriment tristesse ou joie, calme ou mouvement, silence ou agitation, lumière ou ténèbres... Il n'y a pas d'autre moyen d'exprimer l'invisible, l'abstrait, que par la métaphore. Le mot est image parlante, ou son imagé. En effet, dès les origines, l'homme se reconnaît dans la nature. Elle lui semble être le symbole de son esprit et de son coeur. Comme Narcisse, il y contemple partout sa propre image. C'est ainsi que la première forme de langage humain est la poésie lyrique, celle qui exprime sentiment et imagination de l'homme à travers la nature. Au début, l'homme ne se distingue pas de la nature, dont il fait partie. Il ne fait pas de différence entre la forme de l'expression de ses sentiments, et ses sentiments eux-mêmes. Il ne distingue pas l'idée du mot.

L'esprit est unique et permanent, mais la nature, qu'il reflète, change d'aspect, tout en restant elle aussi la même dans sa diversité, l'esprit change donc de formes et d'aspect. L'auteur de l'article utilise l'image d'un ciel reflétant une rivière qui coule. La rivière est l'enchaînement des causes et des conséquences du monde réel. De cette notion de changement dans la permanence et la continuité, l'auteur déduit celle de "caractère de chaque période de la vie de l'Humanité", ou encore d'"esprit du siècle". L'Idéal est "éduqué" par les circonstances, qui lui donnent une "couleur" particulière. Les moments de la vie de l'Humanité sont comparables aux *âges de la vie* humaine : enfance, jeunesse, maturité, vieillesse.

Rozberg, comme ses maîtres de l'Université de Moscou, est influencé par les nouvelles idées, inspirées du système de Schelling. Sa réflexion est une rêverie de l'imagination poétique, autant qu'une construction philosophique.

- **L'idée et la forme.**

невзволнованная бурями изменений, но превращенная в идею (...)" MT, 1825, n° 21, p. 24

Le romantisme s'oppose au classicisme non seulement "philosophiquement", mais aussi sur le plan de la réalisation poétique. Dans *Moskovskij Telegraf* en 1828[1] paraît un article, traduit du français, dans lequel l'auteur tente de définir le romantisme par rapport au classicisme, en étudiant les images poétiques. Pour cela, il reprend les thèmes du rapport de l'Un à la diversité.

Le poète classique s'efforce de donner une forme unique à la diversité, de faire une "synthèse", de trouver une norme, il cherche la simplicité, l'exactitude. Le poète romantique au contraire veut exprimer l'infini par l'infini. Il cherche donc une forme qui traduise cet infini, l'idéal. D'autre part, chez les classiques grecs, la nature est anthropomorphe, elle prend l'aspect de dieux-hommes. Ainsi, Homère parle de l'Aurore aux doigts de rose. Il donne un corps, une forme finie, à ce qui, dans la nature, n'a pas de contours. Le poète arabe, au contraire, décrit la femme réelle en comparant ses joues aux roses, ses cheveux à l'ébène de la nuit, son front à la lueur du matin... C'est donc le processus inverse. Le poète grec est un sculpteur, tandis que le poète romantique est un peintre. Il nous présente la réalité comme dans un miroir magique.

L'auteur développe son analyse des images poètiques chez les poètes grecs et romantiques, en prenant l'exemple des yeux. Chez les Grecs, les yeux ne sont qu'une forme vide, un trou. On se souvient de Junon aux yeux de vache... C'est bien peu poétique ! Chez les romantiques, au contraire, les yeux sont décrits comme une lumière immatérielle (comme dans un tableau, en particulier les tableaux de Raphaël, dit l'auteur[2]), c'est le lieu où se voit la lumière de l'esprit humain. C'est là que l'idée de l'artiste se montre en tant qu'*idée*, (c'est à dire désincarnée, idéale).

Il conclut en affirmant que le classicisme et le romantisme n'existent jamais à l'état pur. Ils se conjuguent dans une même œuvre. Ce n'est que par la proportion de l'un par rapport à l'autre, que l'on peut déterminer si l'œuvre est romantique ou classique. Toutefois, l'élément classique s'introduit mieux dans une œuvre romantique que l'inverse. Cela tient au fait que le classicisme exige simplicité et harmonie, et doit donc éliminer tout élément

---

[1] MT, 1828, n° 24, p. 452-468. L'auteur de cet article est Pictet.

[2] On se souvient de l'importance de la *Madone* de Raphaël pour les romantiques allemands et leurs disciples russes. Voir 2ème partie, chapitre 1.

hétérogène. La poésie romantique, au contraire, trouve un charme particulier dans les contradictions. C'est pourquoi, au fur et à mesure qu'elle se développe, la poésie classique tend à faire disparaître les éléments romantiques, tandis que les traits classiques sont toujours présents dans la poésie romantique, mais ils sont subordonnés au caractère romantique de l'ensemble.

L'auteur distingue ensuite le romantisme du Nord et le romantisme du Sud. En effet, dit-il, le romantisme a toutes les formes, toutes les teintes, il n'est jamais le même, tout en restant égal à lui même, comme la Nature, changeante et permanente. C'est d'ailleurs de la Nature externe que dépendent les formes du romantisme : au sud, celle-ci est riche et généreuse, c'est pourquoi, la littérature orientale est riche d'images. Le poète du Nord est renvoyé à lui même par une nature plus ingrate. Les formes poètiques du Nord sont plus austères, mais aussi plus élevées. Ainsi, le caractère de la poésie scandinave, ou de celle d'Ossian, sombre et mélancolique, paraît à l'opposé de celle des Espagnols ou des Italiens.

Enfin, l'auteur étudie le rôle de la rime dans la poésie romantique. La rime donne à la poésie son caractère musical, effaçant même parfois la limite entre poésie et musique. Pourtant, elle est inconnue des Grecs. Tandis que le classicisme cherche à unir l'idée et la forme dans l'œuvre d'art, le romantisme *oppose* l'une à l'autre. Pour traduire le caractère infini de l'idée, il cherche la diversité, la complexité et même *le flou dans la forme*. Dans l'œuvre classique, la forme cherche à se faire oublier ; dans l'œuvre romantique, elle se revendique, elle oppose à l'infini de l'idée des contours précis, concrets, multiples. La rime sert à cela, comme les détails, dans une cathédrale gothique, qui, pris isolément, n'ont souvent aucun rapport avec le Tout, mais sont là pour donner légereté et précision à la forme colossale. Sans eux, la cathédrale ne serait qu'une lourde masse, que l'esprit serait incapable d'embrasser dans son ensemble, et dont l'imagination se détournerait. Les détails aident le regard à saisir l'ensemble. La poésie romantique est comme une cathédrale gothique : elle tend vers l'infini. La rime fait contrepoids au déséquilibre de l'idée. Elle habille l'œuvre, permet à notre attention de s'y accrocher, elle rend l'infini accessible. Pourtant certaines poésies romantiques ne sont pas rimées. C'est qu'elle n'ont pas besoin de la rime pour contraindre la forme. La poésie indienne est

d'une complexité rythmique et métrique inégalée. La poésie scandinave et gaélique obéit à des lois extrèmement strictes, ce qui lui donne force et énergie. Cette explication, reconnaît l'auteur, pourait se voir objecter des causes historiques, concernant l'influence et l'imitation entre les peuples. Il paraît impossible de trouver une explication historique satisfaisante à l'utilisation de la rime dans certaines poésies romantiques et non dans d'autres. Et en admettant qu'une telle explication soit possible, *l'imitation* d'un peuple par un autre ne s'explique pas autrement que par une communauté de points de vue et de goût, par une sensibilité romantique commune.

Classicisme et romantisme sont donc *deux forces concomittantes mais opposées*, l'une allant de la diversité à l'uniformité, l'autre, du Tout à la diversité de ses manifestations. La périodisation chronologique n'est pas évoquée par l'auteur de l'article : le poète grec est le contemporain du poète romantique (arabe ou indien, par exemple). L'explication "climatique" apportée à la différence entre poésie du Nord et poésie du Sud va dans le sens d'un caractère national de la littérature.

La forme poétique conserve toute son importance dans la poésie romantique, elle ne cherche aucunement à se faire oublier, puisqu'elle doit contenir, contre-balancer l'idée. L'auteur justifie le style "fleuri" ou "ornemental" du romantisme précoce, et aussi, d'une certaine façon, ce que les critiques russes considèreront *a posteriori* comme les "excès" du romantisme, et en particulier du romantisme français : le goût de la contradiction, une certaine disproportion des formes, une hétérogénéité de l'œuvre. Selon lui, l'œuvre romantique ne doit pas rechercher l'harmonie et la simplicité.

Cette représentation du classicisme et du romantisme comme deux mouvements simultanés, mais opposés, continue d'exister pendant tout le dix-neuvième siècle, s'opposant souvent à la théorie des âges de l'humanité. Romantisme et classicisme sont donc envisagés, par les uns, comme deux mouvements opposés, mais concomitants, et par les autres, comme deux périodes successives de la vie de l'humanité. Dans les deux cas, ce sont deux modes distincts de rapport de l'homme à l'univers. Dans le classicisme, l'homme se comprend dans le Tout, tandis que dans le romantisme, l'*esprit* de l'homme se place *en face* du Tout.

• **Le romantisme dans le *Telegraf***

C'est la conception qui sera défendue dans le *Telegraf* pendant les dix années de son existence. Polevoj la résume dans un article sur les romans de Hugo en 1832[1]. Le romantisme, affirme-t-il, peut être assimilé à un élan de l'esprit. C'est l'affaire de chaque peuple, voire même de chaque écrivain, de chaque individu. C'est pourquoi on y observe une diversité extrême. Ses formes changent avec le lieu, le temps, le peuple. Il est à la fois infiniment varié et universel. Les lois esthétiques du romantisme sont la vérité et l'universalité. Plus est universelle l'idée qu'exprime une œuvre, plus elle est placée haut dans l'échelle hiérarchique. (Ainsi, chez Shakespeare, *Macbeth* est supérieur à *Richard III.*)

Le poète romantique rejette les règles classiques, parce qu'elles ne peuvent satisfaire ce besoin. Il mélange les genres, fractionne une œuvre comme bon lui semble (strophes, chapitres...), il est libre de tout système, et n'obéit qu'aux lois de l'esprit humain. Mais le romantisme est loin d'être le désordre, l'arbitraire. Au contraire, ses lois sont plus strictes que les règles classiques : vérité de la représentation de l'homme dans la réalité, et caractère universel et philosophique dans la "fantaisie". Autrement dit, il doit être à la fois concret et généralisant. Il a une double attache, dans la réalité et dans l'idéal.

C'est de là que vient, selon Polevoj, toute l'importance pour le romantisme du "caractère national" (*narodnost'*), qui fait pardonner bien des maladresses à des écrivains comme Hoffmann, Jean Paul[2], Gœthe, Dante, car le romantisme n'a pas peur de la vérité nue. Il donne plus de liberté, mais exige plus de profondeur. Il considère avec autant d'attention les œuvres populaires folkloriques, que celles de Shakespeare, Byron, Calderon, car il n'y a rien de plus authentique, de plus complet et profond que l'expression directe d'un peuple par le folklore, ou par celui qui s'en fait le porte-parole.

Quelle sera l'histoire future du romantisme? Il n'ira pas dans le sens de l'unification, mais au contraire vers la diversification, estime Polevoj. Il découvrira les particularités de chaque nationalité, il fera renaître le passé, il appréciera la totalité de la contemporanéité, en fonction de l'esprit local, de la philosophie et

---

1 MT, 1832, n° 1-3

2 Il s'agit de J.P.Richter

de l'histoire[1]. Ce futur radieux paraît encore difficile à imaginer aujourd'hui, ajoute-t-il, car le romantisme est encore engagé dans la lutte pour son existence, c'est pourquoi, il a ce caractère destructeur et combatif, que ne connaissaient pas Dante, Shakespeare et Calderon, car leurs œuvres satisfaisaient leur époque, autant qu'eux-même.

Byron, Gœthe et Schiller, eux, ont mené cette guerre.[2] Mais les plus engagés dans cette lutte de l'esprit sont les romantiques français. Ils combattent les idéaux classiques en eux-mêmes, sans pouvoir totalement s'en débarasser. Et c'est pour cela qu'ils choisissent des sujets forts et choquants, qui reflètent leur lutte intérieure. Polevoj explique ainsi, au sein du romantisme, l'apparition du courant "frénétique" français. Ce combat avec soi-même, qui détourne du reste du monde, est la cause du caractère incomplet des œuvres de Schiller et de Lamartine.

En résumé, on peut dire que pour le *Telegraf*, qui revendique le plus clairement l'étiquette de périodique du romantisme russe, ce dernier se caractérise par un rejet du classicisme, une volonté de modernité, une ouverture à tous les genres et à tous les contenus, pourvu que soient respectés les critères de vérité, de liberté et d'universalité. Le but de la littérature est la représentation la plus exhaustive possible de l'homme et du monde, sans exclure l'âme humaine et l'imaginaire.

Pour se libérer du "pseudo-classicisme" français, la littérature russe ne doit pas hésiter à suivre le mouvement "naturel" que lui a donné Lomonosov, selon Vjazemskij, elle doit suivre le chemin que lui montre la littérature allemande, et au delà, la littérature européenne. Pour Polevoj et Vjazemskij, le romantisme est synonyme de liberté et d'universalité de l'art. Il n'est compatible avec la *narodnost'* dans l'art que si celle-ci est comprise dans le sens de "naturel" et non de "spécificité".

Le débat de Vjazemskij avec Dmitriev à propos de *Baxčisarajskij Fontan* portait sur l'authenticité de la littérature russe "classique" du dix-huitième siècle, autant que sur l'orientation à donner à une littérature russe "romantique". Par le recours à l'orientalisme, les Russes cherchent, avant tout, à définir leur place entre l'Europe et

---

[1] On retrouve une fois de plus les trois côtés du triangle qui forme la base du romantisme: philosophie, histoire, *narodnost'*.

[2] Une fois encore, Polevoj met Goethe dans le même camp que Schiller, il lui refuse le calme olympien, en en faisant un poète "engagé".

l'Asie, et leur rôle dans la culture occidentale. Enfin, l'exigence romantique de "naturel" pose la question du caractère national de la littérature russe. Ainsi, les débats sur le romantisme laissent entrevoir un débat plus large sur l'identité nationale. Toutefois, le romantisme est avant tout un souffle nouveau venu d'Europe, et incarné par de grandes figures, en particulier par Byron.

Chapitre 2 : le génie romantique

Dans la perception romantique du monde, l'esprit de l'Homme contemple la Création en face à face. Le "moi" lyrique est hypertrophié, le poète se compare au Créateur, et l'esthétique romantique repose sur la notion de "génie". Or, la figure emblématique du romantisme des années vingt, la "voix du siècle", c'est Byron.

Byron a joué un rôle considérable dans tous les pays européens, mais en Russie tout particulièrement, puisque les premiers poèmes romantiques de Puškin sont manifestement et délibérément inspirés de ceux de Byron. Vjazemskij dans la *Préface à Baxčisarajskij Fontan* défend le byronisme de Puškin.

1 - Le byronisme.

En 1824, en Russie, le romantisme n'est encore que le byronisme, c'est à dire une poésie d'un lyrisme mélancolique et méditatif. Les héros de Byron, *Childe Harold*, un pélerin révolté, misanthrope et blasé, et celui du *Giaour*, pâle et satanique, sont assimilés à l'image de leur créateur. Byron est appelé "le poète du siècle", le génie de toute l'époque romantique. Il incarne l'esprit nouveau de la littérature européenne. En 1822, Žukovskij traduit le *Prisonnier de Chillon*, et c'est le début de l'engouement pour Byron en Russie.

L'année 1824 est l'année byronienne, et pour plusieurs raisons. D'une part, c'est l'année de la mort de Byron. D'autre part, c'est l'apogée d'un certain type de romantisme russe dont les œuvres les plus représentatives sont les poèmes de Puškin dits "byroniens" que sont *Kavkazkij Plennik* (*Le prisonnier du Caucase*) et *La fontaine de Baxčisaraj,* publiée cette année là, avec la Préface de Vjazemskij sur la nature du "romantisme".

Dès son premier numéro, le nouveau journal de Polevoj, *Moskovskij Telegraf* publie un panégyrique de lord Byron, écrit par

un autre célèbre "romantique" anglais, Walter Scott[1]. Cette mort se produit dans des circonstances exceptionnellement "romantiques", au champ d'honneur, Byron se battant aux côtés du peuple grec, défendant son indépendance contre l'envahisseur turc. Elle devient un thème lyrique de choix pour les poètes russes, et dans *Mnemozina* plusieurs poèmes, de Puškin et de Kjuxel'beker, y sont consacrés. Il se forme ainsi un mythe de Byron, qui entre en "vibration" avec certains thèmes décembristes : le mythe du poète guerrier défendant le peuple contre l'oppresseur, le mythe de la Grèce, symbole de la première démocratie.

Byron apparaît dans un premier temps comme un poète "révolutionnaire". Dans un des premiers numéros du *Telegraf*, sorti avant le mois de décembre, il est question du poème de Casimir Delavigne consacré à Byron. Les vers du poète français sont cités : ils évoquent la fierté et l'indépendance de Byron, mais aussi son combat pour la liberté des peuples opprimés.[2] Pourtant, Kjuxel'beker, dans son célèbre article de *Mnemozina*[3], oppose déjà la poésie monotone de Byron, au talent de Shakespeare.

Après 1825, l'échec des décembristes et le discrédit des idées libérales, ce thème de la liberté, associé à Byron[4], est transposé à celui de la liberté de l'artiste. Byron est le poète de l'hyperbolisation de l'individualité, de l'âme mise à nu. Il devient pour les Russes une sorte de poète prométhéen, faisant seul face au monde. C'est cette image de Byron que défend le *Telegraf,* qui affirme qu'il n'y a pas de plus grand poète que Byron parmi les modernes (chez les Anciens, on ne peut lui comparer que Dante, le premier poète romantique[5]). Byron est le poète romantique par excellence, le poète de l'âme.

---

[1] *Xarakter Lorda Bejrona*, article tiré de la *Westminster Review*,MT, n° 1, p. 28-34, suivi d'un commentaire, et d'un article de Fletcher, traduit du français, sur la maladie et la mort de Byron.

[2] "C'est la Grèce, as-tu dis, c'est la Grèce opprimée,...
Son bras s'allonge, et cherche un glaive,
Elle vit, elle parle, elle a dit: Liberté!" (MT, 1825, n° 2, p. 140)

[3] *O napravlenii našej poezii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie, Mnemozina,2*

[4] Les critiques soviétiques ont particulièrement insisté sur le thème de la révolte byronienne en tant qu'insoumission au pouvoir, considérant le *Telegraf* avant tout comme un journal d'opposition. Ce point de vue nous semble exagéré. Toutefois, nous devons rappeler que Byron était effectivement mal vu des autorités russes, ainsi le *Lord Byron* de Thomas Moore était interdit à l'importation en Russie en 1830, (il était néanmoins lu de tous).

[5] Selon la théorie d'Ancillon, la poèsie romantique est née de la poésie provençale, dont le plus grand représentant est Dante.

Voici ce qui est dit de Byron dans le premier numéro du *Telegraf* :

> "Le grand Byron, phénomène exceptionnel dans les mœurs de notre temps, ne doit pas être jugé comme un homme ordinaire, en lui tout dépassait la médiocrité de l'esprit et des sentiments, qui est si courante de nos jours. Les œuvres du vrai génie se reconnaissent, soit au reflet qu'elles donnent des impressions reçues par l'esprit ou les sens du Poète, soit à la force indicible avec laquelle le génie s'exprime lui-même, dans ces œuvres. Byron réunissait ces deux aspects du génie : il représentait à la fois le monde concret et celui de l'imagination, avec une force inimitable, et nous a surpris par sa représentation de l'homme, qu'il trouvait en lui-même..."[1]

Ainsi, Byron est l'illustration d'une certaine conception du génie. Puškin devient l'enjeu de la polémique sur Byron qui oppose le *Telegraf* aux autres journaux. Pour le *Telegraf* en effet, la parenté du génie de Puškin avec celui de Byron est incontestable, et elle est le gage de la contemporanéité et de l'authenticité des œuvres de Puškin.

Byron incarne l'esprit du siècle : or tout écrivain vivant avec son temps ne peut que refléter ce même esprit du siècle. Au contraire, de l'avis des autres journaux, tant que Puškin ne se sera pas dégagé de l'imitation de Byron, il n'aura pas donné sa pleine mesure, et en tout cas il ne pourra être appelé un poète national. Polevoj soutient donc, dans la polémique qui l'oppose à Rožalin sur Puškin[2], le byronisme "libérateur", il regrette que Puškin s'en écarte.

Pour le *Telegraf*, Byron représente aussi la preuve qu'un grand poète n'est pas obligatoirement un poète "national". Les poèmes de Byron se passent presque toujours ailleurs qu'en Angleterre, et ses héros sont rarement des Anglais[3], dit le critique du *Telegraf*, répondant à un article de Merzljakov dans *Severnaja Pčela*. Pour le *Telegraf*, l'esprit du siècle est plus important que l'esprit du peuple, or le siècle est indiscutablement "byronien".

---

1 *Pribavlenie k predyduščej statje*, MT, 1825, n° 1, p . 34-35

2 Article de Polevoj dans MT, 1825, n° 5, réponse de Venevitinov dans *Syn Otečestva*, 1825, n° 8, suivis de *Nečto o spore po povodu Onegina*, Rožalin,VE, 1825, n° 17 et la réponse du *Telegraf*, signée N.N.: *Zamečanie na statju: nečto...* MT, 1825, n° 23 (*Osobennoe Pribavlenie*) p. 1-10

3 "Действие поэм Бейрона почти всегда вне Англии и герои его не англичане" *O kritike g-na A.F. na Russkuju Poesiju*, MT, 1825, n° 21, p. 73

Dans l'article sur les *Sonnets* de Mickiewicz[1], Vjazemskij parle de "collusion ou accord des idées prédominantes du siècle avec celles de Byron"[2]. Il voit une "consonance" des grands génies du siècle, Byron, Puškin, Mickiewicz. Le rayonnement de Byron sur tous les poètes du siècle est incontournable, mais inconscient. Il est comparable à celui de Walter Scott pour la prose, ajoute-t-il. L'esprit de l'époque actuelle exige de la poésie byronienne, et il ne s'agit pas d'une mode. C'est un phénomène qui se retrouve non seulement en poésie, mais en politique et dans tous les domaines touchant au coeur et à l'esprit. Par exemple, bien qu'ennemis, Voltaire et Rousseau ont davantage en commun, qu'avec Joseph de Maistre, car ils appartiennent à la même époque. Un autre exemple est celui de Chateaubriand et Benjamin Constant. Malgré leurs opinions politiques opposées, ils présentent un phénomène de *convergence esthétique*. Ainsi, "à un moment donné, il n'y a pas deux vérités, ni deux nécessités. Byron a été choisi au moment voulu pour être l'interprète de l'Homme auprès de lui-même, pour traduire l'esprit du temps à l'Homme. Il a mis en musique le chant de sa génération, il a inventé l'alphabet des sentiments et des concepts"[3], lui permettant de s'exprimer. C'était une nécessité de l'époque. Dégagé des règles conventionnelles, le romantisme a cependant une unité naturelle, donnée par l'esprit du temps, et non résultant de l'imitation stérile, car si le mensonge est multiple, la vérité est une.

Cette prise de position suscite les réactions hostiles des "anti-romantiques", tels Kačenovskij, Bulgarin et Nadeždin. Ce dernier proteste avec une certaine ironie contre ce rapprochement de Byron et Mickiewicz. Vjazemskij, dit-il, veut nous faire croire que Mickiewicz n'est pas un vulgaire imitateur de Byron, mais que c'est un "génie" qui rencontre un autre génie ![4] Dans les dialogues de Nadoumko, Nadeždin, de son propre aveu, se délecte à mettre dans la bouche de Tlenskij, le romantique, des citations du *Telegraf* sur

---

1 voir l'article de Vjazemskij sur les Sonnets de Mickiewicz, que nous avons évoqué dans la première partie. MT, 1827, n° 7, p . 191-222.

2 *Ibidem*, p. 195 : "*stačka geniev*"

3 "Нет двух истин, двух потребностей на одну и ту же минуту. Байрон не изобрёл своего рода, он избран был толмачом человечества с самим собою. Он положил на музыку песню поколения, он ввёл буквы, которые напечатлели понятия и чувства..." *ibid.*

4 VE, 1827, n° 12, p. 284-285

Byron[1]. Cependant, dans un article sur *Borskij*,[2] poème romantique de Podolinskij, le même Nadoumko est bien plus indulgent pour Byron, dont il reconnaît la grandeur et salue les succès [3] Mais Podolinskij ne peut prétendre l'égaler, ni tenter de l'imiter. Pour Nadeždin, Byron et le romantisme ont eu leur raison d'être, mais ils sont dépassés. Nadeždin ne s'en prend pas tant à Byron lui-même qu'à ses imitateurs russes.

Au contraire, au delà de Byron, le *Telegraf* défend les poètes qui sont dans la mouvance directe du poète anglais. Et cela ne concerne pas seulement Puškin, mais aussi Mickiewicz et tout particulièrement le poète russe, aveugle et boiteux, Kozlov. Ses handicaps physiques le coupent du monde social, mais ce n'est que pour le rapprocher davantage de l'intimité profonde de l'homme. Ainsi, selon le *Telegraf*, comme Byron, Kozlov est un poète authentiquement "romantique". Dans un article[4] sur son poème *Černec* (*Le moine*), paru en 1825, Vjazemskij fait le rapprochement entre cette œuvre et celle de Byron, le *Giaour*, et c'est pour mieux souligner la justesse et la finesse de la peinture du sentiment. Kozlov a montré qu'il était digne de l'héritage byronien. Ce poème est un splendide chapitre, ajouté à l'histoire psychologique de l'humanité, dit le critique. Les traductions de Byron par Kozlov seront saluées par le *Telegraf* lors de leur parution en 1828[5]

En revanche, Vjazemskij considère comme une trahison la tentative de traduction de Glebov[6]. Le prologue que croit utile d'ajouter Glebov au poème de Byron, le *Rêve*[7] est tout à fait déplacé, selon le critique. Il porte à croire que Byron était une sorte de barde ou de menestrel requérant l'attention de son public, alors que Byron ne se souciait absolument pas des lecteurs et de leur "patience". Vjazemskij défend ici le nouveau type du poète, un solitaire,

---

1 *Sonmišče nigilistov*, VE, 1829, n° 1, p. 5 (note) et n° 2, p. 99 (note)

2 VE, 1829, n° 6 , p. 143-151 et n° 7, p. 200-220

3 "Посмотрите на творения чудного Байрона... Его *Чайлд Гарольд* есть богатейшая ткань идеализированной ткани человечества, убранная драгоценнейшими воспоминаниями, собранными из всех веков, под всеми земными поясами. Его *Джаур* дышет палящим зноем Востока, в его *Мазепе* кипит бурная кровь Сарматская, его *Каин* предстоит во всей суровой наготе первобытного мира". `VE, 1829, n° 7, p. 207)

4 MT, 1825, tome II, p. 312-320

5 MT, 1828, n° 24, p. 484

6 MT, 1827, tome 17, bibliographie, article sur *Elegii i drugie stixotvorenija Dmitrija Glebova*

7 "Друзья! Внимайте чудный сон!
Готовьте долгое терпенье..."

écrivant pour lui-même sa propre confession, le poète romantique, et non l'amuseur de foule. Glebov aurait du se contenter de s'essayer sur des poètes français de moindre importance, comme Bertin, Legouvier, Millevoy.

Lamartine ne fait pas partie des poètes que défendent le *Telegraf,* et Vjazemskij, qui avoue lui préférer Delavigne, bien que ce dernier soit plus proche, par son style, des classiques[1]. Lamartine a eu tort de prétendre se substituer à Byron, en écrivant son "Dernier chant de *Childe Harold*", affirme-t-il. [2]. Dans le même article, Vjazemskij affirme que Lamartine a gâché et trahi ce qu'avait commencé Chenier et poursuivi Millevoy. En effet, la poésie de Millevoy avait autant de rêve (*mečtatel'nost'*) que celle de Lamartine, et en outre, elle possédait rigueur et clarté de la forme, variété des images et des sentiments, tandis que Lamartine est monotone. Pour Vjazemskij, Byron est incomparablement plus grand que Lamartine. D'emblée, il garde donc ses distances vis à vis du romantisme français.

Byron est le poète romantique par excellence, celui qui donne des mots à l'expression du sentiment et de l'âme. Mais il incarne aussi l'autre face du poète romantique, celle du poète en rupture avec le monde, et surtout avec la société. C'est le poète maudit, incompris. Plus grave encore, Byron est en rupture avec Dieu[3]. Son athéisme le condamne à l'errance éternelle, jamais il ne trouvera l'harmonie, son âme est condamnée à la déchirure perpétuelle. C'est cet aveuglement fatal que condamnent les *ljubomudry* de *Moskovskij Vestnik.* Les jeunes germanophiles moscovites lui opposent un autre modèle, celui de Gœthe, qui incarne au contraire l'harmonie totale avec l'univers, la sagesse, le goût de la mesure et de la science. Ils invitent Puškin à suivre cet exemple, plutôt que celui de Byron[4].

Une polémique oppose le *Telegraf* et *Moskovskij Vestnik* à propos de *Manfred,* dont Puškin avait émis l'idée que ce n'était qu'une imitation du *Faust* de Gœthe. Dans son analyse de *Manfred*[5], Ševyrëv distingue deux directions dans la poésie contemporaine, c'est à dire

---

1 *Pis'mo iz Pariža*, MT, 1826, tome 12

2 Il faut préciser que dans les années vingt, Delavigne était plus populaire que Lamartine en France également. (Jensen, p. 341)

3 Les accusations d'inceste contre Byron devaient sans doute le rendre suspect du point de vue de la moralité aux yeux des critiques moscovites.

4 Venevitinov dans son épître *K Puškinu*

5 MV, 1828, n° 13 , p. 57-63 à propos de la traduction de *Manfred*

dans le romantisme : d'une part celle des poètes qui examinent la vie humaine jusque dans ses moindres détails, et, d'autre part, la poésie de l'idée, la poésie allégorique, dans laquelle une idée ou un sentiment se trouve toujours au centre. Ce deuxième genre de poésie n'aime pas les détails, au contraire, elle dessine à traits énormes et audacieux. Les objets perdent ainsi leur caractère concret. Tout ce qui est vivant devient fantomatique, tout est fugitif, sauf l'idée ou le sentiment , qui domine et anime tout, qui en fait l'unité, l'harmonie.

Tous les poètes et toutes les œuvres peuvent être classés dans ces deux goupes, poursuit Ševyrëv, reprenant la thèse développée par Schiller lui-même dans *De la poésie naïve et sentimentale*. Dans le premier, il y a Gœthe, avec Walter Scott, Washington Irving, Fenimoore Cooper, Manzoni et Puškin. Dans le second on trouve, aux côtés de Byron, Schiller, Thomas Moore, Žukovskij, Mickiewicz... Mais certains comme Gœthe ont su combiner les deux directions. C'est aussi le cas de Shiller qui, avec la *Wallenstein*, tend vers le premier goupe, ou de Puškin qui, avec *Kavkazskij Plennik* et *La fontaine de Baxčisaraj,* est passé au deuxième groupe (mais il y est plutôt imitateur qu'authentique, estime Ševyrëv).

Manfred n'est que la mise en œuvre d'une *idée*. Il n'y a pas de description précise et concrète du héros, mais plutôt une suggestion, comme l'est la musique. Malgré sa forme, *Manfred* ne peut être considéré comme une œuvre dramatique (pas plus que les *oratorios* de Haydn, bien qu'ils aient plusieurs "voix"...). Par rapport aux œuvres de Gœthe, celle de Byron semble à Ševyrëv désincarnée, et artificielle.

Quelle est l'idée qui anime *Manfred*, s'interroge Ševyrëv? D'après le résumé de l'intrigue, c'est l'égoïsme poussé à son paroxysme. En effet, c'est l'histoire d'un homme qui ne reconnaît aucune autorité, aucune limitation à son indépendance et à sa liberté, dont l'âme englobe le monde entier dans sa haine de l'humanité. Pour avoir succombé une fois à l'amour, il est blessé et va souffrir éternellement. De tels monstres n'existent pas dans la réalité, et Manfred est l'incarnation d'*un aspect seulement* de l'âme humaine. C'est le mal à l'état pur. Or, dans l'homme réel, le mal et le bien coexistent, grâce à la liberté humaine. C'est cette coexistence qui fait les grandes figures comme Néron, Caligula, Caïn, Richard (créé par Shakespeare). Manfred n'en fait pas partie. *Manfred* et *Faust*

sont à l'opposé. Ils représentent deux excès inverses, et l'un et l'autre en meurent : Manfred ne veut vivre qu'en lui-même, coupé du monde, et Faust ne veut, et ne peut, vivre qu'en dehors de lui-même, car son âme appartient au démon. Au delà de Byron,Ševyrëv a une réflexion sur le Bien et la liberté morale de l'homme .

Pour Ševyrëv, Byron n'est pas fidèle à la réalité, c'est ce qui le distingue fondamentalement de Gœthe. Ainsi, pour lui, Byron ne résume pas toute la littérature moderne, car celle-ci est la résultante de deux mouvements contradictoires, l'un concentrique, l'autre excentrique. Gœthe fait pendant à Byron. Cette conception est typique du schellingianisme, comme nous le verrons ultérieurement.

Pour K.Polevoj, en 1829 [1], Byron représente le dernier écho du XVIIIème siècle, celle d'un monde qui s'est épuisé dans le pseudo-classicisme, et qui s'écroule, désenchanté. Il a une approche historiciste du byronisme. Byron chante la chanson de son époque. Son erreur, imputable à la pseudo-philosophie, est de n'avoir vu que le mauvais côté de l'humanité. Il aurait dû être un immense génie, mais les circonstances de sa vie ont fait qu'il n'a pu exprimer que sa vision glaciale et effrayante, et l'ironie impitoyable, qu'on retrouve chez Puškin, dans le poème *Demon.*

L'origine aristocratique de Byron permettait aux poètes-décembristes de se trouver une parenté de plus avec lui, d'autant qu'il n'hésita pas à sacrifier son rang à sa liberté, et fut mis au ban de la noblesse. Au contraire, elle conduit les écrivains "plébéiens" à voir en lui, dans les années trente, le symbole de la décadence de l'aristocratie.

Aussitôt après l'époque byronienne, le monde a trouvé la voie religieuse et philosophique, affirme encore K.Polevoj. Et il attend maintenant le poète qui saura chanter la nouvelle époque. Ainsi, pour K.Polevoj, Byron est le poète de l'ironie désespérée. Cette ironie, qu'il retrouve chez Puškin, est entièrement contenue dans la non-adéquation des moyens poétiques et de l'action représentée dans l'œuvre. C'est dans cette caractéristique que réside le byronisme de *Kavkazskij Plennik* et de *Baxčisarajskij Fontan.*

Dans les années trente, Byron est de plus en plus considéré comme l'incarnation du fameux mal du siècle. Il est l'ombre fatale,

---

[1] Article sur *Poltava* , MT, 1829, n° 10

la comète satanique planant sur toute son époque[1]. Au nom de la morale, de l'éthique et de la religion, Nadeždin, dans *Vestnik Evropy* puis dans le *Teleskop*[2], invite à combattre son influence néfaste. Pour Nadeždin, Byron incarne tous ce qui est détestable dans le romantisme, et avant tout, l'absence d'idéal.

Voici comment il définit Byron, dans un article sur *Poltava*[3] :

> "Il est toujours fidèle à lui-même : tant lorsqu'il s'efforce de violer les mystères virginaux du ciel et de la terre, que lorsqu'il s'abaisse à aboyer honteusement en pamphlétiste de place publique. Partout c'est la même haine sombre de tout, les mêmes tableaux moroses d'une existence orpheline, dont l'endormissement léthargique ne connaît que les brusques éclats d'une vie en révolte. Les poèmes de Byron sont des cimetières désolés où des vautours avides de sang, disputent rageusement aux serpents sifflants des crânes à demi décomposés. Son univers, c'est l'enfer..."[4]

Plus loin, dans le même article, il évoque la misanthropie de Byron. Néanmoins, comparé aux "romantiques" russes, Byron a un réel talent : dans un dialogue de Nadoumko sur *Borskij* de Podolinskij[5], il affirme que le romantisme doit se distinguer par l'ampleur de son point de vue. Le *Childe Harold* de Byron est un modèle en la matière. C'est l'histoire idéalisée de l'humanité, composée de souvenirs communs à tous les siècles et tous les pays. Dans le *Giaour*, dans *Mazeppe* et *Caïn*, il voit aussi une réelle force. Mais c'est pour mieux dénigrer le *Borskij* de Podolinskij. Ainsi, Nadeždin reconnaît le génie de Byron, mais considère que son influence sur les balbutiements de la littérature russe ne peut être que néfaste.

Belinskij prend en compte Byron comme un des éléments ayant contribué historiquement à l'avènement d'une littérature russe. Il ne

---

1 Même Polevoj reprend cette idée qui est devenu un cliché : il dit de Byron en 1833 (dans un article sur *Boris Godunov*) que c'est la "comète sanglante de la nouvelle poésie" ("кровавая комета новой поэзии", ed. 1990, p. 230)

2 *Teleskop*, 1831, n° 24, p. 482

3 VE,1829, n° 8-9

4 "Он всегда верен самому себе: и тогда, когда пытается святотатски обнажить девственные таинства *неба и земли*, и тогда, когда унижается до постыдного лаяния площадного памфлетиста. Везде то же мрачное всенавидение, везде те же безотрадные картины сиротствующего бытия, коего летаргическое усыпление взрывается только буйными порывами бунтующей жизни. *Байроновы* поэмы суть запустевшие кладбища, на которых плотоядные коршуны отбивают с остервенением у шипящих змей полуистлевшие черепы. Его мир есть ад..." VE, 1829, n° 9, p. 20

5 VE, 1829, n° 7, p. 207

prend pas position pour ou contre le byronisme. Néanmoins, pour Belinskij, la littérature doit refléter le peuple et sa vie. Or, Byron n'a compris qu'un seul aspect de la vie de l'univers, il n'a su exprimer que la souffrance du coeur. Le byronisme a été un phénomène du siècle, et en tant que tel, Puškin se devait de l'exprimer aussi. Mais Puškin est bien différent de Byron, il est un enfant gâté qui, contrairement à Byron, a préservé son innocence, son aptitude au rire, et toute la Russie retentit de sa joie de vivre[1]..

A travers l'image de Byron entre 1824 et 1834, nous avons pu suivre l'adhésion de la critique moscovite au romantisme européen, puis son rejet progressif après 1830. Byron incarnait la liberté, dans les années vingt, il devient le symbole de la démesure, des excès du romantisme, mais aussi de la perversion et du malheur profond, auxquels peuvent mener une liberté mal comprise, et l'absence d'élévation de l'âme, que réclament sans cesse les romantiques russes.

Le byronisme est d'abord un état d'esprit, synonyme de liberté du poète et de poésie de l'âme. Byron est l'incarnation de son siècle. Mais du point de vue des "philosophes", le byronisme ne représente qu'un courant incomplet de la littérature, il est criticable sur le plan de la moralité. Enfin, l'approche historique permet d'accepter le phénomène comme une étape obligatoire, mais déjà dépassée.

2 - L'"idée" du poète, comme thème poétique.

Mais le byronisme n'est pas seulement un courant littéraire, c'est un mythe qui nourrit l'inspiration des poètes, le "génie" est un thème poétique convenant particulièrement bien à la littérature romantique. Le rejet de l'esthétique classique amène à considérer l'œuvre d'art non comme le reflet de la nature physique, ce qui serait la conception aristotélicienne, mais comme l'expression individuelle de l'artiste. Elle est le reflet de l'âme du poète, et si l'on y retrouve les traits de la nature externe, ce n'est que vus à travers le prisme de l'Homme, et en l'occurrence, du Poète, car il est la quintessence de l'Homme, celui qui concentre en lui toutes les propriétés humaines.

---

[1] *Literaturnye mečtanija, Molva,* 1834, Skabičevskij, p. 57

Le Poète est donc la clé (au sens musical : celui qui permet de déchiffrer, qui donne son sens) du rapport entre l'art et la nature. Il est à la fois créateur, sujet de l'art, mais aussi créature, élément constitutif de la nature, objet de l'art. Toute définition d'une Esthétique revient à déterminer la place et le rôle du Poète, ainsi que son but, dans l'univers et parmi les hommes. Dans les revues moscovites, le statut du Poète émerge du traitement poétique de ce thème, plus que des articles critiques ou théoriques. Or ce thème, dans la poésie lyrique des années vingt, connaît un développement remarquable.

Le premier poème de Puškin se rapportant à ce thème est *Mon démon*[1] (publié dans *Mnemozina*). Le Poète y apparaît, luttant contre la tentation du désespoir et de la mélancolie. On trouve, dans ce court poème, des accents byroniens. Le poète est un être à part, maudit, livré au démon, en rupture avec le monde, ce qui est cause de sa souffrance.[2]

Dans le même numéro de *Mnemozina*, Kjuxel'beker publie son superbe poème *Malédiction*.[3] Ici, le Poète apparaît comme un "Christ en gloire", dans la toute puissance que lui confère le don de la parole, mais c'est un Christ vengeur, plein de colère, comme le Dieu de l'Ancien Testament, ou les dieux grecs. C'est le poète des décembristes, l'aimé des dieux, un demi-dieu lui-même, qui lutte contre les tyrans de ce monde, grâce à l'arme formidable qu'est la parole, la poésie. La noblesse du Poète est soulignée par le style, emphatique et élevé, par l'utilisation des archaïsmes et des slavonismes, par la densité et la force déclamatoire des vers.

Les deux aspects, poète maudit, et poète vengeur, se combinent dans le thème de Byron. A l'occasion de sa mort en Grèce, dans la lutte contre l'envahisseur turc, et au nom de la libération des peuples, Kjuxel'beker publie *La mort de Byron*[4], accompagnée d'un lourd appareil de notes explicatives. Byron y apparaît comme un démon, un géant ou un monstre qui déploie ses larges ailes, perce le brouillard, et s'élance vers l'Enfer, le Styx. Il va rejoindre les ombres des autres demi-dieux : Dante, le Tasse, mais aussi de ses

---

1 *Moj demon* publié ultérieurement sous le titre *Demon.*

2 "И ничего во всей природе
Благословить он не хотел"

3 *Prokljatie.*

4 *Smert' Bajrona*

monstrueuses créatures, le Giaour, Mazeppe, Manfred... Il est aussi comparé à une force de la nature, une comète tombante, le bruit de la cascade. L'atmosphère du poème (surtout de la première partie) est lourde et figée. Kjuxel'beker s'est efforcé de créer un climat oriental, censé évoquer la Grèce aux mains des musulmans, mais qui accompagne bien l'impression d'extraordinaire et la difficulté de l'envol de ce grand oiseau qui s'arrache à la terre.

Dans le poème de Puškin, dédié à Byron, dans ce même numéro, intitulé *A la mer*[1] l'image du poète anglais rejoint celle de Napoléon, l'autre géant du siècle, l'autre héros de la liberté (enfant de la révolution française), et se confond ensuite avec celle de l'océan, libre et indomptable. C'est le "moi" lyrique qui est au centre du poème. Le Poète apparaît attiré par le large, qui représente la liberté, et aussi l'au delà, la mort, mais il est enchaîné à la terre ferme.[2]

Le Poète n'est pas à sa place parmi les mortels. Il est incompris par la foule de ses semblables. Dans les *Extraits d'un voyage dans le midi de la France*[3], Kjuxel'beker rappelle que le poète romantique est aussi plus faible et plus fragile que le commun des mortels, il peut succomber plus facilement aux passions. La foule est incapable de comprendre les débordements de l'âme que connaissent les grands hommes. C'est pourquoi elle fait preuve de tant d'ingratitude en condamnant leurs débordements ou excès éventuels. Elle devrait se souvenir que, contraints de vivre entourés du vice et de la débauche, les Poètes ont plus de mérite que n'importe qui d'autre à y résister. Mais la foule est à la fois envieuse et méprisante. Le poète, poursuit Kjuxel'beker, lorsqu'il est touché par la grâce de l'inspiration, cesse, en quelque sorte, d'être un homme. Ayant connu la béatitude suprême, il n'y a plus pour lui de bonheur possible sur terre. Aussi est-il condamné à errer ici-bas, comme un paria, sans jamais trouver la paix de l'âme. Même les liens familiaux lui sont lourds. Ce n'est que dans la tempête qu'il se sent vivre. Il préfère la souffrance à un calme morne et éteint.

Ce thème de la foule est aussi très présent dans les œuvres d'Odoevskij, en particulier dans la nouvelle *Elladij*, publiée dans

---

[1] *K morju*

[2] "Ты ждал,ты звал...я был окован/ Вотще рвалась душа моя/ Могучей страстью очарован/ У берегов остался я."

[3] *Otryvk iz putešestvija po poludennoj Francii, Mnemozina* IV, p. 66-91, Lettre XLIII, datée du 19 (31) janvier 1821, Marseille

Mnemozina. Le héros qui donne son nom à l'œuvre, est un jeune homme dont les qualités exceptionnelles de droiture, d'honnêteté, de sensibilité, se transforment en handicaps, et même en vices, à cause de la société mondaine et dépravée dans laquelle il est contraint de vivre. Le contact avec les hommes pervertit l'âme pure du héros romantique. Dans le court poème en deux strophes *Le poète*,[1] Puškin reprend l'idée et l'image de Kjuxel'beker : le Poète quand il n'est pas touché par l'état de grâce est plus misérable encore que les autres mortels. Mais quand le Verbe le touche, il s'élance, comme un aigle, au dessus de la foule, au dessus des tyrans.

Un élément nouveau apparaît dans le dernier vers où l'on sent comme la respiration du monde. Le poète court "vers les rives des vagues vides, et les vastes chênaies bruissantes..."[2] C'est un autre aspect de ce thème qui apparaît ici : celui de la communion du Poète avec le monde, que lui donne la Connaissance-Révélation.

Le poème *Le prophète*[3] explicite la comparaison du poète avec les prophètes bibliques (le désert, le séraphin, la voix de Dieu, s'exprimant en slavon d'église). Le Poète ne s'appartient plus. Dieu lui arrache la langue, le coeur, il parle et il souffre désormais pour toute l'humanité. Mais il voit et il entend la totalité du cosmos[4]. La dualité du Poète est mise en évidence : il est à la fois l'"aiglonne apeurée"[5], le "cadavre dans le désert"[6], mais aussi celui qui peut franchir les mers et les terres[7], et qui a toute puissance sur le coeur des hommes. Enfin, la mission du poète est exprimée avec force : il est soumis à la volonté de Dieu, sa liberté, sa puissance, sont conditionnées par le dessein divin.

Le poème *La foule*[8] reprend ces thèmes. Il se présente sous la forme d'un dialogue entre le poète et la foule, qui l'invite à mettre son don au service des hommes, à les éduquer, à corriger leurs coeurs. Il lui semble que la liberté du poète est stérile, parce qu'elle

---

1 *Poet ("Poka ne trebuet poeta...")*, MV,1827, n° 23

2 "На берега пустынных волн
В широкошумные дубравы."

3 *Prorok*, MV, 1828, n° 3

4 "И внял я неба содроганье/ И горний ангелов полёт/ И гад морских подводный ход/ И дольней лозы прозябанье."

5 "Как у испуганной орлицы"

6 "Как труп в пустыне я лежал"

7 "И, обходя моря и земли"

8 *Čern'*, MV, 1829, I, publié ultérieurement sous le titre *Poet i tolpa*.

est incapable de voir le sens réel de l'œuvre d'art, et l'Apollon du Belvédère lui paraît moins précieux qu'un pot en terre cuite. Mais l'utilité de l'œuvre d'art est d'une autre nature que celle du pot de terre. Le balayeur est utile, mais le poète aussi, à sa façon, c'est à dire en restant au dessus de la société, et non en se mélant des affaires de ce monde. Ce n'est pas le rôle du poète que de prendre parti, de faire de la politique ou de la morale. Le poète est sur terre pour l'inspiration, pour les "doux sons" de la poésie et pour la prière.

Ce poème a provoqué une vive réaction de la part des contemporains[1], choqués par les qualificatifs attribués à la foule : elle est ignorante, esclave, imbécile, obtuse, méchante, pernicieuse, ingrate... Le poète la chasse loin de lui et ne veut pas se compromettre avec elle. L'attitude du héros lyrique de Puškin déplaît fortement à Polevoj. Dans le *Telegraf*, en 1832, il publie, sous le pseudonyme de Bessmyslov (l'Imbécile) une parodie de ce poème, qu'il intitule *Le Poète*[2] et auquel il ajoute en épigraphe "A F.F.Motyl'kov". Il conserve la forme du dialogue, mais prend le parti de la foule. Polevoj reproche à Puškin son ingratitude vis à vis du public qui l'a adulé, et l'a placé au sommet de la gloire : il trahit la couronne de laurier que lui a tressée la foule.

Dans la thèse romantique de Schiller, le poète "naïf" chantait l'harmonie de l'homme dans la nature et avec les dieux. Au contraire à l'âge romantique, l'homme, s'étant coupé de la nature, déchiré, aspire à retrouver l'harmonie originelle. Le poète romantique, en rupture avec la nature, aspire à retrouver sa patrie céleste. L'Homme est comme Prométhée, enchaïné à la terre, mais la tête dans le ciel. Le poète est comme un aigle gigantesque, monstrueux, prenant son envol pour planer sur l'Univers, mais retombant sans cesse dans sa pitoyable condition humaine.

3 - Le poète-philosophe des *ljubomudry*.

La disparition prématurée de Venevitinov fait surgir autour de son image le mythe du jeune poète talentueux, "aimé des dieux",

---

[1] Puškin le lisait de façon provocatrice dans les cercles littéraires moscovites, en particulier chez Zinaida Volkonskaja, selon le témoignage de Ševyrëv (Ševyrëv, *Rasskazy o Puškine*, in *Puškin v vospominanijax ego sovremennikov*, M, 1974, tome 2, p. 41; cité par O.S.Muravjeva "*Poet, tolpa i literaturnaja kritika*", *Russkaja literatura* , 1992, n° 2, p. 2)

[2] *Poet*, MT, 1832, n° 8, p. 153-154

mais inadapté à la vie terrestre, fragile et incompris par la foule. Pendant des dizaines d'années, ses amis se réuniront au jour anniversaire de sa mort, pour célébrer la mémoire de celui qu'ils considéreront toujours comme le plus pur d'entre eux, le plus proche de leur idéal commun. Venevitinov devient lui-même le sujet de plusieurs poèmes romantiques, dont plusieurs sont publiés dans les revues moscovites[1].

Et pourtant, le thème du poète-philosophe des vers de Venevitinov s'oppose au pathos romantique et byronien des vers de Puškin et de Kjuxel'beker. Le poète romantique aspirait à retrouver le paradis perdu de l'innocence et de la jeunesse de l'humanité. Le poète-philosophe retrouve cette harmonie originelle, grâce à la connaissance, qui lui apparaît sous forme de Révélation du mystère de la Nature.

Trois poèmes de Venevitinov sont publiés dans *Moskovskij Vestnik* en 1827 : *Le Poète, L'offrande,* et *Le poète et son ami.* Dans *Le poète (Poet)*[2], la tonalité est plus antique, que biblique. Le poète est le "fils des dieux et l'aimé des muses". L'emploi des slavonismes est discret (*s ust, v plamennyx očax, na čele*) , donnant au style un caractère élevé, mais non archaïsant, comme chez Kjuxel'beker.

Il n'y a pas, chez Venevitinov, d'opposition violente entre le poète et la foule. Le poète parmi les hommes est insignifiant, il n'est pas reconnu, il passe inaperçu, la foule l'ignore, car il est silencieux, il ne brille pas par sa conversation en société. Mais il souffre, car il est heurté dans sa grande sensibilité par les cris et les rires de la foule. Aussi il s'isole, il se tourne vers lui-même, il reste silencieux jusqu'à ce que l'inspiration poétique s'empare de lui.

Comme chez Kjuxel'beker et chez Puškin, pour Venevitinov, il existe une sorte d'extase poétique, un moment où le poète, touché par la grâce (le feu sacré : sa poitrine est *brûlante*, son regard *enflammé*,[3]), s'élève au dessus des mortels : il considère alors le monde de haut ("Il abaisse son regard vers la Terre"[4]).

Mais cet instant dure peu. Le poète de Venevitinov est discret, calme, silencieux, presque effacé, timide, profondément seul et vulnérable. Mais il est aussi immensément riche intérieurement,

---

1 Exemple: *Na novyj 1828 god* de Xomjakov, publié dans MV, 1828, n° 5

2 MV, 1827, n° 5

3 "Взволнует огненную грудь", "И блещет в пламенных очах"

4 К земле он опускает взор"

puisque "son âme conserve précieusement les sentiments encore indécryptés[1]". "Son front sévère porte la marque de la réflexion[2]". Il est le Sage.

Dans le numéro suivant paraît *L'offrande (Žertvoprinošenie)*[3] Le "moi" lyrique du poète se consacre à la poésie, comme on entre en religion. La poésie *est* une religion, un lien avec l'au-delà, elle est sacrée. C'est une "déesse". En faisant le sacrifice de lui-même, le poète renonce à la terre, à la vie, mais il est aussi délivré de la mort. La vie n'est qu'une prison, une sirène trompeuse, dont les plaisirs sont fugaces.

Le dernier poème publié du vivant de Venevitinov est *Le poète et l'ami* [4]. Dans cette élégie, qui a la forme d'un dialogue, est développé le thème de la vocation du poète, que la Nature a mis sur terre pour qu'il vive pleinement, qu'il connaisse l'amour, et tous les plaisirs terrestres. Mais le poète connaît le dessein de la Nature car il comprend la voix de son âme. C'est pourquoi, il sait que le don de poésie, celui de "tout ressentir", lui a été fait en échange de la vie[5]. Il y renonce sans peine, car son destin est accompli.[6]

Le sacrifice est librement consenti, le Poète se met au service des autres hommes. Sa mission est de lire et de comprendre le grand livre de la Nature, de lever le voile secret qui la masque[7], et pour cela, il faut s'élever au dessus des vanités quotidiennes, pour capter le murmure du coeur et le proclamer[8]. L'homme perce le mystère de la nature en se connaissant lui-même. C'est le précepte de Platon. Et c'est le Poète (l'artiste) qui en est chargé. Le thème du poète-*ljubomudr* est ici complètement développé. La poésie est une connaissance, ou une reconnaissance de l'homme par lui-même, qui lui donne la clé de l'univers, et le poète est un philosophe, un sage.

---

1 В душе заботливо хранит
Он неразгаданные чувства..."

2 С раздумьем на челе суровом"

3 MV, 1827, n° 6

4 *Poet i drug,* MV, 1827, n° 7

5 "Душа сказала мне давно:/Ты в мире молнией промчишься! / Тебе всё чувствовать дано/Но жизнью ты не насладишься"

6 "Тому, кто жребий довершил/Потеря жизни не утрата -/ Без страха мир покинет он!"

7 "Природа не для всех очей/ Покров свой тайный подымает:/ Мы все равно читаем в ней/ Но кто, читая, понимает?"

8 "Над суетой вознёсся духом/ И сердца трепет жадным слухом,/ Как вещий голос, изловил!"

Pour Venevitinov, il n'y a d'autre religion que la poésie. Si le Poète apparaît parfois comme un prophète, ou plutôt un apôtre, contrairement au Poète de Puškin, ce n'est pas la parole de Dieu, qu'il transmet aux hommes ("Brûle par le Mot les coeurs des hommes !"), mais la vérité sur eux-mêmes, puisée en eux-même. La poésie n'est pas révélation divine, mais autoconnaissance. Elle est le don d'écoute, avant d'être celui de parole.

Le poète - *jubomudr* apparaît dans les vers de Xomjakov, publiés également dans *Moskovskij Vestnik*. La vision "nature-philosophique" du monde y est particulièrement développée. Dans le poème *Jeunesse* (*Molodost'*)[1] le "moi" lyrique implore Dieu de lui donner les bras d'un titan pour pouvoir saisir la Nature et la serrer sur son coeur[2]. Et la Nature répondra à cet amour enflammé de l'homme, de toute sa vie, de toute sa passion, par ses volcans, ses océans, ses étoiles... Dans le poème *Désir (Želanie)* de 1827[3], le héros lyrique exprime son aspiration à se fondre avec le monde, à courir dans le ciel avec le soleil, à être une étoile, un rayon d'aurore effleurant la vague, un nuage, une hirondelle, un papillon... Dans un autre poème, publié dans le même numéro, intitulé *Le poète* (*Poet*), ce thème cosmogonique est développé, associé au thème religieux. La terre n'est qu'une planète parmi toutes les autres de l'univers. Elle est muette. Seul le Poète peut lui donner une voix, car il a reçu ce don de Dieu.[4] Le poète est habité par un ange, un hôte immortel. Il fait, à son tour, don de la parole à la terre morte, c'est aussi un don de vie. Il est créateur, à l'image du Créateur. Le poème *Le rêve* exprime cet idéal du poète *ljubomudr* : faire entendre la voix de la nature, mais aussi celle de l'esprit s'élevant vers Dieu[5]. Le poète est le couronnement de la Création divine[6]. Et le rêve devient réalité :

---

1 MV, 1827, n° 5

2 "Небо, дай мне длани/ Мощного титана/ Я хочу природу / В пламенных объятьях,/ Я прижму природу / К трепетному сердцу,/ И она желанью/ Сердца отзовётся/ Юною любовью."

3 MV, 1827, n° 15

4 "Кто даст ей голос? - Луч небесный/ На перси смертного упал/ И смертного покров телесный/ Жильца бессмертного приял./ Он к небу взор возвёл спокойный,/ И Богу гимн в душе возник/ И дал земле он голос стройный,/ Творенью мёртвому язык."

5 "В ней слышен был и тайный глас природы
И смертного горе парящий дух."

6 "И что в певце на всё своё творенье
Всевышний положил венец."

le poète meurt, mais sa voix ne s'éteint pas. Car le poète est la voix immortelle de Dieu.

Dans les poèmes de Xomjakov de 1828, on retrouve des accents plus proches de ceux de Puškin[1], en particulier dans *L'inspiration* (*Vdoxnovenje*)[2] , puis dans *Réponse à une dame* (*Otzyv odnoj dame*).[3] Le poète doit renoncer au bonheur ici-bas, y compris à l'amour. C'est ce que dit le poème *L'aveu (Priznanie)*[4]. En effet, *elle* ne peut pas comprendre le Poète[5]. Mais il trouve dans la poésie la consolation et la force de mépriser l'amour terrestre.

Les titres des poèmes de Ševyrëv sont suffisants pour retrouver les thèmes schellingiens de la "nature-philosophie" : *Le Verbe de la Nature (Glagol prirody), La pensée (Mysl"), Le rêve (Son)*[6], *La sagesse (Mudrost')*[7]. Pour Ševyrëv, le Poète est l'instrument d'auto-célébration de Dieu.

"Mes veines étaient des cordes,
Moi même, j'étais un orgue de glorification."[8]

Cette vision du monde quasi-onirique, où la Révélation est envoyée par Dieu sous forme de rêve, préfigure les vers de Tjutčev. C'est au journal de Raič, *Galateja* [9] que revient le mérite de la publication des premiers poèmes de Tjutčev en 1829 et 1830, *Orage de printemps* (*Vesennaja Groza*), *La tombe de Napoléon (Mogila Napoleona), Cache-cache, Soirée d'été (Letnij večer), Vision (Videnie)., Insomnie(Bessonica), Matinée en montagne (Utro v gorax)* et *Monts enneigés (Snežnye gory),Un soir* (*Večer*) *Comme l'océan embrasse le globe terrestre...(Kak okean ob'emlet šar zemnoj)* . Quelques poèmes seront publiés également dans l'almanach

---

1 L'influence de Puškin est particulièrement forte dans l'*Ode*, publiée en allemand à Saint Petersbourg, avec les vers de Puškin, *Aux calomnieurs de la Russie (Klevetnikam Rossii)* et de Žukovskij *Chant russe sur la prise de Varsovie* (*Russkaja pesn' na vzjatie Varšavy*), sur le thème du panslavisme. Le poète y apparait comme un prophète, qui a la vision prémonitoire de l'uniondes aigles slaves, sous la houlette de l'Aigle du Nord, l'aigle russe...

2 MV, 1828, n° 3

3 MV, 1828, n° 21-22.

4 MV, 1830, n° 9

5 "*Ей* дики все мои мечтанья,
И не понятен ей поэт."

6 publié anonymement, MV, 1827, n° 4

7 MV, 1828, n° 21-22

8 "Мои все жилы были струны
Я сам - хваления орган." (MV, 1828, n° 21-22)

9 *Galateja* 1829, n° 3, n° 8, n° 17, n° 24, n° 34, 1830, n° 1, n° 13, n° 22, n° 27

Dennica[1], et dans les journaux de Nadeždin *Molva* et *Teleskop*. On y retrouve la vision cosmique, "nature-philosophique", mais le poète est aussi sensible aux micro-événements de la nature, un peu comme Xomjakov, qui s'enthousiasmait autant pour un papillon que pour les astres. Comme dans les vers de Ševyrëv, la tonalité est onirique, et la nuit revêt une importance particulière. Le sentiment religieux se fond avec le mysticisme panthéiste : Dieu et la Nature ne font qu'un.

Pour les schellingiens moscovites, il n'y a pas de frontière entre l'article critique ou philosophique et l'œuvre poétique. C'est pourquoi, nous retrouvons le thème poétique du *ljubomudr* dans la prose de *Moskovskij Vestnik*. Evgenij, le narrateur du fragment de Ševyrëv, *De la possibilité de trouver une loi unique pour le Beau*[2], est un jeune homme au visage inspiré, immobile et profond. Il ressemble à la célèbre statue de Canova *Amour et Psyché*, nous dit l'auteur. Son âme est emplie d'une jouissance supérieure, donnée par la contemplation de l'œuvre d'art.

Pendant la conversation de ses amis, il reste à part, silencieux, pensif, comme le poète de Venevitinov. Pour Evgenij, le poète-*ljubomudr*, le souvenir de l'œuvre d'art est encore plus important que la contemplation elle-même : car il est idéalisé, et donc encore plus beau. Il provoque la réflexion, d'où émerge la connaissance des lois fondamentales de la nature et de l'art.

Après cet isolement (qui correspondrait au "vol de l'aigle" vers l'inspiration, pour le poète de Kjuxel'beker et Puškin), le poète revient vers la terre, vers ses amis, et leur transmet la vérité (la Parole) : oui, il existe une loi unique pour le Beau. "Connais-toi !" - voilà la prophétie du *ljubomudr*. Le petit cercle de Evgenij et de ses amis, avides de vérité, rappelle celui du Christ entouré des apôtres, mais aussi celui de Socrate et ses disciples, tels que nous les montre Platon.

On retrouve le poète-philosophe dans les vers de Baratynskij, qui publie dans le numéro 1 de *Evropeec* une *Elégie*[3], dans laquelle

---

[1] Dans *Dennica*, 1831: *Poslednij kataklizm*, et *Uspokoenie*, dans *Teleskop*: *Vesennie vody* (1832, n° 13), *Vesennee uspokoenie* (1832, n° 15), et dans *Molva: Silentium!* (1833, n° 33)

[2] MV, 1827, n° 1, p. 32-51

[3] *Elegija* , *Evropeec*, n° 1, p. 52

s'opposent la période de jeunesse et la période de sagesse du "moi" lyrique : les passions se sont calmées et ne lui cachent plus les lois éternelles de la beauté[1]. Il a enfin une vision poétique du monde, dont il découvre le gigantesque dessin[2]. Et il n'a plus qu'une ambition : faire partager à la "vie" cet accord parfait qu'il a entrevu[3]. Ainsi, le poète de Baratynskij est un visionnaire, un sage ou un devin. C'est le rôle traditionnel des bardes, du "scalde" des Norvégiens, du "boyan" de la tradition russe : celui qui a la Parole a aussi la connaissance.

La connaissance est dans l'âme humaine, mais elle est cachée par les contingences de la vie que sont les passions. Enfin, le monde est un tout harmonieux, organisé selon un vaste dessin, c'est la vision schellingienne de la "nature-philosophie".

4 - Gœthe : le poète universel .

Au poète byronien s'oppose l'image du poète en paix avec l'univers, qui a su saisir dans sa représentation poétique la totalité de la "vie", la sphère de l'âme et celle du réel. L'un de ces poète universels est Gœthe. Or, l'un des apports que l'on reconnaît le plus communément aux critiques moscovites est d'avoir été l'instrument principal de la découverte de Gœthe par le public russe, et tout particulièrement par Puškin.

En effet, le dix-huitième siècle russe ne prêtait pas plus d'attention à Gœthe qu'à Wieland et Herder. Ainsi Karamzin, qui rencontre le célèbre écrivain au cours de son fameux voyage en Europe en 1789, lui accorde une importance très médiocre. Pourtant la traduction du *Werther* de Gœthe en russe a été bien accueillie, elle est apparue juste après celle de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, donnant de son auteur l'image d'un écrivain sentimentaliste. Cette lecture rousseauïste de Gœthe est aussi celle de Batjuškov, de F.Glinka, de N.I.Greč.

Les premiers admirateurs inconditionnels de Gœthe en Russie sont les frères Turgenev, Andrej et Aleksandr. Avec leurs amis de l'Amicale Littéraire (*Družeskoe Literaturnoe Obščestvo*),Žukovskij et Merzljakov,ils découvrent *Egmont*, et y voient la supériorité du

---

1 "не затмевают/ Законы вечной красоты"

2 "поэтического мира/ Огромный очерк я узрел"

3 "И жизни даровать, о Лира! / Твоё согласье захотел"

drame allemand sur le drame français. Pour eux, Gœthe est un écrivain de la nouvelle école. Les œuvres où il apparaît comme un classique les laissent froids, sauf bientôt Al.Turgenev, qui défend *Hermann et Dorothée*. Plus tard, Al.Turgenev verra en Gœthe un cynique, un "méphisto" (comme celui du *Faust*), incapable d'avoir un sentiment humain sans tomber dans le sarcasme.

En 1814, Uvarov, le futur membre de l'Arzamas, mais également futur ministre de Nicolas, écrit un article sur *Wilhem Meister*. Il est un des premiers à reconnaître en Gœthe un savant, naturaliste et orientaliste. Il s'attire la sympathie du grand homme. Ce soutien ne lui sera pas inutile pour sa carrière. Il utilise cette caution pour fonder sa politique réactionnaire ultérieure : en 1833, dans son discours à l'occasion du centenaire de l'Académie, il développe le thème de l' "universalisme" de Gœthe, et souligne ses opinions conservatrices, telles qu'elles apparaissent en particulier dans *Faust*.

Jusqu'à 1808 environ, Žukovskij avait de Gœthe la vision sentimentaliste de Karamzin. Mais sans doute grâce à Andrej Turgenev, il découvre le Gœthe romantique du *Sturm und Drang*, et se met à traduire plusieurs de ses poèmes. En 1827, l'année la plus "gœthéenne" de la littérature russe, il exprime, en vers, son admiration et sa dévotion, et même son regret de ne pas avoir rencontré plus tôt l'œuvre de Gœthe, car sous cette influence, sa propre inspiration poétique aurait pu être modifiée, elle aurait pu être plus "concrète" et plus "positive"[1].

C'est Žukovskij qui initie Kjuxel'beker à la littérature allemande. Or, après le Lycée, Kjuxel'beker fait un voyage en Europe qui le mène à Weimar, où il a l'honneur de rencontrer le grand Gœthe. L'impression qu'il en reçoit est si forte qu'elle ne le quitte pas durant tout son voyage. Pour Kjuxel'beker, Gœthe est l'artiste prométhéen, celui qui défie les dieux, qui leur vole l'immortalité pour en faire le don aux Hommes. Il lui dédie une élégie intitulée "Prométhée". A son retour, il est encore sous le charme du célèbre écrivain. Dans *Mnemozina* IV, il publie un court poème : "*L'amour peintre (imitation de Gœthe)*"[2]

---

[1] On se souvient des reproches fréquemment exprimés à Žukovskij par la nouvelle génération romantique: le caractère trop "brumeux" et nostalgique de sa poésie, que Goethe aurait pu contre-balancer.

[2] *Amur živopisec (podražanie Gëte) Mnemozina*, IV Le sujet est le suivant: le Poète est assis sur un rocher. Il voit un enfant. Il lui dessine le paysage environnant, d'un doigt rouge

Dès ses années d'études, Kjuxel'beker s'intéressait à la littérature allemande, et ses camarades se moquaient de sa germanophilie. C'est toutefois grâce à lui que l'influence allemande (Klopstock, Bürger, Gœthe, Schiller) pénètra peu à peu le Lycée.[1] Mais c'est seulement dans les années vingt, sous l'influence de Griboedov que Kjuxel'beker abandonne peu à peu les goûts littéraires de ses amis de l'Arzamas[2].Il est de plus en plus négatif envers la littérature allemande, et il commence à moins respecter Žukovskij lui-même. Mais l'estime pour Gœthe demeure.

Le goût de Kjuxel'beker pour l'Antiquité, pour un art universel, "objectif", c'est à dire ayant pour objet la Nature et non l'Homme, son goût aussi pour la tenue, l'élégance et le calme olympique, c'est à dire le caractère élevé de la Poésie (certain l'appelleraient "conservatisme esthétique")[3], expliquent, alors, sa préférence pour Gœthe (par rapport à Schiller). Toutefois, ce goût est en contradiction avec l'esprit révolutionnaire, l'engagement pour plus de justice et de liberté, d'un futur décembriste. Aussi est-ce Byron qui a les préférences de Kjuxel'beker. Avec les années, l'exil, la fin de l'engouement généralisé pour Gœthe, Kjuxel'beker revoit même son jugement. Le caractère "olympien" apparaît plutôt comme une forme de narcissisme égoïste, la calme noblesse devient froideur et apparence pétrifiante et déshumanisée. C'est l'image du Gœthe prométhéen et non de l'Olympien qui pouvait séduire Kjuxel'beker[4].

Dans le premier numéro du journal *Mnemozina*, en 1824, Kjuxel'beker publie le grand article-programme intitulé "De la direction prise par notre poésie, surtout lyrique, au cours des dix dernières années."[5] Pour Kjuxel'beker, Gœthe est le premier poète authentiquement allemand. D'après la définition qu'il donne plus haut de la poésie romantique, comme d'une poésie libre et nationale[6], Gœthe est le premier *romantique* allemand. Plus loin, Kjuxel'beker

---

comme la rose.Et dans ce paysage apparaît une bergère qui s'approche d'eux. Puis tout disparaît...

1 En particulier, il initie Del'vig.

2 "Кюхельбекер передаётся славянофилам!" dira-t-il de lui même dans un article non publié intitulé "*Minuvšego 1824 goda voennye, učënye i političeskie dostoprimečatel'nye sobytija v oblasti rossijskoj slovesnosti* "(Kjuxel'beker, *Putešestvie, Dnevsnik,Statji*, p. 499)

3 Durylin *Russkie Pisateli u Gete v Vejmare (Literaturnoe Nasledstvo.*(4-6).1932, p. 81-504,

4 C'est en tout cas la conclusion de Andre von Gronicka. (*The russian image of Goethe.)*

5 *O napravlenii našej poesii, osobenno ličeskoj, v poslednee desjatiletii, Mnemozina,*1

6 "Впоследствии в Европе всякую поэзию свободную, народную стали называть романтическую."

revient à Gœthe, au "grand Gœthe", pour l'opposer à "l'immature Schiller". Cette appréciation de Schiller était une provocation pour tous les admirateurs et disciples de Žukovskij, traducteur et introducteur de Schiller en Russie.

Mais Kjuxel'beker s'explique dans le troisième numéro de *Mnemozina*.[1]. Gœthe n'a pas les préjugés de Schiller, hostile aux Français. Il est capable de considérer les œuvres de Diderot ou des autres classiques français sans animosité. Et mieux encore : il oublie, alors, qu'il est Allemand et s'efforce de s'accoutumer au mode de pensée des Français, qui sont pourtant ses adversaires naturels. Plus généralement, Gœthe est capable de s'oublier pour pénétrer dans chacun de ses personnages, vivre et respirer en eux, que se soit en Götz[2], en Faust ou même Werther. De plus, il sait toujours avec précision dans quelle direction il va, quel est le but qu'il cherche à atteindre. Enfin, il peut avec une étonnante facilité se transporter d'un siècle à l'autre, d'un bout du monde à l'autre. Kjuxel'beker donne ici une définition du caractère universel de l'œuvre de Gœthe, ce qu'on appelle aussi son "olympisme", l'objectivité cosmique de sa création artistique. Il peut se glisser dans n'importe quel personnage, adopter n'importe quel point de vue et saisir ainsi dans son œuvre la totalité de la Nature, dans son extrême diversité. Cette caractérisation d'un Gœthe "caméléon" sera reprise par les "néo-classiques", mais non en faveur de l'écrivain.

Un point de vue défavorable à Gœthe est exprimé dans un article publié dans *Vestnik Evropy*[3], d'après un journal allemand. L'éditeur prend le soin de préciser en note qu'il ne partage pas en tous points les opinions du critique. Dans cet article est développée la thèse selon laquelle Gœthe est dépourvu de génie, malgré son talent immense. Jusqu'à présent, les critiques ont voulu voir dans ses œuvres le reflet d'une *haute philosophie.* On a disséqué chacune d'entre elle pour mettre en évidence un lourd système au delà de l'édifice harmonieux. Mais il ne faut pas chercher chez Gœthe une *idée* fondamentale qui déterminerait la direction des élans de son inspiration poétique. Contrairement à Klopstock, ou Herder, ou Schiller, chez Gœthe, ce sont les idées qui sont soumises au talent, qui n'a d'autre *but* que lui-même.

---

1 *Razgovor s Bulgarinym, Mnemozina,* 3

2 *Götz von Berlichingen.*

3 VE, 1829, n° 11

Les non-romantiques, ceux qui ne succombent pas à la mode des spéculations vagues de la nouvelle critique, dit l'auteur, ont vu d'emblée dans l'art de Gœthe une *représentation concrète et plastique de la réalité*. Comme on l'a fait pour Homère, on a comparé son art à un ruisseau où se reflète la vie. Or, c'est ce qu'on demande à tout art : être un *miroir* dans lequel on peut contempler une image de l'univers. Seulement, pour chaque poète, ce miroir reflète différemment. Plus le génie est fort et élevé, plus l'image est *idéalisée*. Plus celui-ci est ordinaire, plus elle est proche de la réalité. Là où il n'y a pas de génie du tout, elle *est* la réalité. C'est le cas de Gœthe : sa représentation est la plus fidèle de toutes. En effet, Gœthe représente d'autant mieux les sentiments humains qu'il ne reconnaît aucune puissance supérieure, affirme le critique. Certes, ce bouillonnement de passions diverses peut sembler séduisant, mais il est le signe de l'absence de génie. Le monde des sentiments est soumis à une *loi esthétique universelle*, que seul le génie connaît et suit.

Le génie se limite donc lui-même. C'est pourquoi, il n'est compréhensible que par les âmes qui vivent à l'unisson avec lui. Le génie *ne peut pas plaire à tout le monde*. Gœthe, lui, ne connaît aucune limitation esthétique du sentiment. Il traite *de la même façon ce qui est ordinaire et ce qui est élevé*, dit le critique, car son âme est étrangère aux idéaux tels que la foi, l'honneur, la liberté, l'amitié, l'amour noble. La nature a donné beaucoup de talent à Gœthe, mais elle l'a privé de génie. Ses œuvres plaisent au plus grand nombre par leur fidélité et leur sincérité. Mais les admirateurs de Gœthe sont les gens bons et *naïfs*, sans caractère, la foule des gens faibles, des femmes, des adultes restés enfants. Un génie comme Schiller, ajoute le critique allemand, ne serait jamais parvenu à faire monter cette foule jusqu'à lui.

Une fois de plus, Gœthe est opposé à Schiller, la poésie "naïve" à la poésie "sentimentale", le poète de la réalité (imitation de la nature), au poète de l'idéal et du sublime, le talent du poète-artisan (qui plait à la foule), au génie du poète solitaire. D'autre part, les questions du but de l'art (il doit être moral), et du rôle du public (le génie n'est pas compatible avec le succés), sont évoquées dans cet article.

Gœthe est un poète sans caractère propre, un imitateur perméable à toutes les influences. Cette opinion est aussi celle de Ks. Polevoj,

qui, en 1829, dans un article du *Telegraf* sur Del'vig[1], tout en reconnaissant le génie de Gœthe, invite les Russes à ne surtout pas l'imiter. Gœthe a imité les classiques antiques, mais il a surtout cherché à imiter, sans toujours y parvenir, les Français. Ks. Polevoj critique en particulier sa traduction des tragédies de Voltaire, dans laquelle il ne parvient pas à rendre la finesse et la politesse de l'esprit parisien...

Au contraire, les *ljubomudry* sont plus proches d'un Gœthe olympien. Pour eux, il est l'incarnation du poète-penseur, du *ljubomudr*, cet idéal vers lequel ils tendent. Et certes, l'œuvre de Gœthe, sa contemplation "sereine" de la Nature dans sa totalité et sa diversité, ne pouvait manquer de séduire les jeunes Schellingiens moscovites, qui, pourtant, se voulaient romantiques. Le plus enthousiaste d'entre eux était D.Venevitinov, qui dès 1826, année où il fait la connaissance de Puškin, écrit à celui-ci une épître en vers, l'incitant à délaisser l'inspiration byronienne, pour se tourner vers Gœthe.[2]

Avant de rencontrer Puškin, les *ljubomudry* travaillent à la publication d'un almanach intitulé *Hermès*, dans lequel ils projettent de ne publier que des traductions de grands classiques antiques et étrangers. C'est ainsi que Pogodin entreprend de traduire *Götz von Berlichingen* et Venevitinov *Egmont*. Mais l'arrivée de Puškin à Moscou modifie les projets du groupe. Celui-ci les convainc en effet d'abandonner l'almanach pour fonder une véritable revue. Mais le premier projet des *ljubomudry* ne sera pas tout à fait abandonné, et *Moskovskij Vestnik* sera finalement autant la revue de Gœthe, que celle de Puškin.

En effet, si le premier numéro fait sensation grâce à la publication, pour la première fois, d'une scène de *Boris Godunov*, dans le même numéro paraît la traduction par Venevitinov du "Monologue de Faust dans la caverne"[3]. Tout au long de l'année 1827 le journal publie des traductions visant à familiariser le public avec

---

1 MT, 1829, n° 11, p. 359-374, (ed. 1990, p. 380-389) "Гёте, как великий гений, постигающий предметы не поверхностно, и как первоклассный поэт, наконец, как германец, собственно не имеющий характера, и потому по природе своей удобно применяющийся ко всему, подражал древним." p. 382. (C'est moi qui souligne)

2 Puškin n'avait pas attendu les conseils du jeune Venevitinov, puisque sa "Scène de Faust", publiée ultérieurement dans *Moskovskij Vestnik*, a été écrite en 1825 (cf Academia, p. 438)

3 *Monolog Faustov v peščere (iz Gëte)*, MV, 1827, n° 1, p. 11-12

les divers aspects de l'œuvre de Gœthe, - prose[1], poésie, théâtre[2], - mais aussi réflexions, par exemple sur l'amitié[3]. Une concurrence s'installe entre *Moskovskij Vestnik* et le journal de Polevoj, qui célèbre inlassablement le génie de Byron[4].

En 1825, dans *Moskovskij Telegraf*, à propos du premier chapitre d'*Onegin*[5], Polevoj écrit la phrase suivante :"Le genre auquel appartient ce roman est aussi celui auquel se rattachent les poèmes de Byron et Gœthe." Elle provoque la réaction des *ljubomudry*, qui n'acceptent pas de voir ces deux noms sur le même plan. Polevoj est contraint de s'expliquer.[6] Rožalin lui répond[7] en mettant en doute la connaissance qu'a Polevoj de Gœthe.

Il conteste les affirmations d'Ancillon, que cite Polevoj : Gœthe refléterait la Nature, dans ses œuvres, alors que Schiller ne refléterait que lui-même. Mais, dit Rožalin, pour que la Nature se reflète dans les œuvres, il faut bien qu'elle se reflète en lui, et c'est donc aussi lui-même qui est dans ses œuvres. Et Schiller, certes, parle de lui, mais toujours par le biais de la Nature, et pour se refléter lui-même, il la reflète aussi. Ce n'est donc pas la différence fondamentale. Si Schiller est monotone, alors que Gœthe est varié à l'infini, cela tient à ce que ce dernier a du *génie*, un génie qui lui donne la dimension universelle de la Nature elle-même, tandis que le talent du premier est moins élevé, mais ce n'est pas la différence entre un classique et un romantique. On reconnaît, dans les propos du jeune Rožalin, la philosophie schellingienne de l'identité entre la Nature réelle, extérieure, et la nature spirituelle, intérieure, de l'homme. On retrouve aussi l'idéal d'universalité : le poète, le génie, embrasse la Nature entière, il s'identifie à elle, il *est* la Nature. Pour les *ljubomudry*, Gœthe ne peut être relégué au rang de "classique" dépassé. Au contraire, ils s'efforcent de démontrer son universalité, sa supériorité sur les nouveaux poètes "romantiques".

---

1 Extrait de *Wilhem Meister*, MV, 1827, n° 5

2 MV, 1827, n° 8

3 MV, 1827, n° 7, p. 283

4 La mort de Gœthe à Weimar le 22 mars 1832 donne lieu, paradoxalement, à une nécrologie dans le *Telegraf*, alors que *Moskovskij Vestnik* a déjà complètement périclité.

5 MT,1825,n° 5

6 *Osoboe pribavlenie. Tolki o Evgenii Onegine*, MT, 1825, n° 15, p. 1-11

7 *Pis'mo k redaktoru Vestnika Evropy*, VE, 1825, n° 17, p. 26-28

Stimulé par la concurrence avec *Moskovskij Vestnik*, le *Telegraf* s'efforce de donner lui aussi à ses lecteurs des informations sur les nouvelles œuvres de Gœthe. Ainsi, dans le N°17 de 1827, Polevoj annonce que Gœthe vient d'écrire un intermède à *Faust*, intitulé *Hélène*, et publié dans le quatrième tome de l'édition des œuvres complètes du grand écrivain, au printemps 1827. Cette information est accompagnée d'une note d'un certain "Français vivant à Weimar", et qui affirme avoir lu le manuscrit de cette nouvelle œuvre, que Gœthe lui-même appelle une "fantasmagorie", et qui, de l'avis de ce "Français", est tout à fait intraduisible. Mis à part cette étrangeté et cette obscurité, quelle profondeur, quelle poésie ! - ajoute-t-il.

C'était une véritable provocation pour les *ljubomudry*. Mais dès le N° 20 de *Moskovskij Vestnik*, Ševyrëv est en mesure de faire remarquer à Polevoj que cet intermède de *Faust* est déjà publié en russe à Moscou ! Il annonce qu'il en publiera un extrait dans le prochain numéro du journal, accompagné d'un commentaire, qui tentera de démontrer que cette œuvre n'est nullement étrange ou obscure, contrairement à ce qu'affirme le *Telegraf*. Ainsi en trois semaines, les *ljubomudry* avaient non seulement traduit cette œuvre, qualifiée par le *Telegraf* d'intraduisible, mais ils s'apprêtaient à la lui expliquer ! Le N°21 de *Moskovskij Vestnik* contient à la fois l'extrait promis d'*Hélène*[1], traduit et commenté par Ševyrëv, mais également un portrait de Gœthe par le jeune *ljubomudr* Mal'cov, et de courtes anecdotes sur l'écrivain allemand.

Pour Ševyrëv, la nouvelle œuvre de Gœthe n'a rien d'étrange, ni d'obscur. Pourtant *Hélène* a véritablement de quoi déconcerter. La femme de Ménélas fuit son mari car elle redoute sa colère, elle craint d'être sacrifiée. Elle se retrouve, comme par enchantement, dans le château de Faust, en plein Moyen-Age ! Ševyrëv en donne une interprétation symbolique. Bien sûr, dit-il, une œuvre d'art ne s'explique pas comme une allégorie, en cherchant un sens précis et unique. Toutefois il y a des œuvres où domine une idée, comme dans les allégories, et c'est le cas d'*Hélène*. Gœthe s'est servi d'une légende, selon laquelle, à la demande d'un de ses étudiants, Faust aurait fait apparaître la belle Hélène, puis, séduit par elle, il en aurait eu un enfant.

A ce matériau brut et sans vie, Gœthe insuffle une *idée*. Hélène, qui a failli être la victime de son mari jaloux, Ménélas, quand la

---

[1] "Отрывок из междудействия к *Фаусту*: Елена"

Beauté était encore l'esclave de l'homme, devient au Moyen-Age, la Déesse, la Dame, l'objet d'adoration pure. Et quel est l'enfant né de la Beauté et du Chevalier parfait? C'est Euphorion, c'est à dire la Poésie musicale de l'ère chrétienne. C'est le mystère de la naissance du romantisme ! Le Chevalier du Moyen-Age, en aimant la Belle par l'esprit, et non par les sens, a libéré l'amour et il s'est envolé vers le ciel avec la Poésie. *Hélène* est donc une allégorie sur l'époque romantique.

Gœthe a écrit la première partie d'*Hélène* dans le style antique d'Homère, mais la deuxième partie est romantique, c'est pourquoi l'auteur l'a appelée "fantasmagorie classico-romantique", remarque Ševyrëv. On ne peut imaginer œuvre qui associe plus intimement le sens et la forme : c'est, pour les *ljubomudry*, l'allégorie idéale. Ainsi, pour Ševyrëv, l'œuvre romantique par excellence est celle qui propose une synthèse du classicisme antique et du romantisme chrétien.

Les *ljubomudry* voulaient à tous prix voir en Gœthe un représentant de la nouvelle école poétique, dite romantique. A cette époque, Ševyrëv, Titov et Mel'gunov traduisent le livre qui sert quasiment de profession de foi aux romantiques chrétiens allemands : *Phantasien über die Kunst*, de Tieck et Wackenroder. Pourtant, Gœthe a souvent exprimé son mépris pour les romantiques chrétiens[1]. A leur propos, il confie à son ami Eckermann :"Je dis de leur poésie que c'est une poésie d'hôpital", ou encore "J'appelle classique tout ce qui est sain, et romantique ce qui est maladif.".[2] Pour lui, ce sont des dégénérés. N'y a-t-il pas un malentendu dans l'admiration des jeunes schellingien pour le grand écrivain allemand?

En fait, les *ljubomudry* ne sont romantiques que dans le sens où ils exigent un renouveau de la littérature. Comme les "jeunes archaïstes", ils veulent donner de la force, de la puissance, et surtout une épine dorsale à la nouvelle littérature. C'est pourquoi, ils se reconnaissent dans l'œuvre de Gœthe, qui n'est pas non plus à proprement parler "romantique", (dans le sens byronien).

Un lecteur de *Moskovskij Vestnik*, fervent admirateur de Gœthe, Nikolaj Borxard, traduit l'article de Ševyrëv en allemand et l'envoie au grand écrivain, comme témoignage de l'attention qui lui est

---

1 Goethe attaque particulièrement les catholiques.

2 Durylin, p. 456

portée en Russie. En avril 1828, Gœthe répond à cette lettre, et Borxard s'empresse de faire parvenir cette réponse à Pogodin, qui la publie dans le N°11 du journal, en deux colonnes, le texte allemand faisant face au texte russe.

Gœthe y exprime son plaisir et sa reconnaissance pour l'attention dont il est l'objet à Moscou, mais aussi son étonnement de trouver, dans "ce lointain Orient", tant de sensibilité et de profondeur de pensée, une finesse dans le jugement qu'on chercherait en vain chez les commentateurs occidentaux, qui pourtant sont en route depuis de nombreux siècles vers la civilisation et la culture ! Puis il encourage les jeunes moscovites à poursuivre leur action en faveur du progrès de la culture, avec modération, sous la protection bienveillante du monarque, et en recherchant l'approbation de leurs supérieurs hiérarchiques. Moscou, la vieille capitale, qui renait de ses cendres, est un point très important de l'univers, à une époque chargée de signification, et les jeunes gens sont appelés à prendre part à son destin particulier... Il termine en espérant qu'ils sauront donner à ses propos leur sens propre, et les invite à toujours apprendre aux hommes à distinguer la place qui leur revient, au sein du monde dans son ensemble, et aussi dans la sphère à laquelle ils appartiennent.

Ce sont les conseils de la vieillesse et de l'expérience. Le vieux sage veut encourager les jeunes à prendre confiance en eux, à être fiers d'être ce qu'ils sont, des Russes. Il se soucie de leur épanouissement, et de l'éclosion de la culture russe. Mais on entend aussi autre chose dans cette lettre, comme un appel à ce que sera la position de Ševyrëv dans les années quarante : le nationalisme officiel, la doctrine d'un des premiers admirateurs russes de Gœthe, le ministre Uvarov. On reconnaît, en effet, les thèmes de l'obéissance et de la collaboration à un gouvernement éclairé et empli de bonne volonté, une allusion à une prédestination de Moscou, à un rôle futur à jouer dans le progrès de la culture humaine, dont les jeunes gens doivent être les instruments.

La publication de cette lettre représente le triomphe des *ljubomudry*, et tout particulièrement de Ševyrëv. Le grand Gœthe en personne, le Patriarche Allemand, selon l'expression de Puškin, a porté son attention sur eux ! Même Puškin est impressionné, et

Ševyrëv grimpe dans son estime[1]. Il acquiert la réputation de spécialiste de Gœthe en Russie.

Gœthe universel, Gœthe "naïf", Gœthe réalisant une synthèse classico-romantique, Gœthe prônant les valeurs nationales, tels sont les diverses facettes de celui qui marque, en 1827, le contre-point à l'influence de Byron. Pour les *Ljubomudry*, il est en outre l'auteur de drames historiques qui a regénéré le genre après Voltaire. A la fin de l'année 1828[2], Ševyrëv publie encore un grand article sur la tragédie *Götz von Berlichingen*, dont la traduction par Pogodin vient d'être publiée. Il commence son commentaire par une interprétation de l'époque historique où a été écrite la pièce. C'était en 1773, et Gœthe avait alors vingt deux ans. C'était la fin du siècle français, et Voltaire était discrédité en Allemagne. Les Encyclopédistes ne pouvaient satisfaire les Allemands, à cause de leurs contradictions. L'art dramatique était alors le plus décadent de tous. Si l'on peut comparer Corneille à l'Eschyle de *Prométhée*, et Racine au Sophocle d'*Œdipe*, alors Voltaire peut l'être à Euripide. Comme lui, il a sentimentalisé la tragédie en l'abaissant à la vie commune. Ensuite les Français l'ont encore dégradée en appliquant le principe mal compris d'"imitation de la Nature". Ils ont ravalé l'art à la réalité ordinaire. Et ils ont abouti à ce mélange tragi-comique qu'on appelle le drame, ce batard de la Tragédie et de la Comédie, qui ensuite deviendra le mélodrame... Mais en Allemagne, Wickelmann enseigne à Gœthe et à Schiller les secrets de l'art antique. Klopstock fait découvrir aux Allemands la richesse de leur langue. Et Wieland, en utilisant la mythologie nordique, crée une poésie gothique qui allie l'art antique et l'art roman. Enfin, Herder invente une philosophie fondée sur la religion, l'histoire et la poésie, et Lessing jette les bases d'une critique et purifie le goût esthétique. Grâce à eux deux, l'Allemagne découvre Shakespeare, qui a permis à Gœthe de rejeter définitivement les chaînes de l'école française.

Puis Ševyrëv étudie l'histoire de la composition de cette tragédie. Dans *Götz von Berlichingen*, Gœthe veut représenter un homme bon et honnête, qui, dans un siècle sauvage, veut remédier aux lacunes

---

[1] Puškin s'est toujours exprimé favorablement à propos de ses vers, et à son retour d'Italie, il a intercédé pour qu'on lui accorde la chaire de littérature à l'Université de Moscou.

[2] *Gëc von berlixingen, zeleznaja ruka, tragedija v 5 dejstvijax, soč Gëte ;* MV, 1828, n° 21-22, p. 109-129

de la loi, et est lui-même victime de cette loi, par la voix du Monarque. Pour cela, l'auteur s'attelle à l'étude des XVème et XVIème siècles. Bientôt il constate que le cadre du drame est trop étroit pour l'ampleur de son dessein. Il l'élargit. Ayant achevé son travail, il le soumet à Herder, qui se moque de lui ! Gœthe s'aperçoit alors qu'ayant rejeté les unités d'espace et de temps, il a pêché par défaut d'unité de l'ensemble. S'étant passionné pour le personnage d'Adélaïde, il l'a laissée envahir la tragédie. Les exigences de l'artiste ont finalement raison des aspirations et des goûts de l'homme.

L'important pour Ševyrëv est que les lecteurs saisissent le projet de Gœthe : faire du *siècle*, de tout le siècle, le sujet de la tragédie, en rassembler tous les traits dans un tableau unique, y faire figurer toutes les couches sociales, jusqu'au souverain, et concentrer ce qu'il y a de meilleur dans ce siècle, pour l'incarner dans le héros central[1]. Ševyrëv compare ensuite ce projet à celui de Schiller dans *Guillaume Tell*, dont le but, parfaitement atteint d'ailleurs, était seulement de prendre comme héros le *peuple* tout entier. C'est Shakespeare qui a entrepris le premier de rapprocher l'art de l'Histoire, de la vie, lorsqu'il a cessé de mettre en scène dans ses drames, une passion humaine ou une idée élevée, comme dans l'art antique ou classique[2], - et qu'il a représenté l'Homme (les Rois) dans toute sa complexité. Il a posé l'exigence pour le Poète de connaître non seulement l'âme humaine, mais l'Homme physique et moral. On retrouve cette tentative de rapprochement de la Poésie avec la profondeur de la vie réelle chez Gœthe, deux siècles plus tard. Mais Gœthe va plus loin, affirme le critique. Shakespeare représentait la vie des rois. Gœthe nous fait comprendre que l'Histoire, en tant que Drame du genre humain, doit être le tableau vivant de toutes sortes de gens, de toutes origines et appartenances sociales. Dans le défilé des personnages de sa tragédie, on voit tout le XVIème siècle, conclut Ševyrëv. En choisissant pour héros le siècle, et non le peuple ou les Rois, Gœthe met l'accent sur l'Histoire universelle de l'humanité, et non sur l'histoire nationale,

---

1 "Из признания самого автора читатели могли видеть главную мысль сего произведения: сделать целый век предметом трагедии, вместить в одной картине все огромные черты среднего века, все сословия без исключения и даже главу их, и всё лучшее благороднейшее того времени олицетворить в герое века, вместе с ним издыхающего" (p. 124)

2 *Othello, Hamlet*

ou politique. C'est justement de cette façon que les *ljubomudry* envisagent l'évolution du monde et le progrès humain.

Nous avons vu que le critique classique allemand publié dans *Vestnik Evropy* dénonçait l'absence d'idée et de morale dans les œuvres de Gœthe. Kroneberg, en 1830, en fait une interprétation bien différente dans le *Telegraf*. On décèle, dans son article sur *Faust* [1], un enthousiasme réel pour cette œuvre. L'auteur signale cette "tragédie" comme une œuvre unique dans la nouvelle littérature européenne. Elle est constituée d'une "galerie de phénomènes intérieurs et d'événements extérieurs divers". Ainsi, elle répond à la fois à l'exigence d'universalité et de diversité. Mais elle forme cependant un Tout, car elle met en scène l'idée suivante : malgré l'aspiration de l'homme à la connaissance et à l'élévation, la parcelle de divin, qui est en lui, s'éteint, sans l'amour du Bien et la foi en Dieu. Contrairement au critique de *Vestnik Evropy*, l'auteur considère *Faust* comme une œuvre éminemment *morale*, tendue par une idée directrice forte.. "Cette œuvre nous ouvre les portes du ciel, de la terre et de l'enfer", ajoute-t-il. On pense immédiatement à l'autre poète "universel", celui de la *Divine Comédie.* Gœthe est mis au rang d'un poète fondamental. La trilogie est incarnée par les personnages : Marguerite, Faust et Méphistophélès. D'emblée, l'auteur de l'article donne une interprétation hautement symbolique et philosophique de l'intrigue.

Il n'y a ni actes, ni scènes dans cette tragédie, car l'action est unique : Faust se donne au Diable. Les conséquences ne sont pas décrites dans des scènes qui s'enchaîneraient selon les procédés classiques, mais dans une série de tableaux. Le critique semble avoir une prédilection pour cette comparaison picturale : pour lui, *Faust* est une sorte de *pendant* au tableau de Buonarroti "Le Jugement Dernier". Il dévoile les secrets les plus profonds, fait frémir l'âme, inspire l'effroi, la pitié et la tristesse, mais tout est compensé par l'harmonie de la langue et du vers qui laisse un sentiment de paix intérieure. Force toute romantique des sentiments dans une forme contenue, c'est l'idéal des jeunes schellingiens russes. Un autre trait était susceptible de séduire les romantiques russes. Kroneberg affirme que le monde intérieur des personnages n'est pas décrit par des mots, il est laissé dans l'ombre, car seul

---

[1] MT, 1830, n° 4 "*Ob istoričeskix tragedijax Šekspira i Getevom Fauste*"

l'oeil spirituel peut le voir, mais on en entend constamment l'écho. Ce pourrait être une réponse au critique de *Vestnik Evropy* qui reprochait l'absence de spiritualité dans les œuvres de Gœthe. Ce choix de suggérer le spirituel, d'entretenir le mystère, sans lever complètement le voile, est aussi dans l'esprit du schellingianisme, et du romantisme žukovskien. Cette tragédie réunit à la fois Poésie et Philosophie, imagination, sentiment et esprit, et elle contient toute la culture allemande, dit aussi l'auteur. Ainsi, Gœthe dans *Faust*, est non seulement universel, mais profondément *national*. Il apparaît comme le poète-philosophe idéal.

Dans un article sur *Boris Godunov* en 1833[1], N.Polevoj explique que le génie de la culture allemande résidait dans son esprit universaliste, particulièrement incarné par Gœthe. Depuis, l'Allemagne est tombée dans le nationalisme et elle n'est plus véritablement elle-même. Selon N.Polevoj, Gœthe est authentiquement national parce qu'il est universel.

Belinskij, dans ses "Rêveries littéraires", qualifie Gœthe d'"Homère", "le prototype du poète des temps modernes"[2]. Cette déclaration vient en conclusion d'un paragraphe sur la nécessité pour les Russes de se consacrer à l'étude, plutôt qu'à la création, pour acquérir la connaissance, qui donne la sagesse : Gœthe, comme Homère, est le Sage de son temps. Elle précède un paragraphe à la gloire du gouvernement : la main du tsar-"père du peuple" montre la voie à suivre, et le peuple a la sagesse d'obéir(!).

Les journaux moscovites apparaissent influencés par les théoriciens du romantisme (Ancillon) qui, à la suite de Schiller lui-même, considèrent Gœthe comme étranger à la poésie "sentimentale". Mais il paraîtrait aberrant, pour les critiques de l'époque romantique, de considérer Gœthe comme un classique, bien qu'il puisse être rapproché de Homère lui-même. Ils préfèrent considérer Homère comme un romantique !

On peut donc, à la suite des critiques, distinguer deux courants de pensée dans le romantisme russe des années vingt et trente, ceux des partisans du byronisme et de Schiller, et ceux qui donnent leur préférence à Gœthe, et pour lesquels Homère et Dante sont aussi des romantiques ; pour eux, le romantisme englobe le classicisme. Dans

---

1 MT, 1833, n° 1, p. 117-300

2 Skabičevskij, p. 89

les années trente, Gœthe est découvert comme auteur dramatique, et comparé non plus tant à Byron et Schiller, qu'à Shakespeare. Mais Schiller lui aussi est reconsidéré, de sorte que les frontières entre les courants évoqués précédemment s'effacent.

5 - Schiller : poète de l'idée?

Par opposition à Gœthe, Schiller apparaît comme le poète de l'idée. En effet, son œuvre est polémique, engagée et impétueuse à ses débuts, philosophique et moraliste plus tard. D'autre part, tandis que pour F.Schlegel, le romantisme est la poésie de l'infini, contenant à la fois le bon et le mauvais, pour Schiller, le but de la poésie est d'"élever" le lecteur vers l'Idéal, ce qui implique un critère moral pour l'œuvre.

Les critiques moscovites découvrent le Schiller dramaturge, disciple de Shakespeare, dans des pièces comme *Wallenstein, Marie Stuart, La pucelle d'Orléans, La Fiancée de Messine, Guillaume Tell,* qui ont largement contribué au débat sur le théâtre russe, et sur ce que doit être le drame moderne. D'un autre côté, les multiples aspects de l'écrivain, à la fois romantique et classique, d'un lyrisme aristocratique et "social" ont aussi gêné, et rendu ambiguë, sa réception en Russie, et il n'a pas joué un rôle symbolique comparable à ceux de Byron ou Gœthe.

Kjuxel'beker, dans *Mnemozina*, affirmait que Schiller était immature, provoquant la polémique. En fait, cette sortie visait sans doute davantage Žukovskij que Schiller lui-même. En effet, la Russie a découvert Schiller, comme bien d'autres écrivains européens, grâce aux traductions de Žukovskij[1]. Schiller plait à Žukovskij par ses thèmes antiques traités sur un ton lyrique. Il exprime la nostalgie d'un idéal inaccessible. Mais Žukovskij impose son propre goût à la vision de Schiller en Russie. Il en fait un poète élégiaque et romantique, alors que Schiller était plutôt un enfant des Lumières. D'autre part, le vers žukovskien traduit imparfaitement la diversité et la force de celui de Schiller. C'est pourtant cet aspect du poète qui continue à paraître dans les journaux sentimentalistes, *Damskij Žurnal*, de Šalikov, puis l'almanach *Severnaja Lira* de Raič.

---

[1] Et au livre de Madame de Staël *De l'Allemagne*, dont un chapitre est consacré à Schiller (publié dans *Syn Otečestva* en 1820, puis dans *Novosti literatury* en 1822)

Les poètes du cercle de Puškin, et tout particulièrement Kjuxel'beker qui maîtrise bien l'allemand, ont une idée plus complète de Schiller. Au lycée, Kjuxel'beker est passionné de Schiller, d'ailleurs ses premiers vers subissent l'influence du poète allemand. Ainsi, celui que rejette Kjuxel'beker dans *Mnemozina*, dans un esprit de polémique contre le sentimentalisme, c'est le Schiller lyrique et élégiaque de Žukovskij. Plus tard, Kjuxel'beker découvre avec admiration l'auteur dramatique. Pendant son exil, dans ses œuvres théâtrales, il s'inspire autant de Shakespeare que de Schiller.

Les romantiques du *Telegraf* voient Schiller comme un Anacréon joyeux et enthousiaste, c'est le Schiller de l'*Hymne à la joie.* Dès 1825, dans un article sur *Onegin*, le critique du *Telegraf* rappelle la théorie d'Ancillon, l'un des théoriciens du romantisme : Schiller est le poète de l'idéal, tandis que Gœthe est "terre à terre"[1]. Deux ans plus tard, la revue reprend le thème de l'opposition entre les deux écrivains allemands, dans un article intitulé *Gœthe et Schiller*[2], qui suscite les protestations des *ljubomudry*[3]. Ces derniers estiment que dans cet article Gœthe est rabaissé par rapport à Schiller .

Les *ljubomudry* retiennent de Schiller qu'il est le porteur de principes moraux élevés, avec cette préoccupation éthique et philosophique caractéristique de ces jeunes schellingiens. Bien qu'ils lui préfèrent Gœthe, Schiller n'en est pas moins pour eux le poète lyrique de l'idée, le poète-philosophe par excellence.

Ševyrëv, en particulier, est séduit par le poète allemand. Il traduit pour le journal un grand nombre de ses œuvres[4]. Au début, comme les autres, il est influencé par les traductions žukovskienne, mais il décèle bientôt chez Schiller quelque chose de plus, qui correspond à son idéal de "pensée concentrée". Aussi, quand il s'efforce de rendre son vers plus rocailleux, moins immédiat, quand il a recours à la poésie tonique[5], c'est pour tenter de retrouver la densité de Schiller. Il précise, en note à la traduction du *Camp de*

---

1 MT, 1825, n° 23

2 MT, 1827, XIV, n° 8, p. 292

3 MV, 1828, n° 5

4 *Četyre veka*: MV,1827,n° 3, *Bespredel'nost'* : MV, 1827, n° 12, *Le camp de Wallenstein* : MV, 1828, n° 2 et 12 , *La mort de Wallenstein* : MV, 1828, n° 19-20 et n° 21-22

5 Voir notre deuxième partie, chapitre 3 sur la langue poétique.

Wallenstein[1] que l'original est écrit en vers très libres, presque syllabiques, qui ne sont pas encore en usage dans la littérature russe. Le traducteur précise qu'il a pris la liberté de les utiliser, laissant aux lecteurs et aux critiques *bien intentionnés*[2] le soin de déterminer si c'est à propos. D'autre part, Ševyrëv interprète Schiller d'après Schelling. Dans une certaine mesure, il en réduit la pensée, en y accentuant l'élément théistique. On trouve des réminiscences de Schiller dans les poèmes de Ševyrëv *Sila duxa, Glagol prirody, Mudrost*[3].

Dans les vers de Nadeždin, publiés dans *Vestnik Evropy* , on peut voir également une influence du lyrisme de Schiller[4]. Mais pour le *Teleskop*,[5] avant d'être un poète, Schiller est un historien de la littérature et un théoricien du romantisme. Nadeždin a toujours en mémoire son ouvrage *De la poésie naïve et sentimentale.*

C'est surtout en tant que dramaturge que Schiller intéresse les contemporains de Puškin. Les traductions des pièces de Schiller abondent dans les revues moscovites. *Moskovskij Vestnik* publie en 1828, puis en 1830, des extraits de la trilogie dramatique historique *Wallenstein*[6]. Dans cette fresque, qui relate la révolte manquée du duc de Wallenstein contre l'empereur germanique, les *ljubomudry* ne pouvaient manquer d'être séduits par la puissance des caractères des personnages et l'ampleur du projet littéraire. Le sujet historique devait également les intéresser : il s'agit, une fois de plus, de l'échec de l'ambition face à la légitimité de la souveraineté impériale. On retrouve ce dilemme dans le thème de *Boris Godunov* et du *Samozvanec.*

Le *Telegraf* avec son éclectisme habituel, publie, en 1829, des extraits des pièces "romantiques" comme les *Brigands* (1781), mais aussi de *La fiancée de Messine* (1803), qui est, avec l'utilisation des choeurs, une tentative de résurrection de la tragédie grecque, de laquelle s'inspire la tragédie de Kjuxel'beker *Argivjane.*

---

1 MV, 1828, n° 12,

2 Souligné dans le texte.

3 MV, 1828, n° 21-22. Les autres *ljubomudry* s'intéressent relativement peu à Schiller. C'est chez Tjutčev, héritier spirituel des *ljubomudry*, que l'influence de Schiller s'épanouit, surtout dans la thématique du cosmos.

4 Cette tendance du jeune poète Nadeždin a été notée par Černyševskij dans *Očerki gogolevskogo perioda russkoj literatury.* Voir aussi Kozmin, p. 48-49.

5 *Teleskop* 1831, n° 14, p. 241

6 *Smert' Vallenštejna*, MV, 1828, n° 19-20, p. 209-222, et n° 21-22 ; *Piccolomini* , MV, 1830, n° 10, p. 95-117.

La pièce *Intrigue et Amour (Kaballe und Liebe)* qui se rapporte à la période la plus "romantique" de Schiller (1784), fait scandale tant en France qu'en Russie, et elle est prétexte à poser une fois de plus le problème de la moralité en littérature[1]. Au contraire, la pièce historique *Guillaume Tell* est saluée par les critiques moscovites comme l'une des premières tentatives pour faire du peuple le héros d'une tragédie[2], tentative qui sera suivie par celle de Puškin avec *Godunov*.

La perception de Schiller montre la même ambiguïté que celle de Byron et de Gœthe. D'abord considéré comme un lyrique, et un théoricien du romantisme, de la poésie de l'idée, il est ensuite envisagé comme un dramaturge, auteur de tragédies historiques. Ce changement reflète le déplacement de l'intérêt de la critique moscovite vers l'histoire.

6 -Shakespeare, le génie spontané.

Au poète byronien, déchiré, révolté contre la societé, Kjuxel'beker oppose non pas Gœthe, le sage, mais Shakespeare.

> "Il est un tableau universel des sentiments, des pensées et des connaissances, il est inépuisable à l'infini, puissant et tendre, fort et voluptueux, menaçant et séduisant."[3]

Les *ljubomudry* lui vouent également une grande vénération. Venevitinov écrit, dans un poème adressé à Rožalin, qui lui avait conseillé d'étudier les œuvres du grand dramaturge anglais :

> "Il n'est pas la proie des passions,/ Il ne croit pas à leurs illusions/ Mais comme témoin de la création/ Il a déroulé toute l'étoffe de la vie./ Le vice et la vertu/ Lui présentent un égal tribut/ Comme au fier seigneur du monde ;/ Mon ami, as-tu reconnu Shakespeare?[4]"

Ce sont à peu près les termes que reprend Belinskij dans les *Literaturnye Mečtanija*.

---

1 MV, 1828, n° 21-22, p148, sur la représentation de cette pièce.

2 MV, 1828, n° 21-22 dans l'article de Ševyrev sur Goethe.

3 *Mnemozina*, 3, p. 172-173, cité et traduit par Bourmeyster,*Stankevič et l'déalisme humanitaire* , II, p. 101

4 "Он сам не жертвует страстям/ Он сам не верит их мечтам/ Но как создания свидетель/ Он развернул всей жизни ткань. Ему порок и добродетель/ Равно несут покорно дань/ Как гордому владыке мира./ Мой друг, узнал ли ты Шекспира?" *Послание к Рожалину* 1826 (Academia, p. 87)

> "Mais Shakespeare, le divin, le grand, l'inaccessible Shakespeare, a conçu aussi bien l'enfer, que la terre et le ciel : maître de la nature, il a prélevé un même tribut sur le bien et sur le mal, et il a surpris dans un acte de divination inspirée, le battement du pouls de l'univers[1]."

Pour les romantiques russes, comme pour leurs homologues français, Shakespeare représente avant tout celui qui, dans les siècles passés, a résisté à l'hégémonie du classicisme. Comme Dante, il est le lien, indispensable aux romantiques, avec l'époque romane. Il est aussi, avec Calderon, la preuve que peut exister un théâtre réellement vivant, naturel, populaire et national.

Le premier vulgarisateur des théories romantiques françaises et allemandes sur le drame est le *Telegraf,* qui se fait l'écho des débats se déroulant dans les journaux français. Or, l'éditeur de *Vestnik Evropy*, le vieux Kačenovskij, avait écrit en 1819[2] des articles virulents contre le romantisme qui n'épargnaient pas Shakespeare. Et pourtant, dans les années vingt, à Moscou, Shakespeare n'est guère défendu en tant que romantique. Polevoj publie dans le troisième numéro du *Telegraf*[3] un article traduit du français, intitulé "Corneille, Shakespeare et Alfieri." Les deux premiers dramaturges, l'Anglais et le Français, ont à la fois des défauts et des qualités complémentaires. Corneille est toujours élevé, il méprise l'ordinaire, mais il est incapable d'exprimer les passions tendres et douces. Certes, Shakespeare sait mêler l'ordinaire à la grandeur, ses bouffons sont sur le même pied que ses rois, mais il est capable de jeux de mots vulgaires et de sous-entendus exécrables. C'est donc Alfieri qui semble emporter les suffrages des "Romantiques" du *Telegraf*, pour la force de son expression, sa concision et sa densité, mais aussi pour la grandeur de son âme et son amour de la liberté. Ainsi, le style de Shakespeare choque le bon goût, et il y a un doute sur la moralité de ses pièces.

Ce n'est que près de dix ans plus tard que le *Telegraf* prend le contre-pied des critiques de *Vestnik Evropy* ! Dans son célèbre article *Literaturnye opasenija*,[4] Polevoj, qui signe Benigna, dénonce

---

1 "Но Шекспир, божественный, великий, непостижимый Шекспир постиг и ад, и землю, и небо: царь природы, он взял равную дань и с добра и со зла, и подсмотрел в своём вдохновенном ясновидении биение пульса вселенной!" (*ibid.* p. 14) traduction de Bourmeyster, (*opus cite,* II, p. 101)

2 VE, tome 104, (exemple donné par Polevoj dans son article: p. 275)

3 MT, 1825, n° 3, p. 203-207

4 MT, 1828, n° 23, p. 349-380. (Sur Shakespeare: p. 374)

Kačenovskij, le rédacteur de *Vestnik Evropy*, qui affirmait que Shakespeare n'avait pas d'éducation, et par conséquent pas de modèles, ni de savoir faire, qu'il écrivait à la va-vite, sans relecture ni corrections. Et s'il était l'idole de la foule, c'est parce qu'il cherchait à lui plaire. Ses œuvres théâtrales, qui sont ce qu'on appelle aujourd'hui des drames, sont du plus mauvais goût, elles ne répondent pas aux exigences du théâtre. La seule énumération de ces allégations semble suffisante à Polevoj pour provoquer l'indignation des lecteurs et la déconsidération de son ennemi.

Pour les romantiques du *Telegraf*, Shakespeare est, avec Homère, l'exemple qui prouve que le génie est un don du ciel, un instinct, et qu'il n'est pas nécessaire de faire des études pour être un grand écrivain. Shakespeare est, de plus, issu du petit peuple. Polevoj l'appelle avec tendresse "le monstrueux moujik" [1]. Son frère Ksenofont parle de "pauvre paysan" [2]. Shakespeare est un "génie ignorant[3]." Il n'invente pas, il crée, loin de tout système, de toute philosophie, sans étude préalable, de façon complètement spontanée.

Shakespeare incarne donc une sorte de miracle, il est un véritable prophète du romantisme, parlant au nom du peuple. Il est un génie éternel, reconnu bien après sa mort, un génie isolé et incompris, puisqu'il est apparu et qu'il a disparu au plus fort du règne du classicisme français.

De Byron à Shakespeare, en passant par Gœthe, l'évolution du romantisme en Russie est jalonnée par des figures européennes. Mais les critiques moscovites appellent de leurs voeux et de toutes leurs espérances la venue d'un génie authentiquement russe qui incarnerait l'époque actuelle.

---

1 *"Urodlivyj mužik"* MT, 1831, n° 1 (M., 1990, p. 57)

2 *"Bednyj krestjanin"* MT, 1833, n° 2, p. 321, MT, 1830, n° 2, p. 227 (voir Levin , *Šekspir i russkaja literatura*, p. 83-84)

3 *"...prostjak , nevežda i genij" ibid.* p. 294

chapitre 3 : l'idéalisme allemand.

Le thème romantique du génie implique la liberté totale du poète. Il ne doit suivre, dans son acte de création, que sa voix intérieure, l'élan qui le pousse vers l'"idéal". Le romantisme serait-il, comme le disent ses ennemis, une "fièvre de l'esprit", une transe mystique? Toute cette thématique quasi-religieuse peut le laisser penser.

1 - L'idéalisme subjectif

On est d'autant plus porté à le croire, que le romantisme allemand, dont l'influence est décisive en Russie, est marqué par une sacralisation de l'art dont nous trouvons l'expression dans le livre de Wackenroder *Fantaisies sur l'art (Fantasien über die Kunst.)*, qui est considéré comme un des manifestes du romantisme idéaliste allemand.

- ***Fantaisies sur l'art.***

Sa traduction par Titov, Mel'gunov et Ševyrëv, trois *ljubomudry*, membres du cercle des jeunes schellingiens moscovites, est un événement en Russie. Elle paraît en 1826, annoncée, dans *Moskovskij Telegraf*[1], par un long article, où les traducteurs expliquent l'intérêt que représente ce livre pour le public russe.

Toutes les idées nouvelles du romantisme sont sous-jacentes dans ce livre (nous les retrouvons dans les travaux théoriques des critiques moscovites) : le divorce entre l'âme de l'homme et la nature [2], le rôle de la musique comme le plus immatériel (et donc le plus "spirituel") des arts, le Moyen-Age et la religion chrétienne (thème de l'ermite)[3] comme source de l'esprit romantique, les légendes orientales comme nouveaux symboles poétiques, mais

---

1 MT, 1826, n° 9, p. 17-24

2 Rousseau et son opposition nature/culture, mais également Schiller *Poésie naïve et poésie sentimentale.*

3 Et plus précisemment le catholicisme, qui exerce une fascination particulière sur les romantiques allemands, et sur les Russes aussi parfois (Čaadaev)

également les idées théoriques, comme celle du caractère national de l'œuvre d'art, qui dépend du contexte local et temporel, ou la notion de relativité de tout modèle, qui élargit les limites de l'art et lui donne un caractère universel. Toutefois, le livre ne se présente pas comme une théorie esthétique du romantisme, mais comme un essai littéraire.

Cet ouvrage invite à chercher, dans le contact avec l'œuvre d'art elle-même, la compréhension du sentiment esthétique. Cette connaissance est purement *intuitive*, car le Beau ne s'explique pas, il ne peut que se montrer. Il a son siège dans le "coeur" du spectateur, qui doit lui-même être artiste pour le saisir pleinement, c'est une vibration qui n'ébranle les cordes de l'âme que si celle-ci est suffisamment sensible et receptive. C'est donc en réalité à une conception subjectiviste (qui dépend du "sujet", de l'individu) et psychologique (dont le lieu est l'âme, et non la raison) de l'art, que renvoie le livre de Wackenroder. D'autre part, il relie l'inspiration poétique, de même que la connaissance, à l'extase religieuse.

C'est au cours de l'été 1796, lors d'un voyage à Dresde avec Tieck que Wackenroder découvre la Madone Sixtine de Raphaël, qui donnera naissance au premier fragment des *Fantaisies sur l'Art.* Un premier livre paraît en 1797, sous le titre *Effusions sentimentales d'un religieux ami de l'art.* C'est l'époque des voyages, et du sentimentalisme, celle du succès, en Russie, de Sterne et de son *Voyage sentimental*[1], dont la formule est reprise par Karamzin dans ses *Lettres d'un Voyageur russe.*

Les *Fantaisies* font une large place à la peinture. A partir d'exemples concrets, le religieux-narrateur livre ses réflexions sur la nature divine de l'art, qui ne peut être compris par l'intelligence, mais seulement ressenti. C'est la contemplation qui fait naître le sentiment artistique. Wackenroder recommande donc une attitude réceptive devant l'œuvre, bannissant tout rationalisme et laissant le champ libre au sentiment pur. On doit s'efforcer de *ne pas penser, mais seulement de sentir*, pour atteindre l'intensité du lien avec le divin. La contemplation de l'œuvre d'art s'apparente à la prière.Tous les arts ayant en commun cette inspiration divine, il existe entre eux une correspondance. C'est pourquoi, pour rendre compte au mieux

---

[1] Le *Voyage sentimental en France et en Italie* de Laurence Sterne est paru en 1768, tandis que le voyage de Karamzin est publié en édition séparée pour la première fois en 1797.

de la Madone de Raphaël, il n'hésite pas à avoir recours à la poésie. Le mélange des genres se trouve légitimé.

L'inspiration poétique de l'artiste est de même nature que le sentiment artistique de celui qui contemple son œuvre. Il y a donc une communion de l'artiste et du spectateur par l'œuvre d'art, à travers les siècles et par dessus les frontières. L'art renvoie tous les hommes à leur dénominateur commun.

Enfin, la forme de ces fragments se veut en adéquation avec cette théorie esthétique, elle privilégie le parti pris de l'écoute du sentiment intérieur, et se rapproche ainsi de celle des *Rêveries du promeneur solitaire*.

La traduction des *Fantaisies* en russe a connu un grand succès, car le genre du voyage, quasiment initiatique, à la découverte des grandes œuvres artistiques du patrimoine de l'humanité, et tout spécialement des musées de peinture d'Allemagne et d'Italie, est au goût du jour. On peut penser que l'auteur de l'article du *Telegraf* est Ševyrëv, le plus âgé des trois traducteurs, et le plus porté à l'activité de critique littéraire.

Il commence par constater que la Russie du XVIIIème siècle a tout emprunté à l'Europe, en ce qui concerne les théories esthétiques. Pourtant celles-ci se sont avérées insuffisantes. Mais les lois de l'esprit humain sont telles, qu'il va en se perfectionnant sans cesse. C'est ainsi qu'en Europe a déjà eu lieu la révolution dans les esprit, qui fait qu'on n'a plus à présent un point de vue matérialiste sur l'art, mais un regard plus élevé. Il fait ensuite allusion au mérite des savants comme Galič et Vellanskij, qui ont introduit en Russie les nouvelles théories schellingiennes. Grâce aux travaux des scientifiques, *la Russie suit de près l'Europe* en ce domaine. Mais ceux-là ne s'adressent qu'à la raison. Il est temps de toucher aussi le coeur de nos compatriotes !

Heureusement, en ce siècle où l'harmonie du coeur et de la raison est en progrès constants, plus l'homme réfléchit, plus il se trouve conforté dans son amour de Dieu, du monde et de lui-même. La nouvelle théorie du Beau parle autant au coeur qu'à la raison.

Justement, le grand mérite du livre de Tieck, selon le traducteur, est d'agir directement sur le coeur. Il est constitué des notes de Wackenroder, qui était non seulement écrivain mais aussi excellent musicien et peintre. Il a rendu avec force les sentiments suscités en lui par les œuvres d'art. Il ne s'agit pas de l'exposé strict d'un

système, mais de l'épanchement naturel d'une âme pleine d'amour du Beau.

Ainsi les *Ljubomudry* sont séduits par cette tentative de percer par l'intuition le mystère du sentiment esthétique. En effet, poursuit le traducteur, Wackenroder n'a suivi que la voix de son coeur, mais il a atteint un niveau de pensée sur l'art, que les plus grands philosophes allemands ont obtenu par une réflexion des plus rigoureuses. Ainsi, la "voix du coeur" rejoint la pensée philosophique.

L'idéal esthétique n'est pas une froide compilation d'objets de la nature concrète, mais la production libre et vivante de l'esprit humain, qui, dans l'œuvre, atteint l'harmonie parfaite, avec lui-même et avec la nature, qu'il cherche en permanence, mais ne trouve nulle part ailleurs. Aussi la contemplation d'une œuvre d'art n'est pas un simple amusement de la raison et des sens, mais un plaisir purement spirituel, dont le fruit est *l'élévation de l'âme* et l'ennoblissement de toutes nos aspirations. L'art est sacralisé, il a un but, qui est de répondre à une exigence suprême de l'esprit humain. Finalement, constate l'auteur de l'article, c'est bien une véritable théorie esthétique qui se dégage de ces réflexions, apparemment décousues, provoquées par la contemplation de l'œuvre d'art.

Leur jeune auteur, remarque le traducteur, s'est intéressé surtout à l'art du Moyen Age, et plus généralement à la Poésie romantique, dont, sans doute, *la liberté et la spiritualité* séduisaient davantage son âme enflammée, que la régularité et les charmes des œuvres de l'Antiquité. Naturellement, pour le critique, les œuvres "romantiques" parlent mieux au coeur que les œuvres antiques.

La première partie, nous apprend le critique, est construite sous forme d'un dialogue du jeune homme avec la Muse, devant les portraits des grands peintres. Elle aboutit à une étude de leurs caractères respectifs. Le tout forme comme un tableau de l'esprit humain, qui comporte deux caractéristiques. D'abord, il met en évidence le lien entre l'enthousiasme poétique et l'aspiration spirituelle à l'absolu. Et d'autre part, il affirme la *préférence nationale* de l'auteur.

La deuxième partie de l'ouvrage, poursuit le traducteur, est une fiction : la vie de Joseph Berlinger. (Un extrait de cette deuxième

partie avait été publié dans le *Telegraf.*[1]) Le héros est un musicien, qui a des traits communs avec Haydn et Mozart. Elle montre le divorce entre le monde intérieur de l'artiste, les idéaux de son âme, et les contingences du monde externe, de la vie quotidienne. Cette contradiction est résolue, dans le premier fragment ("Légende orientale extraordinaire[2]"), par la musique. En conclusion, le musicien définit ainsi le vrai Poète : " Mon âme sera désormais semblable à une harpe éolienne, un souffle inconnu fait vibrer ses cordes, et les zéphyrs y jouent librement."

Grâce à un symbole, la musique, le livre de Tieck répond, selon le traducteur, à une des questions principales que pose toute Esthétique, celle de la *vocation de l'artiste* : Il est la "caisse de résonnance" de l'Esprit.

Le style de Wackenroder, à la fois original et séduisant, souligne le charme et la nouveauté de ses pensées, et prouve que l'auteur n'écoutait que la voix de son coeur. Il est en accord avec le caractère de l'ermite auquel il attribuait ses pensées, un homme proche du spirituel par la religion, et d'une très grande érudition, grâce à l'étude des chroniques du Moyen-Age. Le traducteur considère le livre à la fois comme réflexion sur l'art et comme une œuvre d'art. Parler de l'art sous forme artistique, c'est aussi l'un des buts auxquels tendent les *ljubomudry* . C'est ce qui définit leur poésie, la "poésie de la pensée".

Ce livre fait aimer l'art, conclut le traducteur. Il apprend à ne plus le considérer d'après un modèle unique. Il montre que pour comprendre un artiste, il faut pénétrer dans son monde poétique, qui dépend de son pays et de son époque. L'art dépend du temps et du lieu. C'est pourquoi, il faut connaître l'*histoire de l'art*, et la *philosophie*, car elle nous révèle les lois *psychologiques* et esthétiques, qui font que l'esprit humain aspire à l'art.

Bien que chaque œuvre d'art ait un caractère national, ce qui explique le phénomène de "préférence nationale", le critique suppose que les théories esthétiques, elles, sont universelles, et uniques. La Russie est en retard sur l'Europe, mais elle tend à rattrapper ce retard, dit-il. L'artiste crée son monde poétique, profondément

---

1 MT, 1826, n° 9, p.25-56, *Primečatel'naja muzykal'naja žizn' xudožnika Iosifa Berlingera.*

2 Il s'agit de la légende du Saint nu, il est prisonnier de sa tâche: faire tourner la roue du temps. Il voudrait parfois échapper à sa triste condition. La délivrance lui vient d'un couple d'amoureux se promenant en barque au clair de lune, et dont la musique permet à son âme de s'arracher de son enveloppe terrestre et de s'élancer vers les cieux en dansant!

individuel, spécifique. Donc l'art est à la fois individuel et universel, mais aussi national. D'autre part, la vocation du poète est de faire "résonner" l'esprit, donc la poésie rejoint la philosophie. Enfin, l'art s'explique par des lois psychologiques, qu'il faut chercher dans la constitution même de l'âme humaine.

- ***Lettres de Dresde.***

Dans *Mnemozina* Kjuxel'beker publie ses *Lettres de Dresde,* écrites en 1822, lors de son voyage en Allemagne. Il y livre ses réflexions, et les sentiments éveillés en lui par la contemplation des tableaux de la Galerie de Dresde. Bien que le livre de Tieck ne fût pas encore traduit lors de la parution de *Mnemozina* en 1824, Kjuxel'beker l'avait en mémoire, et ses lecteurs également, comme le prouve une note des éditeurs[1],signalant la description de la Madone Sixtine, de Raphaël, par Tieck dans les *Fantaisies* [2].

Les Lettres de Kjuxel'beker sont écrites dans l'esprit de Tieck. La parole, le mot, peuvent-ils rendre compte d'un tableau, d'une peinture artistique, se demande l'auteur. Il s'efforce à la fois de décrire les tableaux, et d'être à l'écoute des impressions qu'il ressent. Il cherche dans chaque tableau l'inspiration divine. Malgré la force des tableaux de Rubens, il leur dénie l'étincelle du génie : ses personnages féminins sont repoussants, ses Vénus sont des bourgeoises hollandaises... On ne peut appeler "plaisir esthétique" le sentiment, indéniablement puissant, que l'on éprouve à la contemplation d'un tableau de Rubens. Ainsi, tout sentiment éprouvé devant une œuvre d'art n'est pas de nature esthétique. Rembrandt ne trouve pas non plus grâce aux yeux du jeune voyageur : on y décèle le reflet de l'idéal, mais c'est un idéal sombre , trouble et déformé. Le spirituel est présent, en revanche, dans la peinture italienne, et également dans la peinture allemande moderne romantique, (Holbein). Kjuxel'beker décrie ensuite les tableaux de la Galerie d'art italien, de Guido Reni à Michel-Ange et Corrège. Il est enthousiasmé par le tableau de la Sainte Nuit, et pourtant on sent un léger regret : le visage de la vierge manque d'harmonie, et les proportions ne sont pas parfaitement respectées. Le sentiment esthétique requiert donc de l'œuvre inspiration divine ou spiritualité, et harmonie de la

---

1 Kjuxel'beker, *Putešestvie, dnevnik, statji,* L., 1979; p. 23

2 Žukovskij avait également consacré un assez long fragment à ce tableau, il fut publié dans *Poljarnaja Zvezda* en 1825

forme. (Conscient du fait qu'il pourrait apparaître comme un conservateur en matière de goût, il précise en note dans *Mnemozina*, que son jugement s'est modifié en 1824 par rapport à 1820.)

La *sincérité* et l'*authenticité* du sentiment sont une nécessité. Kjuxel'beker a conscience que les lecteurs attendent avec particulièrement d'intérêt sa description de la Madone de Raphaël, qui a été décrite, non seulement par Tieck, mais par tant de voyageurs qui l'ont précédé. Il décrit pourtant avec honnêteté la déception initiale, qu'on n'ose habituellement s'avouer, de peur de passer pour un homme dépourvu de goût. Toutefois, après une observation attentive, on saisit le secret de ce tableau, mais il est indicible, et pourtant il n'y a que lui qui donne un tel avant-goût du divin. (Finalement, Kjuxel'beker ne consacre que deux petites pages au célèbre tableau, ce qui est peu en comparaison de la description des tableaux de Corrège). Kjuxel'beker ne se contente pas de livrer ses impressions, il délivre également des connaissances sur la vie et l'œuvre de l'artiste italien, poursuivant un but manifestement didactique. Sa conclusion sur le Corrège est la suivante :

> " L'Histoire des succès et des égarements de ce grand peintre, avec des exemples de ses œuvres, m'a semblé intéressante et utile pour exposer quelques vérités importantes pour la théorie des Beaux Arts et de la Poésie, et qui sont communes à tous[1]."

Kjuxel'beker définit lui-même le genre de ses Lettres comme une "promenade esthétique". On pense à Aristote et à sa méthode péripatéticienne, mais aussi aux rêveries du promeneur Rousseau. (Belinskij lui aussi écrira, en 1834, des "*Rêveries* littéraires").

La fin de la lettre XXIV est une tentative de bilan :

> "..., voyons si tout ce que nous avons vu ne peut nous mener à quelques conclusions générales, qui nous éclaireraient dans nos réflexions sur la théorie des Beaux Arts et de leur mère, la Poésie. Quels tableaux doivent être considérés comme les meilleurs, comme des modèles, parmi le nombre de genres, d'artistes, de pays et d'époques que nous avons étudiés? Sans aucun doute, ceux qui répondent aux principales exigences de l'art, et en même temps satisfont le goût et les exigences de l'âme de l'élite des spectateurs, c'est à dire de ceux qui sont

---

1 "История успехов и заблуждений великого художника с примерами из его собственных произведений показалась мне занимательной и удобной развить некоторые истины, важные в теории изящных искусств и Поэзии, входящие в состав всех их." (Kjuxel'beker, *op. cit.*, p. 32)

> doués de sensibilité, d'imagination, d'intelligence et qui connaissent l'inspiration ; en d'autres termes,les peintres qui allient le mieux sentiment, fantaisie, réflexion et le fruit de l'inspiration qu'est l'idéal, avec la justesse et la beauté du dessin, de l'anatomie, des proportions, des perspectives, et avec la fraîcheur des couleurs ; ceux qui conjuguent avec la plus grande perfection la poésie et l'art[1]."

Ici, le mot "art" est employé dans un sens proche d'"artisanat", tandis que "poésie" est plus proche de l'autre sens du mot "art". On touche à la problématique du fond et de la forme. L'artiste doit être à la fois un artisan talentueux et un poète inspiré. Ainsi, sans renoncer à la conception classique du poète-artisan, Kjuxel'beker lui superpose la conception romantique du poète-génie. Le but de Kjuxel'beker est de déterminer une théorie esthétique qui engloberait tous les arts. Le chemin à suivre lui paraît être celui de la psychologie et du subjectivisme.

La tendance vers le subjectivisme est à la fois une conséquence naturelle du rejet par les Romantiques des règles classiques, et le fruit de l'engouement en Russie pour la philosophie allemande, et de l'influence de l'école d'Iéna. Comprendre par le coeur ce qui est incompréhensible à la raison, voilà la devise de ces idéalistes.

- **La voix du coeur?**

Mais l'intuition et le sentiment esthétique peuvent-ils tenir lieu de théorie? Au nom de la liberté de l'artiste, les romantiques, dans un premier temps, rejettent toutes les règles appliquables à l'œuvre d'art. Ils appuient leur revendication sur la théorie intuitive et subjective de la perception artistique. Ils mettent en avant le sentiment, la raison n'ayant qu'un rôle secondaire dans la perception de l'art. A Bulgarin, qui dans *Severnaja Pčela* affirme que le but de

---

1 "...посмотрим,не получим ли из всего нами виденного таких общих следствий, которыебы просветили нас в рассуждении теории изящных искусств и матери их поэзии. Какие картины должны быть признаны лучшими, образцовыми в большом множестве разных родов, художников, земель и времён, нами рассмотренных? Без сомнения,те, которые, удовлетворив главным требованиям искусства, в то же время удовлетворяют вкусу и потребностям души лучшей части зрителей, т. е. одарённых чувством, воображением, рассудительностью и постигающих вдохновение, другими словами - те, которые в большем совершенстве соединяют чувство, воображение, обдуманность, и плод вдохновения - идеал с правильностью и красотою рисовки, анатомии, размеров, перспективы и свежестью красок, те, которые в большем совершенстве соединяют поэзию с искусством." (*ibid.*, p. 95)

l'art est le perfectionnement moral de l'homme, et son moyen, le matériau national, Polevoj répond dans le *Telegraf* :

> "Ecrivez ce que vous voulez et comme vous voulez, pourvu que vous suscitiez intérêt et sentiment. Le coeur, ce véritable juge de la Poésie, reconnaîtra vos vers et les transmettra à la postérité[1]."

Ainsi, le seul arbitre en matière d'esthétique est le coeur. C'est pourquoi, la Poésie ne doit s'occuper ni de morale, ni de politique, mais uniquement de sentiments. "La Poésie ou bien ne fait qu'exprimer les sentiments ou les passions, ou bien les représente en action. Dans le premier cas, le Poète se contente d'écouter la voix de son coeur et de retransmettre fidèlement ses sensations. (...)" Dans cet article, le critique se félicite des progrès de la poésie russe, car depuis dix ans, dit-il, beaucoup de sentiments, pour lesquels nos prédécesseurs n'avaient pas trouvé les mots appropriés, ont été enfin exprimés. Le critique de *Moskovskij Telegraf* met en avant le *sentiment* poétique et l'expression, par rapport à l'idée.

En revanche, les *ljubomudry* se démarquent peu à peu de Tieck. Ils accueillent de façon très critique la publication de ses livres ultérieurs. En 1828, *Moskovskij Vestnik* publie un extrait de *Pietro Appone* de Tieck[2], accompagné de notes sévères : absence d'intrigue, de ligne narrative, les scènes ne sont pas reliées entre elles, le fantastique fait irruption de façon absurde. Et pourtant les Allemands placent très haut cette nouvelle. Elle n'est publiée dans notre journal, poursuit l'éditeur, que pour mettre en évidence la différence des goûts des deux peuples, pour prouver au lecteur qu'il ne faut jamais se forger un jugement, sans avoir pris connaissance soi-même d'une œuvre, même si elle est signée d'un nom célèbre.

Dès l'époque de *Mnemozina*, le jeune Odoevskij est en désaccord avec son co-rédacteur, et la polémique a lieu dans les pages même du journal. En effet, dans une longue note, Odoevskij exprime son point de vue : la définition de la poésie donnée par Kjuxel'beker ne le satisfait pas. Pour Kjuxel'beker, il y a poésie et "idéal" lorsqu'on *sent* "inspiration et grâce" (*"vdoxnovenje i prelest'"*). Il fait, selon

---

1 "Пишите, что хотите и как хотите, только занимайте и трогайте. Сердце, истинный судья Поэзии, затвердит ваши стихи и передаст их потомству." MT, 1825, n° 21, p. 73

2 MV, 1828, n° 4

Odoevskij, la même faute que les Français : tirer le général du particulier. Odoevskij emprunte à Voltaire, qui, par ailleurs, trouve rarement grâce à ses yeux, l'image de la souris. Après s'être aisément glissée dans vingt trous, elle en trouve néanmoins vingt autres par lesquels elle ne peut passer : on ne peut pas tirer de conclusions de l'expérience ! Le sentiment artistique doit être définit par un système global de règles objectives et constantes, et non par l'intuition. Une théorie est nécessaire.

De son côté, Venevitinov dans son article-programme "Quelques idées pour le plan d'un journal", dénonce l'absence de critères esthétiques objectifs et réclame un "*système* positif" (scientifique) :

> "Nous avons répudié les règles françaises non parce que nous pouvions les réfuter par un système positif, mais seulement parce que nous étions dans l'incapacité de les appliquer à certaines œuvres des nouveaux écrivains, que, malgré nous, nous apprécions. C'est ainsi que des règles érronées ont été remplacées par l'absence de toute règle[1]."

Dans les années trente, la "voix du coeur" ne couvre plus celle du bon sens, de la morale. Au mieux, elles s'harmonisent. La méthode "intuitive" de connaissance de l'œuvre d'art n'est pas complétement oubliée pour autant. Les descriptions de tableaux restent nombreuses dans les journaux moscovites, en particulier dans le *Telegraf*.[2] Dans *Moskovskij Vestnik* également, on trouve des Lettres de voyageurs, qui décrivent leurs impressions[3] devant les chefs d'œuvre de l'art européen. (Ševyrëv en Italie, etc...)

Kireevskij, dans sa revue *Evropeec*, publie une lettre de Heine décrivant une exposition de tableaux à Paris en 1831, dans laquelle

---

1 "Мы отбросили французские правила не оттого, чтобы мы могли их опровергнуть какою-либо положительною системою, но потому только,что не могли применить ихк некоторым произведениям новейших писателей, которыми невольно наслаждаемся. Таким образом, правила неверные заменялись у нас отсутствием всяких правил." Academia, p. 218

2 Exemple: le tableau de Salvator Roza, *La vision de Saint Antoine* est reproduit et commenté dans MT,1831, n° 14, p. 284; voir aussi la comparaison des peintres de l'école flamande Tenier et van Ostad dans MT, 1831, n° 16 (reproduction du tableau de van Ostad "Le fumeur"). Une rubrique intitulée "Explication de l'illustration" (*Izjasnenije kartinki*) est consacrée à ces commentaires.

3 Voir, par exemple, une lettre sur une exposition à l'Académie des Arts : *Pis'mo k redaktoru*, MV, 1828, n° 1, p. 134, l'auteur polémique avec *Severnaja Pčela*. Il n'a pas voulu faire un catalogue exhaustif des tableaux présentés, accompagnés de commentaires didactiques, comme l'a fait le journal petersbourgeois, il a voulu parler en amateur de l'art, tirant ses appréciations des impressions que l'art produit sur lui.

l'auteur se livre à des réflexions sur la perception de l'art. L'art ne se comprend pas par la raison, dit-il. Ce n'est pas elle qui juge, ce n'est pas non plus elle qui crée, mais l'âme, avec l'aide de l'imagination (*fantazija*)[1]. L'erreur des critiques est de poser la question "Que doit faire l'artiste?" au lieu de se demander "Que veut l'artiste?". Car chaque nouveau génie invente ses propres lois, son esthétique. L'œuvre d'art doit être belle indépendamment de ce qu'elle signifie. Elle doit charmer les sens autant que l'esprit. Elle doit donc plaire même à ceux qui sont trop limités pour comprendre (les "critiques-ennuques").

Dès ses premiers articles sur Puškin, Kireevskij avait dit que la supériorité de ses dernières œuvres sur les premières ne pouvaient qu'être sentie de façon intuitive, (sinon il faudrait au moins cinq tomes de critique pour l'expliquer). Mais c'est surtout dans un article de 1834, sur Jazykov, paru dans *Teleskop* sous la signature Y-Z[2], que Kireevskij développe cette méthode critique intuitive. Toutefois, le fait de reconnaître la possibilité d'une approche intuitive n'exclut pas pour Kireevskij l'approche rationnelle. Les deux se complètent. Le respect de la liberté de l'artiste ne signifie pas que le critique doit s'interdire tout critère pour juger l'œuvre.

2 - La nouvelle philosophie : l'idéalisme objectif.

L'importance de la philosophie allemande sur la formation d'une esthétique romantique en Russie est soulignée par tous les historiens de la littérature[3]. En particulier, les idées de Schelling viennent conforter les aspirations des jeunes moscovites de la génération post-décembriste. Phénomène de mode, ou véritable besoin du temps, la philosophie allemande occupe tous les esprits à la fin des années vingt[4]. Dès le début du siècle, Vellanskij avait

---

1 *Evropeec,* n° 1, p. 95

2 Voir Ju. Mann "Ivan Kireevskij" in *Voprosy literatury,* 1965, n° 11

3 En France, dès les années 1924-25, Alexandre Koyré s'est penché sur ce thème (voir son ouvrage *La philosophie et le problème national en Russie au début du XIX ème siècle,* Gallimard 1976). En URSS, voir les travaux de Kamenskij, etc...

4 Pourtant, au début des années vingt, le pouvoir mène une guerre sans pitié contre la philosophie dans les établissements d'enseignement. C'est pourquoi, malgré quelques articles dans *Vestnik Evropy* en 1822, passés presque inaperçus, la philosophie allemande n'a pas pénétré la société moscovite dans la première moitié des années vingt. La publication de *Mnemozina*, si elle ne touche en fait qu'un très petit nombre de lecteurs, fait parler, pour la première fois, de l'idéalisme allemand, comme s'en félicitent les éditeurs dans le dernier numéro.

tenté d'attirer l'attention sur les nouvelles théories allemandes, mais ce n'est que dans les années vingt que celles-ci trouvèrent un certain écho, tout particulièrement auprès de la jeunesse moscovite[1]. A Saint-Petersbourg, pourtant, enseignait Galič, qui avait une grande influence sur ses élèves[2]. A Moscou, I.I.Davydov enseignait à la Pension pour Nobles de l'Université. Ce n'est qu'en 1826 qu'il se voit confier la chaire de philosophie de l'Université, nouvellement rétablie (elle avait été supprimée en 1821). Il ne se convertit qu'au début des années vingt à l'idéalisme allemand, par le biais des moralistes antiques.[3] Mais il a une influence considérable sur le jeune Odoevskij.

Dès 1822, le journal moscovite *Vestnik Evropy*, dirigé par Kačenovskij, publiait les "Aphorismes sur le *ljubomudrie* moral" de Vellanskij[4]. Dans les cercles et salons, on parle de plus en plus de philosophie, malgré l'attitude désapprobatrice du pouvoir. En 1824, la parution de *Mnemozina* est un événement. La revue proclame haut et fort son intention de familiariser les lecteurs russes avec les nouvelles théories philosophiques allemandes. Après la révolte du 14 décembre, Odoevskij ne renonce pas aux activités journalistiques, et il collabore au nouveau périodique moscovite fondé par Polevoj. Sous son influence, malgré la domination de Vjazemskij, la revue reste ouverte aux théories allemandes. Mais c'est surtout en 1827 que l'idéalisme allemand connaît son heure de gloire dans la presse littéraire moscovite, avec la parution de *Moskovskij Vestnik.*

C'est aussi sur la philosophie allemande que s'appuient les "anti-romantiques" de *Vestnik Evropy* et de *Atenej.* Ainsi, on observe une sorte de consensus à Moscou, où l'on s'accorde à reconnaître la validité de la nouvelle vision du monde, proposée par Schelling, même si les conséquences purement esthétiques ne sont pas les mêmes pour tous. En revanche, à Saint-Petersbourg, cette nouvelle

---

1 Odoevskij entretenait une correspondance avec Vellanskij. Voir Kamenskij *Russkaja Filosofija*...p. 121.

2 Comme en témoigne Nikitenko dans son journal intime (Nikitenko A.V., *Dnevnik*, tome 1 p. 66, *Goslitizdat*, Leningrad, 1955.

3 Voir Sakulin, p. 21-45 et p. 56-68. Kamenskij est étonnamment sévère envers Davydov et pense qu'il suit la mode en adoptant l'idéalisme objectif de Schelling. En 1822, il publie dans *Ve'stnik Evropy* ses "Aphorismes d'un *ljubomudrie* moral" (VE, 1822, n° 11-12). Mais dès le début des années quarante, il renie la philosophie allemande dans *Moskvitjanin* (1841, II, n° 4, *Vozmožna li u nas germanskaja filosofija?*")

4 Comme le rappelle à deux reprises Odoevskij dans *Mnemozina.* Voir Bourmeyster *Stankevič*...tome II, p. 70

mode rencontre l'hostilité des cercles "officiels" (Bulgarin), ainsi qu'une réticence certaine des hommes de lettres proches de Puškin, ceux qu'on a appelés les "aristocrates".

Pourtant, toute la génération des années trente est formée dans l'esprit de l'idéalisme allemand, qui apparaît donc comme une étape fondamentale de l'évolution de l'esthétique et de la littérature russe. Les journaux des années trente, *Evropeec, Teleskop* et *Molva*, se déterminent en fonction de cette formation intellectuelle de leurs éditeurs et auteurs (Kireevskij, Nadeždin, Belinskij...).

- **Critique de l'esthétique classique**

Les jeunes idéalistes moscovites se livrent à la critique de l'esthétique classique aristotélicienne. Dans *Mnemozina*[1], Odoevskij critique la *Rhétorique* nouvellement parue de l'un des "Classiques" du début du siècle, Merzljakov, qui avait été le professeur respecté des jeunes *ljubomudry* à l'université de Moscou[2]. Odoevskij rappelle que, dans sa "Petite esquisse d'une théorie de la littérature" (*Kratkoe načertanie teorii slovesnosti*)[3], Merzljakov affirme qu'il n'y a pas de système pour le Beau, il nie la possibilité même de l'existence de lois esthétiques :

> "Les œuvres d'art, en tant qu'objet des sens et du goût, ne se soumettent pas à des règles strictes et ne peuvent, semble-t-il, avoir un système permanent, il n'y a pas de science du Beau. La notion même de Beau est étrangère à toute règle[4]."

Cette affirmation, selon Odoevskij, interdit toute possibilité d'une critique artistique. N'est-il pas temps de remettre en question ce postulat que répètent sans jamais le démontrer tant de générations depuis Aristote? Il faut rechercher d'autres bases plus solides pour une nouvelle théorie de la littérature.

La définition de la "poésie" dans l'œuvre d'art, donnée par Kjuxel'beker dans ses *Lettres de Dresde*, ne pouvait satisfaire Odoevskij, car elle était trop proche du point de vue esthétique "néo-classique" de Merzljakov et des karamziniens : "grâce et

---

1 Voir *Russkie estetičeskie traktaty...* , tome 2, p. 186-188

2 Mais sous l'influence d'un autre professeur, Davydov, son autorité avait été remise en cause par les jeunes gens, peu de temps après la fin de leurs études.

3 C'est en fait la traduction de la *Petite Rhétorique* d'Eschenburg.

4 "Произведения изящных искусств, как предмет чувствования и вкуса, не пдвержены строгим правилам и не могут, кажется, иметь постоянной системы, или науки изящного. Само понятие о прекрасном чуждо всяких закон." *Mnemozina* , 1, p. 62-67

inspiration". Si cette définition n'est pas fausse, elle est néanmoins incomplète, selon Odoevskij, car elle ne prend en considération qu'une partie limitée de l'art. Odoevskij réclame une définition qui englobe tous les cas, une définition *scientifique*. En effet :

> "... il existe pour la science et l'art la même mesure commune, un peu comme le zéro en mathématique,(...) le monde de l'art - création de l'homme - est fondé sur les mêmes lois nécessaires que celles qui font tourner le monde réel - création du Tout Puissant, (...) et de même qu'en physique l'expérience, si elle n'est pas accompagnée de réflexion, ne peut conduire qu'à l'erreur, en littérature, un système tiré d'une idée hypothétique conduit aux égarements[1]."

Il y a identité de lois entre la science et l'art. Voilà l'idée centrale du *ljubomudrie* en matière d'esthétique. L'art est une forme de la connaissance. Est-ce à dire que l'esthétique doit être une science, selon les *ljubomudry* ?

- **Recours à la philosophie. Odoevskij.**

Dans ce même numéro de *Mnemozina,* Odoevskij publie ce qui aurait dû être le premier fragment d'une œuvre importante, un dictionnaire de l'histoire de la philosophie[2]. Il se donne pour but de changer les préjugés tenaces contre la philosophie. Aujourd'hui encore, dit-il, on ne s'imagine pas les philosophes autrement que sous les traits des bavards du dix-huitième siècle ! C'est pour cela que le mot *ljubomudrie* a été substitué à celui de "philosophie".

En guise d'introduction, il proclame la nécessité de recentrer la culture russe sur la philosophie. Tant que l'on méprisera celle-ci, on ne pourra qu'imiter, tant en art qu'en science. Pour que les artistes puissent s'exprimer avec originalité, il faut leur offrir une *nouvelle théorie de l'art*, qui les débarrasse définitivement du principe aristotélicien, et de l'étude des modèles. L'artiste, si on ne le ramène pas au "coeur" des choses, a tendance à rester à la superficie.C'est pourtant au "coeur", que toutes choses se

---

1 "для наук и искусств существует точно такое же единое мерило, каков нуль для математики,(...) мир изящный - создание человека - основан на тех же единых непременных законах, по которым движется и мир вещественный - создание всемогущего, и (...) наконец, точно так же как в физике опыт, не освещенный умозрением, может вести к одним заблуждениям, так точно и в словесности система, взятая из мысли условной, ведет к сбивчивостям." *Mnemozina* , 1, p. 62-67

2 "*Sekta Idealistiko-Eleatičeskaja (otryvok iz slovarja Istorii Filosofii)*"

révèleraient à lui dans leur harmonie suprème, formant "un tout vivant".

Ainsi, pour Odoevskij, la philosophie doit servir directement à bâtir une nouvelle théorie esthétique. D'ailleurs, l'un de ses premiers essais théoriques, non publié à l'époque, s'intitulait "Essai de théorie des Beaux arts, avec application particulière à la musique[1]." Cet intérêt théorique très particulier pour la musique se retrouve dans un texte publié dans *Moskovskij Vestnik* en 1827[2], signé par Odoevskij du nom Kallidor, héros de ces premières allégories publiées dans *Mnemozina*, comme pour signaler au public le lien existant entre les deux périodiques.

L'art est une connaissance, et avant tout une connaissance de soi. Cette idée est partagée par ceux qui considèrent le romantisme comme la "voix du coeur", l'art est pour eux la connaissance intuitive et immédiate de soi-même. Pour le *ljubomudrie*, cette connaissance n'est pas immédiate, elle est objective, et elle passe par l'intuition de l'Absolu. En effet, dans une note, alors que Kjuxel'beker[3] se demande si on peut appeler "plaisir esthétique" ce que l'on ressent devant une toile de Rubens, Odoevskij répond que seule l'idée d'Absolu ("*Bezuslovnoe*") permet de donner une définition du plaisir esthétique. Cette notion est développée par Odoevskij dans le numéro 2 du périodique, où il publie un article intitulé "Aphorismes sur le *ljubomudrie*", dans lequel il expose quelques idées sur la nouvelle philosophie schellingienne. De son propre aveu, ces considérations sont largement fondées sur les travaux de Vellanskij et Galič[4]. On y découvre l'auteur comme un jeune idéaliste enthousiaste, conscient de sa mission : éclairer les esprits, leur faire partager les découvertes de cette véritable révolution copernicienne, qu'est l'idéalisme en philosophie. Le classicisme se fonde sur la métaphysique, c'est à dire une conception déisto-matérialiste du monde : il y a Dieu et sa Création, les deux sont distincts et séparés, l'homme est une créature, il fait partie de la Nature concrète. En revanche, dans la tradition idéaliste, qui remonte à Platon, l'univers se compose de

---

1 *Opyt teorii izjaščnyx iskusstv s osobennym primeneniem onoj k muzyke.*

2 *Mir zvukov*, MV, 1827, n° 13, p. 43-46 (Kamenskij, II, p. 176)

3 *Mnemozina*, 1

4 *Mnemozina*, 3, réponse à Bulgarin.

l'Idéal et du Réel. Les deux ne sont pas juxtaposés, ils sont en interaction permanente.

Or Odoevskij, dans les *Aphorismes*[1] affirme que les sciences ont fait de tels progrès en ce début de siècle, elles se sont tellement diversifiées, qu'un principe unificateur des lois scientifiques est devenu nécessaire. Elles ont en commun leur but, qui est d'élever l'esprit. La science n'a d'autre but qu'elle même, c'est à dire la connaissance. Certains ont cru que la science pouvait être un moyen : pour les mathématiques, de construire une maison ou améliorer le commerce naval ; pour la philosophie, ce serait la recette pour bien se conduire et remplir ses obligations morales. Il n'en est rien, et cette philosophie là n'en est pas une. C'est pourquoi, il faut créer un mot nouveau pour désigner la vraie philosophie : c'est le *ljubomudrie*.

L'étude de chaque domaine particulier de la connaissance doit être précédée de l'étude du tout. Celle-ci n'a jamais été plus nécessaire qu'à l'heure où s'ouvre une ère nouvelle, où chaque révolution dans un domaine de la science a des conséquences sur tous les autres. Chacun doit apporter sa contribution à la renaissance de la vraie philosophie dans le monde nouveau.

> "Ce sont surtout les forces fraîches encore intactes du jeune monde qui ont le devoir, sans doute, de préserver et de réaliser un si grand dessein[2]."

On peut se demander si Odoevskij sous-entend ici la jeune aristocratie russe, ou moscovite. Ou plus généralement, la jeunesse russe? Ou bien la Russie elle-même? Sans doute ne distingue-t-il pas, à cette époque, les unes des autres. Et pourtant, on croit percevoir déjà, dans ces propos, l'idée d'une mission de rénovation de la culture européenne.

Le *ljubomudr*, poursuit Odoevskij, est celui qui choisit, comme objet de la connaissance, la science des sciences, l'Idée de la science. Celle-ci ne souffre aucune exception, car elle contient tous les cas particuliers : le réel est dans l'Idéal. Le concret est dans l'abstrait. En mathématique, dit Odoevskij, cette notion est évidente.(Ainsi, en géométrie, le triangle concret est dans l'idée du

---

1 *Aforizmy iz različnyx nemeckix pisatelej po časti sovremennogo germanskogo ljubomudrija, Mnemozina* , 2

2 "Особенно лишь свежим, неиспорченным силам юного мира поручено, быть может, охранение и образование столь высокого дела."

triangle abstrait). Odoevskij expose ici la théorie schellingienne de l'identité. Le réel est donc la manifestation de l'Idéal dans le particulier, l'Idéal qui s'est fait concret. L'Idéal est l'ensemble des formes finies. Enfin, l'Absolu est l'unité de l'Idéal et du réel. Nous-mêmes, les hommes, sommes l'expression particulière de l'Absolu. L'univers se reflète d'une part dans la Nature, d'autre part dans la connaissance. Mais seul l'être pensant, intelligent, l'homme, reflète l'essence même de cet Absolu. Toute science est un mouvement vers le *ljubomudrie*, vers la Connaissance Universelle, vers l'Absolu. On retrouve donc, exposés dans ces *Aphorismes*, les grands principes de l'idéalisme objectif : l'Idée englobe la multitude de ses manifestations réelles, et l'Idée existe de façon objective, c'est à dire indépendamment de l'homme pensant, puisqu'elle renvoie non à l'homme, mais à l'Absolu.

Pour Odoevskij, le but de la science est la connaissance, le but de la philosophie est la philosophie elle-même. Le but de l'art serait donc l'art lui-même? Ou bien la philosophie?

- **Théorie de la connaissance. M. Pavlov.**

Dans le numéro IV de *Mnemozina* paraît un article de Pavlov, intitulé "Des moyens d'étudier la Nature". Le futur éditeur du journal anti-romantique *Atenej,* paru entre 1828 et 1830, est professeur de sciences physiques et économiques à l'Université de Moscou. Il ne commence pas un cours sans poser à ses élèves la question : qu'est-ce que la connaissance, que signifie "connaître la nature", et "se connaître soi-même"? C'est un des schellingiens moscovites les plus convaincus. En tant que physicien, à propos de la matière, il rejette la théorie atomiste des matérialistes et leur conception mécanique de l'univers. Il est aussi un partisan de la théorie évolutionniste, qui s'oppose à la théorie créationiste (Dieu a créé le monde). En effet, pour lui, l'existence des forces élémentaires intensificatrice et expansive (ou concentration et dilatation) est concomitante de l'existence de Dieu, qui, dans cette optique, s'est contenté d'agencer ces forces originelles. Par analogie, il assimile la force intensificatrice au cercle, et la force expansive au rayon (qui va du centre vers la périphérie) ; ou encore le cercle au poids et à la masse, et le rayon à la lumière et à l'énergie. C'est ainsi que l'existence des deux forces élémentaires suppose celle d'un matériau originel non créé par Dieu, à partir duquel Dieu créa la

Terre. Ceci implique que Dieu et la terre sont de natures hétérogènes.

La théorie de la connaissance, exposée par Pavlov, a une grande importance pour la théorie esthétique. Elle est fondée sur une dialectique. Les matérialistes prônent la supériorité de la raison, et la nécessité de connaître Dieu par la raison. Dans la philosophie de Schelling, il y a identité entre le sujet et l'objet de la connaissance, entre la pensée et l'existence, entre les idées et les choses. Pavlov introduit une nuance. Pour lui, l'homme est distinct des choses, grâce à la force de sa pensée, par laquelle il se pose en face, en opposition aux choses. Il prend ainsi conscience du Moi et du Non-moi. La connaissance débute par le doute sur l'unité entre le sujet et l'objet. Le but de la connaissance, l'achèvement du processus, est de retrouver cette unité.

Dans l'article de *Mnemozina,* la théorie de la matière et celle de la connaissance ne sont qu'ébauchées. Pavlov reprend l'idée selon laquelle la Nature est une sphère dont le centre est partout, et la circonférence nulle part[1]. Comme l'infini, elle ne peut être objet de connaissance directe empirique, mais seulement d'étonnement religieux. Elle est constamment en mouvement, elle change à chaque instant, tout en restant identique à elle-même. Car la nature vit. Et chacune de ses parties vit également. Pour connaître la Nature, défricher ces terres inconnues, "lever le voile qui nous cache les ressorts de cette machine harmonieuse", il faut construire une théorie. Les connaissances empiriques doivent être complétées par une approche spéculative[2]. Pavlov décrit le processus de la

---

[1] Enoncée notamment par Blaise Pascal.

[2] Nous ne nous étendrons pas sur les conséquences scientifiques de cette théorie de la Nature et de la science chez Pavlov et dans les périodiques des *ljubomudry*, car cela nous entraînerait hors du sujet. Nous le regrettons, car les articles pseudo-scientifiques d'un Maksimovič, dans *Moskovskij Vestnik*, sont à la fois délicieusement poétiques, et instructifs, car ils aident à nous représenter la vision du monde qui pouvait être celle des jeunes idéalistes schellingiens. Si certains prêtent à sourire, d'autre articles nous étonnent par la justesse de l'intuition. Par exemple, les "lois générales de l'univers" permettent par déduction de conclure à un phénomène d'attraction magnétique entre les planètes. MV,1827, n° 6, p. 170.. Autre exemple: l'article sur la mue des insectes, MV, 1827, n° 5, p. 48 et sq . On y trouve des idées platoniciennes (l'homme ne peut contempler la vérité sur la nature en face car il serait aveuglé), mais aussi un antropomorphisme résolu: l'insecte-larve ne "pense" qu'à la nourriture, tandis qu' après la mue, il ne fait que l'amour. Poésie et science ne font qu'un pour l'auteur: il se fonde sur Žukovskij, qui disait des papillons qu'ils étaient des "fleurs de l'air"(dans le poème "*Motylëk i cvety*"). Il reprend la comparaison poétique pour construire un raisonnement "scientifique" par analogie : la larve est au papillon ce que les racines sont à la fleur terrestre. Le cocon est le bouton. Quant à l'homme, il cumule les fonctions de la larve (digestion), du cocon (circulation sanguine) et

connaissance, qui est un processus de généralisation, depuis la perception sensorielle, jusqu'à l'abstraction et au concept. Il conclut, avec les Antiques, que la connaissance de soi est un préalable à toute connaissance.

Nous ne retiendrons de la philosophie de Pavlov que son apport à l'esthétique, qui consiste dans l'affirmation que l'art et la science obéissent aux mêmes lois, et qu'il y a donc une possibilité de déterminer un système unique pour le jugement esthétique. C'est la garantie de l'existence possible d'une esthétique.

- **L'idéalisme allemand dans le *Telegraf***

L'idéalisme allemand n'est pas l'apanage des seuls *ljubomudry*. La revue de N.Polevoj, *Moskovskij Telegraf* contribue dans une large mesure à populariser la nouvelle philosophie. Dès les premiers numéros du *Telegraf* de 1826[1], N.Polevoj attire l'attention des lecteurs sur l'*Esthétique* de Galič[2], qui vient de paraître à Saint-Petersbourg. L'auteur est pourtant en disgrâce auprès des autorités, qui viennent de lui interdire de poursuivre ses cours. Galič n'est sans doute pas le disciple le plus fidèle de Schelling, on a démontré qu'il avait parfois déformé le système du penseur allemand. Certains lui dénient le titre de philosophe, lui accordant seulement la qualité de "professeur de philosophie". Il n'empêche que son influence à Saint-Petersbourg contribua à populariser les théories allemandes en Russie.

Le projet de Polevoj était de faire découvrir à ses lecteurs quatre nouveaux travaux sur l'"esthétique du romantisme". Il envisageait de faire également le compte rendu d'*Almateja* où Kroneberg, le théoricien de l'art en vogue, avait publié ses célèbres "Aphorismes", ainsi que d'un ouvrage de Meščerskij sur les différences entre la poésie grecque et la poésie latine, et d'un traité en latin de Rozberg, futur éditeur odessite, proche collaborateur de Polevoj, sur ce même sujet. Mais il ne mena pas à bien son ambition. Seul le livre de Galič trouve un vaste écho dans le *Telegraf* : l'article de Polevoj[3]

---

du papillon (le cerveau). Et pourtant, le foie a le rôle le plus important, pour le sang, mais aussi pour les rêves et les intuitions!.

1 MT, 1826, n° 2, p. 167

2 *Opyt Nauki ob izjaščnom*;Parue en 1825 à Saint Petersbourg. Publié dans *Russkie estetičeskie traktaty...* tome II, p. 205-275 (Voir Koyré, p. 149)

3 MT, 1826, n° 6, p 126-140,*ibid.*n° 7, p 215-248,*ibid.*n° 8, p. 316-333, *ibid.* n° 10, p. 120-145. Voir aussi *Russkie estetičeskie traktaty...* tome II, p. 336-354

fait plus de quatre-vingts pages et s'étend sur quatre numéros de la revue ! Il se compose d'une critique de l'esthétique "classique", et d'un exposé de la théorie idéaliste.

Comme Odoevskij dans *Mnemozina*, Polevoj s'en prend à Merzljakov, dont les articles paraissaient dans *Vestnik Evropy* entre 1812 et 1819 et qui vient de publier, en 1822, sa "Brève esquisse d'une théorie de la littérature" (*Kratkoe načertanie teorii izjaščnoj slovesnosti*), fortement inspirée, sinon directement traduite, de l'Esthétique d'Eshenburg, elle-même fidèle à celle du Français Batteux. Quels sont les postulats de l'esthétique de Batteux, Eshenburg et Merzljakov, selon Polevoj? La clef de voûte en est la théorie de l'imitation de la nature. L'origine de l'art serait le besoin naturel de l'homme d'*imiter* la nature qui l'entoure. Et plus précisément, le beau dans la nature. Le Beau est reconnu par l'homme grâce au *goût*, qui serait la capacité de l'homme à voir ce Beau là où il est, et aussi à embellir dans la nature ce qui n'est pas beau. Polevoj conteste d'abord la thèse sur l'origine imitative de l'art.

> "Voilà en quoi consiste le principe originel de la poésie et de la musique - il est dans l'expression première de l'esprit humain, et non dans l'imitation aveugle de la nature visible[1]."

Certes, le matériau ne peut être pris que dans la nature :

> "L'homme a pris les couleurs et les traits dans la nature, mais c'est le besoin d'exprimer son moi qui l'a poussé à les prendre[2]."

La théorie de l'imitation ne supporte pas l'"examen philosophique", selon Polevoj. Pas plus que les autres assertions des classiques. Le but de l'art serait le plaisir? Oui, mais pas le simple plaisir sensoriel, mais le plaisir suprême, libre et élevé, de l'âme. Imiter le Beau dans la nature? Mais la nature est une et homogène, car *sa diversité se fond dans l'unité du tout, pour retourner ensuite à la diversité* [3]. Sous cette phrase un peu sybilline se cache la théorie de

---

1 "Вот где заключается начало поэзии и музыки - в первых выражениях духа человеческого, а не в слепом подражании видимой природе." *Russkie estetičeskie traktaty...*, II, p. 338

2 Человек взял краски и очертания из природы, но взять их побудило его стремление выразить самого себя." *ibid.* p. 338

3 "...в ней многоразличие сливается в единство и обратно разливается в многоразличие." *ibid.* , p 339

la "nature-philosophie" de Schelling. Voici l'exemple choisi par Polevoj pour l'illustrer : y a-t-il des notes de musique plus belles que d'autres? La beauté de la musique est dans le rapport des notes entre elles, et à l'esprit humain. La Beauté est dans l'ensemble, dans le Tout. La parole, attribut caractéristique de l'homme, est évidemment autre chose que la capacité physique d'émettre des sons. Elle a exactement les mêmes propriétés, et obéit aux mêmes règles, que la pensée ou l'esprit humain. Mais elle a également les caractéristiques, et obéit aux règles, du système des sons musicaux. Donc, les règles de la pensée et celles de la musique sont identiques.

L'esthétique classique ne répond pas aux exigences d'une science, proclame Polevoj, car elle se fonde sur le *goût*. Le concept de "génie" y est, lui aussi, subordonné à la notion de goût. Or, celui-ci ne peut être que le résultat de la comparaison et de l'expérience. Quelle peut bien être son universalité, son unité? Par conséquent, il faut une théorie spéculative, et non empirique. D'autre part, "embellir" la nature est impossible, car *tout* est dans la nature, où l'artiste trouverait-il de quoi ajouter à celle-ci pour l'embellir? Enfin, le plus grand péché du classicisme, selon Polevoj, est d'avoir superbement ignoré le reste du monde (Arabes, Perses, Indiens, Scandinaves... et Romantiques !). Or, une théorie esthétique doit être valable pour toutes les formes d'art dans le monde entier. Les classiques ne veulent pas et ne peuvent pas reconnaître pour de l'art ce qui n'est pas "classique".

L'esthétique nouvelle existe, annonce Polevoj, et elle a fait d'énormes progrès, elle s'est répandue non seulement en Allemagne, mais en Angleterre et en France. Seule la Russie résiste encore à ce mouvement universel... A l'origine de cette nouvelle esthétique, rappelle Polevoj à ses lecteurs, se trouvent Platon et l'idéalisme philosophique, développé par Kant et sa méthode spéculative. Puis vinrent Lessing et Herder, et enfin les frères Schlegel, Ast, Zolger et Bachman. Polevoj n'hésite pas à "mettre dans son camp" à la fois les philosophes et les historiens de la littérature, du passé et du présent, comme s'il cherchait à donner une respectabilité aux œuvres qu'il va défendre. A partir de la lecture de ces divers théoricien de l'art, Polevoj se forge une "philosophie" qui n'a pas grand chose à voir ni avec les uns, ni avec les autres, mais où l'on reconnaît des éléments empruntés aux uns et aux autres.

L'erreur des classiques était de s'appuyer sur l'empirisme et de refuser de lier l'esthétique à la philosophie. Il faut donc avoir la démarche contraire : spéculative et philosophique, dit Polevoj, reprenant une exigence de Vellanskij, (qui s'opposait à l'empirisme dans les sciences comme en esthétique). Cette démarche, poursuit-il, n'a été tentée en Russie que très récemment, en 1825, par Kroneberg, Meščerskij et Rozberg, et surtout Galič. Certes, ils suivent la trace des étrangers, et Galič emprunte presque tout à Ast, on peut lui reprocher de n'être pas toujours très explicite sur la nécessité d'admettre les axiomes qui conduisent à poser l'idéalisme. Polevoj se propose alors de combler cette lacune, et se lance dans une explication de la théorie de la connaissance.

La connaissance est composée simultanément de l'analyse et de la synthèse, c'est à dire de la spéculation et de l'expérience. Tout objet, ou phénomène, se définit dans l'espace et dans le temps. Sans le temps, il n'y a pas d'espace, et sans l'espace, pas de temps, de même qu'il n'y a pas d'effet sans cause, et pas de cause sans effet. C'est pourquoi, tout phénomène ne peut se comprendre que dans le présent, le passé et le futur, car il n'y a pas de présent sans passé (pas d'effet sans cause), ni sans futur (pas de cause sans effet). Pour définir un phénomène, il faut donc connaître sa cause, et les lois de sa manifestation. Cela permet de déduire son essence, et de s'en faire une idée (spéculation), qui sera confrontée à la manifestation (expérience).

Dans cet exposé pseudo-philosophique, Polevoj applique la dialectique à la connaissance, et en déduit la méthode "historique" : pour définir un phénomène, il faut en rechercher les *causes*, décrire les lois de sa *manifestation*, ce qui permet d'en déduire l'*essence*, et de s'en faire une *idée*, qui sera confrontée à la manifestation. L'application à l'art de cette méthode pose le problème suivant : où est la cause, où est l'effet? Puisque deux éléments interviennent, l'homme et la nature, il faut se demander lequel produit l'autre? Où chercher les lois de la manifestation de l'art? Dans la nature, ou dans l'homme?[1]

Polevoj verse ensuite sans vergogne dans les lieux communs. L'homme, poursuit-il, est "le premier citoyen du monde", la créature la plus perfectionnée de la nature. Cette perfection naturelle

[1] Ce n'est pas une question que se poserait un vrai schellingien, pour lequel l'homme est *dans* la nature, et plus encore, l'homme *est* la nature.

suppose en lui quelque chose de plus, l'esprit, qui est hors de l'espace-temps. Echappant aux contraintes du monde matériel, l'esprit découvre sa vocation supérieure, Dieu, qui est la Cause des causes, et devient le But suprême. Mais l'homme, lui, ne voit pas tout cela, il ne perçoit que les conséquences de la Cause, que les manifestations. Il voit qu'il est autre chose qu'un objet matériel, il est un "monde en miniature"[1] (*malyj mir*). Son enveloppe matérielle est l'image de la planète qu'il habite, et son esprit, son âme, est l'image - certes, imparfaite, - de Dieu, de la Cause suprême de tout. Polevoj mélange ici une conception déiste du monde et la conception schellingienne, dans laquelle l'Absolu n'est pas l'équivalent de Dieu, même si Schelling lui-même finit par évoluer dans ce sens[2].

Le but (le futur de ce "phénomène" qu'est l'homme), poursuit tout naturellement Polevoj, - est la réunion avec Dieu. L'existence humaine n'est qu'un aspect transitoire, que prend l'esprit humain dans l'espace-temps. Tout ceci prouve, conclut Polevoj, que la nature n'est que le moyen, l'instrument mis à la disposition de l'esprit humain pour se manifester (provisoirement) dans l'espace-temps. Cette manifestation - l'homme - est, certes, soumise aux lois matérielles, mais en même temps fondamentalement libre et indépendante, car éternelle, même dans le fini. Mais la manifestation de l'esprit n'est immortelle que considérée dans sa globalité, c'est à dire non dans un homme concret, mais dans l'humanité toute entière. L'âme, pour Polevoj, c'est quelque chose d'indivisible et de commun à tous les hommes, c'est l'esprit, non de l'homme, mais de l'humanité. On retrouve ici, une fois de plus, de vagues réminiscences de la théorie de la "nature-philosophie", ainsi que le désir (très romantique) de concilier universalité et individualité, éternité et espace-temps, infini et fini...

Insatisfait de sa condition transitoire, l'homme imparfait se forge un idéal, qu'il s'efforce d'accomplir ici-bas, dit Polevoj. En fonction du *degré* de perfectionnement de l'homme, il peut y avoir plusieurs formes d'idéal, de même qu'il y a plusieurs degrés d'intelligence. L'esprit cherchant une satisfaction sensorielle se transforme en "Fantaisie" (imagination, inspiration). Son idéal est le Beau, son génie crée les œuvres d'art. L'esprit cherchant une

---

[1] Platon? Voir le dialogue de Venevitinov *Anaxagore.*

[2] Odoevskij commet d'ailleurs la même déformation, contrairement à Venevitinov. Voir Kamenskij, *Moskovskij kružok ljubomudrov.*

satisfaction spirituelle se transforme en Sagesse (*mudrost'*). Son idéal est le Bien. Mais le Sage est aussi le Philosophe, qui est à la fois le "génie" du Vrai, du Bien et du Beau. C'est pourquoi, tout grand poète, tout grand homme politique est un philosophe. Son but est la manifestation de son génie, et rien d'autre. Le Vrai, le Bien , le Beau sont réunis dans l'esprit de l'homme. En définitive, Polevoj lie la définition du Beau à celle du Bien et du Vrai, et rejoint donc, d'une certaine façon, les théoriciens du classicisme. La conclusion de Polevoj est que la nature n'est que la "création", donc l'homme est la cause, le "créateur". Son acte de création vise à exprimer son esprit, son monde intérieur. Voilà quelle doit être la pierre de touche de toute théorie esthétique, car elle se fonde sur la spéculation, et est vérifiée par l'expérience.

Dans le *Telegraf* les thèses de Schelling (théorie de la nature-philosophie et théorie de l'identité) sont vulgarisées, au point d'en être par endroits déformées, par des rapprochements superflus et des conclusions hâtives. Mais l'essentiel, pour Polevoj, n'est-il pas de trouver une justification auprès d'autorités "scientifiques" dans la polémique contre les autres périodiques, de satisfaire la curiosité des lecteurs envers les idées à la mode, d'alimenter les discussions de salons? Il nous a paru utile de nous y arrêter pour donner un exemple de la pénétration en Russie des idées allemandes.

• **Concurrence entre le *Telegraf* et *Moskovskij Vestnik.***

L'année 1828 semble être pour le *Telegraf* celle du plus vif intérêt pour Schelling. Dans le numéro 7 est même publié un article biographique sur le penseur allemand.[1] Faut-il y voir l'effet d'une concurrence entre les journaux? - à Moscou, deux périodiques schellingiens paraissent cette année là, *Moskovskij vestnik* et *Atenej*. Le *Telegraf* donne, d'ailleurs, à ses lecteurs, un compte-rendu de la position philosophique du nouveau journal de Pavlov.[2]

A la suite de Galič, les lecteurs et les éditeurs du *Telegraf* découvrent non seulement Schelling, mais aussi Platon, le père de l'idéalisme. En effet, Galič, dans sa "Théorie de la science du Beau"[3] attire l'attention sur l'importance du penseur grec. C'est dans les

---

1 *Znakomstvo s Šellingom. Iz perepiski P.U. Kernellja, perevod s švedskogo,* MT, n° 7, p. 393-402

2 MT, 1828, n° 10, p. 234-305, *O filosofii i fizike Ateneja.*

3 *Teorija nauki ob izjaščnom*

journaux français que le *Telegraf* cherche les informations sur les sujets à la mode. Sa traduction de "Philèbe, ou la conversation de Platon sur le Bien suprème[1]", est tirée du *Journal des Débats.* Quant à l'article "Platon et Aristote"[2], publié dans le *Telegraf* en 1828, c'est une traduction de Cousin.

Polevoj ne s'intéresse guère à la philosophie en tant que telle, c'est pourquoi, la philosophie "nouvelle" n'est présente dans *Moskovskij Telegraf* que dans la mesure où elle concerne l'esthétique et la théorie de la littérature. Mais dans ce domaine restreint, le journal présente un panorama complet et varié (même s'il est parfois peu fiable), des doctrines, y compris celles de ses adversaires, les Classiques, souvent de façon caricaturale, ne serait-ce que pour pouvoir plus commodément les réfuter.

Bientôt s'installe une rivalité entre les revues de Polevoj et des *ljubomudry*, qui se considèrent comme les seuls héritiers légitimes de l'idéalisme allemand. La polémique éclate entre Polevoj et Rožalin à propos du roman de Puškin *Evgenij Onegin.* Elle révèle la différence d'interprétation par les uns et les autres de la philosophie allemande. Citons un passage de l'article paru dans le *Telegraf*, qui résume cette polémique :

> "Voyons de quelle façon M.R-in définit la poésie romantique. Il dit que son essence réside dans l'"élan de l'âme vers la perfection, qui lui est inconnue, mais indispensable - élan qui anime tout sentiment des véritables poètes romantiques."[3]

Le critique ne conteste pas cette définition dans le fond, mais lui reproche son manque de clarté et de précision.

> "M.R-in a voulu nous offrir une définition exacte, *en se fondant sur les enseignements de la nouvelle philosophie allemande*. Mais celle-ci autorise-t-elle le flou dans les définitions? Qu'entend M.R-in par *perfection* ? Et pourquoi : *qui lui est inconnue* ? Enfin, ne puis-je pas rétorquer que l'élan vers l'imperfection (vers la matière inerte) n'existe pas en

---

1 *Fileb, ili razgovor Platona o vysočajšem blage*, MT, 1826, n° 1-2

2 MT, 1828, n° 22, "*Platon i Aristotel'.*

3 "Но посмотрим, каким образом сам Г.Р-ин определяет романтическую поэзию. Он говорит, что сущность *ея* состоит в "стремление души к совершенному, ей самой неизвестному, но необходимому - стремление, которое владеет всяким чувством истинных поэтов сего рода." MT, 1825, n° 23, *Osobennoe Pribavlenie* , p. 4

> poésie, car celle-ci suppose le Beau, l'équilibre de l'esprit avec la matière, comme principe de la perfection[1]."

Finalement, conclut le critique, la définition de R-in se réduit à l'"élan de l'âme vers la perfection".

> "Ne serait-il pas plus précis de parler d'élan de l'âme à contempler tout objet comme symbole de la Vérité suprême? Ainsi, s'expliqueront ces accès de l'âme aspirant à l'infini, au monde idéal,(...)[2]"

Plus loin, le critique affirme que ce n'est pas la philosophie allemande qui est en cause, mais son interprétation par M.R-in, qui ne fait que répéter sans comprendre ce qu'il a entendu[3].

On peut admettre que sont confrontées ici deux interprétations de l'idéalisme, l'une subjective : les objets ne sont que des symboles d'une vérité suprême que l'homme ne peut appréhender que par l'intuition. L'autre - objective : la perfection existe *en dehors* de l'âme, comme objet même de la connaissance. Mais cette distinction est, en définitive, bien subtile, et la discussion semble n'avoir pour cause que le goût de la polémique des deux protagonistes.

Ševyrëv consacre au *Telegraf* une longue critique dans *Moskovskij Vestnik*. Tout d'abord, il reproche à Polevoj d'intituler une des rubriques du journal : Art et Sciences. La théorie de l'art *est* une science, selon Ševyrëv. Il ne convient pas de distinguer les deux. Le *Telegraf*, dit Ševyrëv, n'a pas une idée claire de ce qu'est la science. Polevoj a consacré un gros article aux théories esthétiques de Galič et Kroneberg [4]. Le critique du *Vestnik* accuse le *Telegraf* de faire un syllogisme lorsqu'il croit démontrer la nécessité d'une science esthétique en disant que l'art est à la fois objet de l'esprit et des sens. Tout, dit le critique, est objet des sens et de l'esprit. Ce n'est pas le privilège de l'art. Quant à l'article de l'éditeur, intitulé "Du

---

1 "...Г.Р-ин хотел подарить нас точным определением, *соображаясь с учением новой Философии Немецкой*. Но позволяет ли новая Немецкая Философия неопределённости? Что разумеет Г.Р-ин под словом *совершенное* ? К чему это: *ей самой неизвестное* ? Наконец, не имею ли я права возразить, что стремления к несовершенному (к безжизненной материи) в поэзии существовать не может, ибо она предполагает изящное, равновесие духа с материею, как начало совершенного? *ibid.*, p. 5

2 "Не с большею ли точностью сказал бы Г.Р-ин, если бы началом оной положил стремление души созерцать все предметы, как только символы высочайшей истины? Отсюда объяснятся сии порывы души в беспредельное, в мир идеальный(...)" *ibid.*

3 "Жаль, что Р-ин говорит то, о чём ему только случилось слышать." *ibid.*

4 MT, 1826, n° 4, *Opyty Nauki Izjaščnogo g. Galiča, Almateja Kroneberga, i dva rassuždenija o xaraktere drevnix.*

Beau" (*Ob izjaščnom*), il n'est, de l'avis du critique, qu'un lourd et ennuyeux bavardage. C'est un mélange des théories de Oken, Vellanskij, Galič, Ast, etc... Dans l'ensemble, Ševyrëv ne peut qu'être d'accord avec Polevoj, mais il revendique la supériorité des *ljubomudry* pour la compréhension des idées allemandes. Il résume donc l'article de Polevoj : l'esprit contemple la Nature grâce aux sens et à la "Fantaisie", et ramène ainsi le concret vers l'Idéal. Il l'idéalise, en fait un "idéal" particulier, c'est le "beau". Mais c'est au critique de dire s'il y a harmonie entre les lois spirituelles et les contingences matérielles dans une œuvre donnée.

En conclusion, Ševyrëv reconnaît chez son concurrent, malgré bien des défauts, un vague élan vers une sorte d'idéal. Mais celui-ci ne vient ni d'une conviction intime, ni de la lecture des idéalistes allemands, mais de quelques échos recueillis sur ces philosophes. Il est vrai, poursuit Ševyrëv, que l'orientation philosophique allemande a atteint la France, et la Russie, alors que celle-ci n'était pas prête à la recevoir. Les jeunes qui y étaient le mieux préparés, se sont emparés d'elle comme si elle pouvait résoudre tous leurs problèmes. Mais dans un premier temps, ils ont reçu plutôt les mots que les idées. Ces mots restaient pour eux des formes vagues aux contours flous. Mais une fois cette écume disparue, il est resté une pensée claire et sereine. Après avoir vérifié et confronté ces idées qu'ils avaient d'abord acceptées comme telles, ils ont acquis la conviction intime de leur fondement, ils ont balayé les préjugés, anciens et nouveaux, et ont appris à parler vrai, à dire leur pensée authentique. C'est bien sûr de lui et de ses amis-*ljubomudry* que parle ici Ševyrëv. Les autres, aveuglément, sans aucun scepticisme bénéfique, en restent aux mots, aux lieux communs. Ils restent convaincus que tout ce qui est ancien est à jeter, sans pouvoir pour autant s'en libérer. Le *Telegraf* n'est que la caricature de cette jeune génération aux si nobles enthousiasmes. Ainsi, prétend Ševyrëv, ce n'est que pour suivre la mode, et non par conviction personnelle, que le *Telegraf* affirme que l'art n'est pas une imitation de la nature, que la connaissance spéculative est supérieure à la méthode empiriste, que le beau n'a d'autre but que lui même, etc. Le *Telegraf* déforme la pensée allemande, affirme Ševyrëv, en donnant pour exemple un article sur l'esthétique d'Ast[1]. C'est cette déformation qui amène l'éditeur du *Telegraf*, par mépris de

[1] Article paru dans MT, 1827, n° 8, p. 280

l'empirisme, à dénigrer les travaux de savants comme Dobrovskij sur la langue russe, et à fabuler sur l'existence d'un hypothétique "vieux slave".

Les critiques moscovites rivalisent de "subtilité" dans l'interprétation du schellingianisme. Leurs disputes paraissent bien superficielles, ils se reprochent mutuellement de n'être pas *sincères* dans leur intérêt pour la philosophie. De même que Kjuxel'beker se plaignait des "brumes" de la poésie de Žukovskij, Polevoj reproche à Rožalin d'avoir l'esprit embrouillé, reproche que Ševyrëv retourne à Polevoj. Chacun affirme que l'autre ne fait que *répéter sans comprendre* les théories allemandes. Cela traduit un certain malaise des jeunes théoriciens, qui aspirent à penser par eux-mêmes, sans avoir recours aux Européens.

- **Critique de la philosophie de Cousin.**

Au delà de la polémique, quelles sont les divergences "philosophiques" entre le *Telegraf* et *Moskovskij Vestnik*? L'éditeur du *Telegraf* se fait le porte-parole de la "nouvelle philosophie", mais il n'en fait pas véritablement sa position personnelle. L'éventail de ses intérêts est beaucoup plus large, à tel point que revues et critiques lui reprochent souvent son éclectisme, en le renvoyant à son penseur favori, le philosophe français Cousin. Effectivement, le *Telegraf* publie un article sur la philosophie française, où Cousin a le rôle dominant.[1]

Or, dans un compte-rendu sur un ouvrage du philosophe français (*Fragments de Philosophie* [2]), le critique de *Moskovskij Vestnik*, qui signe M., affirme que Cousin a tout puisé chez ses homonymes allemands. Il n'y a rien d'original chez lui. Les Russes ont, d'ailleurs, eu connaissance avant les Français des nouveaux enseignements. Cousin se trompe, déclare le critique, quand il distingue dans la philosophie trois domaines distincts : psychologie (connaissance), logique (essence) et ontologie (existence). Pour le critique de *Moskovskij Vestnik*, en effet, il y a identité entre essence et existence. Il ne reste donc que connaissance et existence, soit sujet et objet, dont l'unité est la connaissance de soi. (Descartes dit : je pense donc je suis). L'univers est composé de deux faces, l'idée et la chose, l'Idéal et le réel, dont la plus importante est celle de l'Idéal,

---

1 MT, 1828, n° 17, p. 50-92

2 Publiés à Paris en 1826, Cousin y reprend la philosophie de Hegel.

c'est celle de la connaissance. On peut donc, comme le font certains de nos contemporains, continue le critique, *inclure la philosophie dans la psychologie*. La philosophie de l'Idéal sera alors la psychologie pure, la philosophie de la Nature étant la psychologie appliquée. La Psychologie pure se compose de la Logique, l'Ethique et l'Esthétique, tandis que la psychologie appliquée peut être divisée en Ontologie, Cosmologie, Pneumatologie (c'est à dire le shéma des sages de l'Antiquité). Les catégories de Cousin sont donc complétement fausses, conclut-il.

Cousin ne reconnaît que Descartes, qui pourtant, emprunte à Platon son idée essentielle. Il oublie de suivre les *âges de l'idée*, parallèlement aux âges de l'humanité. Les idées changent dans leurs formes, mais pas dans leur essence.[1] Lorsque Cousin applique ses idées à l'art, le critique de *Moskovskij Vestnik* attend de lui qu'il étudie le Beau dans la Nature, puis le Beau dans l'art, puis ce qu'il y a de commun entre les deux. C'est en tout cas ce qu'on trouve chez Galič (*Opyt Nauki Izjaščnogo*). Cousin affirme que le sentiment esthétique est fait de jugements et de sensations, que le Beau objectif est lui aussi composé de l'existence (la forme) et de l'essence (l'idée propre à tout objet). Il précise aussi que l'un n'existe pas sans l'autre, que les deux (l'idée et la forme) sont perçues ensemble, l'une n'est pas première à l'autre. Et là s'arrête Cousin, s'indigne le critique ! Quelle pauvreté de pensée ! Il ne va même pas jusqu'à l'idée que *le Beau est la transformation de l'Idéal en une apparence réelle*. C'est à dire qu'il ne va pas jusqu'à une relation dialectique entre le réel et l'Idéal.

Puis le critique évoque deux autres questions traitées par Cousin. L'homme a-t-il une langue pour exprimer sa pensée, ou une pensée grâce à la langue? Cousin affirme la primauté de la pensée, et le critique est d'accord. Il n'a rien à redire non plus à la distinction qu'établit Cousin, dans sa philosophie de l'histoire, entre vérité et réalité : la réalité n'est que la manifestation de la vérité. Enfin, le critique salue l'importance de Cousin pour les Français. Ils ont pu, grâce à lui, dépasser les vues sur l'art d'un Batteux, un Marmontel ou un Laharpe.*Moskovskij Vestnik* revendique une position qui n'est ni celle des "classiques" français, ni celle des "romantiques" français.

---

1 "Основные идеи человечества изменяются в видах своих, а в сущности остаются одни и те же, несмотря ни на место, ни на время." MV, 1828, n° 21-22, p. 129 et sq

Le "vrai" romantisme, pour *Moskovskij Vestnik*, est le romantisme philosophique allemand. Selon le journal, les romantiques français n'en sont que des imitateurs peu doués.

• **L'esthétique allemande dans *Moskovskij Vestnik*.**

En 1828, *Moskovskij Vestnik* proclame la fin de la guerre entre Classiques et Romantiques [1]. Mais en philosophie, la lutte continue, dit le critique de *Moskovskij Vestnik*. Par exemple, l'historien allemand Kapp exprime ses idées de façon totalement incompréhensible, les mots qu'il utilise n'ont aucun sens. A quoi bon ces expressions "transcendantales"? Est-ce cela la philosophie? Les philosophes devraient enfin se mettre d'accord pour proscrire le transcendantalisme obscur, et pour distinguer les mots porteurs d'idées, du simple vide philosophique !

Pourtant *Moskovskij Vestnik*, contrairement à *Hermes*, qui avait été envisagé en 1826, n'est pas une revue philosophique. On aurait pu s'attendre à y trouver des traductions des philosophes allemands, il n'y en a pas. Cependant, la philosophie est présente dans le journal, sous forme d'"aphorismes", de "polymères", c'est à dire de pensées isolées qui sont destinées à stimuler tant l'imagination *poétique*, que la *réflexion* des lecteurs. Dans ces fragments, la philosophie n'est pas séparée de l'histoire, ou de l'esthétique.

Comme *Moskovskij Telegraf*, la revue des *ljubomudry* rejette l'esthétique du "pseudo-classicisme". Kireevskij fait un compte rendu critique d'une "Histoire de l'art", publiée par un auteur classique italien, Milici[2]., où il conteste la méthode de Milici, qui lui paraît infondée du point de vue de la logique. En effet, l'auteur croit démontrer les règles qu'il avance en les vérifiant sur les œuvres. Mais la diversité des œuvres est telle, que le contraire pourait être avancé avec autant de succès. Il est impossible de vérifier sur *chaque* œuvre la validité des postulats. C'est pourquoi, dit le critique, en art, il faut se fonder sur le *sentiment* esthétique

---

[1] Dans un compte rendu critique sur une Histoire allemande (de Kapp), signé *Ergo sum,* (titre d'un poème de Ševyrev). La guerre est finie, dit-il, et le romantisme n'a pas perdu au change en renonçant aux "doux" soupirs, aux apparitions monstrueuses et autres fantasmagories par lesquelles il voulait remplacer la réalité. Si le classicisme était inaccessible comme Apollon, le romantisme, lui, faisait figure d'Arlequin! Il est bon qu'il y ait eu une *épuration du goût*. "Epuration du goût", précision et clarté dans l'expression, nous retrouvons les exigences du camp des anti-karamziniens.

[2] *Moskovskij vestnik*, 1827, n° 16, p. 408-419 La théorie de Milici, fidèle au principe d'Aristote, est exposée dans le *Telegraf* de Polevoj (MT, 1827, n° 11, p. 245-250 *Ob isskustve smotret' na xudožestva po pravilam Zul'cera i Mengsa, soč F.Milicii)*

pour dégager la règle. Il faut chercher la théorie esthétique non dans l'œuvre, mais dans l'effet produit dans l'âme du spectateur. D'autre part, l'auteur italien affirme que l'art doit imiter ce qu'il y a de beau dans la nature. Le bon sens même suffit à réfuter ce principe aristotélicien, affirme le critique. Comment admettre qu'un automate, proche copie de la nature, soit tenu pour un bel objet, même par le plus fervent des classiques? L'art a son fondement, non dans la nature visible, conclut Kireevskij, mais dans les lois de l'esprit humain. Certes, la Nature reflète l'esprit humain, mais seulement si elle est considérée dans sa totalité.

> "Non, Milici ! Le Beau a un autre fondement. Celui-ci se situe non dans la nature externe et visible, mais dans les lois de l'esprit humain. Certes, la Nature aussi obéit à ces lois, mais elle ne les exprime parfaitement que dans la totalité infinie de ses créations, et jamais aucun phénomène particulier ne s'élèvera jusqu'aux productions de la pensée, jusqu'à ces idéaux divins dans lesquels brille d'une flamme claire toute la noblesse de la condition humaine"[1].

L'œuvre d'art ne saurait imiter la nature, car elle est toujours *supérieure* à cette dernière. Kireevskij n'insiste pas sur l'objectivité du Beau. Pour lui, la loi esthétique est dans l'esprit humain, et non indépendante de lui. C'est une loi *psychologique*.

Le principe aristotélicien de la ressemblance avec le modèle était encore défendu, plus par habitude que par conviction, dans certains journaux de Saint-Petersbourg. Dans une "Lettre au rédacteur de *Moskovskij Vestnik* signée I.M[2]., le journal *Severnaja Pčela* est pris pour cible. Selon l'auteur de la lettre, le critique d'art de ce journal ne considère, dans un tableau, que sa *fidélité à la réalité* : Dans le portrait de Šišmarev, peint par Kiprenskij, il s'intéresse avant tout à l'éclat des épaulettes, aux plis de la redingote, à l'amidon du col, et il s'extasie de voir briller le plancher de la pièce[3] ! L'auteur de la lettre conteste cette façon de comprendre l'art. Pourtant il

---

1 "Нет, Милици! Изящество имеетkакое-то другое основание. Это основание не в видимой внешней природе: оно в законах человеческого духа. И природа управляется ими - так! Но она выражает их совершенно только в безконечной совокупности своих творений, ни одно частное никогда не возвысится до произведений мысли, до сих божественных идеалов, в которых ясно сияет вся гордость человеческой самобытности!" MV, 1827, n° 16, p. 419

2 MV, 1828, n° 1, *Pismo k redaktoru* ; à propos d'un article paru dans *Severnaja Pčela* n° 108, n° 110, n° 112 sur l'exposition de l'Académie des Arts.

3 Argument repris presque mot pour mot par Ševyrëv dans son article critique sur *Severnaja Pčela* MV, 1828, n° 8

reconnaît que le peintre lui-même, Kiprenskij, affirme s'en tenir au principe aristotélicien. Il se trompe, dit l'auteur. Lorsqu'il a voulu peindre Puškin, ne s'est-il pas forgé d'abord *un idéal* du caractère du Poète, n'a-t-il pas tenté de saisir son âme? L'artiste ne puise dans la nature que le matériau pour l'expression de sa pensée, de l'Idée, poursuit-il. Dire que c'est une "imitation de la nature" équivaut à dire d'une tragédie que c'est une "imitation" du Lexique !

- **Platon.**

Au delà des idéalistes allemands, les *ljubomudry* redonnent toute son importance à Platon, qu'ils opposent à Aristote. Dans *Mnemozina*, Odoevskij voulait attirer l'attention sur les Eléates, précurseurs de Platon : Xénophane, qui croyait en un Dieu unique, et Parménide, qui niait qu'on puisse accéder à une vérité par les sens. Dans *Moskovskij Vestnik*, Platon est évoqué à maintes reprises[1]. Venevitinov écrit un fragment poétique inspiré des dialogues de Platon, *Anaxagore*, dans lequel il traite le thème du poète à la manière platonicienne. Ce texte sera publié après la mort de son auteur, en 1830, dans l'almanach de Maksimovič, *Dennica*. Platon, mis en scène par Venevitinov dans *Anaxagore*[2], rappelle que le poète ne tire rien de son imagination, car tout est dans la nature. L'art n'est pas une création *ex nihilo,* mais l'expression du monde intérieur du poète, qui lui même est un reflet fidèle du Cosmos, ou plutôt le symbole (l'"emblème") du Tout et de l'Homme. Aussi, la poésie est un mode de connaissance, et la forme supérieure de poésie est la philosophie.

Le processus artistique, pour Venevitinov, répète le processus originel d'appropriation de la nature par l'homme. C'est une conception antique de l'*ars* comme artisanat. Le contentement artistique provient de la détente de l'artiste lorsqu'il est parvenu à s'approprier le matériau en y imposant l'Idée :

> "Imaginons Phidias, empli de l'idée d'Apollon. Dans son âme règne un calme parfait, un silence complet. Mais est-il

---

1 MV,1827, n° 8, p. 353-354 "Règles d'une vie vertueuse" où Platon développe l'idée qu'il n'est de meilleur patriote que celui qui respecte les lois de son pays; ou encore MV, 1827, n° 13, "Sur les lois". Titov, le critique, précise que beaucoup de Russes ne connaissent toujours pas Platon. On croit faussement qu'il n'aimait pas les Poètes, puisqu'il les avait chassés de sa République. Et pourtant, dans l'éducation imaginée par Platon, la poésie tient autant de place que la mathématique et la musique...

2 Academia , p. 133-136

satisfait par ce sentiment ! Si son contentement était total, pourquoi prendrait-il le burin? Si son idéal était clair, s'efforcerait-il de l'exprimer? Non, Anaxagore ! C'est le silence qui précède la tempête ! Mais lorsque l'artiste inspiré, ayant surmonté les difficultés de son art, a transmis son idée au marbre inerte, alors seulement le calme vrai emplit son âme, car il a pris conscience de sa propre force, et il se délecte à présent dans un monde qu'il connaît[1]."

L'art est connaissance de soi (de son "idéal") et du monde (prise de possession du matériau inerte de la nature). Reprenant les leçons de Platon, les jeunes schellingiens moscovites suivent, en fait, les leçons des théoriciens allemands du romantisme. En effet, Schlegel se réclame de la tradition platonicienne et affirme[2] que c'est Platon qui a posé les fondements d'une théorie de l'Art, en montrant le lien entre l'Esthétique et la philosophie, et en dégageant une théorie du beau.

- **Une esthétique "psychologique".**

Odoevskij et Ševyrëv envisagent la possibilité d'une esthétique "psychologique". Le fondement du Beau n'est pas dans la nature externe et visible, mais dans l'esprit humain, rétorquait Kireevskij au classique Milici. *Le monde des sons* (*Mir Zvukov*), publié par Odoevskij dans *Moskovskij Vestnik*, n'est pas un article théorique, c'est une allégorie sur la nature de l'art. Des savants débattent de la nature du son, ils veulent le disséquer pour en découvrir le mystère. Pendant ce temps, un vieillard, un sage, joue du luth. Les savants, éblouis par son art, lui demandent de se faire l'arbitre de leur discussion. Mais le vieillard ne croyait pas aux déductions trompeuses de l'expérimentation, sachant qu'elle se contredit souvent. En son âme brûlait un sentiment supérieur, dont seul l'infini est la mesure, un sentiment qui voit ce que l'expérience ne laisse qu'entrevoir, un sentiment ardent, aussi éloigné de

---

[1] "Представим себе Фидиаса, пораженного идеею Аполлона. В душе его совершенное спокойствие, совершенная тишина. Но доволен ли он этим чувством! Если бы наслаждение его было полное, для чего бы он взял резец? Если бы идеал его был ясен, для чего старался бы он его выразить? Нет, Анаксагор! эта тишина - предшественница бури. Но когда вдохновенный художник, победив все трудности своего искусства, передал мысль свою бесчувственному мрамору, тогда только истинное спокойство водворяется в душу его- он познал свою силу и наслаждается в мире, ему уже знакомом" (*ibid.*, p. 136)

[2] Article de Schlegel, traduit par A.Venevitinov, publié dans *Moskovskij Vestnik*,1827, n° 10, sur les trois unités dans le drame.

l'empirisme froid, que la pensée claire l'est de l'instinct animal. Et il leur dit :

> "Vous voulez saisir avec les mains ce que vous ne comprenez pas avec l'esprit, vous voulez définir l'indéfinissable, compter l'infini, découper le spirituel comme de la matière brute. Vaine et ridicule tentative ! Vous auriez moins de peine à saisir un rayon de soleil dans un verre de cristal et à le peser[1]."

Dans ce fragment, Odoevskij s'élève à nouveau contre la méthode analytique. L'art ne se prête pas à la mesure, ni à l'analyse. La science est impuissante à expliquer la magie de la musique. C'est aussi l'idée développée par Ševyrëv dans l'article "Débat sur la possibilité de trouver une loi unique pour l'art[2]." Sous forme d'un dialogue entre deux personnages, Evgenij et Linickij, Sevyrëv polémique, en fait, avec Merzljakov, qui affirmait l'impossibilité d'un système et de lois strictes pour les œuvres d'art. Linickij estime que la beauté ne doit pas se soumettre aux règles, car elle n'est pas mesurable, aussi à quoi bon chercher à analyser, mieux vaut s'abandonner au plaisir esthétique sans chercher à le comprendre. "Je renie les règles mortes quand je vois devant moi l'art vivant, et en de telles minutes, je brûlerais volontier toutes les Esthétiques[3]," lance Linickij. Mais Evgenij l'amène à reconnaître que l'âme aspire à percer le mystère de l'art. La contemplation de l'œuvre d'art, en plus du sentiment esthétique, éveille en l'homme les mêmes interrogations que la contemplation de la Nature, car le Beau est le même dans la Nature et dans l'art.

S'il y a une science qui explique les phénomènes naturels, comme l'orage, poursuit le personnage de Ševyrëv, on doit pouvoir expliquer aussi les phénomènes psychologiques, la tempête des passions que déclenche une tragédie de Schiller, par exemple. Ševyrëv procède à un raisonnement par analogie (tempête de la nature = tempête de l'âme), qui est fondé par la théorie de l'identité de Schelling, dont

---

1 "Вы хотите осязать то руками - сказал старец с улыбкою, - что понимается духом, вы хотите определить неопределённое, вычислить неисчислимое, духовное рассечь, как грубое вещество. Тщетное, смешное усилие! Уловите прежде солнечный луч в хрустальную чашу и взвешьте его." MV, 1827,IV, n° 13, p . 43-46 (*Russkie estetičeskie traktaty*...p. 176)

2 *Razgovor o vozmožnosti najti edinnyj zakon dlja izjaščnogo.* MV,1827, n° 1, p. 32-52 (*Russkie estetičeskie traktaty*..., p. 508-517)

3 "Я отрекаюсь от мёртвых правил, когда вижу перед собою живое искусство - и в эту минуту я сжёг бы с досады все эстетики" (*Russkie estetičeskie traktaty*... , II, p. 510)

les conséquences poétiques sont importantes pour la poésie romantique.

Comprendre le Beau, c'est participer à la création artistique, c'est un peu recréer l'œuvre de l'artiste, dit le personnage. On se souvient que pour Tieck et Wackenroder, il n'y avait pas de différence entre le sentiment esthétique de l'artiste et celui du spectateur de l'œuvre. Pour Ševyrëv, et les *ljubomudry*, le moment de la réception de l'œuvre par les sens, et celui de la compréhension, sont distincts, et ce n'est que dans ce deuxième moment que le spectateur de l'œuvre d'art participe au processus créateur qu'est l'art. Il ne suffit plus de sentir la beauté, il faut la comprendre.

Enfin, cette affirmation justifie l'existence d'une critique esthétique et lui accorde un rôle de participation à la création de l'œuvre. Elle peut même davantage : à la fin du dialogue, le personnage affirme que l'artiste lui-même a tout à gagner à connaître les lois esthétiques, et à en tenir compte. C'est reconnaître implicitement que la critique peut influer sur l'artiste.

Mais Ševyrëv distingue soigneusement les "règles mortes", de la loi suprême et éternelle de la beauté. Les premières tuent le sentiment artistique et ne font qu'entraver la liberté de l'artiste, qui d'ailleurs, de tout temps a toujours été en lutte contre elles. En revanche l'artiste ne peut pas aller contre la loi du Beau. Aussi, si les règles vont contre le sentiment intime de l'artiste ou du spectateur, c'est qu'elles sont fausses et mauvaises, il faut les rejeter et chercher ailleurs la loi suprême. Celle-ci peut être bien cachée, mais tout trésor ne se dérobe-t-il pas aux regards superficiels? Le Beau est naturel à l'esprit humain. Ainsi, Ševyrëv condamne les règles "pseudo-classiques" étroites, qui ne rendent pas compte de l'art dans toutes ses manifestations, et proclame la nécessité d'une autre esthétique, plus large et plus fondamentale, mieux en accord avec le goût, considéré non plus comme subjectif, et variable d'un individu à l'autre, mais comme loi psychologique universelle.

Dans un deuxième temps, il pose le problème de l'existence de cette esthétique. En effet, comment croire à la possibilité d'une loi unique pour le Beau, commune à tous les objets beaux, quand on voit leur multitude et surtout leur diversité, tant dans la Nature que dans l'art? L'art est aussi varié que la Nature, on y rencontre le

triste et le comique, le charme et l'effroi. Mais les contradictions ne sont qu'apparentes, car le *sentiment artistique*, lui, est unique. Le rire, les larmes, l'effroi, tout se résoud en un sentiment de satisfaction et de plénitude, un sentiment qui nous réconcilie avec le monde. Ainsi, les œuvres d'art, malgré leur diversité, s'harmonisent dans leur effet. C'est ce sentiment, provoqué par l'art, qui fait naître en l'homme l'amour pour son prochain, qui l'élève moralement[1].

Si l'effet de l'art est unique, sa cause doit l'être également. Mais ne serait-elle pas intrinsèque à l'âme humaine, qui aurait la faculté, après le déchaînement des émotions, de retrouver sérénité, amour et élévation morale? Non, répond l'auteur. Après un simple accès de rire ou de pleurs, on ne ressent pas ce sentiment. Seul l'art peut le provoquer, c'est donc bien lui, et lui seul, qui en est la cause. Le sentiment esthétique existe, et est unique. Ce moment du raisonnement de Ševyrëv est particulièrement important : l'art, le Beau, est extérieur au sujet, il est objectif, *indépendant* de l'homme, et donc absolu, c'est une catégorie en soi. L'idéalisme objectif de Schelling, et des *ljubomudry,* s'écarte de l'idéalisme transcendantal de Kant et du subjectivisme de Fichte. Cette étape était nécessaire pour que se forme une critique non normative, mais cependant objective.

Une fois démontrée la possibilité de l'existence d'une loi esthétique unique et universelle, se pose la question de la méthode. Comment trouver cette loi? Certes pas par l'étude particulière des œuvres d'art, car pour en tirer l'Idée de l'art, il faudrait pouvoir embrasser la totalité de ses manifestations. Comme Odoevskij et Pavlov, Ševyrëv rejette la méthode empiriste. Puisque c'est dans l'âme que l'on trouve l'effet unique, c'est dans l'âme qu'il convient de l'étudier, pour essayer d'en dégager la cause. C'est dans la *connaissance de soi-même* qu'il faut chercher la nature de l'art. Dans un premier temps, il convient de se laisser aller librement à la jouissance de la beauté, mais après, il faut s'interroger méthodiquement sur ses sentiments. Car la loi esthétique est inscrite en chacun de nous, il suffit de savoir la déchiffrer.

---

[1] La question des rapports entre l'art et la morale, entre l'art et l'amélioration des moeurs, est une des questions-clés de la polémique littéraire (pas seulement au dix-neuvième siècle, d'ailleurs). La position de Ševyrev s'écarte ici des romantiques, pour se rapprocher d'une conception classique, nous aurons l'occasion d'y revenir.

Ševyrëv développe ensuite ce thème schellingien, particulièrement affectionné par les romantiques pour sa valeur poétique. Nombreux sont ceux qui sentent les beautés de l'art, dit-il, rares sont ceux qui les comprennent. Et pourtant, l'âme est le "miroir" de toutes les beautés, celles de la nature, comme celles de l'art. L'homme aime "lire" dans les œuvres de la Nature et de l'art les pensées élevées de son âme propre. Il découvre d'abord dans un bel objet quelque chose de nouveau, puis en ayant goûté les charmes, il s'y *reconnaît* lui-même. On retrouve ici le principe platonicien, la connaissance de soi (*samopoznanie*) comme préliminaire à tout savoir, développé par Schelling et par ses disciples russes, Vellanskij et Pavlov, cette connaissance qui est plutôt une reconnaissance, voire une révélation[1], et dont découle la poétique du mystère, du voile cachant à l'homme la Vérité sur la Nature, développée par les poètes-*ljubomudry*.

Le dialogue se termine par une métaphore qu'affectionnent les *ljubomudry* et les romantiques : le personnage invite ses amis à s'embarquer avec lui pour une promenade sur la rivière au clair de lune. La rivière, c'est l'âme, et dans son eau, qui se déroule comme la vie humaine, se reflètent les beautés de la Nature et l'art. Le *ljubomudr* Linickij incite les jeunes gens à explorer leur âme propre, à se découvrir eux-mêmes. Ainsi, le contentement esthétique provient de l'esprit qui se reconnaît dans la matière (dans la nature et dans l'art). Le beau dans la nature ne diffère pas du beau dans l'art. Tout est beau dans la nature, mais on ne le voit pas, si on n'y est pas attentif. La beauté sensible (naturelle ou artistique) est un symbole, ou même l'expression, de la beauté de l'esprit (humain) et de l'Absolu. L'art prétend dévoiler le mystère, montrer le beau. Le but de l'art est donc didactique.

Pour les *ljubomudry*, l'art est une connaissance, non pas scientifique, (comme la physique, par exemple), mais psychologique. Mais c'est une connaissance à la fois de soi et du Cosmos. Cette position est différente de celle des néo-classiques comme Merzljakov, pour lesquels le plaisir donné par le beau ne s'explique pas, il n'y a pas de règles. Pour les *ljubomudry*, ces règles universelles (les mêmes pour l'art et pour la science) existent. Mais nous ne pouvons pas les connaître, nous ne pouvons que les entrevoir, les deviner.

---

[1] voir Bourmeyster II, chapitre 2, p. 65-67

Finalement le schellingianisme n'aura pas donné de théorie de l'art capable de satisfaire les jeunes critiques moscovites, mais il aura donné la certitude qu'une esthétique moderne et globalisante est possible. D'autres sont allés plus loin que les *ljubomudry,* en considérant l'esthétique comme une science, et en cherchant à définir sa forme, son objet, ses limites, sa fonction et son but. Cette théorie, pour les *ljubomudry* , sera fondée sur l'hypothèse de l'unicité et de l'universalité du sentiment esthétique, défini comme un sentiment de réconciliation avec le monde. Elle implique, pour la critique littéraire, une méthode qui concilie l'intuition et la connaissance objective.

La voix du coeur, c'est à dire l'intuition, est la seule qui garantisse un sentiment esthétique naturel et spontané, car tout ce qu'on cherche à expliquer ou à provoquer peut devenir articficiel. Or le recours à l'intuition peut s'avérer précieux pour "inventer" ce qui n'existe pas plus que la définition du romantisme, le sentiment de l'identité nationale russe. Ainsi, la recherche esthétique donnera des moyens nouveaux à la recherche de l'identité nationale. Mais d'autre part, l'existence d'une critique littéraire ne se justifie que si l'on donne un fondement philosophique à l'esthétique, ce qui revient à poser à nouveau la question des rapports du Beau au Vrai et au Bien, avec le risque d'amputer la liberté de l'artiste, et donc de contredire un des principes fondamentaux du romantisme.

Chapitre 4 : Le Beau dans ses rapports avec le Vrai et le Bien.

Nous avons pu nous persuader que le romantisme en Russie et particulièrement à Moscou, est placé sous l'influence directe de la littérature allemande, à la fois par son père spirituel, Žukovskij, et par la pénétration rapide dans les milieux cultivés des idées philosophiques schellingiennes, qui sont la cheville du romantisme en Russie. La philosophie allemande donne un cadre au romantisme, mais, en même temps, elle lui donne des bornes. Moins influencés par les théories idéalistes, les romantiques français vont plus loin dans la pratique littéraire, et la réception mitigée qu'ils reçoivent, de la part des critiques moscovites, marque la limite du romantisme en Russie.

1 - Excès du romantisme, le "frénétisme" des Français.

- **Hugo.**

Victor Hugo symbolise à lui seul le mouvement romantique français. Mais l'écrivain n'est pas perçu en Russie de façon unanime. Pour les Russes, Hugo est à la fois un immense poète lyrique, qui a remis à l'honneur le genre de l'ode en France, il est aussi un dramaturge que les questions théâtrales préoccupent sur le plan pratique et théorique (Préface de *Cromwell*). Et surtout, c'est un poète engagé dans la lutte politique. Au delà de Hugo, c'est tout le romantisme français qui est en cause. Son lien avec le libéralisme et les idées héritées de la Révolution est trop fort pour pouvoir être ignoré par les critiques moscovites. Il pose le problème du rapport entre la littérature et la politique.

D'autre part, le romantisme français présente un phénomène tout à fait spécifique, le "frénétisme", que l'on pourrait définir comme un goût des sensations fortes, recherchées à travers le grotesque et l'horreur, et qu'ignore le romantisme allemand, plutôt orienté vers le fantastique et les contes (Hoffmann). Dans ses premiers romans (*Han d'Islande, Bug Jargal,* et *Le dernier jour d'un condamné*), Hugo apparaît comme un représentant du courant frénétique, et même

Notre-Dame de Paris, avec le personnage de Quasimodo, et la brutalité de certains rapports entre les personnages, n'est pas complètement étrangère à ce courant.

Le mouvement frénétique est perçu par les critiques russes comme "amoral", comme s'il faisait l'apologie du mal, ce qui pose clairement le problème des rapports entre la littérature et la morale. Et pourtant, l'itinéraire poétique de Hugo dans les années qui nous concernent, de la poésie lyrique (odes et ballades) au roman historique (*Notre-Dame de Paris)* en passant par le drame historique (*Cromwell*) est parallèle à celui de la littérature russe, depuis le renouveau de l'ode (Kjuxel'beker et Ševyrëv) jusqu'à la prose narrative (Zagoskin, Bulgarin puis Gogol avec ses *Večera na xutore*), en passant par le drame historique (*Boris Godunov*). Parmi les périodiques russes, seul celui de Polevoj, *Moskovskij Telegraf,* célèbre Hugo comme un grand génie du romantisme. Les autres le considèrent, de même que le mouvement français dans son ensemble, comme une déviation du romantisme, et lui préfèrent les poètes anglais et allemands.

La publication des *Odes* d'Hugo dès 1822 ne passe pas inaperçue, en particulier aux yeux de Vjazemskij, défenseur et propagateur ardent du romantisme français, grâce à sa correspondance épistolaire avec les frères Turgenev. Hugo apparaît encore comme un romantique mesuré et conservateur. Cette image se modifie en 1826 avec la publication de *Bug Jargal*, et surtout après celle du *Dernier Jour d'un Condamné*, en 1829. Cette date correspond à peu près à la rupture de Vjazemskij avec le *Telegraf*.

Polevoj continue à soutenir Hugo. Il prend sa défense en particulier dans un long article en 1832.[1] Mais bien avant cet article, Polevoj publie dans son journal un compte rendu d'*Hernani* [2] . Il n'oublie pas Hugo-théoricien, puisqu'il publie son point de vue sur la littérature des peuples anciens et modernes [3] et on trouve, dans le *Telegraf,* de larges extraits de *Notre-Dame de Paris.* Dans l'article de 1832, Hugo n'est qu'un prétexte pour partir en guerre contre les "Classiques". Après un long préambule sur le classicisme et le romantisme en général, dans lequel il souligne que seul les

---

1 *O romanax ...*MT, 1832, n° 1-3

2 *O drame Gjugo: Gernani* MT, n° 17, p. 137-149 et n° 18, p. 305-325

3 *O poezii drevnix i novyx narodov*, MT, 1832, n° 19, p. 297-331 et n° 20, p. 435-471

Français poursuivent la lutte pour la libération de la littérature[1], et où il promet néanmoins au romantisme un futur radieux, il aborde enfin l'œuvre d'Hugo.

De toutes les œuvres d'Hugo,- ses vers, ses deux drames, *Cromwell*, *Hernani*, et ses quatre premiers romans,- seul le dernier roman est pleinement satisfaisant, pour Polevoj. Tout ce qui précède manque de vérité et de profondeur, de connaissance de l'âme humaine et de naturel, comme si toutes ces œuvres étaient nées de façon forcée. Polevoj souligne l'impartialité du *Telegraf* et renvoie à la critique du *Dernier jour d'un condamné* , ainsi qu'à la traduction d'une étude sur *Hernani* parues en 1830[2]. Précisons qu'en France les journaux étaient quasi-unanimes à condamner ces premières tentatives romanesques d'Hugo, que l'on rapportait au mouvement frénétique. Par conséquent, l'"impartialité" du *Telegraf* consiste à suivre l'avis des journalistes français. Le plus étonnant à la suite de ces échecs, poursuit Polevoj, semble l'impassibilité d'Hugo, son manque de sentiment envers ses créations. C'est qu'il ne fait que se livrer à des expériences, il leur sacrifie son aisance de plume, devenant gauche et maladroit au nom de la force et de la fougue romantiques. Il aurait pu être un immense poète classique, mais il n'a pas voulu, préférant la victoire à venir aux succès faciles, remarque le critique, admiratif.

Dans *Han d'Islande*, le critique français Chauvet, cité par Polevoj, voyait à la fois le Cyclope d'Euripide, quoique le thème soit retourné, le Polythème de Virgile, et l'ogre des contes populaires, et soupçonnait Hugo de n'être pas original. Pour Polevoj, le fait même que cette idée se retrouve dans des cultures si différentes, si éloignées les unes des autres, est un gage de son authenticité et de son universalité.

Bug-Jargal et *Le dernier jour d'un condamné* sont motivés par une idée commune : l'art peut-il éveiller l'intérêt pour des êtres qui dans la vie sont repoussants? Hugo choisit un monstre et un criminel. Ce ne sont ni des Rois, ni des Héros, ils sont anonymes, ordinaires, mais placés dans des circonstances exceptionnelles. Pourtant, on retrouve un peu la démarche de Shakespeare, si ce n'est que ce dernier n'a d'autre but que la représentation de l'homme ; il

---

1 Selon Polevoj, Hugo est le reflet de ce romantisme français. Il s'est sacrifié à la lutte commune avec un grand esprit de dévouement.

2 MT, 1830, n° 8, p. 513 et MT, 1830, n° 17, n° 18

ne cherche pas, contrairement à Hugo, à démontrer quoique ce soit, et c'est ce qui fait sa supériorité sur Hugo.

Le défaut d'Hugo est d'inclure plusieurs idées dans une même œuvre. Ainsi, dans *Le dernier jour d'un condamné*, l'idée de la peine de mort vient se surajouter inutilement à celle du personnage en lui-même. Dans *Bug-Jargal* la peinture locale et historique concurrence l'intrigue. Or, ce sont justement ces défauts qui plaisent à Chauvet[1], qui ne voit pas que la description de la révolution de Saint Domingue dans *Bug-Jargal* et le débat juridique sur la peine de mort dans *Le dernier jour* n'ont absolument pas leur place dans une œuvre d'art ! Hugo l'a senti sans doute, car constatant que la forme du roman l'entrainait vers les détails superflus et le particulier, il s'est tourné vers le drame. Mais il y reproduit les mêmes erreurs, en choisissant un personnage *trop historique* pour *Cromwell*, et en accordant trop d'importance à la description de la cour de Charles V dans *Hernani*. Polevoj reproche donc à Hugo de n'être pas assez romantique...

Ayant ainsi critiqué les premières œuvres d'Hugo, Polevoj en vient à l'analyse du dernier roman, qu'il trouve admirable. Dans *Notre-Dame de Paris* la question que se pose Hugo est la suivante : que peut être l'amour dans un siècle privé d'idéal, et entre des êtres que le destin sépare sans espoir? Il aurait été si facile à Hugo de marier Esmeralda à Phœbus en lui découvrant, à la fin du roman, une haute naissance, pour satisfaire au goût du sentimentalisme. Mais c'eût été contraire à l'"idée" du Poète.

Selon sa démarche critique habituelle, Polevoj caractérise d'abord un à un les personnages, pour montrer ensuite que l'intrigue découle de leur psychologie. Esmeralda est une fille de l'Orient, une âme élevée, mais emplie de mysticisme. Elle aime Phœbus, et croit que, dans la haute société, on n'a que des sentiments nobles. Mais son amour n'est pas non plus un amour "idéal", c'est une passion fougueuse et destructrice. Phœbus est un aristocrate séducteur aux mœurs perverties. Frollo est une des figures les plus remarquables, un moine, que son destin condamnait à l'isolement. Seul l'amour pouvait le rendre à la vie. C'est un amour sensuel et enragé. Enfin, Quasimodo... Destiné au mépris des hommes, les détestant lui même, il ne connaît et n'aime que Frollo. Il est soudain pris en compassion

[1] Il faut préciser que Chauvet faisait partie des classiques français aux opinions libérales, imprégnés de l'idéal républicain du XVIIIème siècle.

par Esmeralda, la victime du seul homme qui ne lui soit pas indifférent. Son sentiment pour Esmeralda n'est pas de l'amour, c'est la douleur que ressent un être qui entrouvre la porte d'un paradis à jamais interdit.

Enfin, Polevoj résume le déroulement de l'action. Il est simple et sobre, il a fallu à Hugo beaucoup de force pour s'y tenir. Polevoj concède au "classique" que *l'idée d'Hugo est effroyable* . Il n'y a pas une lueur d'espoir, la vision est aussi sombre que dans l'*Enfer* de Dante. Dans cette représentation, l'homme est comme un pays rieur ravagé par un ouragan. Mais la réalisation est admirable. Elle est digne d'un très grand artiste, elle est si vraie, qu'on croit entendre s'entrechoquer les os ! Et Polevoj s'efforce de démontrer cette vérité. Toutefois, malgré ce caractère vrai des personnages, ce n'est pas un roman historique, déclare Polevoj, car l'Histoire est au second plan, ce n'est qu'un cadre, et les détails historiques n'ont que la fonction de nous transporter au XVème siècle.

Polevoj revient ensuite sur le reproche principal du critique classique : le roman de Hugo n'est pas "moral". Certes, selon les critères habituels, Hugo est coupable. Mais en fait son roman est profondément conforme à la morale au sens élevé du terme. Il est une leçon de morale au même titre que la nature et l'Histoire, du simple fait que Hugo ne se délecte pas dans l'horreur ou dans le vice, contrairement à des auteurs tels que Madame de Genlis ou Auguste de La Fontaine. Il y a donc, selon Polevoj, une morale supérieure, pour les œuvres romantiques, une morale qui n'obéit pas à des règles rigides, une morale "naturelle".

Alors faut-il déconseiller ou recommander la lecture du livre d'Hugo? Polevoj répond de façon ambiguë : on peut le mettre dans des mains inexpérimentées, mais on ne doit pas le faire, car cette lecture requiert des nerfs solides.Mais, ajoute-t-il, on peut en dire autant pour bien des œuvres classiques :*Phèdre, Iphigénie, Fingal, Le Misanthrope, Tartuffe,* et les autres pièces de Molière... Et que dire du IXème tome de L'*Histoire de l'Etat Russe*, ou des Chroniques de Tacite ! La littérature, c'est comme les médicaments... Tout est question d'indication et de posologie. Un surdosage peut être néfaste ! Mais, lu à bon escient, le roman d'Hugo est un véritable remède aux maux du siècle. Polevoj regrette seulement que Hugo dissèque un peu trop les âmes humaines, et que ses personnages finissent par nous apparaître comme des écorchés vifs ! Un artiste

ne doit pas se transformer en anatomiste, déclare-t-il[1]. Toutefois, Hugo le fait naturellement, sans recherche de l'effet spécial. Et finalement, les défauts permettent souvent de mieux distinguer la grandeur des artistes. En conclusion, Polevoj regrette que le volume, réduit, du genre de l'article journalistique lui interdise d'exposer de façon complète ses vues sur ce sujet.

La critique de Polevoj est enthousiaste, mais il émet néanmoins des réserves. La grande qualité du roman lui paraît être la vérité du caractère des personnages, ainsi que de l'époque historique. Les défauts : un certain manque de morale, et un goût trop prononcé pour l'horrible. On constate aussi que le caractère engagé des œuvres d'Hugo (la question de la peine de mort, etc...) ne séduit pas Polevoj, qui prétend préférer la gratuité de Shakespeare (dans quelle mesure ne s'agit-il pas d'une courbette faite à la censure?).

En Russie, l'image d'Hugo est celle d'un révolutionnaire. Son œuvre ne peut être perçue indépendamment de cette image. La sympathie pour les idées révolutionnaires est inavouable sous le règne de Nicolas I. La censure n'est déjà que trop suspicieuse, et prompte à interdire le moindre article où elle croit voir une allusion politique. Cette défiance ne touche pas seulement Hugo, mais la réception de tous les romantiques français en Russie (Alfred de Vigny et son roman *Cinq-Mars*, Lamartine, Benjamin Constant, ...) Le fait même d'évoquer les œuvres des Français peut être considéré comme un acte de courage de la part de Polevoj, et de fait, son journal avait la réputation d'un organe subversif.

Quelle est l'attitude vis à vis d'Hugo du principal adversaire du *Telegraf* ? Dans les années trente, la gloire d'Hugo s'affirme en France, et le *Teleskop* ne peut rester muet à son sujet. Mais dès son article-programme dans le premier numéro du journal, Nadeždin précise que l'avenir de la littérature n'est ni Byron, ni Hugo, mais bien Walter Scott. Pour Nadeždin[2], Hugo incarne l'écrivain romantique qui aspire à quelque chose d'autre que ce qui est, sans même savoir à quoi au juste. Le résultat est que ses œuvres sont des monstruosités. Son style est un défi à toutes les règles syntaxiques et prosodiques, mais cette liberté extrême avec les règles élémentaires de la langue et de l'esprit peut séduire. En un mot, Hugo est d'autant plus *dangereux* qu'il a parfois du génie. C'est

---

[1] Balzac, lui, se fait le "physiologiste" des mœurs!

[2] Kozmin, p. 390

plus qu'un libéral en littérature, c'est véritablement un révolutionnaire. Dans la Préface de *Cromwell* il va même jusqu'à choisir, comme critère de la littérature nouvelle, non plus le Beau, mais le laid, le grotesque, l'absurde ! Nadeždin juge médiocre le roman *Notre-Dame de Paris.*[1] Hugo n'y échappe pas à ses travers habituels, il joue sur *l'horreur et l'effroi.* Ses personnages ne sont pas originaux, ils sont copiés sur ceux de Gœthe, affirme le critique. Globalement, Nadeždin considère Hugo comme un écrivain de second ordre.

Hugo apparaît de plus en plus comme un fou dangereux. D'ailleurs, pour Nadeždin, le "réalisme",- nouvelle tendance française,- est dangereux, car il est sans foi ni loi. Le monde que cette littérature révèle est un monde où règne la loi du plus fort, où il n'y a ni Dieu, ni liberté.[2]

Hugo et le mouvement frénétique français posent le problème essentiel du rapport de la littérature et de la morale, c'est à dire du Beau et du Bien. Mais il pose aussi la question du libéralisme et de la politique en littérature.

- **Balzac.**

Si pour Nadeždin, Hugo est un fou dangereux, Balzac en revanche est digne de respect et de la plus grande attention. Ce n'est guère qu'à partir de 1830 que le nom de Balzac apparaît dans les journaux moscovites. *Damskij Žurnal* est le premier à attirer l'attention de ses lectrices sur l'écrivain français, en publiant la traduction d'un fragment de la *Physiologie du mariage,*[3] puis plusieurs extraits de *La peau de Chagrin*[4]. C'est dire que Balzac était considéré comme un écrivain de feuilletons pour dames.

Effectivement, Polevoj associe le nom de Balzac à la littérature frénétique, représentée par Jules Janin, Eugène Sue, etc., auxquels on reproche habituellement leur "amoralisme". Toutefois il leur reconnaît un certain mérite car "ils démontrent que les passions peuvent enflammer les coeurs des élus, à une époque où le froid glace les coeurs de la multitude, et que la société, égoïste et

---

1 En revanche, il apprécie *Hernani.*

2 Kozmin, p. 390

3 *Damskij Žurnal*, 1830, n° 12: (extrait intitulé *La migraine.*)

4 *Damskij Žurnal*,1831, n° 40

fausse, quoique recherchée, en tenant le rôle qu'avait le Destin chez les Anciens, perd les pauvres victimes du coeur et de l'esprit."[1]

Kireevskij publie à son tour, dans le N°2 de *Evropeec*[2], un article sur Balzac, traduit d'Emile Deschamps, dans lequel *La peau de chagrin* est comparée au célèbre tableau de Delacroix représentant la Liberté. L'un et l'autre permettent de croire à la magie de l'art, qui sait si bien réconcilier qu'on ne distingue plus, avec l'éclosion des nouveaux écrivains (Mérimée, Stendhal, Balzac, Sue...), classicisme et romantisme. C'est enfin le règne de la Poésie. Kireevskij a pour idéal celui d'une synthèse du classicisme et du romantisme.

Mais c'est à Nadeždin, dans le *Teleskop,* que revient le mérite d'avoir fait découvrir Balzac au public russe des années trente. En effet, il publie un nombre considérable de traductions (quatorze œuvres de l'écrivain français en cinq ans !). Il défend Balzac contre les accusations d'amoralisme. Le seul crime de la jeune littérature française, dit-il, est qu'elle est trop véridique. Pourtant, en comparaison de certaines œuvres écrites plus tôt, celles de Balzac n'offrent que bien peu d'atteintes aux mœurs, affirme Nadeždin. Il est beaucoup plus convenable de voir entre les mains d'une future mère de famille les *Scènes de la vie privée* de Balzac, que la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau ou même que *La duchesse de Lavalière* de la "vénérable vieille dame de Genlis."[3] Pour Nadeždin, Balzac est un maître des descriptions, un auteur qui connaît la vie et sait la peindre à merveille. "La plume de Balzac, écrit-il en 1833, a trouvé le moyen de relater la philosophie de l'histoire contemporaine en décrivant les petites scènes de la vie quotidienne."[4] Ainsi Balzac répond pleinement aux exigences de Nadeždin vis à vis de la littérature moderne : représenter la plénitude de la vie.

Dans un premier temps, à la suite de Nadeždin, Belinskij se pose également en grand admirateur de Balzac, dont il fait l'apologie du style, dans les *Literaturnye mečtanija*, se révoltant contre la comparaison faite entre Marlinskij et l'écrivain français :

> "Regardez Balzac, cet homme a écrit beaucoup de nouvelles ; essayez pourtant d'y trouver une seule figure ressemblant à un

---

1 *O romanax Gjugo* , MT, 1832, n° 1-3 (ed. 1990, p. 122-123)

2 Frizman, p. 270-278

3 *Teleskop,* 1834, XXI, p. 150, p. 156, p. 166

4 "*O sovremennom napravlenii izjaščnyx iskusstv* " *Teleskop* 1833, n° 1 (Mann, p. 372)

> autre personnage de ce même auteur, vous n'y arriverez pas. Oh, quel art indicible de peindre les caractères avec toutes leurs nuances individuelles ! L'image terrible et froide de Ferragus ne vous a-t-elle pas poursuivi, ne vous est-elle pas apparue nuit et jour, en réalité et en rêve, ne vous a-t-elle pas accompagné comme une ombre inlassable? Oh, ce Ferragus, vous le reconnaîtriez entre des milliers, et pourtant chez Balzac, il n'est peint qu'en passant, doucement, et les héros principaux l'effacent. Pourquoi alors, ce personnage nous inspire-t-il tant de compassion, pourquoi laisse-t-il une empreinte si nette et si profonde dans notre imagination? Parce que Balzac l'a créé et non pas inventé, parce qu'il le voyait de son oeil intérieur avant d'avoir écrit une seule ligne, parce que ce personnage tourmentait son créateur tant qu'il n'était pas devenu un héros connu du public[1]."

Mais le point de vue de Belinskij changera complètement dans la seconde moitié des années trente.

Les autres romantiques français sont relativement peu présents dans les revues moscovites. On est frappé par l'absence de mention de Stendhal. Chateaubriand, Lamartine, Vigny sont mieux représentés. Madame de Staël est connue surtout pour son livre *De l'Allemagne*, et l'intérêt qu'il présente pour la découverte du romantisme allemand. Le genre du mélodrame est fortement critiqué[2].

Peut-on opposer en Russie un romantisme "français" à un romantisme "anglais"? La distinction paraît artificielle. Il semble plus juste de dire que le *Telegraf* est ouvert à toutes les manifestations du romantisme en Europe, y compris dans une certaine mesure, limitée, aux "excès frénétiques" français, tandis que les autres revues sont, plus ou moins consciemment, et dès le début, toujours en réaction contre ce mouvement européen.

---

1 "Посмотрите на Бальзака : как много написал этот человек, и несмотря на то, есть ли в его повестях хотя один характер, хотя одно лицо, которое бы сколько-нибудь походило на другое? О, какое непостижимое искусство обрисовывать характеры со всеми оттенками их индивидуальности ! Не преследовал ли вас этот грозный и холодный облик Феррагиса, не мерещился ли вам во сне, и на яву, не бродил ли за вами неотступной тенью ? О, вы узнали бы его между тысячами, и между тем в повести Бальзака он стоит в тени, обрисован слегка, мимоходом и заставлен лицами, на которых сосредоточивается главный интерес поэмы. Отчего же это лицо возбуждает в читателе столько участия и так глубоко врезывается в его воображение ? Оттого, что Бальзак не выдумал, а создал его, оттого, что он мерещился ему прежде, нежели была написана первая строка повести, что он мучил художника до тех пор, пока он не извёл его из мира души своей в явление, для всех доступное"

2 Sur le mélodrame de Ducanger, voir MV, 1828, n° 1, p. 238

2 - La morale : Préface de *Naložnica* par Baratynskij.

Pour les Français, le romantisme est plus social, voire politique, que moral et philosophique. En revanche, sous l'influence de la philosophie allemande, tous les romantiques russes (y compris ceux du *Telegraf*) se posent la question de l'existence d'une morale, dans le romantisme. La notion de morale touche de près la théorie esthétique romantique puisqu'elle a rapport avec la liberté humaine et la nécessité, elle pose également le problème, sous son aspect philosophique, des rapports entre le Beau et le Bien.

Les reproches de Nadeždin, et de toute la critique dite classique, au romantisme, se fondent sur des critères que l'on pourrait appeler "moraux". Il ne faut pas négliger non plus la notion de "respect des convenances" qui a une si grande importance dans la polémique opposant l'"aristocratie" à la plèbe littéraire[1]. Le débat sur la moralité en littérature n'apparaît que rarement au grand jour dans les périodiques, tant cette question est sous-jacente dans toute la polémique sur le romantisme.

Néanmoins il faut citer au moins un cas où la question est clairement posée, celui de *Naložnica* (*La concubine)* , poème de Baratynskij qui rencontre l'hostilité des classiques. Déjà en 1829, Nadeždin avait attaqué dans *Vestnik Evropy* deux œuvres qui lui semblaient passer les bornes de l'inconvenance, *Graf Nulin*, de Puškin, et *Bal* de Baratynskij.

Déjà la question des convenances avait été soulevée à propos de *Ruslan i Ludmila,* de *Cygany* et d'*Evgenij Onegin*. C'est en 1825 que Puškin écrit *Graf Nulin*. En 1827, un extrait est publié dans *Moskovskij Vestnik*. Le poème paraît en entier dans l'almanach *Severnye Cvety* en 1828, et suscite les réactions hostiles des "classiques", qui s'indignent contre l'immoralisme de Puškin. Dans *Moskovskij Vestnik*, le critique tourne cette exigence de moralisme en dérision[2]. Si certains cherchent quelle est la moralité de cette œuvre, dit-il, la voici : les désirs des vilaines gens sont toujours mal récompensés ! Dans un autre article de la même revue[3], le critique remarquait à propos de Puškin, qu'on exige qu'il crée des

---

1 Voir notre troisième partie.

2 *Al'manaxi na 1828*, MV, 1828, n° 2, p. 192

3 *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1827*, MV, 1828, n° 1, p. 69

personnages vertueux. "Donner des leçons de morale n'est pas l'affaire du poète." Le héros doit être un homme, certes, pas ordinaire, mais pas non plus parfait. Il doit vivre plus intensément que les gens ordinaires, penser plus fort, sentir plus fort, agir davantage[1].

Mais à la suite de la parution dans un même livre de deux nouvelles romantiques l'une de Puškin, *Graf Nulin*, et l'autre de Baratynskij, *Bal*, Nadeždin publie dans *Vestnik Evropy*[2] un article dénonçant vigoureusement l'inconvenance de ces œuvres. Il affirme dans cette critique que l'âme humaine se trouve offensée lorsqu'on lui présente l'image de sa propre humiliation. Il y a donc dans la nature bien des objets qui ne doivent pas être montrés.

Certains lecteurs peuvent être amusés par l'inconvenance de Puškin, d'autres en revanche seront choqués, et Nadeždin est tout particulièrement préoccupé par l'influence néfaste que pourrait avoir ce livre sur sa jeune cousine de seize ans, si d'aventure "tentée par le démon de la curiosité féminine", elle subtilisait ce trésor dans son bureau resté ouvert ! Ces deux nouvelles, conclut-il, sont deux boutons disgrâcieux sur le visage de la littérature russe[3]...

Le débat sur *Naložnica* est ouvert par Baratynskij lui-même, qui pose dans la préface la question : qu'est-ce qu'une œuvre morale? Il s'efforce ensuite de défendre l'idée que la représentation du vice n'est pas en soi immorale. Si l'on ne met en scène que la vertu, dit Baratynskij, on ne démontre rien, car le vertueux n'a aucun mérite s'il n'est pas confronté au mal. Une œuvre dans laquelle la vertu triomphe toujours du mal est contraire à la réalité, car sur la terre, le bien ne triomphe pas toujours du mal. Donc, une œuvre morale n'est pas celle qui ne met en scène que le bien.

S'agit-il alors de représenter le bien sous l'aspect du beau? Faut-il représenter la vertu de façon séduisante, et le mal de façon repoussante? Cela encore serait contraire à la réalité, car certains vices ressemblent tant à des vertus qu'il est bien difficile de les

---

1 "Если поэзия есть живая картина необыкновенной человеческой жизни, то не Ангелов(...) должны представлять нам поэты, а человеков с их добром и злом, разумеется выходящих из тесного круга светской жизни, не вседневных, но таких людей, которые сильнее мыслят, сильнее чувствуют и потому сильнее действуют." *ibidem* p. 70

2 *Dve povesti v stixax: Bal i Graf Nulin*, VE, 1829, n° 2, p. 151-171, n° 3, p. 215-230

3 *Ibid.*, p. 227. Puškin répond à cette critique dans *Oproveržénie na kritiki*, article inachevé et non publié du vivant de l'auteur.

reconnaître pour tels. Enfin, l'homme n'est jamais tout bon ou tout mauvais. Il peut être bon par nécessité, ou mauvais pour les mêmes raisons. En Phèdre, nous aimons autant sa vertu que son vice. Tout personnage littéraire, à condition qu'il soit représenté d'après nature, permet de tirer un enseignement moral. La compassion que nous inspire un personnage qui s'abandonne à son vice n'est pas immorale. Les Troyens vaincus ne sont pas plus méprisables que leurs vainqueurs, car ils ont lutté, jusqu'à la dernière goutte de sang. Si le héros lutte de toutes ses forces contre son vice, la représentation de ce dernier n'est pas immorale. En outre, les œuvres qui éveillent le sentiment éveillent aussi la conscience. En lui montrant les dangers, elles lui donnent aussi les moyens de s'en protéger.

Au lieu de chercher des leçons dans la littérature, ne vaudrait-il pas mieux la considérer comme une science, et attendre d'elle des données, poursuit Baratynskij. Si le Beau n'est pas sensible pour tous, en revanche tout le monde est susceptible de lire une œuvre comme un document sur la vie, et donc d'y trouver une utilité. L'œuvre littéraire doit donc être fidèle à la réalité, elle doit décrire les vices tout autant que les vertus, et dessiner un paysage complet de l'âme humaine, dont le lecteur pourra tirer des pensées, des connaissances, des expériences nouvelles.

Jamais la contemplation de la réalité n'a fait personne s'exclamer : que le vice est beau ! La contemplation de la vie, y compris du mal, dans l'œuvre d'art, n'est pas plus immorale. Pour Baratynskij, la moralité d'une œuvre dépend de sa fidélité à la réalité. Ainsi, le Bien dépend du Vrai. La représentation de celle-ci doit être complète, car une représentation tronquée est mensongère. On trouve, certes, dans certaines littératures étrangères, de véritables chroniques du vice, poursuit Baratynskij. Mais bien que chaque élément de celles-ci soit vrai, l'ensemble est faux, car dans la réalité, le vice est toujours accompagné, ou suivi immédiatement, par la fatigue et le dégoût de celui-ci, qui ramènent vers la vertu.

Nadeždin consacre au nouveau poème de Baratynskij et à sa préface un article dans le *Teleskop*,[1] dans lequel il reproche à l'auteur de chercher la vérité dans la littérature, au lieu d'y chercher la beauté. Baratynskij considère la littérature comme une

[1] *Teleskop*, 1831, n° 10

science expérimentale, et non comme un art, dit-il. D'ailleurs, il n'y a dans le poème ni vérité, ni fidélité à la réalité. Nadeždin déclare l'œuvre immorale, mais non néfaste ou dangereuse, car absolument insignifiante ! Ce n'est qu'une copie ratée d'*Evgenij Onegin*, conclut-il.

Baratynskij, peiné d'avoir été mal compris, répond à Nadeždin dans une "anticritique", publiée dans le deuxième numéro de *Evropeec*. Dans sa préface, dit-il, il ne se plaçait justement pas du point de vue esthétique, mais du point de vue du Bien et du Mal. C'est pour cela qu'il a été amené à comparer, sans l'assimiler, l'art à la science.

La question est digne d'intérêt, maintient-il, car pour beaucoup, la littérature est une représentation de la réalité, on y cherche des vérités sur la vie. Il est clair, dit-il, qu'une œuvre artistique est toujours morale, mais quels sont les critères de moralité autres que le Beau? Par exemple, quand et pourquoi un ouvrage non poétique est-il moral?

Un récit documentaire sur les vices ou les crimes ne peut être ni vrai (la réalité est toujours plus nuancée que l'ouvrage), ni moral. Le critère est la vraisemblance. Or Eleckij, le héros de *Naložnica* est vraisemblable, se défend Baratynskij, et son histoire aussi. Eleckij n'est pas un Onegin. Il a l'ardeur de la jeunesse, mais il commet la faute d'avoir voulu trouver le bonheur dans une union illégale avecc la douce Vera. Sara, la concubine, se venge en l'empoisonnant, mais elle n'est que la main de la justice suprême. Pour Baratynskij, est moral tout ce qui fait partie de la vie. Il défend le droit pour l'écrivain de représenter non seulement la vertu, mais aussi le vice.

- **Défense de la primauté du Beau.**

Baratynskij avait conscience d'avoir écrit avec *Naložnica* une œuvre "ultra-romantique". C'est pourquoi,il a tenu à s'en expliquer dans une préface. On y retrouve l'influence de Žukovskij, et au delà, de Schiller. Žukovskij en effet, évoque "l'utilité morale de la poésie"[1]. Il est proche de l'optimisme esthétique de Schiller et de la *schöne Seele*, l'idée que ce qui est beau est bien. On peut aussi rapprocher cet optimisme esthétique de la "culture du coeur" de Rousseau. Avant Žukovskij, Karamzin proclame l'unité essentielle entre le domaine esthétique et le domaine moral. Cet "humanisme

[1] Dans un article de 1809.

esthétique"[1] est intimement lié au sentimentalisme, il est hérité de toute la culture européenne des XVIIème et XVIIIème siècles.

Karamzin a une perception purement esthétique du monde, à laquelle il faut rattacher aussi bien son esprit républicain des premiers temps, que sa conception de l'histoire russe : il a une admiration esthétique pour l'histoire et pour le sentiment national. Žukovskij attribue un caractère sacré à l'art, en y voyant une sorte de révélation, de mystère. Le premier, il voue une véritable adoration à l'idéal et à la poésie. Mais à la différence de Wackenroder, l'art, pour Žukovskij, n'est pas lié à la religion. Il est sacré en soi. En 1825, dans le *Telegraf,*[2] un article défend la poésie de l'école žukovskienne contre les attaques de *Severnaja Pčela*, qui rappelle les principes du classicisme russe du XVIIIème siècle selon lesquels le but de l'art est l'amélioration de l'homme, et le moyen est le matériau national.

Le critique du *Telegraf* admet que l'art élève l'homme, mais par la connaissance du coeur, par la poésie du sentiment. Les poètes de l'école žukovskienne ne peuvent être accusés de manquer de vertu et de sens moral. Mais leur mérite est dans l'exactitude des sentiments exprimés, dans le choix des situations dépeintes et la vie qu'ils donnent aux descriptions. C'est au lecteur que revient le soin d'en tirer une morale, en effet, les leçons philosophiques sont trop sèches pour la poésie. L'œuvre d'art, même si son but ultime est moral, ne doit pas être didactique. Pour l'art, il n'y a d'autre morale que du coeur et du sentiment, selon les critiques du *Telegraf.*

Dans l'article sur les romans de Hugo, paru dans le *Telegraf* en 1832[3], Polevoj s'efforce de démontrer que le Beau est premier par rapport au Bien, et qu'en étant belle, une œuvre d'art est aussi à la fois vraie et morale. La Nature est l'expression non pas d'une seule idée, mais de la réunion de toutes les idées possibles. C'est l'esprit humain qui, après analyse et tri de toutes les idées possibles, les a classées par commodité en trois groupes : le Beau, le Vrai et le Bien. L'homme est libre de suivre ou non ces trois Vérités. L'homme est petit et faible, un individu seul ne peut ni changer, ni même accélérer le cours de l'histoire des idées et de l'humanité. Mais l'humanité dans son ensemble, en revanche, est forte et stable, elle

---

[1] Selon l'expression de Zenkovskij (*Histoire de la philosophie russe*)

[2] MT, 1825, n° 21, p. 70-75

[3] MT, 1832, n° 1-3

a créé en conformité avec les lois du Beau et du Bien, communes à tous les siècles et tous les peuples, les domaines de l'art et de la morale. Le général finit toujours par l'emporter, dans la lutte contre le particulier. Plus universelle est l'idée, plus elle est élevée et morale. Ainsi, se sacrifier pour sa patrie est plus moral que se sacrifier pour sa famille. Toutefois, la perfection est dans l'équilibre entre le général et le particulier : un homme doit penser et à sa patrie, et à sa famille. Et pourtant, les hommes, comme les peuples, tombent toujours dans un excès ou dans un autre. Le seul but de l'art est la beauté, mais celle-ci est liée au Vrai et au Bien. Pourtant, si l'artiste ne vise que le Vrai ou le Bien, il se trompe. Le poète, tout en étant aussi citoyen et philosophe, doit être avant tout poète. Et si l'artiste touche au Bien, et au Vrai, c'est parce qu'il prend ses images dans la nature et dans les hommes. La vérité des personnages est toujours une leçon de morale, si elle est "enthousiaste" (c'est à dire aimante, bien intentionnée). La nature ne montre jamais le bien à l'état pur, mais le suggère partout. C'est pourquoi, les œuvres romantiques sont profondément morales, mais il s'agit d'une morale supérieure, qui réside dans leur vérité et dans leur beauté.

On constate, dit Polevoj, que plus les mœurs d'un peuple sont dépravées, plus les Lettres sont vertueuses. Par conséquent, il est faux de croire que les Lettres agissent pour l'amélioration des mœurs, comme l'ont fait les classiques, qui ont mêlé les principes de morale et l'esthétique. La poésie doit rester un moyen de connaissance libre de la nature, et non un jugement sentencieux. Dans les tragédies classiques, l'homme est réduit à n'être que tyran ou héros, dans la comédie il est amoureux ou brave père de famille. Inéluctablement le tyran meurt, l'amoureux se marie, le héros souffre puis triomphe. Et ce seraient les règles de la morale et du bon goût? Et d'ailleurs, dit Polevoj, les plus grands classiques ne se soumettent pas à ces règles. Dans leurs œuvres, le triomphe de la vertu et la défaite du vice sont soumis au hasard ou au destin, et les bons patissent, comme dans la réalité ! Homère, dont tout le poème est l'histoire d'une querelle insensée pour une belle captive, et où, en outre, les dieux sont du côté des preneurs d'otage, fût-il un moraliste? Et Cervantes, qui fait sombrer dans la folie un homme bon et vertueux, et le soumet à la risée générale ! Et Lesage, dont le

héros est un coquin, digne de la prison ! Et Rousseau, avec l'amour passionnel, déraisonnable, de la Nouvelle Héloïse !

Inversement, il y a des œuvres dites romantiques, qui ne sont que vulgaires, et Polevoj ne veut aucunement les défendre, de même qu'aucun classique ne se soucierait de défendre *Candide* de Voltaire, ou les odes de Sumarokov, ajoute-t-il. Il rapporte à ce groupe les œuvres de Darlincourt, ainsi que tous ce qui a trait aux "brigands", aux cadavres et autres boucheries, que l'on rencontre pourtant chez bien des auteurs russes, se désole-t-il... Ainsi, même Polevoj, qui prend la défense d'Hugo, dénonce le courant frénétique et les excès du romantisme.

- **Le bien et le mal.**

Belinskij, dans les *Rêveries littéraires*, s'appuie sur la philosphie de la nature de Schelling. Il met l'accent sur l'homme, sur son monde intérieur, mais aussi sur "la vie morale de l'Idée éternelle[1]", et la lutte entre le bien et le mal, qui emplit la vie de l'individu comme celle de l'humanité. Le mal est nécessaire, autant que le bien, car de la lutte entre ces deux principes naît le progrès, l'amélioration de toute chose. Le but de l'art est d'exprimer l'Idée éternelle de la Nature et de la vie.

Le byronisme est une remise en cause de la doctrine de Rousseau, selon laquelle la nature de l'homme est bonne. L'homme est en lutte contre la nature, et c'est comme cela qu'il affirme sa liberté individuelle. Odoevskij dira "l'homme est seulement homme quand il va à l'encontre de la nature." Le problème de la morale prend la forme philosophique du conflit entre liberté et nécessité.

En effet, si l'homme s'affirme dans la lutte, il ne peut échapper au mouvement général de l'humanité. Dans la conception profondément religieuse de Čaadaev, faire le bien, s'est se soumettre à l'énergie qui tend à rassembler le Tout. L'homme est libre de faire le mal, mais le bien l'emporte, malgré lui. La Volonté universelle s'oppose ainsi à la liberté humaine. Cette "énergie" conduit l'univers vers sa fin, elle ne se trompe jamais. Il n'y a pas de liberté humaine, il n'y a que l'*Idée* de liberté, et l'individualisme est un leurre. Pourtant, l'homme est suffisamment libre pour choisir la voie qui conduit au ciel et pour être *responsable* de l'histoire. Mais quel que soit son choix, le progrès de l'humanité mène inexorablement à la fin de

---

[1] "нравственная жизнь вечной идеи" Skabičevskij, p. 13

l'histoire, à l'harmonie retrouvée avec la nature, à l'âge d'or et au bonheur éternel, selon le cycle des âges de l'humanité.

Kireevskij écrit à Košelev en 1827 :

> "Nous restaurerons tous les droits de la religion véritable, nous accorderons l'art avec la morale, nous remplacerons le libéralisme sot par le respect des lois et nous élèverons la pureté de la vie au dessus de la pureté du style.[1]"

Kireevskij rêve d'une synthèse universelle. Son idée centrale est celle de l'"intégrité" retrouvée de l'esprit humain. En effet, à la suite du péché originel, l'homme a été violemment arraché à l'état de nature, mais pour Odoevskij, l'art peut rendre à l'homme l'intégrité qu'avait Adam avant la chute. Schiller attribuait lui aussi au domaine esthétique la vertu de "restauration".

Pour Odoevskij, la science doit devenir poétique. Le moment esthétique couronne toute la connaissance. L'intuition poétique mène toujours à la vérité, et finalement l'élément poétique est la vertu la plus précieuse de l'âme humaine. La vie morale découle elle aussi du principe esthétique. A la suite de Schelling, les *ljubomudry* proclament que l'élément moral et l'élément esthétique sont identiques, et non plus seulement parallèles et indissociables. La morale et la poésie sont aussi identiques à la philosophie. Ainsi, Titov publie en 1827 dans *Moskovskij Vestnik* un texte sur le Poète, le Sage et le Vertueux. Pour Titov, le bonheur est la réconciliation de l'homme avec la nature dans une harmonie suprême. L'aspiration au bonheur mène l'homme de sa naissance à sa mort, dit-il. On doit chercher le bonheur en soi même, car Dieu nous a donné la certitude que l'univers était en harmonie. C'est de cet idéal qu'est pétri le Vertueux, dit Titov. Le Poète aussi est empli de cette certitude, et il tend vers cet idéal, non dans la vie réelle, mais dans l'imaginaire.

La littérature, poursuit Titov, inspire la vie réelle, car elle la montre sous son meilleur jour. Elle donne envie d'être vertueux. Les idéaux de bonté et de paix (d'harmonie) nous sont inculqués inconsciemment par la poésie, mais ils sont répétés par les conclusions du Sage, et par la religion vraie. En effet, tout vient d'un principe unique, divin, et donc toutes les contradictions ne sont qu'une illusion d'optique, qui provient de ce que nous avons un point

---

[1] "Мы возвратим права истинной религии, изящное согласим с нравственностью, возбудим любовь к правде, глупый либерализм заменим уважением законов, и чистоту жизни возвысим над чистотою слога." (C'est moi qui souligne.)

de vue trop bas et trop imparfait. Autrefois, poésie et philosophie n'étaient pas dissociées. En Grèce, les poètes ont donné à leur pays sa religion nationale. Dans les œuvres de Shakespeare, on voit que poésie et philosophie sont étroitement associées. Toute vraie poésie nous amène à des idées philosophiques, et inversement toute philosophie est un regard poétique sur le monde. La vertu, conclut Titov, est la poésie de l'action. Titov ne place pas le principe esthétique devant l'éthique ou la morale, comme c'était le cas pour Žukovskij, mais il identifie l'un à l'autre. Le Beau n'est, pour Titov, qu'un des aspects d'un principe qui comprend aussi le Bien et le Vrai, et qui est le divin.

La moralité de l'œuvre d'art était une exigence des classiques. *Moskovskij Vestnik*, qui en 1830, prend plutôt le parti de Nadeždin et du *Teleskop* contre le *Telegraf,* publie un article de Sergej Aksakov, homme de Lettres de l'ancienne génération, aux idées plutôt classiques, qui fait l'éloge du théâtre de Šaxovskoj :

> "Bien que certains refusent de reconnaître l'influence du théâtre sur le progrès de l'éducation et de la morale humaine, il ne semble pas permis d'en douter. Bien sûr, personne ne sort du théâtre meilleur qu'il n'était quand il est entré, aucun homme déjà mauvais ne peut être corrigé ainsi, mais les semences tombées dans des coeurs innocents poussent sans même qu'ils le sachent, et donnent une bonne direction à leur sens moral, le protégeant contre des déviations ultérieures. Il faut encore dire avec reconnaissance que dans les soixante sept pièces de Šaxovskoj est observée la plus sévère moralité[1]."

C'est aussi, selon Nadeždin, une nécessité pour les œuvres modernes. Dans un article de Nadoumko sur le roman de Bulgarin *Ivan Vyžigin*,[2] que l'auteur avait sous-titré "roman moral et satirique", Nadeždin rappelle que, outre le naturel, l'originalité et la *narodnost'*, on est en droit de demander à une œuvre d'avoir un but moral, et de contribuer à l'amélioration des mœurs. Encore faut-il que l'écrivain

---

1 "Хотя иные не признают влияния театра на ход образования и нравственности человеческой, но кажется в этом нельзя сомневаться, конечно, никто не выйдет из театра лучшим, нежели в него вошёл, никакой порочный уже человек не исправится, но семена, западающие в сердца невинные, неприметным образом для них самих пускают рост и дают благое направление их нравственности, предохраняя её от будущих уклонений. Ещё должно с признательностью сказать, что во всех 67 пьесах Князя Шаховского сохранена строжайшая нравственность." MV, 1830, n° 11, p. 36-37

2 VE, 1829, n° 10-11

atteigne son but, sans fatiguer le lecteur par l'énoncé de sentences ennuyeuses. Ecrire une œuvre morale, ce n'est pas "faire la morale". Or, la vie du personnage de Bulgarin, Petr Virtutin, censé incarner la *virtù*, être un idéal de perfection morale, n'est qu'une énumération de maximes moralisatrices. Le romancier doit se servir des faits, comme Walter Scott ou F. Cooper qui "mettent en scène" la morale. C'est plus intéressant pour le lecteur, et donc plus efficace[1].

3 - Vers un nouveau classicisme?

Le romantisme n'est pas uniquement une esthétique nouvelle, il a une dimension philosophique, car il redéfinit les rapports du Beau avec le Vrai et le Bien. Arrêtons-nous sur un article du *Telegraf*, publié en 1827, intitulé "Contenu et forme des Belles Lettres" (*Soderžanije i forma Izjaščnoj slovesnosti*)[2]. L'auteur se fixe pour but de définir ce que devrait être une science de la littérature, et avant tout, il cherche à prouver qu'une telle science peut exister. Pour cela, il suffit qu'elle ait, comme tout ce qui existe, une forme et un contenu.

Pour définir le contenu de la science "littéraire", l'auteur revient au postulat suivant : le Beau est la *somme* du Vrai (*istina*) et du Bien (*dobrota*). D'autre part, l'œuvre d'art est l'*union* de l'idée (infinie) et de la forme (finie). Qu'appelle-t-on, en effet, l'idée? La première condition de l'existence de l'esprit humain est la conscience de soi, ensuite vient la connaissance du monde. Par conséquent, être et connaître sont deux concepts *identiques* pour l'esprit. La connaissance, de même que l'action humaine et le sentiment, sont du domaine de la pensée. Une pensée originale est une idée. Les œuvres d'art[3] sont les *idées de Vérité et de Bien*, exprimées par les mots, l'image ou le son. La pensée dirigée vers la Nature permet de connaître par l'intelligence (Vérité) ; tandis que la pensée dirigée sur soi permet de faire le Bien, grâce à la volonté (Bonté) ; enfin, l'union de la pensée et des formes concrètes de la Nature donne l'Art (le Beau).

On se trouve en présence d'un système dialectique d'oppositions : infini/fini ; pensée/objets et événements réels ; unité de

---

[1] *Ibid.*, p. 224-225

[2] MT, 1827, n° 20, p. 237-251 (suite de l'article paru dans le n° 16 et intitulé *O vozmoznosti izjaščnoj slovesnosti kak nauki* , p. 300-311)

[3] Par exemple, les oeuvres d'Homère, de Raphaël ou de Mozart,précise le critique.

l'esprit/diversité du monde physique. Le Vrai est un *rapport* de l'infini au fini, de l'Un au divers, tandis que le Bien est le *même rapport inversé*, du fini à l'infini, du divers à l'Un. Enfin, le Beau est l'*union* du fini et de l'infini. Ainsi, le Beau n'est ni le Vrai, ni le Bien, mais l'union parfaite des deux. Ce qui est beau est à la fois nécessaire, comme le Vrai, et utile, comme le Bien. Le degré supérieur de manifestation du Beau est le mot, car s'y expriment à la fois l'intelligence, la volonté et le sentiment de l'homme. L'ensemble des mots forme la langue. La Littérature est la réunion des pensées de tous les individus qui s'expriment dans cette langue.

L'œuvre d'art est supérieure à la pensée connaissante, car celle-ci n'est qu'une vague esquisse de l'objet qu'elle cherche à connaître, tandis que l'œuvre d'art, qui contient une parcelle de l'esprit, est bien plus proche de la vérité sur l'objet. C'est la connaissance, et non l'art, qui est imitation de la nature. La Littérature artistique est la représentation, par le mot, de l'idée, *au delà* de l'objet concret. La Littérature montre à la fois ce qui est, et ce qui devrait être, c'est à dire qu'elle montre le *possible*, car le possible se compose de ce qui existe *et* de ce qui est nécessaire.

Ainsi, les caractères de l'Epopée, les sentiments de l'Ode, les actions du Drame, n'existent pas dans la réalité, mais ils sont possibles, vraisemblables. L'esprit ne se contente pas de la réalité, il tend vers la perfection, il crée son propre monde. C'est le monde esthétique. La Poésie est, au sein de la Littérature, ce qui traite de ce qui devrait être, de ce qui est nécessaire. On croit à tort, souligne l'auteur, que le but de la poésie est exclusivement le plaisir et le divertissement. C'est aussi *la nécessité et l'utilité*. C'est pourquoi, il faut distinguer parmi les inventions poétiques les délires de l'imagination (les sirènes à queue de poisson), des véritables créations de l'esprit, comme l'idéal de l'Homme, un homme qui aurait toutes les qualités et qui, bien sûr, n'existe pas dans la réalité, mais qui est possible. Les créations de l'esprit à caractère idéal, ne cherchent pas à procurer du plaisir, mais à anoblir, *élever*, perfectionner l'homme.

Il y a donc une limite aux inventions de l'esprit, on peut ainsi définir le contenu de l'œuvre littéraire. L'invention littéraire doit toujours avoir un sens, elle doit mettre en évidence les liens entre les objets de la Nature. Ainsi on peut affirmer que sont *artistiques* les enseignements de Bernardin sur la nature, ou l'Histoire de

l'humanité de Herder[1]. A première vue, la différence peut paraître grande entre l'Histoire et l'Epopée, comme entre la réflexion et le poème didactique, le discours et le drame, mais il n'en est rien. En revanche, tout ce qui n'est pas conforme au bon sens, tout ce qui contrarie l'intelligence, est exclu du domaine de l'esthétique. Par exemple, les romans de Mme de Radcliffe. Ainsi, l'auteur rejette hors du domaine de la littérature tout ce qui est fantastique, y compris les contes populaires où interviennent des monstres ou autres créatures imaginaires...

L'Histoire a pour but la connaissance de la vérité, certes, mais le Beau n'est-il pas composé de Vrai et de Bien? Or, l'Histoire ne se contente pas de la vérité nue des faits, sinon elle ne serait que Chronique. Elle cherche le lien entre les événements, l'idée commune. C'est ce qu'ont fait Thucydide, Tacite, Hume, Miller et Karamzin... Ils ont étudié non seulement les peuples tels qu'ils sont, mais l'idéal des peuples, ce qu'ils devraient être dans telle ou telle circonstances de leur vie. La distance entre Histoire et Epopée est celle qu'il y a entre un homme mûr et un adolescent. L'Histoire est plus proche de la réalité, comme l'homme mûr est plus réaliste, moins emporté par son imagination. Selon l'auteur, il n'y a donc pas de différence de nature entre l'Histoire et l'Epopée, donc entre l'Histoire et la littérature, ou entre la science et l'art. Ce ne sont que des moments différents de la culture humaine.

On ne peut que se convaincre une fois de plus que l'idée, selon laquelle l'art serait imitation de la Nature, est fausse, poursuit l'auteur. En effet, quand on souligne la perfection de l'objet de la Nature par rapport à l'œuvre d'art, on compare en fait l'œuvre à *l'idéal de l'objet* qui se trouve en nous. C'est cet idéal, et non l'objet lui-même, qui est supérieur à l'œuvre.

Les lois de l'esthétique sont contenues dans toute œuvre d'art, comme si chacune était pour elle-même une théorie esthétique. Certains théoriciens les perçoivent d'emblée, comme Cicéron dans l'*Orateur*, d'autres comme Aristote dans sa *Poétique*, démontent l'œuvre pour en étudier les mécanismes. Elles sont nécessaires, même si apparemment, certains écrivains ne les suivent pas, ce n'est que le signe de la faiblesse des théoriciens qui cherchent à les mettre en évidence. En tant que science, l'esthétique doit donc

---

[1] Ici, l'auteur donne encore quelques exemples d'oeuvres philosophiques et néanmoins littéraires, selon son point de vue.

dégager ces lois. Elles sont la *forme* de la théorie esthétique, et en particulier littéraire.

Puisque la science de la littérature a une forme et un contenu, elle existe. Quel sera son objet, sa vocation? Il lui faut montrer que les lois de l'esthétique sont uniques pour tous les arts et toutes les littératures, montrer le lien entre les différents genres, qui découle de cette universalité. Il lui faut donc étudier le fond et la forme de chaque œuvre, pour juger de leurs mérites respectifs. Voilà l'objet de la Littérature en tant que science. Cette science doit avoir une branche théorique générale et une branche appliquée. La première étudiera le Beau dans l'homme, et le Beau dans l'œuvre, et en dégagera les lois générales. La seconde montrera les lois de la Littérature découlant des lois du Beau, elle étudiera les genres, la prose d'une part, la poésie de l'autre. La branche théorique générale est une partie du *ljubomudrie*, l'Esthétique. La branche appliquée regroupe la Rhétorique, l'Oraison, et la Poétique. Il sera nécessaire également de définir une théorie de la critique esthétique.

L'auteur termine son article en soulignant ses divergences avec Ast et Bouterwek. Ast ne reconnaît pas Démosthène, Cicéron ou Tacite comme des artistes. Ils n'appartiendraient pas à la Littérature. Bouterwek leur accorde une place comme prosateur, mais pour lui, tout ce qui a un caractère artistique en prose, rejoint la poésie. L'"éloquence", pour lui, n'est pas de l'art, de telle sorte qu'il met Démosthène et Platon dans la même catégorie qu'Euclide ou Hippocrate. Et il conclut en remarquant la difficulté de donner des limites à la Littérature, de déterminer ses caractères spécifiques, de définir l'invention, ou "originalité", esthétique.

Cet article se fonde sur la théorie des catégories kantiennes de Vrai, Beau et Bien. Comme Kant, il affirme le *but utilitariste et moral de l'art*. Incontestablement, l'auteur revendique la position de l'idéalisme : la nature se reflète en nous. Il refuse la théorie aristotélicienne de l'art en tant qu'imitation de la nature. Mais il refuse d'autre part certains traits de l'esthétique romantique, comme le merveilleux ou le fantastique (sirènes). Il introduit le critère du possible, du vraisemblable, du souhaitable. La littérature ne doit pas heurter le bon sens, ni le sens moral. On retrouve dans ces arguments une parenté avec l'esthétique classique : l'opposition fond/forme, esprit/matière, mais aussi la séparation de la littérature en poésie et prose, la réhabilitation de l'étude du genre

en tant que tel, la reconnaissance de l'"Oraison" et de la "Rhétorique" comme objets d'étude de la science littéraire... Mais c'est plutôt une approche classique de l'*étude* de la littérature, qu'une théorie classique de la littérature.

La position de l'auteur est opposée à celle des théoriciens romantiques, pour lesquels l'art doit tout contenir, et il ne peut y avoir aucune limite à l'expression du "moi". Pour lui, en revanche, la littérature a des limites précises. Toutefois celles-ci ne sont pas celles de la réalité. Le domaine de l'art, et de la littérature, s'étend aux limites du possible et du vraisemblable. Faut-il parler de "classicisme"? C'est ce que feront certains, comme Polevoj, faute de mots mieux appropriés, pour qualifier les interventions intempestives de Nadeždin, - *alias* Nadoumko dans *Vestnik Evropy* , en 1829, - qui, lui aussi, fustige les débordements romantiques, au nom de la morale, du bon sens et de la dignité humaine. Nadeždin expose, d'ailleurs, un système philosophique assez proche, dans un article intitulé "Du sublime"(*O vysokom*), paru dans *Vestnik Evropy* en 1829[1].

4 - Système philosophique de Nadeždin : "Du sublime."

Nadeždin introduit la notion de "sublime" comme critère esthétique fondamental. Quels sont les rapports du sublime avec le Grand (*velikoe*) d'une part, et le Beau (*prekrasnoe*) d'autre part? Ce qui est grand peut être dit sublime quand il éveille en nous le pressentiment de l'unité du principe supérieur de toute beauté et de toute grandeur. C'est ce que l'Antiquité représentait par un vol vers le ciel, et que l'on appelle, dans le langage mystique de la philosophie nouvelle, l'aspiration idéale à l'Eternel. C'est ce contact avec l'Eternel qui provoque la joie et l'enthousiasme de nos coeurs (le sentiment esthétique). Le Beau, au contraire, est à notre échelle, à notre mesure humaine. C'est l'harmonie, l'équilibre parfait, le zénith de la Nature. Le Sublime n'est pas en correspondance avec notre nature humaine, il nous dépasse, et il nous plaît justement en ce qu'il est supérieur. C'est l'épanouissement de l'Eternité.

---

[1] *O vysokom*, VE, 1829, n° 3-6, nous adoptons la traduction "Du sublime" car Nadeždin cite dans une note le travail de l'Anglais Edm. Burke *Philosophical inquiry into the origin of ideas of the Sublime and Beautiful.*

Pourquoi alors ne nous sentons nous pas écrasés? Parce que nous avons l'intuition de notre égalité potentielle avec le Sublime, ce qui nous donne la fierté de notre condition d'homme. Mais en même temps, nous avons conscience de notre impuissance, ce qui nous cause une certaine mélancolie (*unylost'*). Mais ce sentiment n'est pas vraiment triste, il est plutôt agréable, un peu comme le sentiment d'attachement à une patrie céleste, où se trouve la conclusion de notre existence, et la paix de notre âme. C'est pourquoi, le Sublime, au point ultime de son développement, rencontrera le Beau, la disharmonie (entre le sublime et notre imperfection humaine) se résoudra en une harmonie parfaite. Nadeždin introduit la dimension religieuse dans son système esthétique. Il fait une distinction entre la Nature et la "patrie céleste" (le ciel et la terre), tandis que pour les schellingiens de l'époque de la "nature-philosophie", la Nature englobe l'Idéal, ou du moins ne s'en distingue pas qualitativement. Il est vrai que par la suite, certains schellingiens, dont Odoevskij (mais pas Venevitinov), ont recours, comme lieu d'identité de la Nature et des Idées, au concept d'un Absolu, qui a bien tous les attributs de Dieu.

Selon Nadeždin, il faut chercher la manifestation du Sublime tant dans l'âme humaine, (dans la foi des premiers martyrs par exemple), que dans le monde physique. Car la Nature, "comme un océan sans limites"[1], contient la plénitude de la vie. Et pourtant, à cause de notre imperfection, de nos sens limités, nous ne percevons que de tous petits bouts du caractère sublime de la nature. (Même pour l'infiniment petit, nous avons recours à un microscope.) Chacun, il est vrai, reflète le Tout. Mais un objet, pour nous donner une idée du sublime, doit être <u>à notre mesure</u> (à la mesure de notre âme, c'est à dire à notre mesure morale). C'est l'idée schellingienne, selon laquelle le Tout (et non "tout") est beau dans la nature, mais nous ne le voyons pas. Et d'autre part, Nadeždin retrouve l'exigence de "proportionnalité" du classicisme, l'idée (scolastique?) que l'art est *pour l'homme*, et donc *à la mesure* de l'homme.

C'est ainsi que se trouve justifiée l'idée que tout dans la nature ne peut pas être objet de l'art. Nadeždin établit ensuite, en suivant les catégories kantiennes, une véritable typologie du sublime. On distingue le sublime dans l'"être", et dans l'"agir". Le premier, celui

---

[1] Nadeždin utilise le cliché romantique et schellingien que l'on retrouve notament dans la poésie de Venevitinov.

de la nature inerte, se décompose encore (suivant les lois de la triade) en non mesurable, incalculable et indéfinissable, c'est à dire infini dans l'espace (le ciel), l'infini dans le temps (la suite des nombres), et l'infini dans la fusion de l'espace et du temps (exemple : le silence d'un bois, ou la nuit, dans la poésie orphique. C'est le contraire du chaos byronien qui évoque la mort et emplit le coeur d'effroi.).

Le second (qui correspond, note Nadeždin, à ce que Kant nomme le sublime "dynamique") est celui des forces en présence dans la nature. Il se décompose en matériel, spirituel et universel. Les forces matérielles de la Nature sont la tempête, les volcans, les tremblements de terre. Elles ne sont sublimes que si l'homme n'est pas menacé, car dans le sublime, il doit toujours y avoir espoir. L'horreur doit être contre-balancée, se résoudre dans l'harmonie, à l'image de l'harmonie suprême, qui nous tourne vers Dieu (comme dans la *Cascade* de Deržavin.) Le sublime spirituel est celui de l'âme humaine, il se décompose en esprit, volonté et coeur, ou encore, génie, caractère et sentiment. Les génies sont les "grands hommes" (politiques, artistes, etc...). Leurs actes semblent dictés par une force supérieure, et nous donnent une haute idée de l'humanité. Mais même les "comètes néfastes", comme Napoléon ou Byron, ont un intérêt esthétique : ils nous montrent que l'homme peut dépasser ses limites. Les "grands hommes", bons ou mauvais, sont des sujets précieux pour l'art.

Le caractère, ou force de la volonté, est la dimension morale de l'homme. La volonté est, en effet, fille de la *liberté* de l'homme. La grandeur de la volonté ne peut être ni celle du sauvage, ni celle du marchand, ils n'ont pas plus de volonté que l'aigle ou la fourmi. La liberté de l'homme l'élève au dessus de l'instinct des animaux, vers l'idéal de perfection humaine : le Vrai, le Bien et le Beau. C'est vers cet idéal que doit tendre la volonté, animée par la foi. Du point de vue esthétique, le religieux est supérieur au stoïque, car seul celui qui lutte avec lui-même pour atteindre l'idéal, présente une qualité de sublime esthétique. C'est pourquoi, Abraham offrant son fils en sacrifice, est un meilleur sujet pour l'art, que la mort de Socrate. Nadeždin évoque également comme "bons sujets" Philippe refusant le parjure, la mort de Jeanne d'Arc, ou l'incendie de Moscou par Rostopchine.

Enfin, sans le sentiment, il n'y a de sublime ni de la raison, ni de la volonté. Le sublime peut être touchant, pathétique, ou frappant. Le sentiment le plus esthétique est l'amour, et surtout l'amour de Dieu. Mais grâce à notre capacité de compassion, la souffrance peut dans une certaine mesure être esthétique, à condition qu'elle soit compensée par l'espérance. La dignité de l'homme ne doit jamais être sacrifiée. (Lorsqu'Horace représente la mort de Caton, il prend soin de donner l'espoir, grâce à la présence, devant Caton, du livre de Platon sur l'immortalité de l'âme.)

Les passions peuvent être source de sublime. Il suffit de penser aux psaumes de David (XLI et XLII), où l'âme est déchirée, mais où la foi finit par triompher. Mais dans Euripide, quand Médée égorge ses enfants, ce n'est plus du pathétique, c'est du *frénétique*, complètement opposé au sublime. Toutefois, quand, dans le *Satan* de Milton, le héros descend en enfer, ou encore quand le *samozvanec* Dmitri s'écrie qu'il voudrait qu'avec lui périsse tout l'univers, bien que l'on soit à l'opposé de l'idéal de perfection humaine, ce qui provoque l'effroi, il y a néanmoins sublime esthétique, car on a une image quoiqu'en négatif,de *l'infini* des forces humaines. Quoi qu'il en soit, la passion en elle-même n'a rien d'esthétique. Elle peut servir à révéler le sublime en l'homme, mais elle ne le rend pas sublime.

La force universelle (*miroderžavnaja sila*) est celle de l'ordre éternel de l'univers. Pour les Anciens, c'était le Destin, force tyrannique présente dans toutes leurs œuvres, qui nie à l'homme toute liberté et toute espérance. Pour la foi chrétienne c'est la Providence. Il ne faut pas la confondre avec le merveilleux, le mystérieux et le "multi-significatif". Le merveilleux, c'est à dire ce qui ne peut être expliqué par des lois connues, est sublime dans la mesure seulement où il est le signe de l'infini des forces créatrices. C'est un des fondements de la poésie épique. Mais son utilisation doit être limitée, sinon on tombe dans le magique (poèmes romantiques), le fabuleux (mythes antiques) ou le conte (folklore) qui ne sont pas du domaine du sublime, et de l'art. Le mystérieux, c'est à dire ce dont le vrai sens est caché dans le monde spirituel, est le domaine du symbole ou de la parabole, par exemple les hymnes d'Orphée. Mais le plus grand des "mystères" est la religion chrétienne, la Parole de Dieu. Dans ce domaine, il faut se garder du fantastique et de l'obscurantisme mystique, précise Nadeždin. Le multi-significatif, c'est ce qui provoque l'enchaînement des idées

sans recours aux mots. Par exemple, c'est le fameux silence d'Ajax dans l'*Illiade*, plus éloquent que toute parole. C'est aussi les premiers mots de la Bible, de la Genèse : "Dieu dit : que la lumière soit !" Le mot (le Verbe), engendre l'idée (la Création).

La forme participe au sublime. Elle doit être en adéquation parfaite avec les idées. En littérature, le style doit être sublime, donc élevé. Le style élevé se caractérise par la brièveté, la simplicité, et la force.

Fortement inspiré de Kant, qui considère que le Beau est, avec le Sublime, le symbole du Bien moral, ce système permet à Nadeždin de classer les formes de Beau, et même de donner une hiérarchie des différents sujets possibles pour la littérature. Il est clair que pour Nadeždin, la littérature a une mission, elle doit servir à *l'élévation morale* de l'homme. Tout ce qui ne va pas exclusivement dans ce sens est rejeté hors du domaine littéraire (le passionnel, le fantastique, le folklorique etc...). Nadeždin a une vision métaphysique du Beau. Il distingue le beau sensible, du Sublime ou Beau spirituel, et met en garde contre le danger de se laisser séduire par la beauté sensible, sous peine d'oublier la Beauté sublime. Il a pu être traité de "séminariste" parce que ses positions rejoignent celles des philosophes médiévaux (Saint Thomas d'Aquin, Saint Augustin....).

Pour Polevoj, l'art n'a d'autre fonction que l'expression libre et spontanée de l'esprit humain. Pour les *ljubomudry,* l'art est reconnaissance par l'esprit de lui-même dans la matière, il a donc une finalité didactique, il montre le beau à l'esprit. Pour Nadeždin, à travers le beau, l'art montre le bien, et a donc un but moral, et en outre, certains sujets sont "sublimes" tandis que d'autres sont absolument à proscrire. Ce principe est d'une grande importance pour la méthode critique de Nadeždin. Le système philosophique de Nadeždin s'oppose directement à celui des romantiques.

5 - Le romantisme : moment historique.

La philosophie allemande a permis de dégager le principe de l'existence d'une loi unique pour le beau et pour l'art. Pour les critiques romantiques moscovites, le sentiment esthétique ne dépend ni du sujet, ni du siècle, ni du pays. Le Beau est permanent, mais ses manifestations changent en fonction de l'époque et du lieu, car il existe un rapport permanent entre l'œuvre d'art et la réalité.

Si les schellingiens russes doivent à Vellanskij l'idée de l'organicité du Tout, la division trichotomique, les raisonnements par analogie, c'est Galič qui développe l'idée évolutionniste contenue dans la philosophie de la nature de Schelling. Cette idée est celle du changement dans la permanence.

> "La double évolution de toute chose se manifeste dans l'opposition universelle qui régit toute chose : notamment l'une est active, l'autre est passive, l'une se meut dans la cause, l'autre est en repos dans le produit. Le masculin et le féminin, le positif et le négatif, + et - se ramènent à l'unité. Puisque ces contraires, avec leur unité première et dernière forment quatre pôles, de même, compris sous l'aspect du temps, ils donnent les quatre périodes de la vie de chaque chose. La première, où n'étant pas encore développée elle est un tout (*tseloe*), et la dernière,où après son développement complet elle revient à cette unité (totalité) première...[1]"

Cette idée est à l'origine de la théorie des âges de l'humanité, de la philosophie de l'histoire, et de l'histoire de l'art. L'évolution de l'humanité est comparable à celle de la plante, de la semence à la semence. L'humanité est partie de la perfection de l'innocence, et doit aboutir à la perfection de la fin de l'Histoire.

Le raisonnement dialectique est parfaitement intégré par les critiques dès la fin des années vingt. Tant dans *Moskovskij Telegraf* que dans *Moskovskij Vestnik* on retrouve la leçon : tout phénomène est la conséquence de la lutte de deux forces opposées, l'esprit et la matière[2]. Les interprétations sont différentes, mais le postulat n'est pas remis en question. L'esprit est la force motrice et "intensificatrice", la matière inerte est la force "centrifuge" et destructrice. La dialectique est, sans nul doute, l'apport le plus important de la philosophie allemande à la théorie esthétique. En effet, c'est d'elle que découle la théorie des *moments* de l'art, qui permettra aux critiques d'envisager la synthèse du classicisme et du romantisme, qui ne sont plus considérés comme deux principes, ou deux états d'esprit contradictoires, mais comme deux phases du développement de l'art, qui peut en avoir d'autres..

---

[1] Nikitenko "A.I.Galič" in *Žurnal ministerstva narodnogo prosveščenija*, 1869, p. 20, cité par Koyré, p. 145. Galič, en effet, n'a jamais publié sa thèse.

[2] "Все явления в человечестве суть действия двойственного в нас существа - духовного и вещественного.." Davydov, *Reč' o zanjatijax obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnost*, MT, 1830, n° 1 "...каждое явление есть следствие борения основных сил, духа и материи..." Srednij-Kamašev *Neskol'ko zamečanij na rassuždenija g. Nadeždina*, MV, 1830, n° 9

Cette évolution dans la conception de l'art se fait parallèlement à l'élaboration par Hegel d'une nouvelle philosophie de l'histoire. Le point de vue historique sur l'art, conjugué à un nouveau regard sur l'histoire, conditionnera non seulement le développement ultérieur de la littérature romantique, et particulièrement de la littérature russe, mais aussi l'émergence d'une critique fondée sur la méthode historique. Ainsi la loi de la triade et du développement trichotomique s'applique à Deržavin, Žukovskij, Puškin ; les écrivains et leurs œuvres ne sont plus considérés indépendamment les uns des autres mais en relation les uns par rapport aux autres...

En effet, rapidement, la théorie de l'art s'envisage dans les périodiques moscovites comme une théorie de l'*histoire* de l'art, dans laquelle s'oppose l'art antique des Grecs à l'art moderne des Chrétiens (le pseudo-classicisme apparaissant comme une fausse-route qui ne doit pas être prise en compte dans l'histoire du développement de l'art). Toutes les questions esthétiques sont dorénavant envisagées sous cet angle. Les critiques moscovites ne font que se mettre au diapason des théoriciens européens, parmi lesquels il faut citer en premier lieu Schiller et son ouvrage "*De la poésie naïve et sentimentale*", mais aussi August et Friedrich Schlegel, Fr Ast, Bouterwek, Bachmann, et en France, Ancillon, Mme de Staël avec "*De l'Allemagne*", Stendhal avec "*Racine et Shakespeare* " jusqu'à Victor Hugo et sa Préface de *Cromwell.*

La réflexion philosophique a rempli sa fonction : poser autrement que par rapport à la langue et aux genres les problèmes de définition de la littérature. Mais elle a montré aussi ses limites : la littérature n'est ni une intuition, un élan du coeur, ni une connaissance scientifique, peut-être, tout au plus, obéit-elle à une loi universelle psychologique[1], mais qu'il ne nous est pas donné de connaître. La philosophie ne permet pas de résoudre simplement l'équation entre le Beau d'une part, et le Vrai ou le Bien de l'autre. Elle sort peu à peu du champ d'intérêt pour laisser place à un vif débat sur l'histoire, qui emplit les pages des revues.

Kireevskij, dans *Dennica*, indique la voie à suivre : la philosophie a réalisé son achèvement en proclamant l'identité de la pensée et de l'existence (de l'idée et de l'objet)[2]. Il reste à appliquer ce principe à l'histoire de la nature et de l'homme. De même que la science

---

[1] Et non "physiologique" comme pour Balzac.

[2] "тождество ума и бытия" (Geršenzon, p. 19)

mathématique se tourne vers la réalité (elle se détourne du général pour s'appliquer à la physique et aux statistiques), la poésie devrait se tourner vers le genre historique. L'histoire (et non plus la philosophie) est, pour Kireevskij le centre de toutes connaissances, la science des sciences, à cet instant donné de la vie de l'humanité. Toute chose a une histoire, l'histoire englobe tout. C'est avec raison que les critiques diront, dans les années trente, que le romantisme russe s'appuie sur un triangle, dont les côtés sont la philosophie, la *narodnost'* et l'histoire. L'histoire est la synthèse de la philosophie et de la *narodnost'*.

Chapitre 5 : une synthèse du classicisme et du romantisme.

Le débat à propos de la thèse de Nadeždin nous permettra de conclure cette exploration du romantisme russe, en déterminant précisément les positions respectives au tournant de l'année 1830. Comme Kireevskij dans *Dennica,* Nadeždin proclame révolue l'époque de la critique philosophique, et réclame une critique historiciste. Sa thèse sur l'histoire du romantisme reprend les idées des théoriciens européens, elle est à la fois fortement influencée par le schellingianisme, et déjà se trouve dans une perspective hegelienne sur l'histoire.

1 - Contre la "pseudo-philosophie".

Nadeždin commence par dénoncer la mode philosophique de la fin des années vingt. Pour lui, la philosophie doit commencer par l'étude des textes. Elle doit être méthodique et disciplinée. Dans un dialogue de Nadoumko (1829)[1], où il met en cause le *Telegraf*, Nadeždin reproche à Polevoj de se prendre pour un philosophe. La vraie philosophie, selon le personnage de Nadeždin, Paxom Silič, c'est celle de Socrate et de Platon. Ce n'est pas l'art de parler, d'enchaîner des phrases incompréhensibles à propos de broutilles. Pour les critiques russes influencés par l'idéalisme allemand, le philosophe est devenu, comme le poète, le simple porte parole de l'inspiration, si bien que toute formation, toute connaissance approfondie est pour lui une entrave, tous ces jeunes gens rejettent également la méthode et la discipline du vrai philosophe. Polevoj, par exemple, ne s'autorise qu'un regard de très haut, en particulier sur la littérature russe. Il aurait besoin d'un "télescope", dit Nadeždin, qui donnera justement ce nom à sa revue, pour signifier qu'il entend considérer la littérature russe au plus près[2].

En effet, selon Nadeždin, la littérature russe est si insignifiante, que considérée de haut, elle est pratiquement invisible ! La critique

---

1 *Vsem sëstram po ser'gam.* VE, 1829, n° 22 et n° 23, p. 102-139 et p. 178-211

2 *Ibidem* p. 117-122

russe veut imiter la critique allemande, - "idéal", il n'ont que ce mot à la bouche, - mais en appliquant l'idéalisme allemand à *Graf Nulin* ou à *Vyžigin* , (qui sont des nullités, selon Nadeždin) ils commettent un véritable contresens esthétique. D'ailleurs, l'idéalisme est une mode qui décline déjà en 1829, remplacée par l'Histoire, affirme-t-il.

L'Histoire doit être la biographie de l'humanité. Pour s'expliquer, Nadeždin a recours à une comparaison tout à fait schellingienne. La vie de la Nature est comme un océan illimité où se reflète l'infini du ciel, tandis que la vie de l'humanité est comme un fleuve, où se reflète le même ciel infini[1]. Mais elle est en mouvement. C'est elle qui est l'objet de l'histoire. La philosophie de la nature examinait la vie immobile, tandis que l'Histoire considérera la vie en mouvement.

L'*idée* qui concilie la diversité des phénomènes, y compris des contraires, est la *synthèse*. (Et Nadeždin cède une fois de plus à son penchant pour l'étalage d'érudition, qui lui est si souvent reproché, en donnant ce mot en grec). La philosophie est la recherche de cette synthèse, tant de la Nature, que de la Raison (de l'Esprit).

Cette synthèse philosophique de l'humanité requiert une contemplation froide, métaphysique, qui peut facilement échapper à la Raison et s'évaporer dans les rêveries d'une imagination surchauffée[2], poursuit Nadeždin par la voix de son personnage. C'est pourquoi, la vérification est nécessaire, elle se fait par la confrontation de la synthèse avec la diversité des phénomènes. C'est le rôle de l'Histoire naturelle (au moyen de l'observation et de l'expérience) et de l'Histoire humaine, qui étudie les âges de l'humanité, grâce aux légendes et aux vestiges du passé. Ces deux sciences composent l'"analyse de la synthèse philosophique", dont parle Polevoj, en répétant, sans la comprendre, prétend Nadeždin, la théorie de Ast. Ainsi, Nadeždin condamne la dérive idéaliste des Romantiques, sans pour autant renier les philosophes allemands. Il estime qu'à partir des textes de Kant, Schelling, et Oken, les idéalistes russes, et particulièrement Polevoj, ont glissé dans une

---

1 "Подобно как жизнь Природы, покоющаяся в неподвижных рамах беспредельного пространства, представляет собой единый безбрежный океан, в коем отражается единое вечное небо: жизнь человечества, струящаяся в неиссякаемом русле преходящего времени, образует единый непрерывный поток, в струях коего движется того же единого вечного неба живой образ." VE, 1829, n° 22, p. 127. (C'est moi qui souligne.) On reconnait là les accents schellingiens de la première épître à Rožalin de Venevitinov.("Я молод, друг мой в цвете лет", Academia, p. 69)

2 "...испаряться в мечтания разгоряченного воображения" *ibidem*, p. 128

rêverie, qui n'est pas la philosophie. Toutefois, Nadeždin lui-même, bien qu'il se moque des jeunes idéalistes moscovites, s'appuie sur la philosophie allemande pour bâtir son système esthétique. En effet, les romantiques ne sont pas les seuls à se tourner vers la philosophie pour définir une esthétique. Leurs adversaires eux aussi se réclament de la philosophie allemande et du *ljubomudrie*. Il y a une continuité, qui n'est pas obligatoirement chronologique, mais est en tout cas logique, entre ce que l'on pourrait appeler l'époque "philosophique" et l'époque "historique" de la critique littéraire. La théorie littéraire de Nadeždin, telle qu'il l'exposera dans sa thèse, s'appuie sur une conception historiciste des "âges de l'humanité", qu'il emprunte aux théoriciens du romantisme européen.

2 - Théorie des âges de l'humanité

Bien qu'un article anonyme, paru dans *Atenej*[1], conteste la théorie des âges de l'humanité, la plupart des critiques se rallient à la méthode historique. Cette théorie est développée par Friedrich Ast, dans son *Esthétique* parue en 1805, et dont un résumé est publié dans *Moskovskij Vestnik*.[2]. Ast est un disciple de Schelling, comme le rappelle à ses lecteurs le *Telegraf* en 1831, à la suite de la parution de son *Panorama de l'Histoire de la Philosophie*.[3] Son système esthétique est inspiré de la "nature-philosophie" schellingienne. Pour Ast, la Beauté naît de l'union du fini et de l'infini. Mais du rapport de ces deux éléments dans l'œuvre provient le genre de celle-ci. Or, l'art antique est réaliste, car pour lui, l'infini (les dieux) est le réel représenté de façon symbolique. L'art moderne est idéaliste : l'infini est subjectif, c'est un idéal vers lequel on tend, avec amour et nostalgie. L'art idéal serait l'art antique, transcendé par l'art moderne. Ainsi, Ast rêve d'une synthèse des deux formes de poésie.

Selon Ast, c'est l'opposition de religion entre le monde grec et le monde roman qui est à l'origine de la nouvelle esthétique. Les Grecs vivent dans le même monde que leurs dieux, tandis que les Chrétiens vivent dans l'idée de Dieu. La religion ou mythologie grecque est de nature poétique, tandis que la religion chrétienne est morale et philosophique. Dans le polythéisme grec, chaque dieu a sa

---

1 *Atenej* 1831, n° 1, p. 16 *O napravlenii poezii v naše vremja.*

2 MV, 1829, 4ème partie (en 1829, la revue paraît en quatre parties)

3 MT, 1831, n° 8, p. 545

personnalité, son individualité finie, délimitée, même s'il est éternel, tandis que le Dieu des Chrétiens, c'est l'infini sans contours, l'idéal pur, l'Un. Pour les Grecs, le divin est à l'unisson avec le fini, alors que pour les Chrétiens, le divin nie le fini.

C'est pourquoi, les formes de l'art grec sont la plastique et le mythe, tandis que celles de l'art chrétien sont la musique (l'immatérialité) et l'histoire (l'infini du temps). Néanmoins, une mythologie est indispensable à l'art, comme "symbolisme objectif", car la contemplation directe de l'Absolu est impossible au commun des mortels. Elle disparaîtra quand tous les hommes seront éclairés par la philosophie, la connaissance de soi. Ce jour là, l'artiste pourra allier harmonieusement Nature et Amour, Beauté et Vérité, c'est à dire art antique et art chrétien. Ast évoque la possibilité d'une synthèse du romantisme et du classicisme. C'est la grande nouveauté de la thèse de Nadeždin.

3 - La littérature romantique est morte. Thèse de Nadeždin.

Dès ses premières publications, Nadeždin apparaît comme un provocateur. Il publie dans le journal du conservateur classique Kačenovskij, c'est pourquoi, malgré la volonté d'indépendance revendiquée par le personnage de Nadoumko, son *alter ego* dans les saynètes qu'il imagine pour exposer les débats littéraires, il est généralement considéré comme partisan des théories classiques. En 1829, encouragé par Kačenovskij, il se décide à se présenter au concours de recrutement des professeurs de l'Université et choisit un sujet de thèse : la littérature romantique.

La thèse de Nadeždin est assez mal connue de ses contemporains, car elle est rédigée en latin (*De poësia romanticae*), toutefois, quelques extraits paraissent dans les journaux, (dans *Vestnik Evropy* et dans *Atenej* [1]) et permettent de se faire une idée de la nouveauté et de l'originalité du regard de Nadeždin. Ils suscitent de vives réactions.

- **Définition et histoire du romantisme.**

La première partie de la thèse ne présente pas véritablement d'originalité, elle est consacrée à l'étude critique des thèses

---

[1] VE, 1830, n° 1 p. 3-37, n° 2, p. 122-151;*Atenej*, 1830, n° 1 p. 1-33

précédentes sur le romantisme, en particulier celles de Sismondi, des frères Schlegel et de Bouterwek. Nadeždin s'interroge sur l'origine du romantisme. Vient-il d'Orient, comme l'affirment Ast et Sismondi? Ou bien des peuples du Nord, comme sont portés à le croire Bouterwek et A.Schlegel? Selon Nadeždin, le romantisme vient du heurt entre le tempérament des nordiques et la fièvre des méridionaux, qui donne naissance à la poésie provençale. Puis il retrace l'histoire de la poésie du Moyen-Age. L'esprit médiéval est fondamentalement différent de celui de l'Antiquité. Nadežd i n examine à ce propos les théorie de Schiller, de Bouterwek, de A. Pictet, de A.Schlegel et enfin de Hugo, qu'il prend, ni plus ni moins, pour un charlatan. Tandis que les théoriciens du romantisme prétendaient mettre en avant les différences de celui-ci avec le classicisme, Nadežd in s'efforce au contraire d'en montrer les points communs, il affirme en particulier que les règles du goût sont communes aux deux époques. L'esprit humain appartient à deux mondes : matériel et spirituel. Dans l'enfance, l'homme en a à peine conscience, c'est l'état de la poésie primitive, par exemple, indienne, qui ne voit pas de frontière entre le visible et l'invisible. Mais quand l'homme grandit, il se heurte à la nature, et par réaction se dirige vers les profondeurs de son "moi". L'humanité suit le même cheminement : le mouvement vers la nature est le classicisme, tandis que le mouvement inverse, vers soi, est le romantisme.

Ce sont bien là les forces centrifuge et centripète qui, chez Galič et au delà, chez Schelling et les idéalistes allemands, sont à la base de la dialectique. Le but de la force créatrice est de concilier les deux, afin d'établir une harmonie qui gomme la frontière entre les deux mondes, objectif et subjectif. Le premier âge de l'humanité est donc simple contemplation ; le second, c'est celui de la force centrifuge, hors de soi ; le troisième c'est le mouvement vers soi, moment de réflexion, enfin le quatrième âge de l'humanité est celui de la vieillesse, mais aussi de la sagesse, c'est celui de l'équilibre, de la conciliation des moments précédents. Cette théorie des âges de l'humanité, comme toute connaissance spéculative, doit être confrontée à la réalité (à l'expérience), c'est à dire pour la littérature, à l'histoire de l'antiquité et du monde moderne. Nadežd in s'inspire d'Ancillon pour donner les caractéristiques de l'esprit antique et de l'esprit médiéval.

Les peuples de l'Antiquité se sont installés sur des territoires vierges, tandis que ceux du Moyen Age se sont construits sur les tombeaux des peuples précédents, si bien qu'ils n'étaient guère enclins à explorer la nature, et se tournèrent vers eux-mêmes. Un trait distinctif essentiel de l'esprit classique et de l'esprit romantique réside, selon Nadeždin, dans le rapport de l'homme à sa patrie. Pour les Anciens, les limites de la patrie couvrent celles de l'humanité, et pour eux un étranger n'est tout simplement pas un homme, c'est un barbare ! Dans le système féodal, règne encore l'amour inquiet des anciens envahisseurs pour leur nouvelle "patrie". L'homme est attaché non à une terre, mais à un autre homme, un suzerain. Ceci développe les sentiments humains d'amour, de reconnaissance et de confiance. Le sens de l'honneur est la garantie de l'ordre social. Il y a une différence fondamentale entre l'héroïsme, notion antique, et l'esprit chevaleresque du Moyen Age. Le héros antique n'a besoin que de force physique, tandis que le chevalier se distingue par l'amour, l'honneur et la fidélité. Bien entendu, cela implique un rapport très différent à la femme, ainsi qu'à la religion.

Nadeždin passe ensuite à l'application à la littérature, du point de vue de l'"inspiration", puis du point de vue de la forme. Tandis que la poésie antique prend ses prototypes directement dans la nature externe, et s'efforce d'*imiter* l'harmonie naturelle, le romantisme prend pour prototype l'âme, que caractérise le mouvement et la vie. C'est pourquoi, bien qu'il soit organisé aussi selon un ordre déterminé, celui-ci est impossible à rendre ponctuellement, ce qui explique cet apparent désordre, cette disharmonie, au premier abord, des œuvres romantiques. Le but est de dépasser les formes, de sortir du cadre aristotélicien, c'est pourquoi, les auteurs romantiques ont parfois recours au fantastique. Le classicisme est l'époque des formes, et donc de la sculpture, tandis que le romantisme s'exprime mieux par la peinture. La nature se reflète aussi dans la poésie romantique, mais à travers le prisme de l'âme, si bien qu'on a besoin de toutes les couleurs de la palette pour l'y reconnaître. Autrement dit, tous les genres, tous les procédés poétiques y sont les bienvenus, toutefois la poésie romantique est essentiellement lyrique. Du point de vue de la forme, la poésie classique est fondée sur le rythme, sur le rapport du nombre de syllabes, sur la symétrie des vers, tandis que la poésie romantique

privilégie l'harmonie phonique des syllabes, et non leur rythme. C'est une "symphonie". Dans la poésie classique, le rôle dominant est celui de l'espace (la longueur du vers), tandis que dans la poésie romantique, c'est l'intensité qui compte, grâce à l'accent tonique.

Comme les critiques du *Telegraf*, Nadeždin reprend ici les théories de A.Schlegel et Ast sur la poésie romantique. On retrouve la correspondance : classicisme = plastique et sculpture ; romantisme = peinture et musique. Pour Nadeždin, comme pour Adolphe Pictet, la rime est un élément fondamental de la poésie romantique. Mais il est plus original lorsqu'il montre que dans la poésie classique les auxiliaires de la Nature sont des dieux ayant formes humaines, tandis que dans la poésie romantique, ce sont des hommes ayant des pouvoirs magiques (sorcières, gnomes, ...) qui sont de plus en plus abstraits et éthérés (salamandres, ondines), jusqu'à l'œuvre de Milton, dont les anges n'ont même plus forme humaine. C'est la victoire du spirituel sur la matière.

Le classicisme croit au destin aveugle et tout puissant, d'où le caractère de la tragédie antique ; tandis que pour le romantisme, l'homme est libre, mais dans le cadre de la morale, il a la responsabilité de son destin. C'est pourquoi le drame romantique mêle le tragique et le comique. La poésie romantique invite à chercher l'idéal dans l'homme, d'où son caractère idyllique ; tandis que la poésie classique enseigne sa place à l'homme , et de ce fait, elle a un ton didactique. Ainsi, curieusement, le monde romantique aspire à l'idylle antique, alors que le monde antique rêve de la maturité spirituelle du romantisme. C'est la loi des contraires, les forces opposées tendent à s'annuler pour trouver l'état d'équilibre. Finalement, les deux poésies sont des soeurs aux caractères opposés, et l'une n'est pas supérieure à l'autre.

- **Fin du romantisme.**

La définition du romantisme proposée par Nadeždin ne s'écarte guère des théories européennes, et surtout allemandes. Jusque là, sa thèse ne peut que réjouir tant Polevoj que les *ljubomudry*. Mais le scandale vient de l'affirmation suivante : les deux soeurs, classicisme et romantisme, sont mortes !

Le monde contemporain n'a plus rien à voir avec le monde roman, qui s'appuyait sur la chevalerie, les croisades... Ce dernier a commencé à faiblir dès le XIIIème siècle, à cause des

compromissions de la papauté et des guerres intestines. Et pourtant, comme par inertie, le romantisme a continué à prospérer jusqu'au seizième siècle ! Mais les derniers titans, poètes italiens et espagnols, ont fini d'en épuiser les forces. En France, on tombe alors dans le ridicule, le honteux de ce qu'on a nommé le "romanesque". Alors, les poètes cherchent dans l'antiquité classique les germes d'une renaissance... Selon Nadeždin, l'entreprise était louable, l'échec vint de la non adéquation entre l'esprit interne et la forme. La simplicité (ou naïveté, pour reprendre les termes de Schiller) antique est trahie par des règles formelles, étrangères au vrai classicisme. Cette mode française ne pouvait pas résister, et elle a éclaté comme une bulle de savon, vide à l'intérieur, lorsque les Allemands se sont révoltés contre la tyrannie française, conclut Nadeždin.

Nadeždin condamne ici sans équivoque le néo-classicisme (ou pseudo-classicisme) . Mais il ne lui préfère pas un néo- ou pseudo-romantisme, car, estime-t-il, pas plus que le classicisme, le romantisme ne peut être greffé sur l'époque contemporaine. La caractéristique du monde moderne est le civisme. L'homme est devenu citoyen. Il a appris à contrôler sa liberté, à l'apporter en gage à un contrat social. Il devient son propre esclave par choix librement consenti. Tout ceci lui impose de nouvelles limites : sa vie ne peut plus être un festin au sein de la nature comme pour l'homme antique, ni non plus une rêverie idéale et sans but, comme pour l'homme du Moyen Age. Et Nadeždin montre que le bon goût actuel est choqué, tant par certaines choses naturelles aux antiques, que par d'autres, propres au Moyen-Age. Des actes qui faisaient la fierté de l'homme médiéval sont criminels aujourd'hui. La violence de la poésie romantique est, à l'heure actuelle, inadmissible. Nadeždin condamne fermement la représentation des horreurs et monstruosités dans la poésie, des convulsions de l'esprit, comme chez Byron, car la beauté, dit-il, ce n'est pas l'imitation de toutes les horreurs de la nature, au contraire, c'est l'harmonie suprême. Si la poésie était capable d'embrasser toute l'âme humaine en un seul tableau, alors même les horreurs y auraient leur place, car elles n'empêcheraient pas de voir l'harmonie

générale. Mais un tel tableau n'est pas à la mesure de la création humaine[1].

Ainsi, Nadeždin rejette le courant romantique dit "frénétique". Il est encore plus ferme dans sa condamnation du recours au surnaturel en poésie. La vie est suffisamment vaste pour que le matériau de l'art puisse être puisé exclusivement dans le réel. Il est illusoire de croire que le romantisme donne une liberté poétique. Certes, il supprime la servilité envers les normes du classicisme, mais à la place, il ne propose qu'anarchie. La vraie liberté, c'est de n'obéir qu'aux lois de l'inspiration éclairée par l'intelligence du génie. Le faux romantisme du XIXème siècle est une offense aux lois du bon goût.

Puisque la nature obéit à des lois, l'art aussi a ses règles. Elles sont ce qu'on pourrait appeler la "prosodie" des idées esthétiques, des images, dont les mots ne sont que l'enveloppe.("*prosodia idearum, quarum verba non sint, sini corpora*", écrit-il dans sa thèse). Nadeždin cherche les lois esthétiques non plus dans la psychologie des individus, comme le suggéraient les *ljubomudry*, mais dans la psychologie des peuples, en fonction de leur "âge" dans l'histoire de l'humanité.

Comme Venevitinov avant lui, et comme Belinskij après, Nadeždin ne voit qu'une chose à faire, cesser de créer, et se mettre à l'étude. Le genre humain a déjà connu deux cycles de maturation, l'un antique, l'autre romantique (roman). Une troisième époque s'est ouverte. Ce sont les lois même de la Nature qui indiquent ce que sera cette troisième période : elle ne peut être que la synthèse des deux autres, la résolution de leurs contradictions. Il n'est pas exclu, ajoute Nadeždin, que la Russie ait été choisie par la Providence pour jouer le premier rôle dans ce nouvel acte du drame éternel des destinées humaines.

La thèse de Nadeždin dérange tout le monde, elle paraît d'une audace invraisemblable. Déclarer mort le romantisme en 1830, alors qu'il acquiert tout juste droit de cité après une bataille acharnée, est ressenti comme une provocation sans nom.

---

[1] Nadeždin oppose donc à l'idéal "infini" des romantiques la "mesure humaine", ce qui est un argument typiquement classique. L'ambition de Hugo dans *Cromwell* était bel et bien d'embrasser toute la nature humaine dans un seul tableau.

4 - Le romantisme vivra ! Contestation par *Moskovskij Telegraf* de la thèse de Nadežd in.

Une première réaction paraît dans le N°3 de l'année 1830, c'est à dire très peu de temps après la soutenance. Mais l'article le plus violent paraît dans le deuxième numéro du mois de mai (N°10)[1]. Polevoj évoque, dans le même article, la thèse de Nadežd in, et un essai sur la tragédie chez les Grecs, les Français et les Romantiques, d'un certain Tovarnickij, dans lequel Polevoj voit une parodie des pamphlets "soi-disants classiques" contre le romantisme.

Ce livre sur la tragédie est utile, dit Polevoj, car il fait rire, et ce dont on rit n'est plus dangereux. C'est vrai aussi pour les thèses de certains professeurs, ajoute-t-il, feignant déjà de ne pas vouloir prendre au sérieux la thèse de Nadežd in. Puis il confronte cette parodie avec ses modèles, et conclut ironiquement que pour être réussie, elle aurait dû comporter des injures contre les Romantiques, ainsi que d'abondantes citations latines et grecques, (ce qui est le cas de toutes les publications de Nadežd in).

Les "classiques" russes sont pires que leurs homologues français, allemands ou anglais, car ils empruntent toutes leurs idées à l'extérieur, tout est faux chez eux. Ils partagent, d'ailleurs, ce défaut avec les "romantiques" russes, et également avec les "libéraux" russes, les "patriotes" russes... Rien d'authentique en Russie, pas même le romantisme, se désole Polevoj. Les romantiques russes sont comme des enfants qui n'auraient pas fini leurs études. Ils ne sont pas eux-mêmes. Pour Polevoj, non seulement le romantisme n'est pas mort, mais en Russie du moins, il est à venir.

Le critique dresse le portrait-type d'une thèse anti-romantique d'un Classique russe, et la thèse de Nadežd in sert d'exemple à sa démonstration. Pour ménager les susceptibilités de l'Université[2], il prend soin de préciser qu'il ne la considère que dans la mesure où des extraits importants sont parus dans les journaux moscovites.

Monsieur Nadežd in, dit Polevoj, a "lu quelque part" que la poésie pouvait être primitive, classique ou romantique, que la poésie

---

1 MT, 1830, n° 10, p. 224-238, *Sovremennaja Bibliografija. Russkaja Literatura.*

2 Précaution vaine, puisque dans *Argus* n° 4 (le supplément au journal de Raič *Galateja*) paraît une lettre reprochant à Polevoj de s'en prendre aux autorités de l'Université. (voir Kozmin p. 245)

classique est révolue depuis les Grecs, que la poésie du Moyen-Age est appelée "romantique" par les nouveaux théoriciens. Et voilà que Monsieur Nadeždin a imaginé que la poésie romantique elle aussi était révolue ! Que signifie alors l'existence des nouvelles littératures, anglaise, allemande, française, et même russe? Que dire de Gœthe, Byron, Moore, Puškin? De la *narodnost'*? Et de l'Orient, qui se rapproche de l'Occident? Tous ces signes sont, pour Polevoj, la promesse de l'avènement du romantisme comme nouvelle ère de l'esprit, lorsque la bataille contre les préjugés et résistances des Classiques sera gagnée.

Nadeždin, poursuit Polevoj, nie la continuité entre la littérature du Moyen Age et celle dite romantique de l'époque moderne et s'en prend violemment aux philosophes allemands, et à leur manie de fouiller la fange, tout en se dissimulant sous les beautés de l'Art, de sorte qu'ils séduisent aisément les âmes rêveuses et sensibles. Il accuse Byron d'avoir été la "comète fatale", reflétant le "feu sombre de l'enfer" esthétique, et sa poésie d'être "satanique", celle de Jean Paul[1] de couler "comme une lave mortelle, se dévorant elle-même"[2] ! Quant au romantisme russe, Nadeždin pousse la provocation jusqu'à lui préférer les Classiques Sumarokov et Knjažnin, parce que, dit-il, leur poésie, si elle n'enchante pas, ne dégoûte pas non plus ! Ce qui est déjà répugnant chez les romantiques étrangers, l'est doublement chez les russes, comme si c'était deux fois digéré ! Et c'est avec cette ordure qu'on tyrannise le bon sens, ce sont ces déchets abjects qu'on élève avec des mains sales sur l'autel des muses[3] ! Polevoj est choqué par les images crues, l'irrévérence même pour les plus grands auteurs, comme Gœthe et Lamartine, et l'expression si peu académique de Nadežin. Pour lui, toutes ces sorties ne sont qu'un délire, qu'un adulte ne peut écouter sans honte.

---

1 Il s'agit de l'écrivain J.P.Richter

2 "Господин Надеждин называет Байрона - *выродком поэтического отступничества в области обмоложенного романтизма,или зловещею кометою, на которой отсвечивает мрачное пламя эстетической преисподней* (?!), его поэзию *сатаническим ожесточением,* Ж.Поль у него *клокочет губительною лавою жизни, пожирающей саму себя.*" (MT, 1830, n° 10, p. 232)

3 "Это - тот же самый *сор,* получаемый только из вторых рук, *те же мерзости - дважды переваренные!*..И доколе будут они тиранить терпение здравомыслия? Доколе на алтарь чистых дев будут *возвергаться скверные умёты - руками неомовенными?*" (*ibid.*)

On peut comprendre l'indignation de Polevoj devant la violence des propos de Nadeždin. Et à cause de cette violence, il ne peut que rester sourd à la conclusion de la thèse : la nécessité d'une synthèse du classicisme et du romantisme, bien que lui même ait rêvé dès 1826 de la venue d'un "philosophe-réconciliateur des classiques et des romantiques"[1]. L'idée est absurde, clame pourtant Polevoj, et surtout incompréhensible, car la prose de Nadeždin est obscure comme celle d'un séminariste qui aurait abusé de l'étude des textes latins. Polevoj attaque aussi bien la prose russe, que latine, de Nadeždin.

Polevoj se refuse à tenter une réfutation car, dit-il, cette thèse est l'exemple type des dissertations des Classiques contre le romantisme. Les idées ne lui paraissent pas originales, Nadeždin les emprunte aux théories esthétiques de Stuzmann et Ast, et, dit-il, on peut affirmer, au vu des conclusions qu'il en tire, qu'il ne les comprend pas... Les accusations habituelles contre le romantisme sont là : il serait vecteur d'athéisme et d'esprit révolutionnaire... Le "faux patriotisme[2]" caractéristique des Classiques russes est bien présent : la Russie est accusée de manquer de patriotisme, et l'auteur est plein d'emphase quand il s'agit des grands héros militaires de l'histoire russe.

Le patriotisme de Nadeždin fait "mourir de rire" Polevoj (*sušč*aja *umora*), cette forme de nationalisme, proche de celle des futurs slavophiles (fierté pour le passé), et qui en même temps n'est pas éloignée du patriotisme militaire de *Syn Otečestva*, n'est pas celle de Polevoj, toute entière tournée vers un futur européen pour la Russie. Pour Polevoj, influencé par les romantiques français, dont une partie, au moins, associe le romantisme aux idéaux républicains, le lien du romantisme avec la chevalerie du Moyen-Age est bien moins évident que pour les romantiques allemands. Tel qu'il le conçoit, le romantisme n'en est qu'à ses balbutiements, son heure de gloire est à venir.

Mais ce qui est nouveau et inadmissible aux yeux de Polevoj, c'est le ton docte employé par Nadeždin. Il lui semble absolument inconvenant pour une thèse scientifique. Nadeždin semble prétendre que tous les romantiques se sont fourvoyés et que lui seul est dans le droit chemin ! Admettons, dit Polevoj, que notre siècle se

---

1 MT, 1826,n° 8, p. 329; Kozmin, p. 244 (note)

2 "приторный патриотизм" (*ibid.* p. 236)

trompe, que des peuples entiers[1] aient perdu la tête avec le romantisme, que Schlegel, Villemain, Stuzmann, Gœthe, Byron, Ast, n'aient pas su de quoi ils parlaient, et que seul Monsieur Nadežd in détienne la vérité ; même alors, pourquoi la formuler de cette façon? Polevoj est aveuglé et choqué par la forme et le ton de la thèse de Nadežd in. Il considère l'auteur comme un classique, et donc un ennemi qu'il faut combattre par tous les moyens, d'autant que celui-ci ne respecte rien, pas même les figures de la littérature russe sur lesquelles il y avait jusque là consensus.

5 - Réaction de *Moskovskij vestnik*

La réaction du critique de *Moskovskij Vestnik,* Srednij-Kamašev, n'est pas aussi violente que celle de N.Polevoj. Mais dans "Quelques remarques sur la dissertation de M.Nadežd in "Sur l'origine, les caractéristiques et le destin de la poésie dite romantique"[2], il fait part de ses réserves.

Le ton de Srednij-Kamašev est beaucoup plus mesuré que celui de Polevoj. Il se félicite de la nouveauté des idées apportées par Nadežd in au débat entre Classiques et Romantiques, débat qui finissait par s'enliser. Nulle part, sauf en Russie, on ne peut plus nier l'existence de ce phénomène historique qu'est le romantisme, affirme-t-il. Pourtant c'est ce que font encore les Classiques russes. Contrairement à Polevoj, qui assimile Nadežd in à un classique, le critique de *Moskovskij Vestnik* ne s'y trompe pas. Nadežd in apporte de l'eau au moulin des classiques, mais il n'est pas des leurs. C'est tout au plus un transfuge des Romantiques. Le critique lui témoigne beaucoup de respect, rend hommage à son esprit et son érudition, tout en contestant fondamentalement ses conclusions.

Il ne faut pas s'arrêter à la forme des propos de Nadežd in, dit le critique, il faut étudier le fond de sa pensée. En effet, tout vient de sa conception du romantisme. Kamašev suit parfaitement Nadežd in lorsqu'il rappelle la loi universelle de développement de toutes choses. A la suite de Ast, Nadežd in en tire une loi de développement

---

[1] Notons ici que l'adhésion de "peuples entiers" est, pour Polevoj, une caution du romantisme. Le plus grand nombre ne peut pas se tromper. Le romantisme est "démocratique".

[2] *Neskol'ko zamečanij na rassužd enie g. Nadežd ina "o proisxožd enii, svojstvax i sud'be poesii tak nazyvaemoj romantič eskoj"* MV, 1830, n° 9, p. 44-57 (*Russkie estetič eskie traktaty*, II, p. 409 - 416)

historique de la littérature mondiale : dans un premier temps le matériel et l'esprit sont unis inconsciemment dans l'homme (qui n'est pas encore vraiment "homme", puisque sans conscience), puis l'homme prend conscience de son unité avec la nature, dans un troisième temps il prend conscience de son existence spirituelle, et enfin il atteint au degré de conscience suprême qui est aussi sa fin, sa destruction, la conscience de l'union du matériel et du spirituel. A ce shéma correspondent aussi les stades de la vie individuelle de l'homme : enfance, jeunesse, âge mûr et vieillesse.

> "Si on applique ceci à la vie littéraire de l'homme, on obtient ainsi deux mouvements : l'un depuis le tout début des temps préhistoriques va par étapes croissantes jusqu'au développement complet du classicisme, l'autre, du déclin du classicisme, transformé en romantisme, jusqu'à sa disparition complète dans les déserts de l'âme de l'humanité décrépie. C'est pourquoi, on peut dire que le romantisme n'est pas encore terminé. Mais d'un autre côté, en continuant ce découpage, si on admet que la poésie primaire, théocratique a une place, avant la naissance des neuf muses de la Grèce bénie et le chant des rhapsodies de l'aveugle Homère, alors il faut aussi accorder une place au déclin du romantisme. C'est pourquoi, Nadeždin se croit en droit de dire que le romantisme n'existe plus[1]."

Kamašev n'est donc pas d'accord avec l'application que fait Nadeždin de la loi universelle de développement à la littérature. Nadeždin distingue quatre stades, tandis que Kamašev voit deux mouvements. Pour Nadeždin, classicisme et romantisme sont des états, pour Kamašev, ce sont des processus. Le classicisme est le mouvement de prise de conscience de l'homme dans le monde matériel (dans la Nature), le romantisme dans le monde spirituel (dans l'Idéal). La fin du romantisme signifie alors l'achèvement du cycle, la fin de la littérature !

---

[1] "Прилагая это к жизни человечества литературной, мы получаем таким образом, два направления: одно от самого начала её с неисторических времён в восходящих степенях до совершенного развития классицизма, переродившегося в романтизм, до совершенного исчезновения его в пустынях дряхлеющей души человечества. И вот почему можно сказать, что романтизм ещё и теперь не кончился. С другой стороны, продолжая деление, если допустить поэзию первобытную, теократическую и дать ей место до рождения девяти муз благословенной Греции и пения рапсодий слепца Гомера, то, конечно, и упадок романтизма должно отделить в особенный период. И вот почему г. Надеждин считал себя вправе сказать, что романтизм уже не существует." (*Russkie estetičeskie traktaty,* II, p. 412-413)

Nadeždin avait argumenté sa thèse en comparant l'esprit du Moyen Age à l'esprit contemporain. On est bien loin, disait-il, de la chevalerie et de l'ordre féodal qui sont indissociables de l'âge roman, et l'époque actuelle est aussi étrangère au romantisme qu'elle l'est à l'esprit de l'Illiade, c'est à dire au classicisme. C'est faux, dit Kamašev. La religion est la même, les peuples sont les mêmes, les Européens. Et l'organisation de la société n'est pas si éloignée de l'ordre féodal qu'il paraît ! Enfin, la philosophie actuelle est une philosophie de l'esprit, comme à l'époque romantique. "Nous sommes toujours des chevaliers, mais nous avons moins d'ardeur", conclut Kamašev[1].

Ainsi, il n'y a pas de rupture fondamentale entre l'âge roman et le romantisme actuel, selon Kamašev. Pas plus qu'entre la Grèce et Rome. D'ailleurs, le passage du classicisme au romantisme s'est fait avec un changement des peuples. Ce ne sont pas les Classiques, Grecs et Romains, qui ont développé le romantisme, mais des peuples nouveaux, pleins de forces fraîches et d'énergie. C'est pourquoi, il ne faut pas attendre des Européens une rupture de nature de la littérature. Si un nouvel âge doit venir, il viendra d'un peuple nouveau, jeune, qui n'a encore joué aucun rôle, qui n'a pas d'histoire.

> "A notre avis, si l'on peut attendre une rupture décisive qui pourrait délimiter une époque sous quelque rapport que ce soit, c'est de l'Amérique qu'il faut l'attendre, où les peuples sont jeunes et s'apprêtent seulement à entrer dans la vie : l'histoire des siècles, depuis le tout début du monde, porte à le croire"[2].

Pour Kamašev, le peuple russe est associé à l'histoire de l'Europe, depuis Pierre le Grand. Seul le peuple américain n'a pas encore d'histoire. Il est illusoire de croire que la Russie peut jouer un rôle de rénovation de la littérature européenne. Comme l'homme, cette dernière n'a qu'une vie. En considérant que la Russie fait partie intégrante de l'Europe, Kamašev lui interdit la possibilité d'un essor à venir, puisque l'Europe est en fin de parcours.

Contrairement à Polevoj, Kamašev, tout en admettant que le romantisme est en déclin, estime qu'il n'a pas achevé son cycle. Le

---

1 "мы до сих пор те же рыцари, но только охладевшие" *ibid.* p. 413

2 "По нашему мнению, если можно ожидать какого-нибудь решительного перелома, который мог бы служить эпохою во всяком отношении, то должно ожидать его в Америке, где народы юные ещё только готовятся к жизни, на это указывает вся история веков от самого начала мира." (*Russkie estetičeskie traktaty*, II, p. 414)

romantisme n'est pas mort, affirme Kamašev. Il n'y a aucun signe tangible d'un changement d'époque en Europe. Homère a ouvert la voie au classicisme. Si on admet que c'est Gœthe qui a marqué la fin du romantisme, alors où est l'Homère de l'époque nouvelle, post-romantique?

Les arguments de Nadeždin sont inacceptables : il prétend que le romantisme actuel n'est qu'imitation du Moyen Age. Comment peut-on traiter Byron et Gœthe d'imitateurs, s'indigne Kamašev? La synthèse du classicisme et du romantisme est une aberration. Kamašev veut bien admettre que la littérature contemporaine ne soit pas du pur romantisme, au sens où l'entend Nadeždin. Mais qu'il faille la guérir, par une greffe mécanique et artificielle du classicisme, certainement pas, elle n'est pas malade ! Car quoi qu'il en soit, "là où est la vie, est la littérature". On peut étudier les Classiques, les prendre pour exemples, indéniablement, ils ont de grands mérites, mais il ne peuvent en aucun cas servir de modèles. Et Nadeždin oublie l'essentiel : l'étude de l'essence de la nature humaine, et de l'évolution des mœurs, ainsi que des idées, qui les habillent en fonction des exigences du siècle. Car sans cela, la poésie ne peut pas atteindre à ce qui est au dessus du classicisme et du romantisme, la Nature, c'est à dire la Vie, avec tous ses changements de formes, et pour laquelle classicisme et romantisme ne sont que les quelques déchets que laisse, sur la rive des souvenirs de l'Histoire, l'océan de l'Existence...

Pour Kamašev, la Poésie a pour objet la Nature, non pas dans le sens classique, mais dans le sens élargi, qui émerge à la fin des années romantiques : la Nature, c'est la Vie au sens large, et avec sa dimension historique. Pour atteindre son objet, la Poésie doit étudier l'âme humaine. C'est à travers l'esprit humain que la Poésie touche à la Vie. En définitive, c'est aussi une synthèse du classicime et du romantisme que réclame Kamašev, puisque le concept de Vie englobe celui de Nature (objet du classicisme) et celui d'Idéal (objet du romantisme).

6 - Construisons un art national ! Réponses de Nadeždin aux critiques.

L'article de Polevoj est jugé excessif par bien des critiques[1]. La polémique s'engage. Nadeždin se défend dans *Galateja* [2], puis dans *Teleskop* [3] par l'intermédiaire de son personnage Paxom Silič Pravdivin, qui prend la défense de Nadoumko. Mais c'est plutôt à la critique de Kamašev que s'efforce de répondre Nadeždin, en développant les conclusions de sa thèse dans les années suivantes, en particulier dans *Molva*. [4]. Il faut utiliser les deux héritages, classique et romantique, affirme Nadeždin. Et cette synthèse ne doit pas être purement mécanique, elle doit être une véritable fusion organique[5], car les deux aspects sont indispensables et complémentaires. Il faut chercher une ressemblance totale et complète avec la Nature, tant la nature physique que la nature spirituelle. C'est en se mesurant avec la Nature, en entrant en compétition avec elle, qu'on réalise, dans l'œuvre d'art, l'union des deux pôles de l'activité créatrice.

Dans un discours prononcé devant les membres de l'Université de Moscou en juillet 1833[6], Nadeždin approfondit l'argumentation et les conclusions. L'orientation de l'auteur dans ce texte est plus historique que philosophique, et c'est déjà un signe du changement d'époque entre les années vingt et les années trente. Il retrace l'histoire de l'art depuis les balbutiements de l'humanité. Il distingue l'époque primitive, où l'art était pur instinct (de se parer, de décorer son habitat...). Pour Nadeždin, cet art, à la valeur incontestable, n'est pas tant poésie de l'homme, que poésie de la nature, car l'homme n'en a pas conscience.

C'est la thèse de Schiller sur la poésie "naïve" : l'homme est *dans* la nature, il n'y a pas de distinction entre art humain et Beau dans la nature. C'est avec la pensée humaine que nait l'art humain. Et dans son état primitif, il manque d'harmonie, et donne naissance à des monstruosités telles que les obélisques et les pyramides... Mais en

---

1 Exemple dans *Vestnik Evropy*, 1830, n° 21-22: article de Prjamikov contre Polevoj et la critique basse et polémique

2 *Galateja*, 1830, tome 17, p. 83-103

3 *Teleskop*, 1831, n° 12, p. 552

4 *Molva*, 1833, n° 115, p. 457-458

5 Et non une "greffe artificielle", ce qui était le reproche de Kamašev.

6 *"O sovremennom napravlenii izjaščnyx iskusstv"* publié dans la revue officielle de l'Université *Učennye zapiski Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta*, 1833, n° 1-3

Grèce se produit l'éveil de la connaissance et du sens civique. Les Grecs réalisent l'unité de l'idée et de la forme. Toutefois, la pensée grecque, y compris celle de Platon, reste enchaînée au côté matériel de l'existence. Partout est proclamée la supériorité de la matière sur l'esprit, et de la forme sur l'idée. Aussi, rapidement la lutte cesse entre ces deux pôles, et l'art descend de l'Olympe, et s'éparpille dans des formes vides, que même Rome n'a pu ressuciter. Et c'est le retour à la barbarie, à l'état sauvage, à la fois sur le plan philosophique (scepticisme) et social (anarchie). Malgré l'arrivée de la religion chrétienne, le corps romain était pourri, et pendant un millénaire, à Byzance, dans la nouvelle capitale, située entre l'Europe et l'Asie, l'art ne s'est pas réveillé. Il lui fallait un corps frais et des forces nouvelles.

Il les trouve à l'Ouest de l'Europe. Les artistes byzantins, chassés de leur ville, s'installent en Italie, où se développe le style gréco-lombard. Par la péninsule ibérique arrive le style des sarrazins. Mais il n'y a aucune unité entre ces germes. Toutefois, le Moyen-Age est loin d'être la période sombre et stérile que l'on se représente habituellement, dit Nadežin. Il n'en veut pour preuve que la naissance de la musique, dans le chant grégorien. Mais ce sont les Croisades qui rendront au Moyen-Age l'unité entre l'idée et la forme, ou plus exactement, entre l'idée et l'action. D'autre part, l'éloignement des croisés favorise en eux un regard plus large sur le monde. Et aussitôt après les Croisades, c'est le début de la Renaissance en Italie.

Mais la Renaissance est en réalité le chant du cygne de cette époque, son été indien (*zolotaja osen'*)... La catastrophe finale, c'est la Réforme. Nadežin répond à Srednij-Kamašev : oui, les peuples aujourd'hui sont les mêmes qu'au Moyen Age, et pourtant, il s'est produit une révolution dans les esprits, le changement d'époque est parfaitement reconnaissable. Le retour à la barbarie a culminé au XVIIIème siècle, qui connaît le pourrissement complet de la vie. Scepticisme religieux, sentimentalisme dégradant, dépravation des mœurs, et particulièrement en France ! Mais le XIXème siècle amorce une époque nouvelle, ce qui se traduit par un élan général vers l'authenticité. Nadežin manie les paradoxes avec brio : la Renaissance est une fin d'époque ! Le XVIIIème siècle français est la culmination de la barbarie ! Ainsi, loin de faire amende honorable

et d'atténuer ses affirmations, il persiste dans son rôle de provocateur devant les dignes professeurs de l'Université.

Dans la deuxième partie du discours, Nadeždin a une attitude prospective : il démontre qu'il n'y a pas d'autre voie pour les arts contemporains, que celle de la synthèse du classicisme et du romantisme. S'appuyant à la fois sur la métaphysique kantienne, sur la théologie et sur la dialectique schellingienne, Nadeždin répète qu'il existe deux directions artistiques : l'une matérielle, externe, centrifuge, l'autre spirituelle, intérieure, centripète. En effet, "l'océan de l'existence"[1] est composé de matière et d'esprit, deux principes contradictoires qu'on nomme encore terre et ciel (du point de vue de la religion), ou forme et idée (pour la dialectique). Or, ces deux directions ont déjà été exploitées par l'humanité. Que reste-t-il? L'indifférence primitive inconsciente?

Récemment, dit Nadeždin, on a essayé de réhabiliter successivement le vrai classicisme (Winckelman, Canova, David...), puis le romantisme. Le néo-classicisme a été un échec, personne ne le conteste. Mais le néo-romantisme est tout aussi anachronique. On a vu les excès, la "frénésie", auxquels il a conduit en France. Il faudrait pouvoir allier la profondeur spirituelle de Shakespeare à la beauté des œuvres d'Homère. Cette vaste entreprise nécessite les efforts conjugués de tous les génies de l'Europe. Mais n'est-ce pas justement une amorce de ce mouvement général de synthèse qu'on observe, par exemple dans l'absorption par le roman de tous les autres genres poétiques[2]? Il ne s'agit pas d'un retour à l'état primitif chaotique, car alors, la conscience humaine n'était pas éveillée, et l'homme ne pouvait agir que par pur instinct. Aujourd'hui, on peut poser des exigences précises à l'œuvre d'art. Elle doit être naturelle et nationale.

Art et nature ne s'opposent pas, affirme Nadeždin. En effet, la force créatrice reproduit, ou imite, la force existentielle. Pendant les périodes précédentes, elle le faisait de façon incomplète, ne prenant en compte qu'un des deux aspects fondamentaux de l'existence. Pris séparément, ni la nature externe, ni le monde spirituel ne sont la Vie. L'art contemporain exige une parfaite et

---

[1] L'image de l'océan paraît inséparable du concept même d'"existence" chez Nadeždin (*okean bytija*). Cette métaphore schellingienne est donc plus qu'une image stylistique. On la retrouve à trois reprises dans ce texte.

[2] Le roman apparait d'ores et déjà comme le genre de la littérature nouvelle, naturelle et nationale.

complète ressemblance : le génie doit embrasser du regard tous les aspects de la vie.

Théoriquement, Nadeždin ne s'éloigne pas des "classiques", tels Merzljakov. Mais il donne des exemples concrets : autrefois, l'art ne prenait en compte que les dieux ou les héros, et la peinture flamande constitue, de ce point de vue, une exception. Aujourd'hui, l'exception devient la règle : on attend du génie cette peinture-miniature de la réalité. (C'est ce que fait Balzac avec ses *Scènes de la vie quotidienne*.). De nos jours, dans la statuaire, on ne doit plus hésiter à représenter les grands hommes en costume moderne. Ainsi, la statue de Napoléon, commandée par la France, représentera le grand homme avec son tricorne, et non en habit d'empereur romain ! L'homme ne prendra plus la nature de haut, il ne se sentira plus supérieur, et il ne sera plus exclu non plus. Il aura la même position que l'enfant primitif qu'il a été, mais avec l'expérience accumulée au long des siècles en plus...

L'exigence du caractère national de l'œuvre découle de la nécessité d'être naturel. Ce n'est que dans un art *national* que le génie pourra enfin trouver sa vocation suprême : présenter à son peuple, à sa nation, un miroir dans lequel elle puisse se découvrir, se reconnaître. L'art doit faire de la Vie la poésie de l'auto-contemplation. Il ne s'agit plus, ou plus seulement, pour Nadeždin, de Dieu se contemplant dans l'homme et dans la création. Il s'agit de l'auto-contemplation de la Nation ! Et si le poète est un prophète, sa mission est claire : faire prendre conscience aux hommes de leur appartenance nationale.

Conclusion

Plus qu'une doctrine, ou une théorie littéraire cohérente, le romantisme est un état d'esprit, dont les mots d'ordre sont liberté, nouveauté, "voix du coeur", mais aussi, authenticité, sincérité et spiritualité. Mais les romantiques souffrent de l'absence d'un bagage critique, permettant de traduire en termes techniques la jouissance esthétique. Le trait le plus caractéristique des débats sur le romantisme, à Moscou, dans la période considérée, est le recours à la philosophie schellingienne pour déterminer les fondements d'une nouvelle esthétique. La volonté même de donner des appuis solides à l'esthétique romantique, par le recours à la philosophie, conduit à la fin du romantisme, en rétablissant le rapport de dépendance du Beau au Vrai et au Bien, qu'avaient, plus ou moins consciemment, nié les Romantiques. Pour ceux du *Telegraf,* ce n'est que secondairement que l'art remplit une fonction morale, car tout ce qui est beau élève l'homme vers sa perfection. Mais pour les *ljubomudry*, le Beau ne se distingue pas du Vrai et du Bien, ni la poésie de la philosophie. Les trois catégories sont différents aspects d'une même Idée, absolue et éternelle, dont la Nature est la manifestation physique. Enfin, pour Nadeždin, l'art ne pouvant refléter l'Absolu, l'artiste doit choisir l'objet de sa représentation à la mesure de l'humain, mais en représentant l'Idéal.

La notion grecque de la beauté (*kalokagathia*) comprenait à la fois beauté et bonté morale ; et l'assimilation du moment esthétique à un moment théophanique, ou révélation de Dieu, est une des composantes de la philosophie néo-platonicienne, dans laquelle l'art possède en même temps la capacité d'être utile et de faire plaisir. C'est ainsi qu'on hésite à désigner comme romantiques Kjuxel'beker ou les *ljubomudry*. Peut être faudrait-il parler d'un "autre" romantisme, qui se confondrait avec l'idéalisme et l'exigence du spirituel dans l'art. On serait tenté d'évoquer un retour au classicisme, ou un "néo-classicisme", au moins à propos de Nadeždin. Toute la recherche philosophique des *ljubomudry* n'est-elle pas une forme de réaction *contre* les débordements du romantisme? N'est-ce pas l'expression d'un malaise, d'une difficulté à accepter la remise en cause de toutes les valeurs fondamentales

de la littérature? Et Kjuxel'beker lui-même n'est-il pas, par sa proximité avec les thèses de Šiškov, un classique qui s'ignore?

Certes, si l'on considère le romantisme comme un mouvement cosmopolite et européen, un refus de toute contrainte ou de toute définition positive de ce que doit être l'art, alors même N.Polevoj n'est pas un romantique. Et on peut alors se demander si Nadeždin n'a pas raison de dire que le romantisme en Russie n'a jamais existé, que ce qu'on a appelé ainsi n'est qu'une maigre tentative pour imiter les poètes et théoriciens étrangers, dans leur révolte contre les règles établies. Les théoriciens du romantisme russe s'opposent dans un premier temps aux règles classiques, puis ils s'efforcent d'intégrer, dans une volonté de synthèse, le classicisme, qui est repensé, non plus comme un ensemble de règles formant un carcan, où l'art ne peut s'épanouir librement, mais comme un aspect du Beau dans la diversité de ses manifestations. L'art de l'antiquité, jugé authentique et spontané, est réhabilité, mais il est considéré comme dépassé, car ne répondant plus aux exigences du siècle.

Toute l'aventure des critiques moscovites est de fonder, et non de détruire. Ils estiment que le classicisme russe n'existe pas, ou si peu, qu'il est vain de lutter contre lui. En revanche, tant Vjazemskij que Kjuxel'beker ou les *ljubomudry* ressentent l'absence d'une littérature russe indépendante des modèles européens. Le romantisme en Russie n'est pas un mouvement de révolte ou de libération, c'est un enthousiasme constructif, qui donne le premier souffle à la future grande littérature russe.

Même au paroxysme du romantisme, les débats sont toujours modulés par la question nationale. La *Préface* de Vjazemskij à *Baxčisarajskij Fontan* a pour véritable objet, non le romantisme européen, mais la voie à suivre pour la littérature russe. L'élaboration du thème du "génie" romantique (poète-prophète ou poète-philosophe) trouvera son accomplissement dans la reconnaissance d'un génie national. La définition par l'intuition du sentiment esthétique suggère de définir de la même façon le sentiment d'appartenance nationale. La réflexion théorique des *ljubomudry,* et de Nadeždin, a pour unique objet de donner un fondement à une littérature authentiquement russe, qu'ils appellent de leurs vœux.

Deuxième partie : construire une littérature nationale.

Introduction.

Le débat sur la *narodnost'* en Russie déborde largement, et pas seulement dans le temps, celui sur le romantisme. Au dix-huitième siècle déjà, la question d'une culture nationale se posait dans ses grandes lignes : suivre ou non la voie européenne. En outre, la notion de *narodnost'* dépasse le cadre strictement littéraire, elle concerne la philosophie et l'histoire.

En Russie, le romantisme apparaît comme une façon de renouveler le débat sur l'identité nationale. Schlegel et Madame de Staël font du caractère national de l'œuvre littéraire un critère de l'esthétique romantique. Et pourtant, l'exigence d'un caractère national dans la littérature est à la fois une conséquence du romantisme, mais aussi une réaction contre ce même romantisme. C'est ce paradoxe qu'il nous faut à présent expliciter.

La conception de la *narodnost'* en littérature dépend, pour chaque critique des revues moscovites, de sa position par rapport au mouvement romantique européen. En effet, la revendication d'un caractère national se fait d'abord contre les modèles européens. Les "classiques" de *Vestnik Evropy* reprochent à l'école de Žukovskij d'imiter les poètes étrangers. Mais pour les romantiques, l'appartenance de la Russie au "choeur des nations civilisées" et à l'Europe fait partie intégrante de son identité. Par conséquent, pour être "national", il faut suivre la voie de la littérature européenne, c'est à dire le romantisme. Toutefois, "suivre la voie" ne signifie pas rester en arrière. Il faudra que la littérature russe s'affranchisse des modèles étrangers, après les avoir étudiés avec application, pour trouver enfin sa propre voie. C'est l'opinion, au début des années trente, tant des futurs "slavophiles" que des "occidentalistes".

Nous examinerons d'abord la conception de la *narodnost'* comme refus de l'imitation des étrangers, puis nous verrons que la recherche d'une définition de cette notion passe d'abord par la forme lyrique et la langue littéraire, puis par le statut du poète, et enfin, par les nouveaux genres littéraires les plus adaptés à l'expression de l'"idée russe".

Chapitre 1 : Esprit du peuple ou esprit du siècle.

De même qu'à l'origine, le romantisme en Russie ne se définit que par opposition aux règles désuètes du "pseudo-classicisme", la *narodnost'* apparaît d'abord comme un rejet de l'influence étrangère, et particulièrement française, sur la culture russe. C'est tout le sens de la polémique de Šiškov et de la Beseda contre le sentimentalisme. Contre les "archaïstes", l'Arzamas défend une conception moderniste de la littérature russe. Lorsqu'il prend la défense des œuvres "byroniennes" de Puškin, Vjazemskij le fait au nom du romantisme et de la *narodnost'*. En effet, pour lui, celle-ci découle du romantisme. L'influence étrangère est-elle naturelle pour la littérature russe, car elle est la conséquence de l'"esprit du siècle"? Ou bien est-elle une perversion contraire à l'"esprit du peuple" russe?

1 - Imitation ou voie européenne.

Les "classiques" s'opposaient au romantisme au nom de l'authenticité de la littérature russe. Dans *Vestnik Evropy* en 1824, on peut lire une critique de l'almanach romantique *Poljarnaja Zvezda,*

> "Il est temps pour nous de comprendre que, si nous nous limitons à l'imitation des auteurs contemporains, si nous ne faisons que répéter les idées des autres, et parfois leurs absurdités, si nous ne nous formons pas notre propre capital, légitimement acquis, et si nous ne cessons de nous charger par de nouveaux emprunts, nous ne parviendrons jamais à égaler ceux qui ont atteint leur but d'une toute autre manière[1]."

---

[1] "...ограничиваясь подражаниями современным писателям, повторяя чужие мысли, а иногда и бессмыслие, при недостатке собственного *благоприобретенного* капитала, беспрестанно обременяя себя новыми долгами, никогда мы не сравнимся с теми, которые иным путем достигли свою цель:...", VE, 1824, n° 2, p. 119

Le critique recommande ensuite de s'adonner entièrement à l'étude des auteurs de l'Antiquité classique *et russe.*

Selon les anti-romantiques, la littérature russe a succombé à une mode d'imitation de la littérature allemande. Dans la *Préface à Baxčisarajskij Fontan*, le Classique reproche à la littérature russe d'imiter la littérature allemande. Vjazemskij (l'Editeur) estime que suivre le modèle allemand est parfaitement naturel pour la littérature russe. C'est à Lomonosov que l'on doit l'orientation allemande de la littérature en Russie, rappelle l'Editeur. Après lui, Karamzin et Žukovskij n'ont fait que poursuivre dans le sens du mouvement donné à l'origine. En vertu des lois universelles, la littérature doit suivre ce mouvement initial, tout changement de cap est artificiel et forcé. Suivre le mouvement initial signifie pour la littérature russe accepter le romantisme européen, comme les Allemands. Toutefois, il ne s'agit pas de rester en arrière, mais de continuer à avancer, de dépasser le stade du XVIIIème siècle et non de s'y arrêter définitivement (comme le voudraient sans doute le "Classique" et Šiškov?) Vjazemskij ajoute que si le fondateur des Lettres russes, s'inspirant non des Allemands, mais des Italiens, avait donné un autre coup d'envoi, la littérature russe n'aurait pas aujourd'hui la physionomie qu'on lui connaît, mais toutes les voies de développement se valent pourvu qu'elles soient naturelles.

On reconnaît dans l'argumentation de l'Éditeur, l'idéal romantique d'un développement universel harmonieux, d'une littérature qui est l'expression naturelle et spontanée d'un peuple, reflétant avec exactitude l'état de son développement spirituel à un moment donné de son histoire. Vjazemskij ne prétend pas que la littérature russe devra toujours se trouver dans le sillage des Allemands, mais elle doit suivre le même cap.

M.Dmitriev proteste dans *Vestnik Evropy*. Il défend l'originalité et l'authenticité du classicisme russe. Il est faux de prétendre que Lomonosov aurait imité Günter pour ses odes, dit-il. Quant à Karamzin, c'est plutôt le modèle français et non allemand, qu'il a suivi. L'époque karamzinienne est française ! C'est Karamzin, et non Lomonosov, qui a entraîné la littérature sur la fausse voie de l'imitation des étrangers. Pour M.Dmitriev, une littérature russe nationale doit retrouver la tradition de Lomonosov. Il proteste contre Vjazemskij lorsque celui-ci affirme que la littérature russe n'a pas de "vernis" national, pas de caractère propre.

Tandis que pour M.Dmitriev, il faut chercher la *narodnost'* dans le passé russe, pour Vjazemskij, il faut accélérer la marche vers le progrès dans la voie européenne et romantique, pour qu'apparaisse, dans le futur, une littérature nationale qui n'a encore jamais existé. Naturellement, les romantiques ne défendent nullement la copie pure et simple des modèles étrangers. Mais pour "se former un capital légitimement acquis", ils pensent que la connaissance des littératures européennes modernes est indispensable à la Russie.

Pour Vjazemskij, la confrontation de la culture russe avec des modèles venus de l'étranger est une excellente stimulation et la meilleur prévention contre le plagiat stérile. C'est ainsi qu'il défend vigoureusement dans le *Telegraf*, en 1828[1], les théâtres étrangers de Saint-Petersbourg, dont l'existence était menacée par la vague de nationalisme culturel. Il affirme que le théâtre étranger peut apporter beaucoup, en éduquant le jeu des acteurs russes et le goût du public. Les Français ont raison de craindre l'intrusion des étrangers dans leurs théâtres, dit-il, car celle-ci menace directement leur identité nationale. Mais en Russie, le théâtre est pure imitation du théâtre français, et n'est menacé que l'amour propre des auteurs dramatiques russes, qui peuvent craindre de voir découvrir leur manque d'originalité.

Dans *Mnemozina*, Kjuxel'beker s'élève contre les "brumes et brouillards élégiaques" de la poésie de l'école žukovskienne, contre l'aveuglement des Russes, qui mettent tous les modèles européens sur le même plan, sans aucun esprit critique. L'imitation des Allemands, qui eux-mêmes, à l'exception de Gœthe, n'ont fait qu'imiter les autres peuples, ne peut rien apporter à la littérature russe, toutefois, la *connaissance* de la littérature allemande, *à défaut de celle de l'Antiquité*, n'a pas été inutile, pour l'amélioration du système de versification russe.

> "Néanmoins, ne soyons pas injustes. Étant donné l'ignorance complète des langues anciennes qui, à notre honte, est le propre de presque tous les écrivains russes tant soit peu talentueux, sans aucun doute, la connaissance de la littérature allemande n'est pas sans utilité pour nous. Ainsi, c'est à son influence que nous devons par exemple, de ne plus écrire

---

[1] *Požívki Francuzkix žurnalov v 1827*, MT, 1828, n° 13, p. 128-149

aujourd'hui uniquement en alexandrins ou en tétramètres ïambiques ou trochaïques[1]."

L'imitation des classiques français est épuisée, affirme Kjuxel'beker. Elle est stérile et sans vie. Mais Žukovskij a libéré la littérature russe du joug français, en lui ouvrant les yeux sur la littérature allemande. Toutefois, personne n'imposera aux Lettres russes un nouveau joug, même allemand ou anglais. D'ailleurs, cet affranchissement des Français est-il bien réel, s'interroge Kjuxel'beker? Si on s'intéresse tant aux Anglais et aux Allemands, n'est-ce pas parce que les Français nous y invitent, nous montrent l'exemple?

La position géographique de la Russie fait qu'elle est très bien placée pour assimiler les trésors de l'esprit tant européen qu'asiatique. De nombreux auteurs "asiatiques", ou plutôt orientaux, (Ferdusi[2], Hâfiz[3], Saadi[4], Djami[5]) attendent le lecteur russe. Ainsi, la poésie nationale devrait être une synthèse des meilleurs étrangers, européens et orientaux, mais assimilés, de façon à créer quelque chose d'organiquement russe, et non une imitation.

Si Kjuxel'beker redoute un nouveau "joug" allemand pour la littérature russe, son co-éditeur Odoevskij, lui, utilise les acquis de la philosophie allemande pour faire contrepoids aux théories esthétiques françaises. Toutefois, le but d'Odoevskij est bien, à terme, la création d'une littérature authentiquement russe.

Dans la quatrième partie de *Mnemozina,* les éditeurs dressent le bilan de leur publication. Ils se félicitent d'avoir rempli leurs engagements en trois points : limiter l'influence des théories françaises, attirer l'attention sur la philosophie allemande, et affirmer la nécessité d'une littérature nationale.

---

1 "не будем однако несправедливы. При совершенном незнании древних языков, которое отличает, к стыду нашему, всех почти русских писателей, имеющих некоторые дарования, знание немецкой словесности для нас не без пользы. Так, напр., влиянию оной обязаны мы, что теперь пишем не одними александринами и четырехстопными ямбическими и хореическими стихами." *O napravlenii naš ej slovesnosti, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletii. Mnemozina* II, (Kjuxel'beker, *Putešestvie Dnevnik, Statji*, p. 456)

2 Ferdusi=Firdusi, poète épique persan, fin du dixième siècle, auteur du "Livre des Rois" (*Shah-Name*)

3 Le plus grand poète lyrique persan (14ème siècle)

4 Poète persan du 13ème siècle, renouvelle le genre du poème d'amour (*gazhal*)

5 Ecrivain persan du 15ème siècle, dernier grand poète de l'époque classique, également prosateur.

"Les éditeurs ont traité par le mépris les bruits calomnieux qui couraient à leur sujet ; le but principal de notre publication était de populariser quelques idées nouvelles, venues d'Allemagne, attirer l'attention des lecteurs russes sur des sujets encore peu connus en Russie, ou du moins, faire qu'on en parle ; mettre un terme à notre engouement pour les théoriciens français ; enfin, montrer que tous les sujets ne sont pas épuisés, que à force de chercher à l'étranger les jouets de nos amusements, nous oublions les trésors qui sont près de nous. Les éditeurs de *Mnemozina* peuvent se vanter d'avoir atteint d'une certaine façon leur but : les périodiques *Literaturnye Listki, Syn Otečestva, Severnyj Arxiv*, tout en attaquant *Mnemozina*, continuent d'en citer des extraits sur la littérature française, sur la nécessité d'une poésie nationale, *Mnemozina* a même contraint *Literaturnye Listki* à parler de Schelling et Oken, bien que de travers, elle a si bien forcé les journalistes à parler des penseurs allemands qu'on pourrait presque croire parfois que nos critiques les ont véritablement lus."

On reconnaît ici le ton du *ljubomudr* Odoevskij. Du premier numéro au quatrième, son influence a grandi, jusqu'à devenir dominante par rapport à celle du décembriste Kjuxel'beker, si bien que dans cet article, signé pourtant "les éditeurs", l'accent est mis davantage sur la nécessité d'introduire en Russie les idées nouvelles allemandes, que sur l'exigence d'une littérature affranchie de l'imitation des étrangers.

Si la littérature doit être nationale, la philosophie en revanche est universelle, comme les lois de l'esprit. La nécessité d'inventer une philosophie russe n'est pas un thème des années vingt.

Selon Kireevskij, l'imitation des étrangers peut être utile et formatrice. Il distingue dans l'évolution de la littérature russe trois époques, dont deux sont marquées par l'imitation : celle de Karamzin, où l'influence française est dominante, et celle de Žukovskij, où elle est relayée par l'influence allemande[1]. Ces influences étrangères sont loin d'avoir été néfastes pour la littérature russe. Au contraire, elles étaient nécessaires pour former l'esprit russe à la conscience de soi. Kireevskij considère comme un signe encourageant l'engouement pour la philosophie allemande. L'influence française reste bénéfique, car elle apporte à la littérature russe le lien avec la vie, tandis que l'influence

[1] *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1829, Dennica,* 1830, (Geršenzon, p. 14)

allemande lui apporte le lien avec l'idée (l'idéal). De cette façon, la future littérature russe, celle de l'époque de Puškin et de la *narodnost'*, sera parfaitement complète.

Mais pour Kireevskij, la littérature russe doit seulement s'inspirer des modèles étrangers, savoir les utiliser, se reconnaître en eux, sans les imiter systématiquement. Une imitation peut enrichir la littérature, mais elle n'est jamais souhaitable.

> "L'éducation d'un peuple exige à tous points de vue un développement organique propre, et on doit autant que possible éviter l'influence des peuples étrangers[1]."

Mais pour que pousse l'"arbre" de la culture russe, il faut non seulement le terrain, mais aussi le génie, qui sera comme la graine à partir de laquelle il pourra germer. Si la littérature russe n'a toujours pas de génie, c'est que l'on a pas encore accumulé le matériau nécessaire à son apparition, c'est pourquoi, Kireevskij recommande de continuer à s'approprier les trésors des cultures européennes.

Une imitation ne peut être poétique que lorsqu'elle est motivée par l'amour de son modèle.

> "Si nous aimons notre modèle, n'est-ce pas parce que nous y trouvons des traits qui répondent aux exigences de notre esprit?[2]"

La littérature russe ne doit refuser aucun coloris, ainsi, son caractère futur sera multicolore. Elle rendra au centuple[3] tout ce qu'elle aura emprunté aux autres nations, quand sera venue pour elle l'heure d'être le coeur de l'Europe :

> "Pour que l'ensemble de l'Europe se transforme en un tout organique harmonieux, il faut un peuple qui supplante les autres par son poids politique et intellectuel. (...) De tous temps, l'un des États a été, en quelque sorte, la *capitale* des autres[4]."

---

1 "Образование народа во всех отношениях требует органического, своего развития и должно по возможности чуждаться влияния со стороны иноземных народов." *Al'manaxi 1827 goda* , MV, 1827, n° 3, p. 67

2 "Не от того ли мы любим образец наш,что находим в нём черты, соответствующие требованиям нашего духа?" *Obozrenie...za 1829, Dennica*, 1830, (Geršenzon, p. 30)

3 Cette idée aura un avenir considérable dans la pensée du mouvement slavophile. Elle sera également une des idées clés de Dostoevskij.

4 Geršenzon, p. 38

Ainsi, l'Europe ne perd rien pour attendre, il faut en tirer le maximum, et donc ne pas hésiter à profiter de son expérience. La Russie est l'héritière culturelle de l'Europe.

En 1831, dans *Evropeec*, Kireevskij reprend cette idée, à propos de la comédie de Griboedov *Gore ot uma*. Ce qui est ridicule chez les personnages de Griboedov, ce n'est pas le vernis européen, c'est le caftan du moujik qui dépasse sous les habits occidentaux[1] ! Le développement de la culture russe passe par un rapprochement physique de l'Europe, par l'imitation. Les Russes ne doivent pas craindre de perdre leur identité nationale, il est physiquement impossible pour un Russe de devenir Français ou Anglais. Il faut que la Russie se mette au rang de l'Europe. Le goût pour l'étranger est peut-être ridicule, il n'en est pas moins utile au pays. Toutefois, Kireevskij fait une réserve : les étrangers vivant en Russie ne sont pas les plus instruits, ni les plus cultivés. Souvent, la seule différence qu'ils présentent par rapport aux autochtones est leur ignorance de la langue russe.

Ainsi, pour Kireevskij, dans les années vingt et au début des années trente, la seule voie de progrès pour la Russie est de marcher dans les pas de l'Europe. Mais il projette dans le futur l'existence d'une culture russe se suffisant à elle-même, ne devant plus rien aux autres nations, leur faisant même partager son rayonnement.

Le point de vue de Belinskij sur l'utilité de l'imitation, en 1834, n'est pas très éloigné de celui de Kireevskij. Si l'on retrouve chez les personnages de Polevoj les traits de ceux de Schiller, dit-il[2], ce n'est pas un défaut, au contraire. Pour lui, l'imitation est l'hommage, inconscient et inévitable, du talent au génie. On retrouve cette formule dans plusieurs critiques de Belinskij.

> "Mais dans ce cas, le talent ne voulait, ni n'imaginait copier, il rendait seulement un hommage étonné et involontaire au génie[3]."

---

1 *Evropeec* , Frizman, p. 139

2 A propos du roman de N. Polevoj *Abbaddona*, (Skabičevskij, p. 581).

3 "Но в этом случае талант не хотел и не думал подражать, он только заплатил невольную дань удивления и восторга гению.": critique de *Noc' na Rožestvo Xristovo*, *Molva* , 1834) (Skabičevskij, p. 560)

> "...vous y trouverez toujours la trace de l'influence d'une, ou même de plusieurs, œuvres géniales. Cette dépendance est l'hommage inconscient du talent au génie[1]."

Mais il distingue l'imitation talentueuse et productrice, de la copie aveugle des artistes sans talents, tels que le sont tous les "imitateurs russes de Walter Scott", les auteurs de romans, comme Bulgarin. Et d'autre part, l'imitation, à l'époque moderne, exclut la servilité des imitateurs de l'époque classique.

> "Non, dans la création d'un véritable talent de notre époque, vous ne trouverez jamais cette imitation vile qui, autrefois, était considérée comme l'attribut incontournable des œuvres monstrueuses et absurdes de ceux qu'on appelle les Classiques[2]."

Comme Kireevskij et Vjazemskij, Belinskij affirme que la littérature russe n'a rien à redouter de l'influence européenne. Venevitinov, au contraire, estime que le romantisme européen est néfaste au développement d'une littérature russe authentique. Selon Venevitinov, la Russie est, depuis le début, sur une fausse route. Il n'est d'accord ni avec les "classiques", qui pensent que la seule littérature nationale est celle de Lomonosov, ni avec les romantiques, comme Vjazemskij, qui estiment que le mouvement naturel pour la littérature russe est le romantisme européen.

> "Chaque peuple indépendant a vu sa culture se développer à partir d'un principe, disons, national : ses créations, lorsqu'elles atteignirent ne serait-ce qu'un certain niveau de perfection, et entrèrent ainsi au nombre des découvertes universelles de l'esprit, ne perdirent pas leur caractère propre. La Russie, elle, a tout reçu de l'extérieur, d'où ce sentiment d'imitation, qui donne même au talent la servilité, et non la surprise, d'où cette absence totale de liberté et d'activité authentique[3]."

---

1 "...но вы всегда откроете в нём следы влияния одного или даже нескольких гениальных творений. Эта зависимость есть невольная дань таланта гению, - дань, которую он часто платит ему бессознательно и без своего ведома." (critique des romans de Polevoj, *Abbadona* et *Mečty i žizn'*, *Molva* ,1834) (Skabičevskij, p. 582)

2 "Нет, в создании истинного таланта нашего времени вы никогда не заметите этой пошлой подражательности, которая почиталась некогда необходимой принадлежностью чудовищных и безобразных произведений так называемых классиков." (*ibid.*, p. 581)

3 "У всех народов самостоятельных просвещение развивалось из начала, так сказать, отечественного: их произведения, достигая даже некоторой степени совершенства и входя следственно в состав всемирных приобретений ума, не теряли отличительного характера. Россия всё получила извне, оттуда это чувство подражательности, которое самому таланту приносит в дань не удивление, но

Certes, la Russie a su se dégager de l'imitation des Français, mais pour tomber de plus belle dans l'égarement et absence de toute direction pour la littérature. Venevitinov suggère donc d'"arrêter le cours actuel de la littérature[1]", et d'obliger la Russie à réfléchir sur elle-même. Il n'est plus question ici, pour la littérature russe, de suivre son cours "naturel", pour être authentique. Pas question non plus de revenir à un passé, qui l'est encore moins. Ce projet de dévier par la force le cours de la littérature russe est véritablement titanesque. C'est "l'exploit qui attend ceux qui brûlent d'un noble désir" d'aider "la Russie, et par conséquent l'humanité," en "élevant un monument à la gloire du *ljubomudrie* [2]".

Dans les années trente, la lutte contre l'"imitation" s'accroît avec le rejet du romantisme "byronien", et le rôle grandissant de la critique des revues littéraires. Ainsi, dans *Moskovskij Vestnik* en 1828, Ševyrëv dénonce de plus belle les influences étrangères dans les œuvres romantiques russes. Dans un "Panorama des Lettres russes en 1827"[3], il se réjouit de l'abandon par Puškin du byronisme, il reproche le manque d'originalité d'un poème de Podolinskij, *Div i Peri*, ce qui, dit-il est la preuve de l'immaturité du poète. Mais c'est surtout contre l'influence française que lutte Ševyrëv. Il regrette que Baratynskij y soit soumis, lui reproche de nombreux gallicismes, qu'il traque avec un acharnement parfois démesuré : dans le fait d'employer le mot *narodnosti* au pluriel, ou de dire "fille seule" au lieu de "fille unique" (*odinokaja /edinstvennaja doč'*) il voit une influence du français... La pièce de Katenin, *Andromaque*, est imitée de Racine, ce qui fait dire au critique que le théâtre russe n'est pas encore affranchi du pseudo-classicisme des Français. Ailleurs, un roman de Muravjëv, écrit sous forme de lettres, lui apparaît comme un plagiat pur et simple de *La Nouvelle Héloïse*[4].

Après 1830, même le *Telegraf* reconnaît, et déplore, la tendance imitative du romantisme russe. Bestužev-Marlinskij écrit en 1833 :

раболепство, оттуда совершенное отсутствие всякой свободы и истинной деятельности." *Neskol'ko myslej v plan žurnala*, (*Academia*, p. 216-217)

1 "Надобно бы совершенно остановить ход её словесности и заставить её более думать, нежели производить." (*ibidem* , p. 219)

2 "Вот подвиг ожидающий тех, которые возгорят благородным желанием в пользу России, и следственно человечества, (...) воздвигнуть торжественный памятник любомудрию, (...)" (*ibid.* p. 220)

3 *Obozrenije russkoj slovesnosti za 1827*, MV, 1828, n° 1

4 MV, 1828, n° 19-20, p. 344

> "Un feu croisé éclata depuis tous les magasins de livres, et voilà que l'un après l'autre fusèrent les romans vers la tête du bon peuple russe, qui, Dieu sait pourquoi, fut pris d'une envie irrésistible d'avoir sa propre presse, bien à lui, une presse "maison". C'est peu dire : la soupe française avait cessé de lui plaire depuis 1812, son estomac ne supporte plus le casse-croute allemand assaisonné aux brumes, le rosebeef anglais est trop saignant et trop poivré, dit-il, et même le pain d'orge de Walter Scott le fait grincer des dents[1]."

En 1834 encore, Nadeždin dénonce la tendance à l'imitation qui continue de règner dans la "vie" russe :

> "Ce malheureux esprit d'imitation continue de régner dans tous les domaines de notre vie. Ce mal inévitable pour un peuple qui s'éveille à la culture après tous les autres, eut apparemment, au début, un effet bénéfique, tournant, même de force, notre activité vers des acquis prématurés, mais ensuite, ayant épuisé nos forces dans ces progrès anticipés, il devint un poison nuisible et fatal[2]."

Le débat sur l'imitation des étrangers est un faux débat, tous les critiques romantiques sont d'accord pour reconnaître qu'une littérature ne peut être imitative. Mais la connaissance des modèles est nécessaire aux progrès d'une littérature authentiquement nationale, et l'influence des littératures étrangères n'est pas obligatoirement une menace ou un mal, pourvu qu'elle soit bien utilisée.

2 - Question de la traduction littéraire

Comment utiliser avec profit l'expérience des étrangers? Surement pas en les copiant, mais en les traduisant. Un des aspects de la question de l'imitation des étrangers et de la connaissance des littératures occidentales est le problème de la traduction littéraire.

Pour la plupart, les œuvres de Žukovskij sont des traductions plus ou moins libres des auteurs allemands ou anglais. Aussi, Žukovskij se trouve-t-il au centre du débat sur la traduction littéraire, et sur l'imitation. Les traductions peuvent-elles être considérées comme des œuvres authentiquement russes?

---

1 *O romanax i romantizme*, MT, 1833, n° 15, p. 400

2 *Teleskop*, 1834, tome19, p. 9; (Kozmin, p. 426-427)

Au XVIIIème siècle, le public russe éclairé avait une connaissance suffisante de la langue française, de l'allemand, du latin, et souvent du grec, pour lire dans le texte les chefs-d'œuvre du patrimoine de la culture européenne. La traduction était plus un exercice de maîtrise littéraire du russe pour l'écrivain, qu'un *medium* pour le lecteur. D'autre part, l'exigence vis à vis de l'auteur-traducteur était faible. L'essentiel était la révélation qu'il faisait à un public avide de nouveautés, peu soucieux d'avoir affaire à des créations originales, et qui acceptait facilement l'amalgam entre l'auteur réel et le traducteur. Bien que ce ne soit plus aussi vrai au XIXème siècle, les traductions de Žukovskij ou de Merzljakov, les *Fables* de Krylov (etc.) sont encore des œuvres littéraires en soi, le nom du "traducteur" a autant d'importance, sinon davantage, que celui de l'auteur de l'original.

La polémique qui éclate en 1816 à propos des deux traductions de *Lénore* de Bürger, celle de Žukovskij et celle de Katenin, fait apparaître clairement qu'elles sont considérées comme des œuvres représentatives du système poétique de chacun des écrivains, elles ne sont pas jugées pour leur rapport à l'original, mais pour elles-mêmes en tant que "ballades", et celle de Bürger ne préoccupe personne. Si Griboedov en fait mention au cours de la polémique, ce n'est que pour prouver que les défauts qu'il trouve chez Žukovskij ne peuvent être justifiés par leur présence chez Bürger. Tant pour Žukovskij que pour Katenin, le but de la traduction n'est pas de rendre en russe les particularités de la ballade allemande, mais de créer une œuvre russe nouvelle, qui viendra enrichir, tout en lui donnant une direction déterminée, le patrimoine poétique. Cette polémique ne porte donc pas, à proprement parler, sur la question de la traduction. Ce n'est que dans les années vingt que, parallèlement à l'exigence d'une littérature originale russe, la conception de la traduction littéraire est peu à peu modifiée. La nécessité de familiariser une audience littéraire toujours plus large, mais qui ne maîtrise plus toujours le français et l'allemand, avec les chefs-d'œuvre.de la littérature mondiale, mais aussi les nouveautés et progrès techniques dans tous les domaines, qui font l'objet de traductions scientifiques dans les journaux, sont à l'origine de ce changement. La traduction littéraire d'une œuvre étrangère perd son statut d'œuvre originale et authentiquement russe, elle devient "imitation".

Kjuxel'beker dans *Mnemozina* s'élève contre la voie imitative, suivie par la littérature russe des XVIIIème et début du XIXème siècle. Ce n'est pas en traduisant que les écrivains russes peuvent espérer atteindre un jour la gloire d'être eux mêmes traduits, car personne, sauf en Russie, "ne traduit les traducteurs"[1] ! Kjuxel'beker assimile le traducteur à un imitateur. En effet, il poursuit : l'imitateur ne connaît pas la véritable inspiration ; ce qu'il dit ne vient pas du fond de son âme, il se force à répéter les pensées et sentiments d'un autre. Cette attaque est dirigée contre Žukovskij et Batjuškov, mais témoigne d'une conception encore "artistique" de la traduction littéraire, elle suppose que le traducteur prétend à l'inspiration poétique, au même titre que le poète.

Vjazemskij prend la défense de Žukovskij dans *Moskovskij Telegraf* [2]. Žukovskij, dit-il, n'a jamais prétendu abuser ses lecteurs, mais au contraire il a voulu leur faire découvrir la littérature allemande. Le critique de *Syn Otečestva*, Bulgarin, affirmait qu'avec la connaissance des romantiques allemands, le public avait pu remettre Žukovskij à sa juste place. Rien n'autorise le critique de *Syn Otečestva* à préjuger des connaissances du public en la matière, dit Vjazemskij. Il peut tout au plus reconnaître que lui n'avait jamais entendu parler de Gœthe et Schiller auparavant.

On pourrait en conclure que Vjazemskij a une conception élitiste du public. Il est certain que les nobles cultivés qui forment son entourage lisaient les romantiques allemands. Bulgarin, au contraire, donne un sens plus large au mot public, celui qu'il acquiert avec la pénétration de l'instruction dans les différentes couches de la société russe. Toutefois, pour Vjazemskij, la traduction doit être un document scientifique visant à la connaissance de l'original, rien de moins et rien de plus. Il expose cette théorie dans un article du *Telegraf* en 1827[3].

L'originalité de Vjazemskij est d'avoir fait le choix de traduire en prose les *Sonnets* de Mickiewicz. Dans la préface qui précède sa

---

[1] "Переводчиков никто, коме наших дюжиных переводчиков, не переводит" *O napravlenii našej poesii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie, Mnemozina*, II (Kjux. *Putešestvie, Dnevnik,Statji* , p. 456)

[2] *Žukovskij, Puškin, - o novoj piitike basen,* MT, 1825, n° 4, p. 346-353 (Vjazemskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, p. 178-185)

[3] MT, 1827, n° 21, p. 76

traduction, en 1827[1], il souligne l'impossibilité de rendre ce qui est proprement polonais dans les *Sonnets*. L'étranger est comme le myope, dit-il. Il ne voit que la beauté d'ensemble. Les détails lui échappent. Il est impossible de les rendre dans une traduction, à plus forte raison si celle-ci est en prose. Ainsi, le traducteur ne cherchera pas à rendre la poésie de la langue polonaise, ni à réveiller chez le lecteur russe les sentiments patriotiques polonais. C'est l'affirmation du caractère national de tout vrai poète ; par définition, il ne peut être pleinement compris que par son peuple. En revanche, affirme Vjazemskij, les *Sonnets de Crimée* se prêtent mieux à la traduction, car leur caractère est plus universel. Le "coloris oriental", qui choquera sans doute les puristes, timorés et conservateurs, n'est que la marque de l'époque, on le retrouve chez Byron et chez les autres figures du siècle. Ainsi, à côté du caractère national, le poète conserve son caractère universel par son appartenance à l'époque. C'est en cela que l'échange entre les cultures peut être fructueux.

Après avoir ainsi délimité les ambitions et limites de la traduction, Vjazemskij s'explique sur la méthode. Le traducteur a fait le choix d'être fidèle au texte original, de le suivre presque mot à mot, quitte à sacrifier l'élégance(*krasivost'*) de la traduction. La première motivation de Vjazemskij est linguistique : faire ressortir la parenté des deux langues. Mais la seconde est qu'une traduction fidèle, quelles que soient ses imperfections, est toujours préférable à celle où le traducteur se met en avant, fait oublier l'original à son profit. Un bon traducteur doit, au contraire, savoir faire preuve d'abnégation. Sa récompense ne peut être que le plaisir du travail bien fait, et la reconnaissance des lecteurs, mais en aucun cas il ne peut prétendre à voir rejaillir sur lui une part de la gloire de l'auteur.

Certes, une traduction de ce genre ne s'adresse pas au commun des lecteurs. Elle s'adresse avant tout aux *artistes*, ou aux amateurs véritables qui se donneront la peine de chercher dans ce brouillon les mérites de l'original. En architecture, le plan d'un bâtiment en dit davantage à un initié, qu'une représentation picturale de celui-ci, car il reflète plus fidèlement le projet et la pensée de l'architecte. A partir de ce plan, on peut ensuite dessiner un croquis plus orné, mais tout aussi fidèle. Vjazemskij laisse aux talents de

---

[1] Article paru dans MT, 1827, tome 14, n° 1, p. 191-222

Puškin ou Baratynskij le soin de "mettre au propre" cette esquisse, en l'habillant des couleurs magiques de la poésie, et en animant la langue morne et sans vie de la traduction.

Un des buts de cette traduction, presque mot à mot, des *Sonnets,* poursuit Vjazemskij, est de montrer la proximité du polonais et du russe. Mais le traducteur n'a pu s'en tenir jusqu'au bout à ce principe, car il s'est heurté au problème suivant : un même mot n'appartient pas toujours au même niveau lexicologique dans les deux langues. Mais il invite les lecteurs à une lecture parallèle et contrastive de l'original et de la traduction. La réflexion purement linguistique n'est donc pas absente des préoccupations de Vjazemskij, mais elle n'est plus liée au problème esthétique et littéraire, elle prend un tour scientifique.

Dans cette nouvelle définition de la traduction, le traducteur n'est plus un poète, c'est un scientifique. Mais à partir du matériau brut qu'il leur fournit, les poètes russes créeront des œuvres esthétiques (et donc authentiquement russes). D'autre part, Vjazemskij rapproche la prose et la poésie, en démontrant que des idées "poétiques" peuvent être exprimées en prose. Il sépare la forme, l'expression, de l'idée elle-même, et brise le carcan le plus solide du genre littéraire : la séparation entre poésie et prose[1]. Remarquons que Vjazemskij fait preuve d'une conception élitiste de la culture. C'est l'affaire des amateurs éclairés. La traduction scientifique s'adresse aux spécialistes, et non au grand public.

Ailleurs Vjazemskij complète sa pensée : la traduction en prose est plus utile car elle a une action plus grande sur la langue dans laquelle on traduit, elle permet d'y introduire davantage de nouvelles idées et images, et elle permet toujours une meilleure approche et connaissance mutuelle des deux langues et des deux littératures. Vjazemskij a une préoccupation "karamzinienne" d'élargissement de la langue russe par la confrontation avec les cultures européennes. En 1830 dans *Dennica*, il publie une *Lettre à A.I.G* [2], dans laquelle il donne des conseils à un poète débutant. Il lui recommande de traduire le plus souvent possible de la prose, pour perfectionner son expression en russe.

---

[1] On peut penser que cela correspond à un besoin de l'époque du romantisme. En effet c'est aussi ce que fait Puškin, mais avec des moyens très différents (en faisant le choix d'un roman en vers: *Evgenij Onegin*).

[2] *Pis'mo A.I.G-oj, Dennica,* 1830, (Derjugina, p. 106)

En 1831, il publie une traduction du roman de B.Constant, *Adolphe,* accompagné d'une Préface, dans laquelle il s'explique à nouveau sur sa conception de la traduction littéraire, et où il se démarque de Karamzin et Žukovskij.

> "Les traductions libres, ces métempsychoses des langues étrangères vers le russe, ont connu chez nous des exemples brillants, voire inégalables : c'est de cette façon que traduisaient Karamzin et Žukovskij. Il est impossible de les surpasser dans ce domaine, car il y a une limite infranchissable à l'imitation. Leurs transpositions ne reflètent ni le sol, ni le climat national. J'ai voulu, au contraire, montrer qu'on pouvait, sans violer notre nature propre, je le répète, conserver, dans la transposition, une odeur, un certain écho de l'étranger, une sorte d'accent régional. Remarquons, d'ailleurs, que ces tentatives concernent une œuvre qui n'est pas exclusivement française, mais bien plus encore européenne, qui représente, donc, non pas le mode de vie français, mais son siècle, ou si l'on veut, la métaphysique, pratique et mondaine, de notre génération[1]."

La traduction, indispensable pour faire circuler les "idées du siècle", est la façon pour Vjazemskij de prouver que l'on peut être russe sans cesser d'être européen, et que l'esprit du temps l'emporte sur l'esprit national.

Ševyrëv, un an après l'article sur la traduction des *Sonnets* de Mickiewicz, entérine le changement dans la conception de la traduction littéraire. Dans un article sur la traduction de *Manfred* de Byron[2] en 1828, il distingue deux types de traductions littéraires, après avoir pris le soin d'écarter les traductions à la manière française, qu'il appelle les "traductions-périphrases", et qui se contentent de s'inspirer de l'original. Hormis celles-ci, il existe les traductions poétiques et les traductions scientifiques. Les

---

1 "Переводы независимые, то есть пересоздания, перенесения душ из иностранных языков, имели у нас уже примеры блестящие и разве только что достижимые : так переводили Карамзин и Жуковский. Превзойти их в этом отношении невозможно, ибо в подражании есть предел неминуемый. Переселения их не отзываются почвою и климатом родины. Я, напротив, хотел испытать, можно ли, повторяю, не насильствуя природы нашей, сохранить в переселении запах, отзыв чужбины, какое-то областное выражение. Заметим между тем, что эти попытки совершены не над творением исключительно французским, но более европейским, представителем не французского общежития, но представителем века своего, светской, так сказать, практической метафизики поколения нашего." Derjugina, p. 126-127

2 MV, 1828, n° 13, p. 63

premières ne peuvent pas être exactes et fidèles à l'original, car elles respectent avant tout leur propre langue et leur peuple. Au contraire, les traductions scientifiques sacrifient parfois leur langue, pour rester plus proches de l'original. Les traductions allemandes, dans leur grande majorité, sont de cette sorte. Merzljakov et Žukovskij ont donné de brillants exemples de traductions poétiques. Mais la traduction de *Manfred* , dont il est question dans l'article, se rapporte à la deuxième méthode.

Ševyrëv rêve d'une traduction qui combinerait à égalité ces deux méthodes. En effet, la traduction poétique apporte presque le même sentiment esthétique, que l'original. Elle est donc fidèle, à sa manière. Mais la traduction "scientifique" enrichit la langue, l'assouplit, accroît ses possibilités. D'autre part, elle met en évidence la particularité de l'original. Elle est davantage une source de connaissance, que de plaisir esthétique. Pour Ševyrëv, traductions poétique et "scientifique" ont chacune leurs avantages et leurs inconvénients. Elles se complètent, tout en s'excluant. Il ne donne la préférence à aucune d'entre elles, mais, une fois de plus, à la manière schellingienne, rêve d'un idéal réconciliateur, qui rassemblerait ce qui lui apparaît comme des contraires.

Cependant, *Moskovskij Vestnik* fait le même choix que le *Telegraf*. Dans le N°7 de l'année 1828, le journal entame la publication d'une traduction en prose de la pièce de Mickiewicz, *Conrad Wallenrod*, et il est précisé, en note, que le choix de la prose est celui de la fidélité à l'original. La publication se veut rigoureusement scientifique, et s'accompagne d'un gros appareil de notes explicatives, page par page. Dans le même numéro[1], I.Kireevskij, (qui signe 9.11) fait part de ses réticences à l'idée que sera publiée la traduction de *Manfred* par un certain O., décédé l'année précédente. Sa traduction, explique Kireevskij, est davantage une imitation qu'une traduction fidèle. Aussi, le critique, soucieux de la réputation du traducteur, préfèrerait que celle-ci ne soit pas publiée.

La traduction-imitation est complètement discréditée, tandis que la mode est à la traduction comparative.

Nadeždin, avec le souci de rigueur et de mesure qui le caractérise, n'est pas étranger à ce changement de point de vue. Il se propose, dès 1828, de traduire les *Hymnes* d'Orphée et les *Odes* d'Horace. Les premiers avaient déjà été traduits en russe, sous le règne de

---

[1] *Nečto o perevode Manfreda*, MV, 1828, n° 7

Catherine, et tant Deržavin que Karamzin s'étaient inspirés de cette traduction. Mais Nadeždin a une approche "scientifique". Il compare les différentes éditions, les traductions, il les annote et les commente. Dans l'introduction à sa traduction[1], il évoque la difficulté à traduire en russe moderne les mots composés, caractéristiques de la langue grecque, alors qu'en slavon cette formation des mots était naturelle. Il souligne aussi l'exiguïté de l'hexamètre pour les contenir. Le même souci de rigueur et de précision scientifique le guide dans sa traduction des *Odes* d'Horace. Les traducteurs d'Horace sont nombreux, car chacun a choisi dans son œuvre ce qui lui ressemblait le plus : Deržavin, Dmitriev, Kapnist, Vostokov, Merzljakov... Quant à la traduction allemande de Foss, elle a le mérite d'être fidèle, bien qu'elle y perde en qualités esthétiques. Horace attend son Foss russe, conclut Nadeždin.[2]

Tout en reconnaissant les mérites des traducteurs des époques passées, Nadeždin estime que l'époque exige qu'une traduction moderne soit plus rigoureuse.

La réflexion sur la traduction littéraire dans les années vingt, découle des polémiques de la décennie précédente, et de la mode pour la critique littéraire allemande. En effet, au début du siècle, il existait deux approches de la traduction littéraire, l'une, inspirée par le traducteur français Florian, et à laquelle se tient Žukovskij, consiste à assimiler par l'imitation, à la manière dont on copie une toile de maître, ou dont on reproduit un thème, en introduisant des variations, en fonction de sa propre sensibilité. La seconde, celle de l'école allemande, dont A.Schlegel, traducteur de Shakespeare, fut l'initiateur, consiste, pour le traducteur, à renoncer à son "moi", à s'oublier complétement. Elle prône le respect de l'original. Lorsque la langue ne se plie pas aux exigences de l'original, mieux vaut renoncer, qu'être infidèle ou faire une périphrase. En aucun cas, selon cette théorie, il ne faut confondre copie et traduction. C'est cette deuxième ligne qui prend le dessus en Russie dans les années trente.

Ainsi, ce n'est pas par hasard, mais pour répondre aux attaques et à cette demande de rigueur, que Žukovskij ressent le besoin, à cette époque, d'écrire une nouvelle traduction de la ballade de Bürger, plus

---

[1] Publiée dans *Russkij Zritel'*, 1829, V, p. 145-146

[2] MV, 1830, IV, p. 255-294

proche de l'original, qu'il intitule d'ailleurs *Leonora*. Et voici ce qu'en dit K.Polevoj, dans une réponse à Katenin[1] : Ce dernier s'est mépris sur les propos du critique du *Telegraf*, qui ne prend évidemment pas parti dans la polémique sur *Olga* et *Ludmila*, les deux traductions de *Leonore* de Bürger, mais se contente de regretter qu'un poète comme Griboedov se soit laissé aveugler par l'esprit partisan, au point de ne plus distinguer les mérites de la traduction de Žukovskij. En effet, *Ludmila*, affirme Polevoj, est vraiment supérieure à l'original ! En 1825 déjà, Polevoj avait écrit dans le *Telegraf*[2] que dans ses traductions de Schiller (dans la *Pucelle d'Orléans*), Žukovskij surpassait par endroits l'original. Si Žukovskij a entrepris une deuxième traduction de *Leonore*, fidèle à l'original, poursuit Polevoj, ce n'est pas, comme le croit Katenin, qu'il reconnaît ses erreurs et veut les corriger, mais au contraire qu'il veut donner au public russe la possibilité d'apprécier la différence entre *Ludmila* et *Leonore*.

Malgré sa volonté de rester neutre, Polevoj est entraîné par son interlocuteur dans cette polémique. Mais contrairement aux critiques de la décennie précédente, il compare la traduction à l'original, et non les deux traductions entre elles.

Le problème du choix entre traduction poétique et traduction scientifique ne se pose pas à Belinskij. Pour lui, toute traduction est, avant tout, un moyen de connaissance de l'original, même si, tout simplement en tant qu'œuvre écrite en russe, elle peut avoir une influence sur le développement de la langue russe. Dans un article bibliographique de *Molva*, en 1834[3] il développe de façon provocatrice la thèse suivante : l'activité littéraire en Russie devrait être entièrement consacrée à la traduction. En effet, les œuvres de facture russe sont de si mauvaise qualité qu'involontairement on ne lit plus que ce qui vient de l'étranger. Or, seuls les gens riches, et qui plus est, vivant dans l'une des deux capitales, ont accès à ces trésors du génie européen. Mais nombreux sont ceux qui, par manque de moyens, ou ignorance des langues étrangères, ne peuvent satisfaire leur noble soif de ces connaissances ! Il faut donc, pour *le bien du plus grand nombre*,

---

[1] MT, 1833,n° 12, p. 602-603 "*O napravlenijax i partijax...*"

[2] *Obozrenie russkoj literatury v 1824 godu*, MT, 1825, n° 1, p. 73

[3] Изгнанник. *Исторический роман. Соч. Богемуса. Перев. с немецкого В... СПб 1834 Три части.*

traduire le plus possible d'ouvrages, tant scientifiques que littéraires. La traduction d'œuvres étrangères est indispensable, tant pour le développement du goût esthétique et du sens critique du public (qui aura lu ne serait-ce qu'un seul roman de Walter Scott ou F.Cooper sera en mesure de donner son vrai prix à "*Dmitri Samozvanec*" ou à "*La Femme Noire*"[1] !), que pour le perfectionnement de la langue russe, car celle-ci n'a pas encore atteint le niveau qui lui permettrait d'exprimer les infinies nuances de la pensée humaine.

Comme pour Vjazemskij, pour Belinskij la traduction littéraire sert, avant tout, la connaissance de l'original, mais pour le second, il s'agit de porter à la connaissance du plus grand nombre les trésors des littératures étrangères, et non, comme pour le premier, de fournir aux seuls poètes de quoi nourrir leur réflexion et leur création. La littérature est devenu un phénomène social avec l'élargissement du public des lecteurs.

Ainsi, le discrédit de la traduction littéraire était dû au rejet de l'imitation, et à la volonté de créer une littérature nationale authentique. Mais en acquérant une vocation scientifique, la traduction change de statut. Elle devient l'outil de la confrontation de l'imitation à l'original. Dans les années trente, les critiques prennent pleinement conscience de ce changement. Polevoj, dans un article critique sur les ballades et récits de Žukovskij, souligne l'unité de ces traductions.

> "Une seule idée anime notre poète : il la trouve indistinctement chez Uhland, Schiller, Gœthe, Byron , Goebel ; il utilise de la même façon l'hexamètre pour Ovide, Klopstock ou Goebel, tant chez Bürger que chez Saüte, il recherche la tristesse dans la ballade[2]."

> "Si on prend les romances et les chansons de Žukovskij, qui presque toutes sont des traductions, on y trouve toujours la même idée, le même rêve... Le choix des ballades ne montre-t-il pas la même chose? ...Les diverses variations, tirées de Bürger, de Mondcrief, Goldsmit, Schiller, sont toutes sur le

---

1 *Dmitrij Samozvanec* : roman de Bulgarin paru en 1830; *Černaja ženščina*: roman de Greč, paru en 1829.

2 MT, 1832, n° 19, p.377 "Одна мысль,одна идея занимает нашего поэта : её берёт он без разбора из Уланда, Шиллера, Гёте, Байрона, Гебеля. Одинаково употребляет он гекзаметра для Овида, Клопштока и Гебеля. Угрюмую балладу равно сыскивает он у Бюргера или Саутея"

même thème : le mal d'amour, la douce félicité, le sacrifice d'amour, le rendez-vous après la mort ![1]"

Dans les années quarante, Belinskij répondra à Polevoj que Žukovskij est un poète, un créateur, et non un traducteur, et qu'il prend chez les Allemands et les Anglais seulement ce qui lui appartient déjà, qui est déjà en lui. Ce point de vue est repris par Gogol, Ševyrëv, Dostoevskij... La frontière entre création et traduction apparaît nettement, et Žukovskij, réhabilité, est placé du côté des poètes-créateurs. La mutation est achevée. Dorénavant, on ne cherche plus, dans une traduction littéraire, le système poétique du traducteur, mais celui du poète traduit.

Toutefois, dans les années trente, un poète comme Kozlov, un des plus brillants héritiers de Žukovskij, continue à se nourrir d'auteurs étrangers les plus divers pour créer son propre système, sa propre "biographie poétique". Mais il est accueilli différemment par la critique, ce qui confirme que la conception de la traduction littéraire est en train d'évoluer. Dès 1827 dans *Moskovskij Vestnik* [2],Ševyrëv se montre sévère à propos de *Černec* [3]. Le poète aveugle, dit-il, tire toujours des larmes à ses lectrices, mais les larmes donnent-elles le droit à une place parmi les œuvres d'Art? *Černec* appartient à un autre âge, celui où l'imitation engendra un grand nombre de poèmes. Mais aujourd'hui il apparaît comme un pâle reflet du *Giaour* de Byron. En 1829, Polevoj, à propos d'une traduction de Kozlov[4], part en guerre contre la traduction-imitation. N'ayant pas saisi le caractère de Boerns, Kozlov le dénature, affirme Polevoj.. On pourrait rétorquer que Kozlov ne prétendait pas rester proche de l'original, puisqu'il se dédouane par les mots : "imitation libre". Mais cet argument est irrecevable, car

"...quel que soit le nom que le poète donne à sa traduction, il garde la même responsabilité vis à vis du lecteur, auprès duquel il s'est engagé à restituer Boerns."

Sans exiger le mot à mot, le critique s'estime en droit de demander, tant d'une imitation que d'une traduction fidèle, la

---

1 MT, 1832, n° 20, p. 539 "Переберите романсы и песни, большею частию переведённые Жуковским - одна и та же мысль,одна и та же мечта... самый выбор баллад не показывает ли одного и то же ?... Разные варяции из Бюргера, Монкрифа, Гольдсмита, Шиллера, все на одну тему - тоску любви, тихую радость, жертву любви, свидание за гробом!"

2 MV, 1827, n° 22

3 "Nouvelle kievienne", poème narratif paru en 1825.

4 *Sel'skij subbotnyj večer v Šotlandii. Volnoe podražanie R.Bornsu I.Kozlova.* SPb, 1829

restitution du "caractère" de la poésie de Boerns. Et il va plus loin, en considérant l'imitation libre comme une erreur, car on n'y retrouve ni l'auteur original, ni le traducteur[1].

Ušakov, le critique de *Moskovskij Telegraf*, fait un reproche direct à la traduction des *Sonnets de Crimée* de Mickiewicz, pour laquelle Kozlov n'avait pas conservé la forme du sonnet. Il accuse le traducteur de n'avoir pas été à la hauteur de la tâche qu'il s'était fixée, d'être resté impuissant à rendre les beautés de l'original[2]. Le même reproche est repris dans *Vestnik Evropy* : Kozlov n'aurait pas dû entreprendre cette traduction s'il ne se sentait pas capable de rendre ces vers sous la forme choisie par l'écrivain polonais[3].

Kozlov a été la victime d'une exigence nouvelle de l'époque. On s'accorde à saluer son talent. Le drame de sa vie s'accorde à la perfection avec sa poésie tourmentée et mélancolique, il incarne une certaine idée du poète romantique. Mais on sent, même dans les articles les plus élogieux sur sa poésie lyrique, une pointe de condescendance, il n'est, pour ses contemporains, ni un grand poète, ni un grand traducteur.

Il en va de même dans le domaine scientifique et philosophique. Merzljakov[4] publie la traduction de l'*Esthétique* d'Eshenburg en y ajoutant ses propres réflexions et commentaires, sans signaler qu'il s'agit d'une traduction, et non d'une œuvre originale. Il est vrai que dix ans plus tard, Senkovskij dans *Biblioteka dlja Čtenija* aura la même désinvolture vis à vis des auteurs, y compris les plus grands, comme Balzac, dont il révise à sa façon *Le médecin de campagne,* lui donnant une autre fin... Mais en 1834, la critique réagit et condamne cette attitude de l'éditeur, qui aurait peut-être paru bien naturelle quelques années plus tôt ! C'est bien qu'il y a un changement dans la notion d'auteur, et de droits de l'auteur. Le traducteur n'est plus libre, il doit respecter les choix de l'auteur. Ce changement d'attitude explique pourquoi des écrivains, introduits en Russie par Žukovskij, ont été traduits à nouveau dans les années vingt et

---

1 MT, 1829,n° 14, p. 206-209 "Как бы ни называл наш поэт перевод свой, он остаётся в равной ответственности перед читателем, ибо обязался передать ему Борнса." " Скажем более: мы почитаем ошибкою тот способ перевода, который называют у нас подражанием: или пишите своё, или точно передавайте избранный вами подлинник, иначе я не узнаю ни вас, ни чужеземного поэта."

2 MT, 1829, n° 23,p. 352-354

3 VE, 1830, n° 1, p. 76-77

4 Professeur de littérature russe à l'Université de Moscou qui a formé la génération des *ljubomudry*.

trente. C'est ainsi que Schiller et bien d'autres sont redécouverts[1]. Les auteurs antiques sont retraduits, car on ne se fie plus à la lecture des Français. On parle même d'une nouvelle traduction d'Homère[2], pour remplacer celle de Gnedič...

Le débat sur l'imitation favorise l'émergence d'une critique qui s'appuie autant sur le respect de l'œuvre et de la liberté de l'artiste, que sur l'exigence de l'authenticité et de l'originalité de l'inspiration poétique. Ce débat a pour point de départ les œuvres de Žukovskij, mais il reste sous-tendu par l'attitude vis à vis de l'orientation, donnée par Karamzin, aux Lettres russes. C'est pourquoi, il nous faut revenir à présent sur la polémique de la décennie précédente, et sur ses conséquences dans les débats des années vingt et trente.

---

1 Nous avons déjà évoqué les traductions de Schiller par Ševyrëv dans *Moskovskij Vestnik.* ("Le camp de Wallenstein", MV, 1827, tomes 7 et 8)

2 Une traduction à la manière de Foss, le traducteur allemand d'Homère.

Chapitre 2 : La nouvelle tendance archaïste.

Il nous est apparu d'emblée, avec Vjazemskij et Kjuxel'beker, que le romantisme, opposé au classicisme, présentait en fait deux tendances. L'une met l'accent sur la modernité, sur l'esprit du siècle et sur le mouvement européen. L'autre considère le romantisme comme une libération, comme l'affirmation d'un esprit national et l'expression sincère et authentique de l'artiste.

1 - Les "anti-karamziniens".

Pour ceux que l'on a appelé les "nouveaux archaïstes", le romantisme est un mouvement de libération contre la poésie žukovskienne, et l'idéal karamzinien de développement de la culture russe par imitation de l'Occident. L'initiateur du romantisme en Russie est Žukovskij. Ses traductions popularisent les ballades de Bürger, de Schiller, mais aussi les œuvres de Gœthe et Walter Scott. Sa poésie n'a pourtant rien de la révolte de Byron, elle se caractérise au contraire par une tonalité élégiaque, toute en douce mélancolie et en sentiments. C'est autour de lui que se groupent, en 1815, les admirateurs de Karamzin, pour répondre aux attaques de l'académicien Šiškov et de la *Beseda* , en une société qu'ils baptisent l'Arzamas.

En 1817, Kjuxel'beker publie dans *Vestnik Evropy*, un article dans lequel il se réjouit des changements dans la littérature russe, et fait l'éloge de Žukovskij. Et pourtant, sept ans plus tard, dans *Mnemozina*, il attaque de front l'école de la poésie élégiaque žukovskienne.

Dans *Mnemozina,* Kjuxel'beker veut réhabiliter l'ode, aux dépens de l'élégie, qui était, pourtant, le genre favori des "classiques" russes comme Tredjakovskij, Rževskij, Sumarokov. Mais Karamzin, - et aussi I.Dmitriev, - avaient renouvelé le genre. Si l'élégie classique - genre lyrique par excellence - célébrait un sentiment donné, en général la tristesse, l'élégie karamzinienne, elle, montrait la complexité et l'intrication des sentiments. Par exemple, la

mélancolie mêle tristesse et délectation, c'est une forme de joie de l'âme...

Mais avec les élégies de Žukovskij, le sentiment perd sa force[1], tout est en demi-teintes, tout n'est que nuances subtiles et indicibles. Les aspérités sont gommées. Cette tonalité, contre laquelle s'élèvent les "jeunes archaïstes", dont Kjuxel'beker, s'impose au genre tout entier, dans le premier quart du XIXème siècle et tend à envahir d'autres genres lyriques, en particulier l'épître, qui ne se distingue pratiquement plus de l'élégie. L'ode, au contraire, renvoie à la tradition de Lomonosov, en mettant comme entre parenthèses la période "française" du dix-huitième siècle russe. La polémique contre Žukovskij prend la forme d'un débat sur les genres lyriques.

- **Critique de l'élégie žukovskienne.**

Dans l'article "De la tendance suivie par notre poésie, surtout lyrique, au cours des dix dernières années"[2], Kjuxel'beker fait le procès de la poésie d'inspiration žukovskienne. La poésie lyrique requiert force, liberté et inspiration, dit-il. Or, l'élégie est un genre intimiste, confiné, discret. Le poète n'y parle que de lui-même. On ne peut décemment pas verser dans le grandiose à propos de soi-même, on donnerait dans le ridicule ! C'est pourquoi, le propre de l'élégie est la modération, la "médiocrité" au sens latin, le juste milieu[3]. Dans le meilleurs des cas[4], elle n'est bonne qu'à susciter la pitié, ou à distraire. L'épître n'est pas reconnue par Kjuxel'beker comme un genre à part entière. C'est ou bien une élégie, ou bien une satire, ou même une vulgaire lettre, en vers, qui n'a d'intérêt que pour l'auteur et le destinataire ! Kjuxel'beker fait allusion ironiquement à l'interminable "Mes Pénates" de Batjuškov, et à l'épître "A Batjuškov" de Žukovskij (700 vers !)

Ni inspiration dans ces éternelles imitations des modèles occidentaux, s'exclame-t-il, ni force dans ces œuvres, aux contours

---

1 Contrairement à celles d'Andrej Turgenev, byronien avant l'heure...

2 "О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие." *Mnemozina*, 2, p. 29-44

3 *Aurea mediocritas*, expression de Horace. Nadeždin reprend cette idée, mais de façon positive.(cf Kozmin, p. 63)

4 C'est à dire l'élégie antique, ou les élégies dites "romaines" de Gœthe. Remarquons cette place exceptionnelle faite à Gœthe. Kjuxel'beker la confirme dans l'article "Conversation avec Bulgarin" (*Mnemozina*, 3): il souligne la valeur de l'élégie de Gœthe "Euphrozyne".

fuyants, éthérées et incolores, ni sentiment, car la mélancolie a noyé tous les autres :

> " Tout chez nous est *rêve* et *fantôme*, tout est *apparence, illusion, impression*, tout n'est que *c'est comme si..., on dirait que..., un je-ne-sais-quoi..., un quelque chose*...Richesse et diversité? Lisez n'importe quelle élégie de Žukovskij, Puškin ou Baratynskij, et vous saurez tout. Il y a longtemps que nous n'avons plus de sentiments. Celui de la mélancolie a avalé tous les autres. Nous nous désespérons tous en choeur, à propos de notre jeunesse perdue, nous mâchons et remâchons sans fin ce désespoir, et nous nous vantons à qui mieux mieux de notre peu de cœur dans les périodiques. Si cette tristesse n'était pure figure de rhétorique, on pourrait croire, à voir tous nos Childe Harold à peine sortis des couches, que chez nous en Russie, les poètes sont déjà des vieillards quand ils naissent. Les tableaux sont toujours les mêmes : la *lune*, qui, naturellement, est *morne* et *blafarde*, des rochers et des futaies là où il n'y en a jamais eu, une forêt sur laquelle, pour la centième fois, on nous décrit le coucher du soleil, le crépuscule ; des ombres d'une extraordinaire longueur, des fantômes, l'invisible, l'indicible, les insupportables métaphores, les pâles figures allégoriques sans saveur, le Travail, le Plaisir, la Paix, la Joie, la Tristesse, la Paresse de l'auteur, et l'Ennui du lecteur ; et par dessus tout, les brumes : sur les eaux, les bois, les champs , et dans la tête de l'écrivain[1]."

Odoevskij reprend les accusations de Kjuxel'beker dans le N°4 du journal : "Conséquences d'un article satirique[2]." Il s'agit, en fait, d'une satire de la société littéraire moscovite, parmi laquelle on retrouve les nostalgiques de Žukovskij, mais aussi les adorateurs

---

[1] "У нас всё *мечта* и *призрак*, всё *мнится*, и *кажется*, и *чудится*, всё только *будто бы, как бы, нечто, что-то*. Богатство и разнообразие? - Прочитав любую элегию Пушкина или Баратынского, знаешь всё. Чувств у нас давно нет : чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости, до бесконечности жуём и пережёвываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях. Если бы сия грусть не была просто риторическою фигурою, иной, судя по нашим Чайльдам Гарольдам, едва вышедшим из пелён, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками. Картины везде одни и те же : луна, которая - разумеется - уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря, изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое и неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда, Неги, Покоя, Веселия, Печали, Лени* писателя и *Скуки* читателя, в особенности же - туман : туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя."

[2] Une polémique s'engage entre Odoevskij et Šalikov, qui répond vertement à son détracteur dans *Damskij Žurnal* 1824, n° 11, p. 198-199 (*Otvet Šalikova na čuvstvitel'nejšuju blagodarnost' g-na Odoevskogo*)

de Parny et Millevoye. Mais les plus nombreux sont les incultes, qui lisent *Damskij Žurnal*, la revue sentimentaliste de Šalikov.

C'est donc davantage par pur goût de la polémique, dans un esprit de révolte contre l'autorité des aînés, et surtout contre les épigones de Žukovskij, que *Mnemozina* fait le procès de l'élégie et de l'épître, plutôt que par réel souci de partir en croisade contre ces genres.

• **L'ode**

A l'élégie "dénaturée", Kjuxel'beker oppose l'ode. Seule l'ode, écrit-il, répond complétement aux exigences de la poésie lyrique : force, liberté et inspiration. Célébrant des thèmes élevés, comme les exploits des héros ou la gloire de la Patrie, elle s'élève elle-même jusqu'au trône de l'Eternel, elle est la voix du Prophète, fulminante, tonnante, éclatante, et conquises sont l'ouïe et l'âme du lecteur. De plus le poète dans l'ode est désintéressé, ce ne sont pas les petits événements insignifiants de sa vie privée qui causent sa joie ou sa tristesse ; il proclame la vérité et le jugement de la Providence, célèbre la grandeur de son pays natal, jette les idoles aux ennemis, bénit le juste et maudit le monstre. On voit ici se profiler l'idéal du Poète-Prophète. Dans sa réponse à la critique du journal petersbourgeois *Literaturnye Listki*[1], sous la forme d'une "Conversation avec Bulgarin", Kjuxel'beker affirme à nouveau qu'il considère l'ode comme un genre plus noble et plus élevé que l'élégie ou l'épître. Mais il reconnaît que le genre ne garantit pas la qualité : certaines odes sont plus froides que des épîtres ! Il marque sa préférence pour Pindare par rapport à Horace, qu'il qualifie de "poète prosaïque", manquant de véritable inspiration[2].

Kjuxel'beker veut ressuciter l'ode, car pour lui, le beau est associé au genre élevé. "Beau" est synonyme de "grand et magnifique". C'est une exigence d'ordre quasi-philosophique : ce qui est beau doit élever l'âme. Ce qui se rapproche du quotidien, de la prose, s'écarte de l'art. C'est la prose qui doit tendre vers la poésie, et non la poésie s'abaisser à la prose et à la langue du quotidien, comme le voulait Karamzin[3]. Pour illustrer son propos Kjuxel'beker

---

1 *Literaturnye Listki,* 1824, n° 15, p. 73-83

2 Telle n'est pas la disposition d'esprit de Nadeždin. (cf Kozmin, p. 62 et sq ; voir aussi "*O vysokom*" dans VE, 1829, n° 3 à 6)

3 C'est aussi la position d'I.Kireevskij: "Si tu veux être un bon prosateur, écris des vers".

publie dans ce même numéro de la revue une ode intitulée "A Dieu"[1]. Plutôt que le genre de l'ode, Kjuxel'beker défend l'esprit de l'ode.

La mort de Byron constituait un thème idéal pour remettre l'ode à la mode. Et en effet, dès le troisième numéro de *Mnemozina*, Kjuxel'beker publie *Smert' Bajrona*, ainsi qu'un poème de Ryleev intitulé *Na smert' Bajrona.* Le poème de Kjuxel'beker est une véritable ode, dans le style archaïque de Deržavin. Puškin y est mis en scène comme l'ombre de Byron, il a la vision des héros des œuvres du poète anglais, et finalement c'est Byron en personne qui apparaît à Puškin. Le caractère allégorique, le style et la langue sont typiquement ceux de l'ode archaïque. Quant au poème de Ryleev, s'il n'est pas archaïque par le style et la langue, c'est bien une ode par la structure. Enfin, dans le numéro quatre de *Mnemozina* paraît le célèbre poème de Puškin *K morju*, sur le thème de la mort de Byron, dans lequel il s'écarte volontairement du canon de l'ode. On pourrait dire que Puškin réserve sa réponse à Kjuxel'beker, mais il la livre finalement dans un poème parodique *Oda ego sijatel'stvu grafu Xvostovu.*, dans lequel il s'en prend tant aux anciens qu'aux nouveaux auteurs d'odes. C'est ainsi qu'il contrecarre la tentative des "archaïstes" pour réssuciter ce genre. Pour Puškin, le recul nécessaire de l'élégie ne signifie pas qu'elle doive être remplacée par l'ode, elle doit laisser la place à la tragédie, ainsi qu'à la comédie et la satire[2].

- **Défense de Žukovskij**

Dans le camp des adversaires de l'ode, il y a le prince Vjazemskij. Dès 1824, au sein même de *Mnemozina*, Vjazemskij avait publié une épître " Au comte Černyšev, à la campagne", dans laquelle il ironisait sur l'ode[3]. Ainsi, *Mnemozina* est le lieu d'un débat littéraire entre les deux amis, qui se fait par œuvres poétiques interposées. D'autre part, au cours de la polémique sur la Préface de *Baxčisarajskij Fontan*[4], Vjazemskij affirmait que les odes de Lomonosov sont trop longues, froides et mal maîtrisées. Selon

---

1 *"K bogu", Mnemozina,* 1. Le sujet est le suivant: entouré d'une foule hostile, le Poète ne trouve appui et refuge qu'en Dieu.

2 Comme il le signifie à Kjuxel'beker dans *Onegin* (chapitre IV, strophes 32 et 33).

3 "Не знаешь ты о наших одах
О сих торжественных грехах"
Mnemozina, 1, p. 48

4 *Damskij Žurnal,* 1824, n° 8, *"Razbor vtorogo razgovora..."*

Vjazemskij, qui les compare aux odes de Schiller, la poésie russe n'a historiquement jamais rien donné de bon dans ce domaine .

Quelque temps plus tard, il publie l'article "*Žukovskij, Puškin - O novoj piitike basen*" [1], destiné à répondre aux tentatives de Bulgarin, dans *Syn Otečestva*, de semer la discorde entre les anciens membres de l'Arzamas, Žukovskij et Puškin,d'une part, et les éditeurs de *Poljarnaja Zvezda*, les futurs décembristes Ryleev et Bestužev, d'autre part. Bulgarin en effet, avait laissé entendre que, contrairement aux affirmations de Pletnëv dans *Severnye Cvety*, Žukovskij ne pouvait pas être considéré comme le plus grand poète russe contemporain. Bulgarin avait aussi laissé attaquer, dans son journal *Severnyj Arxiv*, l'*Histoire* de Karamzin. Ces offensives répétées contres les pères spirituels de l'Arzamas incitent Vjazemskij a réagir.

Dans cet article Vjazemskij affirme que l'œuvre de Žukovskij ne peut sembler monochrome qu'à un regard mal exercé, peut habitué à la nouveauté qu'il incarne. A l'exception de Voltaire et Gœthe, rares sont les poètes qui présentent une grande diversité dans leur œuvre, dit Vjazemskij. Si la diversité est la manifestation de l'intelligence qui tend vers des objets multiples, (ou encore de la ruse et de l'artifice, chez une femme qui voudrait passer pour belle), le génie, en revanche, présente toujours le même aspect, il est égal à lui-même, tout comme la vraie beauté. Ainsi, pour Vjazemskij, la monotonie de Žukovskij est le gage de son originalité et de son authenticité.

Depuis quelques temps, poursuit Vjazemskij, Žukovskij est devenu la cible de toutes les attaques de ces dilettantes qui se prétendent des critiques, qui croient de cette façon, faire preuve de leur indépendance d'esprit. L'auteur vise la critique de *Syn Otečestva,* qui reprenait les reproches de Kjuxel'beker à l'encontre de Žukovskij disant que ses œuvres n'étaient que "brumes et brouillards". Ici, Vjazemskij défend Žukovskij, en disant que c'est un pur cliché météorologique que de parler de brumes et brouillards à propos de ses œuvres. Puis Vjazemskij prend la défense de Puškin, et de l'élégie, en insistant sur l'authenticité du sentiment du poète :

> "Une élégie n'est réussie que lorsque le poète n'y plaisante pas, qu'il s'y désole et pleure pour de bon. L'élégie est une page de la biographie de l'âme, ou alors c'est une invention froide et

[1] MT, 1825, tome 1, p. 346-353

ennuyeuse. Les élégies de Puškin ne sont pas des jeux charmants, mais la marque brûlante des sentiments vécus par l'âme, de ses inspirations et de ses tristesses, - et c'est en cela qu'elles charment".

Žukovskij ne doit pas être comparé à Puškin, dit Vjazemskij. Ses mérites sont autres. Il a fait des conquêtes sur les littératures étrangères, et pour cela il lui a fallu changer la langue russe. Puškin n'est pas Žukovskij, il en est l'héritier. (Cette formule de Vjazemskij ne plaisait pas à Puškin qui préférait se désigner comme l'élève de Žukovskij, il affirmait suivre une route différente du grand poète pour lequel il avait beaucoup de respect, mais vis à vis duquel il tenait à garder son indépendance).

Dans un article de *Moskovskij Telegraf,*[1] un critique anonyme prend également la défense de Žukovskij, Batjuškov et Puškin. Il s'agit d'une réponse à Bulgarin, qui avait signé A.F. dans *Severnaja Pčela* une "Petite conversation sur un grand sujet", où, reprenant les attaques de Kjuxel'beker dans *Mnemozina* contre les poètes élégiaques du pré-romantisme, il ironisait sur les thèmes "romantiques". On pourrait, disait Bulgarin, faire de la littérature russe une anthologie par sujets : tombeaux, linceuls, croix mortuaires et autres objets de cimetière, mais également la lune pâle et triste, et puis la paresse et le vin.... Il n'y a pas d'idées élevées dans cette littérature, pas non plus de vrais héros, mais des personnages sans caractères. Ces attaques sont dirigées contre Žukovskij dont le "Cimetière de village" (*Sel'skoe Kladbiščе*) est le prototype de cette poésie. Le critique du *Telegraf* défend les thèmes élégiaques. Pourquoi les scènes de la nature ne seraient-elles pas dignes de la poésie? Le cimetière est le rappel de la vanité ce monde terrestre, la croix nous évoque la religion... Pourquoi les objets qui agissent sur l'esprit, les sens, l'imagination ne seraient-ils pas dignes de l'art, alors que le but de celui-ci est justement d'agir sur l'esprit, l'imagination et le sentiment? Quant au thème du vin et de la paresse, seuls quelques poèmes y sont consacrés, on ne peut pas affirmer qu'il envahit la poésie russe. D'ailleurs, poursuit le critique, il faut remettre ces poèmes dans la tradition des odes anacréontiques grecques. Il n'y a rien de plus "national" que ces chants de hussards de Davydov ; Batjuškov et Puškin n'ont rien à

---

[1] MT, 1825, n° 21, p. 70-75

envier à Catulle pour ce qui est de l'expression poétique de l'alanguissement et de la délectation !

Tant Kjuxel'beker que Vjazemskij défendent le caractère authentique de la poésie, la sincérité du sentiment du poète, et s'appuient sur la tradition poétique russe. La défense de l'élégie par les uns, de l'ode par les autres, s'inscrit dans le contexte de la polémique des années précédentes. C'est presque par tradition que les uns restent fidèles à l'Arzamas, à leurs maîtres respectés, Karamzin et Žukovskij. Les autres sont animés par le désir de redonner de la vitalité à la poésie russe, de la diversifier, mais aussi de ranimer le débat littéraire.

Le débat porte sur trois points : sur le contenu de l'art lyrique (des thèmes élégiaques ou épiques, lesquels sont les plus dignes de l'art?) ; sur la sincérité des poètes (les Antiques sont-ils plus sincères que les contemporains?) ; sur l'authenticité des genres russes (l'ode est-elle plus authentiquement russe que l'élégie?).

- **Expériences de Ševyrëv sur l'ode.**

Sur l'élégie, Ševyrëv partage les positions exprimées par Kjuxel'beker dans *Zemlja Bezglavcev*. Il les expose dans le poème "Vaudeville et Elégie". Avant 1824, comme tous les élèves de la Pension pour Nobles de Moscou, Ševyrëv écrivait de petites odes moralisatrices. Mais dans son article, Kjuxel'beker affirme que le genre de l'ode doit être lié, non plus à des caractéristiques formelles (strophiques et rimiques), mais à une thématique élevée. C'est dans ce sens que Ševyrëv poursuit ses recherches dans les années vingt.

"Je suis" (*Ja esm'*), poème de Ševyrëv publié en 1825, n'est déjà plus une ode que par la thématique. Elle s'inspire de l'ode de Deržavin "Dieu" (*Bog*), tout en lui répondant. Mais dans cette ode *romantique*, ce n'est plus Dieu qui est au centre de l'univers, c'est l'homme.

Peu à peu, à partir des genres anciens s'élabore le genre incertain du "poème lyrique". Venevitinov et Ševyrëv appellent tout simplement leurs poèmes des "pièces"("*pjesa*"), ou des "œuvres en vers" ("*stixotvorenije*"). Les poèmes philosophiques de Ševyrëv comme "Sagesse" ("*Mudrost'*") ou "Pensée" ("*Mysl'*") ont le ton de l'ode, mais le vocabulaire est à la fois retenu, descriptif et abstrait, et la forme échappe aux genres traditionnels : pas de

strophes séparées, comme si un seul souffle d'inspiration avait guidé le poète. La "nouvelle" poésie s'efforce de concilier l'envol vers l'idéal avec la sobriété de la forme.

- **Kantemir ou Deržavin**

L'article de Kjuxel'beker était délibérément provocateur. Mais la polémique tourne court, à cause des événements de décembre 1825 et de l'arrestation de Kjuxel'beker. Toutefois, en 1827, Vjazemskij, dans *Moskovskij Telegraf*[1], relance le débat, dans un article sur les origines de la littérature russe. Le critique ironise sur ce genre désuet qu'est l'ode, mais il lui oppose cette fois non pas l'élégie, mais la satire, et il fait l'éloge de Kantemir.

Ševyrëv lui répond dans *Moskovskij Vestnik*.[2] Etrange idée, dit-il, que de croire que la satire précèderait l'ode. Au contraire, l'ode est beaucoup plus naturelle à l'homme. Elle est toute pensée et sentiment. D'abord vient l'action (la guerre), puis la poésie épique (qui chante la guerre) et l'ode (qui célèbre les héros et la Patrie). Quelles sont les sources de la satire? Ce genre est inconnu des Grecs. D'ailleurs, quelle est cette poésie qui rit au lieu de gronder, qui est en guerre avec la vie et la lumière? La poésie n'est pas la moquerie, elle n'aime pas avoir recours aux moyens négatifs, elle aime l'harmonie et la pureté des sons. Et si elle purifie les mœurs, ce n'est pas tant en dénonçant les vices qu'en élevant les âmes. Ce n'est pas à la poésie de faire le ménage. Elle est au dessus de cela. C'est à la critique de se moquer et de dénigrer.

Ševyrëv ne peut donc adhérer à l'idée que les *Satires* de Kantemir soient la première œuvre *classique* de la littérature russe. Il leur préfère la poésie raisonable de Lomonosov, ou plutôt, celle d'un poète vraiment russe, Deržavin. Par la suite, Ševyrëv reviendra à la poésie de Deržavin, comme modèle d'une poésie forte et harmonieuse, et authentiquement russe[3]. Selon Ševyrëv, l'ode est première par rapport à la satire. Elle est à la fois plus naturelle à l'homme et plus authentiquement nationale. Comme genre littéraire, elle est plus purement poétique.

---

[1] MT, 1826, n° 23

[2] "Замечание на замечания К.Вяземского о начале русской поэзии" MV, 1827, n° 3, p. 201 et sq

[3] Par exemple dans "Обозрение русской словесности за 1827 год", MV, n° 1, p. 73

Comme dans le débat sur l'ode et l'élégie, l'opposition entre partisans de Deržavin ou de Kantemir est prétexte à faire revivre les querelles entre détracteurs et admirateurs du style karamzinien et de Žukovskij. Les arguments sont toujours la pureté et l'authenticité d'une part, le bon goût et la modernité d'autre part. Chacun cherche à prouver, par l'histoire de la littérature, que son genre de prédilection est plus authentiquement russe que les autres. L'important pour nous dans ce débat, ce sont les critères employés pour démontrer la suprématie d'un genre sur l'autre, car ils nous permettent de cerner au plus près le goût romantique.

Dans les années trente, l'opposition entre Deržavin et Žukovskij est reprise par N.Polevoj dans deux articles conséquents. Rallié à l'exigence d'une poésie "nationale", Polevoj considère Deržavin comme le génie romantique russe spontané, mais en désaccord avec son siècle, tandis que Žukovskij est le produit et l'expression de son époque, sans en être le moteur.

En 1834, Belinskij dans ses "*Rêveries littéraires*" partage le point de vue de Ševyrëv. Il met en doute la vocation de poète de Kantemir. Ses satires témoignent d'un esprit moqueur, plus que d'un sentiment sincère. L'ode correspondrait au "printemps" de la poésie, tandis que la satire en serait l'automne. Mais Kantemir était un *étranger*, voilà pourquoi il ne pouvait être à l'unisson du peuple russe. S'il est oublié, ce n'est pas tant à cause de sa langue, qui a vieilli, que parce qu'il n'a pas été un vrai poète. De Deržavin au contraire, Belinskij affirme que c'est un miracle de l'art, un poète spontané, incarnant le génie de la Russie. Certes il serait vain de chercher chez lui le reflet de l'âme humaine, comme chez Shakespeare, Schiller ou Byron, car l'époque n'était pas à l'anatomie de l'âme. C'était une époque épique, celle de la jeunesse du peuple russe. Mais Deržavin chante *Felica*, et dans son chant on retrouve toutes les beautés de la nature russe. L'imagination, toutefois, hyperbolise le sentiment. Il appartient à son siècle dont le sentiment dominant était le patriotisme, qu'il célèbre avec une énergie sauvage et puissante. En effet, son caractère national (*narodnost'*) n'est dû ni à une collection de mots du vocabulaire paysan, ni à un tour forcé à la manière des contes ou chansons populaires, mais tout simplement à son inculture. Cette ignorance des modèles l'a sauvé de l'imitation. Il était original et national sans le savoir.

Le débat sur l'ode trouve donc un prolongement dans le thème de "Deržavin, poète national", jusqu'au milieu des années trente.

2 -Romantisme et Antiquité

Si dans un premier temps, le romantisme est ressenti en Russie comme une réaction contre toute forme d'esprit "classique", bientôt une différence est faite entre le classicisme antique, vrai et authentique, et le pseudo-classicisme imitatif des Français. Dans la Préface de *Baxčisarajskij Fontan*, Vjazemskij souligne le caractère "national" de la littérature de l'Antiquité[1], et il affirme qu'Homère, Horace, Eschyle sont plus romantiques que leurs successeurs[2], puisqu'ils ne sont pas emplis de l'esprit d'imitation et de soumission aux canons qui caractérise leurs épigones Français.

- ***Prologue*** **de la tragédie "grecque"** ***Argivjane.***

Dans l'article "De l'orientation de notre poésie, surtout lyrique, des dix dernières années"[3], Kjuxel'beker espère retrouver le ton élevé et le souffle épique et spirituel qui doit animer toute poésie authentique. Le genre, classique par excellence, de la tragédie, doit permettre, tout comme celui de l'ode, de retrouver ce souffle. Mais Kjuxel'beker fait une distinction précise entre le pseudo-classicisme français et la poésie de l'Antiquité.

> "La liberté, l'inventivité et la nouveauté sont les principales qualités qui font la supériorité de la poésie romantique sur la poésie dite classique des Européens des temps modernes. Les initiateurs de cette poésie pseudo-classique sont les Romains plus que les Grecs. Elle abonde en "faiseurs de vers", et non en "poètes" qui, en littérature, sont comme des albinos dans le monde physique. En France, cette morne tribu a longtemps régné : les meilleurs, les vrais poètes de ce pays, comme Racine, Corneille, Molière, malgré leur répugnance intérieure, devaient les satisfaire, se soumettre à leurs règles conventionnelles, porter leurs lourdes robes et leurs énormes

---

1 "Отпечаток народности, местности - вот что составляет может быть, главное существеннейшее достойнство древних и утверждает их право на внимание потомства." Gillel'son, p. 49

2 "...назовите их как хотите, но нет сомнения, что Гомер, Гораций, Эсхил имеют гораздо более сродства и соотношений с главами романтической школы, чем с своими холодными, рабскими последователями, кои силятся быть греками и римлянами задним числом." *ibidem* p. 50

3 *O napravlenii našej poesii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie, Mnemozina*,II.

> perruques, et souvent apporter leur sacrifice à ces affreuses idoles qu'ils appelaient le goût, Aristote, la nature, ne révérant sous ces noms que les manières, la bienséance et la médiocrité. Alors, les minables pillards des trésors de l'Antiquité parvenaient, par de fréquentes et froides imitations, à en défigurer les plus belles représentations, les meilleurs tournures, les plus beaux ornements(...)[1]".

Ainsi, ce n'est pas à l'esprit antique que s'oppose le romantisme. Au contraire, la poésie antique, celle des Grecs en particulier, possède toutes les qualités d'une poésie romantique : force, sincérité, authenticité.

Pour lutter contre l'esprit "morne" de la littérature pseudo-classique et de la tendance žukovskienne, Kjuxel'beker et ses compagnons tentent de remettre à l'honneur l'esprit antique dans la littérature russe. Le *Prologue* de Kjuxel'beker à sa future tragédie grecque *Argivjane* (en fait, une scène de la pièce) est un des textes les plus significatifs de *Mnemozina*. Dès les années dix, Gnedič et d'autres dramaturges avaient tenté d'abandonner les formes de la tragédie "pseudo-classique". Leurs recherches avaient été poursuivies par Šaxovskoj, mais aussi par Katenin et Griboedov, sans grands résultats. La particularité de la tragédie de Kjuxel'beker est d'être une œuvre originale, et non une traduction. L'auteur n'emprunte que le sujet à l'histoire antique. Elle est conçue sur le modèle d'une tragédie grecque, les choeurs, incarnant la foule des citoyens ou des esclaves, ont un rôle essentiel. L'auteur débaptise même sa pièce, intitulée à l'origine du nom du héros, *Timoléon*, pour mettre l'accent sur le rôle des Argonautes, citoyens d'Argos réduits en esclavage,après leur défaite, par les habitants de Corinthe, dont le chef est Timophane. Ce dernier, aveuglé par la gloire, menace de devenir un tyran. Son frère Timoléon, un homme juste et sage, calme successivement les ardeurs enthousiastes, puis la fureur de la foule, qui a découvert la trahison de son chef. En intitulant la pièce d'après les choeurs, l'auteur suit le modèle des Grecs. A cause des événements de la fin de 1825, la pièce n'a pas été achevée. Et pourtant, Polevoj en annonçait la parution prochaine dans les premiers numéros du *Telegraf*[2]. La fable en était typiquement "décembriste" : lorsque Timophane, élu par les corinthiens après sa victoire contre Argos, devient un despote,

---

1 *Ibidem* (Kjuxel'beker, *Putešestvie, Dnevnik, Statji*, p. 457)

2 MT, 1825, n° 2, p. 131

Timoléon, son frère, fait en sorte de le faire assassiner, sans toutefois porter la main sur lui. Mais ce fratricide ne lui sera pas pardonné par sa mère, et Timoléon songe même à mettre fin à ses jours[1].

Kjuxel'beker ne se contente pas d'utiliser secondairement les choeurs, il veut en faire des héros qui participent à l'action. Les personnages sortent du choeur, dont ils ne sont que les représentants. Pour lui, le choeur n'est pas un élément conventionnel (contrairement à la conception de Schiller), il fait partie de la vie grecque. Il est intrinséquement lié à l'atmosphère antique, où la vie se déroule non pas dans la maison, mais sur la place publique. Il fait partie de la "couleur locale" de l'antiquité. Le choeur, c'est la voix du citoyen. Mais il est aussi, chez Kjuxel'beker, celle du spectateur idéalisé et du poète parlant au nom de l'humanité, comme le définit A.Schlegel. Mais justement, pour Schlegel, l'utilisation du choeur est anachronique à l'époque moderne, car la modernité prend en compte l'individu, et non l'opinion publique. Pour Kjuxel'beker, le choeur est l'incarnation d'une idée, d'un idéal (celui des décembristes). Il a pour fonction d'élever la pièce[2].

Le thème du fratricide était loin d'être inoffensif en Russie sous le règne d'Alexandre I, dont le trône était encore taché du sang de son père assassiné. La question de la légitimité du pouvoir, le fratricide, le pouvoir démocratique, tous ces thèmes sont d'une actualité brûlante à la veille du soulèvement décembriste. C'est pourquoi, la pièce de Kjuxel'beker était trop subversive pour qu'on puisse même envisager de la publier. Le public russe n'en a jamais connu davantage que le *Prologue* publié dans *Mnemozina*.

La tentative de Kjuxel'beker rencontre l'incompréhension du public[3]. On se moque abondamment de sa maladresse. Seul Puškin pour *Boris Godunov*, profitera de la "leçon", il rendra hommage à Kjuxel'beker, en rappelant qu'il fut le premier à introduire les

---

[1] Tynjanov, "Argivjane, neizdannaja tragedija Kjuxel'bekera" *in* : *Arxaisty i Novatory*, p. 292-329

[2] C'est la conception que se fait Schiller de l'utilisation du choeur dans la tragédie moderne. (voir la Préface à la *Fiancée de Messine*) (*ibid.* p. 315-316)

[3] Tynjanov conclue ainsi son étude sur le rôle du choeur dans la tragédie *Argivjane:* pour Kjuxel'beker, le choeur est à la fois un élément incontournable d'une tragédie qui se veut tragédie des masses, et un moyen d'élever l'action scénique. Ces deux conceptions étant antinomiques, il était voué à l'échec. En effet, le choeur ne pouvait à la fois participer à l'action (élément dramatique) et être la voix de Dieu, de l'humanité, du spectateur, du poète (caractère lyrique).

masses populaires sur scène. De fait, la composition de *Boris Godunov*, où les individualités sont gommées, pour faire ressortir le rôle de la foule, doit beaucoup aux expériences de Kjuxel'beker[1]. Mais Puškin choisit un épisode de l'histoire russe. Pour Kjuxel'beker, le matériau n'a pas d'importance, c'est la façon de traiter ce matériau qui compte ; le matériau antique est aussi valable que celui tiré de l'histoire de la Russie. La tentative de Kjuxel'beker de s'approprier l'héritage de l'esprit antique de la tragédie n'est donc pas restée sans suites .

- **Héritage antique et identité russe.**

Toutefois, cette tentative reste unique en son genre. Pourtant dans les années vingt, l'exigence d'une littérature authentiquement russe ne s'accompagne pas encore d'un rejet de l'héritage antique. Bien entendu, les premiers à revendiquer cet héritage de l'Antiquité sont les "classiques" de *Vestnik Evropy*. Ainsi dans l'article de 1824 sur *Poljarnaja Zvezda*, après avoir évoqué les "monstrueuses émanations de la pseudo-muse romantique", le critique rappelle que dans tous les peuples civilisés, les vrais talents, les Walter Scott, les Schiller, ont commencé par l'étude des écrivains de Rome et de la Grèce antique, car "il n'y a pas, et il n'y a jamais eu d'autre chemin pour accéder au temple de l'immortalité"[2]. Mais les "Romantiques" ne sont pas en reste, au nom de l'"authenticité" et du "naturel", ils revendiquent l'héritage des Anciens, comme nous l'avons vu précédemment pour Vjazemskij. Dans *Moskovskij Telegraf*, plusieurs articles sont consacrés à l'étude des littératures grecques et latines.[3]

De même, les *ljubomudry,* forts de leur "amour de la sagesse" et de leur solide culture classique (ils maîtrisent parfaitement le grec et le latin) se fixent pour objectif d'attirer l'attention de leurs compatriotes sur les textes des Classiques de l'Antiquité, mais contrairement aux éditeurs du *Telegraf*, c'est afin de combattre l'influence trop superficielle des Européens, cette "fièvre de l'esprit" qu'est, à leurs yeux, le romantisme anglo-français. Dès les années d'études à la Pension pour Nobles de l'Université de Moscou,

---

1 Venevitinov trouve dans *Godunov* un "caractère de simplicité vraiment antique" (Academia p. 242)

2 "Нет и не было другой дороги к храму бессмертия", VE, 1824, n° 2, p. 118

3 Exemple: l'article de Rozberg "*O glavnyx otličitel'nyx čertax grečeskoj i rimskoj slovesnosti*" MT, 1825, n° 21-23

ils traduisent les auteurs latins et grecs, sous la férule du directeur Prokopovič-Antonskij et de leur professeur de littérature, le célèbre Classique russe Merzljakov. Leurs travaux sont publiés dans le journal de la Pension, *Kalliopa*. Mais les jeunes gens s'émancipent, sous l'influence des idées philosophiques allemandes, ils condamnent le pseudo-classicisme de leurs maîtres. Ils le distinguent du vrai classicisme, qu'ils veulent faire redécouvrir. A partir de 1823, ils se retrouvent régulièrement dans le cercle de Raič, où ils se lisent mutuellement leurs traductions. Ils ont le projet de "traduire tous les classiques grecs et latins"[1]. Bientôt ils ressentent le besoin d'avoir leur propre organe de publication. C'est ainsi qu'en 1826, Pogodin et ses amis envisagent la création d'un recueil littéraire de traductions d'œuvres, tant européennes que grecques et latines, *Hermès*.[2]

Dans un article intitulé "Quelques réflexions sur le plan d'une revue"[3], (mais dont le titre original était " De l'état de la culture en Russie"), Venevitinov explique pourquoi l'étude de l'Antiquité est indispensable.

> "Devant cette situation des mœurs russes, un seul moyen s'offre à celui qui veut se rendre utile à la Russie. Il faudrait stopper complètement le développement de sa littérature et l'obliger à penser plus qu'à produire. (...) Pour cela, il faudrait d'une façon ou d'une autre isoler la Russie du mouvement actuel des autres peuples, lui fermer les yeux sur tous les événements de peu d'importance du monde littéraire qui distraient inutilement son imagination (...). Il ne serait pas inutile d'attirer tout particulièrement l'attention de la Russie sur le monde et les œuvres de l'Antiquité. Nous sommes trop proches, du moins en apparence, de la culture des peuples modernes, pour avoir à craindre de prendre un peu de retard sur les découvertes les plus récentes, si c'est pour nous plonger

---

1 *Zapiski A.I.Košeleva*, p. 10

2 "Мы составили с Дмитрием Веневитиновым план издания другого литературного сборника, посвященного переводам из классических писателей,древних и новых, под заглавием :"Гермес" Pogodin "*Iz vospominanij o Puškine*"*Russkij Arxiv*, 1865, p. 95-96, cité dans Academia, p. 372. Mais l'arrivée de Puškin à Moscou les encourage à envisager un projet bien plus ambitieux, la création d'une véritable revue, *Moskovskij Vestnik*.

3 "*Neskol'ko myslej v plan žurnala*" (Academia, p. 215-238), jamais publié du vivant de son auteur. Le titre a été modifié dans la première édition, pour des raisons de censure.(voir Bourmeyster "Les *ljubomudry* et l'héritage de la culture antique").

> dans les causes qui sont à l'origine de la culture contemporaine.[1]"

Pour Venevitinov, la Russie est comme un enfant qui n'a pas fait ses classes, et qu'il faut renvoyer à l'école primaire, tandis que les autres sont déjà dans la cour des grands ! L'antiquité greco-romaine est le fondement de la culture universelle. La Russie n'échappe pas à la règle commune. Elle doit parcourir le même chemin que les autres peuples européens, sans raccourcis. Cette éducation doit se faire contre son gré, contre son penchant naturel à imiter l'Europe. Il faut isoler provisoirement la Russie pour mieux la rapprocher de l'Europe. Mais l'étude de l'Antiquité n'est pas seulement le moyen de devenir comme les autres, c'est aussi une façon d'apprendre à être soi-même :

> "Cet isolement provisoire, hors du présent, aura une autre utilité, et non des moindres. Nous retrouvant dans un monde qui nous est complétement nouveau, mystérieux sous tous rapports, nous serons obligés, même sans le vouloir, d'utiliser notre propre esprit pour résoudre les contradictions qui s'y présenterons à nous(...) La sculpture antique, et plus généralement l'esprit de l'art antique, représente pour nous une abondante moisson d'idées, sans lesquelles l'art nouveau perd la plus grande partie de sa valeur, et de sa signification en ce qui concerne l'idée de l'homme.[2]"

Pour la Russie, selon Venevitinov, la connaissance des Classiques antiques est une nécessité, non seulement pour la conscience de soi, mais pour l'adhésion au mouvement romantique dans son ensemble. Ce doit être une connaissance vraie, active, qui mette en œuvre les forces assoupies de l'esprit russe. Dans la conclusion de sa thèse sur le romantisme, en 1829, Nadežin recommande lui aussi de se tourner vers l'étude des Classiques antiques pour redonner vitalité et authenticité à la littérature.

Le projet de l'almanach *Hermès* est vite abandonné. Le nouveau périodique de Pogodin ne répondra pas à la vocation que lui souhaitait Venevitinov. On peut s'étonner, en effet, de ne pas trouver, dans *Moskovskij Vestnik* en 1827, davantage de traductions et d'études d'auteurs grecs et latins. On le doit sans doute à l'influence décisive de Puškin, pour lequel un journal doit être inscrit dans la modernité et dans la vie littéraire de son époque.

---

1 *Ibid.* , p. 219

2 *Ibid.*, p. 219-220

Les romantiques moscovites s'efforcent d'englober l'esprit antique dans un vaste mouvement culturel dont n'est exclu que le "pseudo-classicisme" du XVIIIème siècle. Toutefois l'assimilation de la culture de l'Antiquité doit se faire, selon les *ljubomudry*, par l'étude, les traductions, et non par l'imitation.

En 1829, K. Polevoj affirme, à propos de Del'vig, dans le *Telegraf*[1], qu'il est vain de vouloir de nos jours écrire dans le style antique, car cela revient à imiter la forme, mais sûrement pas l'esprit de la poésie antique. Les cultures classiques antiques étaient celles de gens du Sud, dont le caractère était bien éloigné du caractère russe, ce que le critique explique par le climat nordique de la Russie. De plus, ajoute Ks. Polevoj, les Anciens n'avaient pas le même rapport au monde que les contemporains, ils étaient comme des enfants jouant dans la nature.

Nous reconnaissons ici les idées de Rousseau, sur les rapports entre nature et culture, et celles de Schiller sur la poésie naïve et la poésie sentimentale. Seul Gœthe, poursuit Ks. Polevoj, a pu se permettre d'imiter les Anciens avec quelque succès, grâce à son absence totale de caractère propre ! Pourtant, aussi talentueux soit-il, ce ne sont que des imitations. Le critique s'appuie, dans une note, sur l'opinion de A. Schlegel pour déconseiller vivement de suivre l'exemple du grand poète allemand. Certes, admet-il, on a le droit, quand on est Gœthe ou Puškin, de s'offrir la fantaisie d'écrire quelque chose dans le style antique. Mais le pêché de Del'vig, aux yeux du critique, c'est de vouloir renoncer à sa propre identité, pour devenir lui-même un écrivain antique ! Del'vig est bien plus admirable lorsqu'il écrit des chansons et des comptines russes, conclut-il.

Ainsi, pour le critique du *Telegraf* en 1829, la culture antique est étrangère à l'esprit de la culture russe. Pour préserver son identité, la littérature russe doit être moderne et refuser toute imitation. Kireevskij partage ce point de vue. Dans *Dennica* en 1830, il déclare vaine la tentative de Del'vig pour étouffer, dans sa poésie, les échos de l'esprit moderne, qu'il caractérise par le sentiment religieux (chrétien), amoureux (arabes et barbares), la mélancolie du Nord et le fanatisme (dû aux déchirements qu'a connu l'Europe). La muse de Del'vig est peut-être grecque, mais "sa beauté délicate n'aurait pas supporté le froid du Nord morose, si le poète ne l'avait couverte de

---

[1] MT, 1829, n° 11, p. 359-374 (ed. 1990 : p. 380-389)

nos vêtements nationaux[1]." L'assimilation de l'Antiquité doit aller de pair avec l'élaboration d'une littérature nationale.

En 1832, dans l'article "Le dix-neuvième siècle", Kireevskij n'estime plus, comme Venevitinov quelques années auparavant, qu'il faille corriger l'absence d'héritage classique. La culture nouvelle des Européens, bien qu'issue de l'antiquité gréco-latine, peut être assimilée directement[2]. Ainsi s'expliquent les progrès de la Russie et de l'Amérique, au dix-neuvième siècle, qui seraient incompatibles avec une autre loi de développement. Finalement, conclut-il, l'héritage antique présente plus d'inconvénients que d'utilité. La Russie se passera fort bien de cette culture classique, car le rôle qu'elle est appelée à jouer pour l'Europe est nouveau et différent... La rupture avec l'héritage classique est consommée. A partir des années trente, les critiques moscovites ne cherchent plus à donner à la littérature russe ses lettres de noblesse par une réinterprétation nationale de l'antiquité gréco-latine. Ils acceptent et assument la différence avec l'Europe.

---

1 Geršenzon, p. 31

2 A rapprocher de la théorie de Kireevskij, selon laquelle l'art nouveau peut être saisi aussi sur le mode intuitif, car il parle à l'esprit autant qu'aux sens.

Chapitre 3 : sources nationales et langue poétique.

A la phobie de l'influence étrangère et au rejet de l'imitation s'oppose l'exigence du "caractère national" de l'œuvre d'art, notion encore mal définie, quoique déjà ancienne dans le débat littéraire. Même les romantiques du *Telegraf*, les "nihilistes", selon le titre d'un article de Nadeždin dans *Vestnik Evropy*[1], ne contestent pas la nécessité du caractère national. Mais en quoi consiste-t-il? Que doit être une œuvre à la fois nationale et moderne?

1 - Passé épique et folklore.

Kjuxel'beker dans *Mnemozina*, suggère d'avoir recours, comme matériau littéraire, aux sources religieuses, folkloriques et historiques .

> "La foi de nos ancêtres, les mœurs nationales, les Chroniques, les chants et les contes populaires sont les sources les meilleures, les plus pures et les plus sûres pour notre littérature."[2]

• La thématique des Chroniques.

L'idée d' utiliser le matériau des Chroniques est loin d'être nouvelle. Elle est déjà énoncée par O.Somov dans un article de 1823 (*O romantičeskoj Poesii*). Karamzin l'avait émise dans l'article de 1802 "Des événements et personnages de l'Histoire russe qui peuvent être des sujets pour l'art." (*O slučajax i xarakterax rossijskoj istorii, kotorye mogut byt' predmetom xudožestv"*). Šiskov développe aussi cette idée en 1803, dans deux articles : "Réflexion sur l'ancien et le nouveau style de la langue russe" (*Rassuždenie o starom i nvom sloge rossijskogo jazyka"*) et

---

[1] *Sonmišče nigilistov*, VE, 1829, n° 1

[2] "Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные - лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности."*O napravlenii našej poesii, osobenno ličeskoj, v poslednee desjatiletie*, *Mnemozina*, II, p. 43 (Kjuxel'beker,*Putešestvie, Dnevnik, Statji,* p . 458)

"Reflexion sur l'amour de la Patrie" (*Rassuždenie o ljubvi k otečestvu*). Dans ses poèmes patriotiques[1], Žukovskij a recours au vocabulaire slavon pour créer une atmosphère élevée. Il conserve de la mythologie russe, la langue, le ton et le style. Mais il modernise le contenu, pour en faire des "poèmes romantiques", dans le genre d'un ossianisme russe.

Kjuxel'beker, en revanche, fait preuve d'un souci d'authenticité et d'historicité dans sa ballade "Svjatolpolk le maudit" (*Svjatopolk okajannyj*), - ballade historique écrite en 1823, publiée dans l'almanach *Poljarnaja Zvezda* de 1824, et dans le premier numéro de *Mnemozina*. Le sujet est tiré de l'histoire russe ancienne. Il s'agit de la défaite de Svjatopolk, le tyran, fils de Vladimir, contre son frère Jaroslav. Svjatopolk est poursuivi par sa conscience, il voit réapparaître les ombres de ses deux autres frères, les martyrs Boris et Gleb, et finit par se précipiter lui-même dans l'abîme de l'Enfer. L'auteur recherche l'historicité tant dans la psychologie du personnage que dans la langue littéraire. Il utilise et développe les contrastes poétiques des textes anciens (entre Svjatopolk et Jaroslav), mais les images poétiques de la chronique sont transformées en comparaisons romantiques (l'abîme de l'Enfer est comparé à une cascade). Enfin, il ajoute un pathos lyrique et civique au thème épique de la chronique. Le style s'oppose délibérément au nivellement dû à l'école de Žukovskij, il est à la fois cru et élevé :

"Ainsi erre Svjatopolk dans les brumes
Sauvage, maudit et seul
Ses croûtes le torturent, ses blessures le rongent
Et l'obligent à fuir entre les précipices"[2]

Le héros des"Chiens de Rogdaj"(*Rogdaevy Psy*)[3], poème en vingt trois strophes publié dans *Mnemozina,* est également issu de la mythologie antique russe. L'action se situe à l'époque du joug tataro-mongol, lors des victoires d'Alexandre Nevski. Rogdaj, le preux guerrier de Novgorod, s'éprend d'une jeune fille, l'enlève et l'enferme dans un "*terem*". Mais lorsqu'il revient, la belle lui a été

---

1 1806 : *Pesn' barda nad grobom slavjan pobeditelej,* et 1812 : *Pevec vo stane russkix voinov*

2"Так Святополк блуждает сквозь туманы
Дик, проклят и один
Его бичует струп и гложут раны
И гонят меж стремнин" (*Mnemozina* , I)

3 *Mnemozina*, III

volée par le tatare Baskak Nurredin. Il rassemble ses chiens fidèles et se lance à la poursuite du ravisseur. Le premier combat entre eux a un caractère quasi-homérique :

"Soudain la vallée gémit sous le choc de leurs forces
La lumière du jour s'éteint dans les tourbillons de poussière qu'ils soulèvent"[1]

Mais le tatare lui propose de cesser le combat et de laisser la fille choisir. Rogdaj hésite : le coeur des femmes est si mystérieux ! Mais il accepte. La belle éclate de rire et s'enfuit au galop avec le tatare. Desespéré, Rogdaj trouve un peu de réconfort auprès de ses chiens. Soudain réapparaît le tatare : la fille veut les chiens. Rogdaj suggère que les chiens décident eux-même. Malgré les paroles enjôleuses du tatare, les chiens lui montrent les crocs. La morale de cette fable pourrait être que la fidélité d'un ami vaut mieux que l'amour d'une femme.

Contrairement à *Svjatopolk* , le sujet de *Rogdaevy Psy* est tiré de l'imagination de l'auteur. Le style est volontairement archaïsant, l'auteur utilise en abondance les mots slavons[2], mais certains passages sont très concrets :

"Le brave jura, comme piqué au vif par le dieu Péroun
Et s'élança à travers les mottes de terre du champ labouré"[3]

Le mètre (tétramètre amphibraïque) rappelle la mélodie des épopées populaires, les *byliny*. Ainsi, Kjuxel'beker s'efforce de retrouver, avec un matériau russe, l'atmosphère antique, le souffle de l'épopée folklorique russe .

- **Le *Dit d'Igor.***

Le thème de Novgorod est très répandu dans la poésie lyrique du début des années vingt, à cause de ses résonances politiques. D'une façon générale, l'intérêt pour le passé de la Russie est à son paroxysme. Le débat sur l'origine des Russes bat son plein, et de nombreux articles sur la thèse "normande" ou sur celle des

---

[1] "Вдруг дол застонал от удара их сил
Свет гаснет средь вихрей подъятого праха"

[2] "Средь ужасов мрака, при блеске огней"
"Десницу опутавши шёлком власов
Широк в раменах и силён и суров"

[3] "И молодец гаркнул, перуном ретивый
Пустился по глыбам распахнутой нивы"

"cosards", ou "khazars", sont publiés dans les revues moscovites[1]. Le *Dît d'Igor (Slovo o Polku Igoreve)*, découvert et publié en 1800 par le comte Musin-Puškin, traduit en 1819 par Žukovskij, était au centre de cet intérêt pour la culture antique russe.

Ševyrëv, dans *Moskovskij Vestnik*, attire l'attention sur l'importance de ce texte pour la culture russe. Dans un article polémique contre Vjazemskij sur l'origine de la littérature russe[2], il affirme qu'on ne peut pas considérer les *Satires* de Kantemir comme la première œuvre russe. Toute littérature a pour manifestation première la poésie épique, car elle chante la guerre, la conquête. Elle même est une parabole : elle est la conquête de l'esprit, de la connaissance. C'est l'*Iliade et l'Odyssée*, c'est aussi *Jérusalem délivrée* ou les *Louisiades* de Camoëns. Pour le peuple russe, c'est le *Slovo* qui joue ce rôle fondateur. Peut-être ne lui a-t-on pas accordé toute l'attention qu'il méritait, comme à tout ce qui est populaire, ajoute le critique. Ševyrëv exprime le souci de donner à la littérature russe ses lettres de noblesse, sans avoir recours à l'antiquité greco-latine. La Russie a sa propre antiquité, et sa propre épopée. K.Polevoj, en 1829, dans un article sur *Poltava*[3], reproche à Puškin d'avoir préféré, dans *Ruslan i Ludmila*, transposer aux mœurs russes l'*Orlando Furioso* d'Arioste, au lieu de puiser son matériau poétique dans l'épopée russe du *Dit d'Igor*. Son poème n'a pas l'"esprit de l'époque" qu'il est censé incarner.

- **Débat sur le genre de la fable.**

L'héritage national est composé non seulement des récits du "glorieux passé russe", mais aussi des contes, proverbes et chansons, dans lesquelles sont contenus toute la sagesse, et le caractère propre, du peuple russe. Les travaux des ethnologues du début du XIXème siècle sont particulièrement connus et trouvent un écho mérité dans les revues moscovites, tout comme la redécouverte des traditions et des fêtes populaires russes, parfois

---

1 Voir dans MV, 1827, n° 8, p. 364 l'exposé de la thèse de Evers, opposée à celle (normande) de Schlözer. Pogodin ne prend pas encore position, mais attend la parution de l'ouvrage du célèbre Hammer sur l'Origine des Russes, qui soutient la thèse "khazare".

2 *Zamečanie na zamečanija Vjazemskogo o načale Russkoj Poesii*, MV, 1827, n° 3, p. 201-207

3 MT, 1829, N°10

à travers le regard des chercheurs allemands ![1] Les fables de Krylov sont, en particulier, l'objet d'un débat sur les genres bas et populaires. Celles de I. Dmitriev étaient l'exemple du style karamzinien, le style moyen du juste milieu, "européen" et de bon ton. Au contraire, les fables de Krylov avaient choqué par leurs vulgarismes, leur ton prosaïque, presque parlé. La nouvelle génération salue les mérites de ses aînés. Toutefois les "nouveaux archaïstes" déplorent le recours au genre même de la fable, qui leur semble trop bas[2]. Ce n'est pas l'avis de Puškin. Dans le *Telegraf*, en 1825, il affirme que les Russes peuvent préférer Krylov à La Fontaine, car si les fables de La Fontaine incarnent la bonhomie de l'esprit français, Krylov a parfaitement représenté l'esprit gai et rusé, l'ironie, et le langage pittoresque des Russes[3]. Selon Puškin, les Fables de Krylov sont l'exemple même d'une œuvre incarnant le caractère national. En faisant l'éloge de Krylov, Puškin rompt avec le camp des "karamziniens"[4], suscitant les protestations de ses amis, dont Vjazemskij.

Dans *Moskovskij Vestnik*[5] en 1827, à propos des nouvelles fables d'Ostolopov, un article est consacré à la réhabilitation du genre. La fable, dit le critique, qui signe "Le Romantique", relève du domaine du didactique. Son contenu est une vérité simple, incarnée dans un événement courant et habituel, accessible aux regards des gens les plus ordinaires. La fable ne prouve pas, elle convainc, grâce à la comparaison. A son niveau le plus élevé, elle n'est autre que l'allégorie. Elle contient le principe même de toute poésie, la correspondance entre le monde de l'âme et le monde physique. Cette idée peut paraître étrange, ajoute-t-il, mais c'est bien là la source de la poésie, le mystère du Poème infini de la Création. L'idéal

---

1 Voir, par exemple, la description du mardi-gras dans *Moskovskij Vestnik*, traduit de l'allemand. (*O starinnoj russkoj masljanice*, MV, 1827, n° 4 p. 353). L'accent est mis sur les débordements de la fête, le nombre de tués et les cruautés. Le traducteur se désole de ce regard dépourvu de compréhension des étrangers sur les mœurs russes. Autre exemple: *Krasnaja gorka*, MV, 1827, n° 10, p. 114-120, sur les fêtes religieuses et païennes du peuple russe.

2 Tynjanov *Arxaisty i novatory* , p. 189

3 "Некто справедливо заметил, что простодушие (naïveté, bonhomie) есть врождённое свойство французского народа, напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то весёлое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться: Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов" ("О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А.Крылова" MT, 1825, n° 17

4 Il faut préciser que la polémique entre Krylov et Karamzin avait débuté en 1790.

5 *Apologičeskij stix Nikolaja Ostolopova*, MV, 1827, n° 19, p. 312 et sq

romantique d'une poésie "idéaliste" rencontre le souci "national" d'incarner une sagesse populaire.

L'apparition de la fable est, selon le critique, un événement mystérieux, qui correspond aux débuts d'une Poésie vraiment russe. C'est dans la fable que les critiques trouverons l'esprit du peuple, ainsi que sa langue, car c'est là que vit encore la poésie populaire russe. C'est pour cette raison que la fable parle si bien au coeur, au sentiment et à la raison des Russes. Le critique rend hommage aux auteurs de fables, qui les premiers ont tendu l'oreille aux paroles du peuple, et les ont imitées. La fable est un genre, certes "national", mais primitif, selon le critique de *Moskovskij vestnik*. Bien des questions se posent à l'historien de la littérature, poursuit-il. Ce genre vient-il, avec d'autres, de France, ou bien surgit-il du plus profond du peuple russe? Et s'il est importé, pourquoi s'est-il mieux adapté et perfectionné en Russie que la comédie ou le Poème, jusqu'à donner le premier exemple de poésie nationale, authentiquement russe?

La fable convient bien à l'esprit du peuple russe, ajoute le critique, parce qu'elle a la force de conviction simple, convenant à un esprit qui n'est pas encore adulte. Ainsi, son succès en Russie est la preuve de l'*immaturité* de la littérature russe. Au début de la vie, on apprend en s'amusant. L'art et la science ne sont pas distincts. Mais en grandissant, l'amusement et l'apprentissage doivent se dissocier. Le genre de la fable sera alors dépassé. Pogodin, l'éditeur du journal, n'est pas d'accord , et le précise dans une note. On n'observe pas ce phénomène chez les autres peuples primitifs. Ce n'est donc pas dans l'immaturité du peuple russe, qu'il faut chercher les causes du succès de ce genre, mais, suggère Pogodin, dans la proximité et la parenté de la Russie avec l'Orient, et avec une autre forme de sagesse. Pour le critique, la fable est la "source de toute poésie", tandis que selon Pogodin, ce genre appartient au génie propre de la littérature russe.

Toutefois, Ševyrëv, dans son "Panorama des Lettres russes en 1827" revient sur cette publication des fables d'Ostolopov, en constatant que, décidément, le genre de la fable est dépassé. Ševyrëv n'est partisan ni d'une littérture d'amusement, ni d'une orientalisation de la culture russe.

Dans les "*Rêveries littéraires* ", Belinskij donne sa réponse à la question du critique de *Moskovskij Vestnik*. La fable n'est pas un

genre importé, elle vient de la poésie populaire, et la réussite de Krylov, que les étrangers ont tenté en vain de copier ou de traduire, prouve qu'on n'obtient rien en imitant l'étranger. Pour être solide et durable, la littérature doit être "nationale", dit Belinskij, et il ne manquait que ce caractère aux fables de I.Dmitriev, dont les mérites, pourtant, sont multiples, en particulier au point de vue de la versification. Belinskij conclut par un jugement final favorable à Krylov, au nom du caractère national de la littérature[1].

Le recours au matériau historique national et folklorique, c'est la conception de la *narodnost'* telle que la prônait déjà Šiškov, et telle que continuent de la défendre les classiques. Dans *Vestnik Evropy*, en 1824, s'adressant aux Romantiques de *Poljarnaja Zvezda*, le critique leur recommande de prendre exemple sur leurs modèles Walter Scott et Schiller, et comme eux de puiser à la source de la littérature antique l'"ambroisie" des contes populaires, des légendes, afin que le peuple ait plaisir à reconnaître dans leurs œuvres ce qui lui est familier.[2] C'est aussi la conception de Ševyrëv, qui dans *Moskovskij Vestnik*, où il polémique avec Vjazemskij sur l'origine de la littérature russe, recommande aux poètes d'attirer l'attention des Russes sur eux-même :

> "Que les poètes sanctifient pour nous, par leur art, les vieilles légendes russes, qu'on entende enfin, dans leur chant, les sons du pays natal, qui nous charmaient dans notre enfance, et que nous avons oubliés, que les Critiques, travailleurs et intelligents, fouillent les trésors sacrés de la langue, qu'ils reconnaissent la valeur des poètes nationaux et qu'ils montrent aux Russes ce qui est authentiquement russe, si leurs coeurs froids ne savent plus le reconnaître[3]."

---

1 Skabičevskij, p. 45

2 "Вальтеры Скотты, Шиллеры и многочисленный класс просвещенных сограждан их питались амброзиею древней словесности (...) ... певцы чужеземные воспевают в балладах своих народные сказки, большею частью для простого же народа, с любопытством читающего знакомые ему предания, или по крайней мере написанные в одном с ними духе" VE, 1824, n° 2, p. 118-119

3 "Пусть Поэты своим искусством освятят для нас предания родной старины, пусть в их звуках услышим мы наконец звуки родные, ещё в детстве пленявшие нас и позабытые нами, пусть мыслящие, трудолюбивые Критики роются в заветной сокровищнице языка, пусть они оценят национальных Поэтов и Русским укажут на истинно Русское, если холодные сердца их не узнают своего родного." MV, 1827, n° 3, p . 207

Cette conception s'accompagne de la revendication d'une langue littéraire "authentique" et d'un style varié, ayant recours aussi bien au langage populaire qu'au discours élevé

2 - Le débat sur la langue

Dans *Mnemozina* Kjuxel'beker attaque de façon décisive l'école karamzinienne :

> "De la langue russe, riche et puissante, ils s'efforcent de faire un petit langage bien correct, plein de fausseté, artificiellement étriqué, adapté pour un cercle restreint, *un petit jargon de coterie.* Ils en chassent sans pitié toutes les expressions et tournures slavonnes, et l'enrichissent d'*architraves*, de *colonnes*, de *barons*, de *trauer*, et autres germanismes, gallicismes et barbarismes. Même dans la prose, ils s'efforcent de remplacer les participes et gérondifs par la multiplication des pronoms et autres conjonctions. Quand aux idées, n'en parlons pas.[1]"

Au début du siècle, les innovations linguistiques de Karamzin, ses efforts pour donner au russe un tour policé, pour l'européaniser, le rajeunir et l'actualiser, avaient rencontré la réaction hostile de Šiskov. Pour préserver la langue - et la pensée - russe, contre ce qui, pour lui, représente à la fois les nouvelles philosophies occidentales et les idées révolutionnaires françaises du XVIIIème siècle, l'amiral Šiskov souhaitait que la langue s'enrichisse par un retour à son terreau naturel, le slavon russe, et non par des emprunts étrangers, et préconisait l'emploi de mots puisés dans les livres religieux et dans la langue populaire. C'est également Šiskov qui est à la source des polémiques sur l'origine de la langue russe. Pour lui, le russe est le descendant direct du slavon d'église. Ce dernier est donc à la fois plus vénérable et plus pur que le russe[2]. La

---

1 "Из слова же русского, богатого и мощного, силятся извлечь небольшой, благопристройный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык, un petit jargon de coterie. Без пощады изгоняют из него все речения и обороты славянские и обогощают его *архитравами, колоннами, баронами, траурами,* германизмами, галлицизмами и барбаризмами. В самой прозе стараются заменить причастия и деепричастия бесконечными местоимениями и союзами. О мыслях и говорить нечего." *O napravlenii našej poesii..., Mnemozina,* 2 (Kjux. *Putešestvie, dnevnik, statji,* p. 457)

2 Indirectement, c'est en réaction contre cette idée que Polevoj et d'autres affirmeront l'existence d'un "vieux slave", ancètre commun de toutes les langues slaves modernes, et

polémique rebondit après la guerre de 1812-1814. Les deux camps rivaux sont l'Arzamas, groupe des disciples de Karamzin, et la Beseda des jeunes Šiskoviens. Mais en 1817, la dissolution de la Beseda fait retomber les passions. Celles-ci renaissent toutefois au début des années vingt. Katenin, Griboedov, Žandr et Kjuxel'beker[1], reprennent à leur compte certains points du programme de Šiskov : bannir les emprunts occidentaux pour préserver la pureté de la langue, ne pas hésiter à utiliser les slavonismes pour élever le style.

Malgré des points communs indéniables, les jeunes archaïstes ont des motivations éloignées de celles de Šiskov. Celui-ci avait un mouvement de rejet contre les innovations introduites par Karamzin, son attitude était dictée par un respect des traditions et des règles établies. Au contraire, dans les années vingt, c'est le karamzinisme qui a triomphé. Les jeunes archaïstes sont portés à réagir contre son hégémonie, incarnée par la figure de Žukovskij. Ils lui reprochent, ainsi qu'à son école, (et jusqu'à Batjuškov,) d'avoir privé la langue russe de sa force et de sa puissance naturelle, de sa virilité.

Dans *Mnemozina*, Kjuxel'beker s'efforce de prendre le contre-pied de ces excès qu'il dénonce. Dans sa tragédie *Argivjane*, les slavonismes sont abondamment utilisés pour créer une atmosphère héroïque, grâce à un ton solennel et élevé. Le poème *David*, de Griboedov, publié lui aussi dans *Mnemozina*, offre un autre exemple de cette langue volontairement archaïsante. Le poème *Fingal*, de Verderevskij, sur un thème écossais, présente des archaïsmes presque caricaturaux et un style douteux : le héros prend la belle Gal'vina, qui s'est déguisée en guerrier[2], pour son ennemi, et la transperce d'une flèche. Son bouclier se couvre du sang de la jeune fille[3]. Puis le héros désespéré se vautre littéralement dans le sang...[4]

Mnemozina a suscité un tollé général, dont ces publications sont une des causes. Bestužev (*Poljarnaja Zvezda*) et Greč (*Syn*

---

différent du slavon. En 1811 Kačenovskij affirme que le slavon est un ancien parler serbe, tandis qu'en 1820, Vostoxov lui rétorque qu'il s'agit de l'ancêtre du bulgare.

1 Ceux que Tynjanov a appelés les "jeunes archaïstes".

2 "Сокрыла перси под щитом
И гордо витязю явилась"

3 "Он кровью девы обагрился"

4 "Терзаясь,плавает в крови ?"

Otečestva) sont loin d'être convaincus par les demonstrations de Griboedov et Kjuxel'beker. Voejkov[1], dans *Novosti Literatury* (N°14), et Somov dans *Syn Otečestva* (N°15), publient des articles qui provoquent la réponse des éditeurs de *Mnemozina* [2]. Mais ce qui est plus étonnant, c'est qu'au sein même de la rédaction de *Mnemozina*, on trouve des dissensions. En effet, Odoevskij corrige et nuance les propos de son co-rédacteur dans une Lettre[3] adressée à celui-ci, publiée dans le journal. Il lui rappelle que le style, bas ou élevé, des œuvres littéraires dépend non des mots employés, mais des pensées exprimées. Un même mot, en fonction de son entourage, - de son contexte, dirions nous, - peut avoir un sens élevé ou bas. C'est du sens que dépend le style, qui n'est qu'un habit pour la pensée.

Cette polémique interne est une bonne illustration de la double orientation de *Mnemozina*. Kjuxel'beker lui apporte le souffle épique, l'enthousiasme combatif et insoumis, le sentiment patriotique, caractéristiques du décembrisme. Mais Odoevskij, lui, aspire à une réflexion métaphysique, il déplace résolument le centre de la polémique littéraire du mot à l'idée. Pour lui, la polémique entre Šiskov et l'Arzamas est dépassée. Il caricature d'ailleurs les deux camps dans sa satire *Listki iz Parnasskix Vedomostej*, où l'on reconnaît Karamzin sous les traits grotesques du "Génie", les partisans de Šiskov dans les "Ultras", et même la douce *Mnemozina* sous le pseudonyme de "Polymnie".

- **Le style bas ou populaire.**

La tentative des jeunes archaïstes pour réintroduire des slavonismes dans la langue littéraire russe a été un échec. Mais un autre aspect de la théorie de Šiskov, qui reprend, en les renouvelant, les idées de Lomonosov, était de rénover celle-ci en puisant dans le langage populaire, pour les genres dits "moyens". Selon Šiskov, le genre intermédiaire a pour origine la littérature populaire.[4]

Dans *Mnemozina* I [5] est publié un récit de voyage dans le grand Est de la Russie. Le narrateur, après avoir célébré la traditionnelle

---

[1] Voejkov s'était rendu ridicule en se vantant, dans sa revue, de sa qualité d'ancien membre de l'Arzamas, et en se référant à ses "célèbres amis" ("*znamenitye druzja* ")...

[2] *Statji osobennye, Mnemozina,* n° 2

[3] *Mnemozina*, n° 2, p. 165. La Lettre d'Odoevskij est dirigée surtout contre la critique de Voejkov.

[4] Quant au genre inférieur(satire, comédie), importé de l'étranger, il est appelé à disparaître, selon Šiškov.

[5] *Mnemozina,* n° 1, XVI, *Izvlečenie iz pis'ma k E.A.E...u.*

hospitalité russe rencontrée dans ces contrées éloignées, s'intéresse aux légendes de la mythologie russe qui y sont encore vivantes. C'est ainsi qu'il rapporte un poème sur la guerre entre le héros russe Pavluckij et les tchouktches. Ce poème, précise-t-il, est le fruit de plusieurs auteurs, il a été composé sur plusieurs décennies, et transmis par la tradition orale. Le style de cet extrait s'efforce donc de retrouver le ton de la littérature orale. La langue est simple et émouvante, mais elle sacrifie parfois à l'exotisme, en utilisant certains régionalismes (par exemple, *kujak* pour une armure). Elle est d'une naïveté recherchée, qui se traduit aussi par la force, la violence et la cruauté de certaines descriptions : "Le sang et le feu jaillissent de ses yeux et son bras déjà s'élève, plein de la force de l'enfer !"[1] Les images sont typiques de la mythologie : on y retrouve l'ours et le faucon... Elles sont hyperbolisées à la façon des contes : "Soudain ses yeux se mirent à briller si fort que la lumière du soleil en pâlit[2]." L'auteur recherche pour son poème un style "primitif", à la fois épique et populaire.

Deux œuvres ont été décisives, du point de vue du style "bas", au début des années vingt : *Ruslan i Ludmila*, le poème satirico-héroïque de Puškin, et *Gore ot uma*, la comédie de Griboedov. L'une et l'autre ont déclenché une violente discussion. [3]

La polémique autour de *Ruslan i Ludmila* avait repris, en 1823, les arguments de celle développée autour d'*Olga* et de *Ludmila*, les deux traductions de la ballade de Bürger *Léonore.* Ce qui choque dans *Ruslan i Ludmila*, ce n'est pas tant l'emploi de vulgarismes, que leur proximité avec des slavonismes, c'est le mélange, parfois dans un même vers, au mépris des normes les plus élémentaires, de mots appartenant aux lexiques élevé et bas, si bien que le style, et donc le genre, deviennent impossibles à définir. Ce mélange, pour les "karamziniens" comme Voejkov, est burlesque, tandis que pour les "archaïstes", c'est une des meilleures œuvres de Puškin. De façon inattendue, Krylov, qui ne participe plus à la vie littéraire, mais dont les positions avaient été proches de celles des archaïstes, prend la défense de Puškin, cet ex-membre de l'Arzamas. Ceci peut

---

1 "Кровь и огнь брызжут из глаз его и рука его уже поднимается, адом подкрепленная."

2 "Глаза засверкали так, что солнце потеряло свет."

3 La polémique sur *Ruslan i Ludmila* ne faisait que prolonger la polémique sur le genre de la ballade, suscitée par la traduction de *Leonore* de Bürger par Katenin (*Olga*) dans un russe plus rude et plus folklorique que celui de Žukovskij (*Ludmila*).

expliquer la prise de position ultérieure de Puškin en faveur de Krylov, à propos de ses *Fables*..

- **Le style de *Gore ot uma.***

Griboedov était intervenu en prenant la défense de la ballade de Katenin, *Olga*, contre Gnedič, qui défendait la traduction de Žukovskij, se rangeant ainsi du côté des "archaïstes". Dans la polémique autour de *Gore ot uma,* qui bat son plein en 1825, la langue poétique est l'un des motifs de discorde. Polevoj, dans le *Telegraf* [1], reproche aux vers de Griboedov un manque d'harmonie et de pureté, et il donne des exemples. Il leur oppose les vers de la comédie de Xmel'nickij, qui "semblent couler d'eux-mêmes". Pour M.Dmitriev, le critique du journal conservateur *Vestnik Evropy* [2], la langue de *Gore ot uma* est "rugueuse, inégale, incorrecte"[3], on y sent la vulgarité de la langue parlée. Si Dmitriev y voit un défaut, en revanche pour Orest Somov, qui lui répond dans *Syn Otečestva* [4], c'est là justement le mérite de Griboedov : il a su garder la vivacité de cette langue parlée. C'est tout à fait l'avis de V. Odoevskij. :

> "Jusqu'à Griboedov, la langue de nos comédies était une copie moulée de celle des comédies françaises;des longues phrases bien lisses, contenues dans des hexamètres et épicées de ci de là des prénoms Milon et Milena, si bien qu'on prenait pour des traductions même les comédies originales; le naturel était banni de la scène comique; et ce n'est que chez M.Griboedov que nous trouvons cette langue naturelle, légère, en tous points celle qui est parlée dans nos sociétés, ce n'est que dans sa langue littéraire que nous trouvons le coloris russe. Il est impossible de prouver cela de façon théorique. Mais voici une preuve pratique de l'exactitude de mes paroles : presque tous les vers de la comédie de Griboedov sont devenus des proverbes, et il m'est arrivé fréquemment en société d'entendre des

---

1 MT, 1825, n° 2, p. 145 : "Безпристрастно судя, надобно бы пожелать больше гармонии и чистоты в стихах Г.Грибоедова. Выражения: *глазом не прищуря - кто ж радуется эдак - черно-мазенький - дом зеленью украшен - нету дела - слыли за дураков - опротивить - к прикмахеру* и т.п. дерут уши."

2 VE, 1825, n° 5

3 "...о языке сего отрывка, жёстком, неровном, неправильном."

4 1825, t.101, n° 10

conversations entières, dont la plus grande partie était composée de vers tirés de *Gore ot uma.*[1]"

Les réticences des amis de Karamzin dureront longtemps, puisqu'en 1833 encore, étudiant la comédie de Griboedov, Vjazemskij y trouve, outre les défauts de composition, des imperfections dans la langue[2]. Mais les autres critiques de *Gore ot uma,* dans les années trente, - V.Uvarov, puis K.Polevoj dans le *Telegraf*, Nadežd̆in dans le *Teleskop*, - s'intéressent presque exclusivement aux problèmes de la composition et du héros dramatique. La question de la langue, et derrière, la polémique pour ou contre Karamzin, n'est plus vraiment d'actualité.

- **Influence de ces débats sur Puškin.**

C'est à propos d'une traduction en français des *Fables* de Krylov que Puškin publie, en 1825, dans *Moskovskij Telegraf*[3], un article dans lequel, reprenant à son compte certaines idées du traducteur sur la langue russe et les développant, il met l'accent sur le rôle que doit jouer la langue populaire dans la constitution d'une littérature nationale. Pour cela il brosse un rapide tableau de l'histoire de la Russie : la langue russe a un avantage sur les autres langues européennes. Elle a été prise sous tutelle et rapidement menée à maturité par le grec. Le joug tatare, par sa pauvreté culturelle, ne pouvait en rien la déformer ou l'altérer. La menace venait bien plutôt du règne de Pierre, qui lui imposa toute sorte de mots hollandais, allemands, français. Mais elle trouva son défenseur en Lomonosov, qui réalisa la fusion de la langue littéraire avec la langue populaire. On retrouve ici les idées de Šiskov et des archaïstes : il existe un terreau naturel, national et populaire, où la langue littéraire peut s'enrichir et se ressourcer, pour un meilleur développement ultérieur.

---

[1] "до Грибоедова слог наших комедий был слепком слога французских: натянутые, выглаженные фразы, заключённые в шестистопных стихах, приправленные именами Милонов и Милен, заставляли почитать даже оригинальные комедии переводными. Непринуждённость была согнана с комической сцены. У одного г-на Грибоедова мы находим непринуждённый, лёгкий совершенно такой язык, каким говорят у нас в обществах, у него одного в слоге находим мы колорит русский. В сём случае нельзя доказывать теоретически, но вот практическое доказательство истины слов моих : почти все стихи комедии Грибоедова сделались пословицами, и мне часто случалось слышать в обществе целые разговоры, которых большую часть составляли - стихи из *Горе от ума*." MT, 1825, tome 3, n° 10

[2] Dans l'article "О нашей старой комедии".

[3] MT, 1825, V, n° 17, "О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова".

Puškin développe ensuite le paradoxe suivant : contrairement à une idée répandue, il considère que l'utilisation du français dans les sphères instruites de la société a été une bénédiction pour la langue russe, car elle a pu ainsi conserver sa fraîcheur et sa grâce naturelle, tout autant que sa simplicité et sa force vitale.

Ainsi, bien qu'ancien membre de l'Arzamas, Puškin n'est pas sourd aux arguments des "archaïstes". Il s'efforce lui-même dans ses œuvres d'enrichir la langue littéraire russe grâce à la vitalité du langage parlé. Ces tentatives ne sont pas toujours bien perçues par la critique.

• **Ševyrëv et Nadeždin, les "puristes".**

Ševyrëv ne perd pas une occasion de dénoncer le nivellement de la langue, introduit par l'école karamzinienne. Les vers sont devenus lisses et coulants à l'excès, dit-il en 1827, dans un article sur une nouvelle anthologie de la littérature russe moderne. Les leçons des théoriciens ont été si bien apprises que les nouveaux poètes, même médiocres, les surpassent. Ceci prouve qu'aucune Rhétorique, ou Poétique n'a encore donné la recette de la perfection artistique, ajoute-t-il.

> "Ces qualités négatives du style que sont l'uniformité, l'homogénéité, dont nous parlent depuis longtemps nos rhétoriciens, sont maintenant un acquis définitif même des poètes les plus médiocres, et le plus sévère des professeurs de rhétorique trouverait difficilement chez eux plus de dix vers pouvant lui servir d'exemple de manque de régularité du style. Gloire et honneur à nous ! Nous avons fait mieux que nos propres rhétoriques ![1]"

Il remarque à propos de deux poètes, qu'il juge pourtant médiocres[2], que malgré la banalité dans le choix des thèmes, la pauvreté générale du contenu de leur poésie, la forme ne peut que réjouir. Le vers est égal, régulier, la langue irréprochable. Les deux poètes n'ont aucun mérite à cela, car c'est une caractéristique de

---

1 "А отрицательные достойнства языка, каковы суть : гладкость, плавность и пр., о которых давно твердят нам наши риторики, стали уже неотъемлемою собственностью и посредственных поэтов и едва ли какой-нибудь строжайший учитель риторики найдёт в них хотя десяток стихов в пример неисправностей слога! Честь и слава нам ! Мы стали выше своих риторик!" MV, 1827, n° 24 , p. 445, article sur *Sobranije Novyx Russkix Stixotvorenij.*

2 *Opyty v stixax* de Ivan Borozda et *Stixotvorenija* de Pavel Merzakov, MV, 1828, n° 14

l'époque, un acquis du siècle. Ševyrëv ne voit pas que des avantages à cette évolution de la langue.

Dans sa poésie, Ševyrëv s'efforce d'élargir la langue poétique. Il introduit des vulgarismes dans la traduction de Schiller "Le camp de Wallenstein"[1]. Il continue de travailler dans cette direction : dans sa traduction de *Jérusalem Délivrée* du Tasse, et dans l'article qui l'accompagne "Sur la possibilité d'introduire l'octave italienne dans la poésie russe", il justifie l'emploi des ellipses par cette nécessité de laisser entrer dans le vers la langue ordinaire du petit peuple[2]. Ainsi, on peut dire que sur la question de la langue littéraire, Ševyrëv se situe plutôt dans la continuité des puristes que des karamziniens.

On pourrait en dire autant de Nadeždin, qui exprime sa position dans l'article de 1829, paru dans *Vestnik Evropy,* intitulé "Du sublime"[3]. La forme doit être en adéquation parfaite avec les idées dans une œuvre littéraire. Par conséquent, la meilleure expression du "sublime" se fera dans un style élevé, dont les caractéristiques doivent être la brièveté, la simplicité et la force expressive. La force, ou énergie, du style, est dans le rapport entre l'idée et la représentation, dit Nadeždin. On l'obtient par l'originalité, et le choix des expressions. Toutes les audaces, toutes les juxtapositions sont autorisées au génie, qui doit utiliser les trésors de la langue, et au besoin, inventer de nouveaux mots. Archaïsmes et vulgarismes acquièrent, dans la bouche ou sous la plume du génie, une force expressive nouvelle, comme on le constate chez Lomonosov et Deržavin. Le slavon est, selon Nadeždin, une mine pour la langue littéraire russe, à condition de l'utiliser raisonnablement. En effet, tout est dans la modération, dans le bon sens. Tout excès de brièveté, de simplicité ou d'originalité détruit le sublime, qui verse alors dans l'obscur, le bas et le mou, le prétentieux et le gonflé. Dans l'ancienne polémique, Nadeždin donne théoriquement raison au "camp" de Šiškov, mais d'une part, il exige modération et bon sens, d'autre part, il précise bien que seul le "génie" peut tout se permettre, tout en n'étant jamais à l'abri d'un échec et d'une sanction par la critique.

---

1 MV, 1828, tome 7, n° 2, p. 137-148 et tome 8, n° 12, p. 341-355.

2 *Teleskop*, 1831, tome 3, p. 475, p. 476

3 VE, 1829, n° 6, p 139-140

• **La question de l'orthographe.**

Un aspect un peu anecdotique de la polémique entre "romantiques" et "conservateurs" est constitué par la question de l'orthographe. Faut-il ou non renoncer à certaines lettres vieillies, faisant double emploi? Le vétéran des journaux moscovites, *Vestnik Evropy* , est le seul à se battre farouchement pour l'ancienne orthographe. On se moque[1] de Kačenovskij, qui utilise dans son journal les lettres de l'ancien alphabet, les lettres grecques θ et υ (*fita* et *ižica*). Nadeždin prend le surnom de *Ippolit Meždometnyj* pour défendre, contre *Syn Otečestva,* ces deux lettres de l'alphabet, qui, fait-il remarquer, sont admises sous conditions par Greč lui-même dans sa *Grammaire,* pour les noms propres et les mots d'origine étrangère. Il écrit également un poème satirique sur le thème de la *ižica* , pourchassée par tout le monde.[2]

La polémique tourne court, avec la fin de la "boite typographique"[3]. Mais Nadeždin continue avec un malin plaisir à utiliser les deux lettres grecques, ainsi que le délicieux mot de "*Fimiam* ", plus souvent peut-être que nécessaire... Dans cette affaire, Nadeždin apparaît comme un provocateur, plus que comme un conservateur archaïsant, s'opposant délibérément à la simplification et la modernisation de la langue russe. Et pourtant cette prise de position le range, pour les critiques, du côté des "anti-romantiques". Cette querelle anecdotique est aussi révélatrice de l'état d'esprit de polémique, régnant entre les journaux dans les années vingt, sans que les oppositions soient toujours d'importance capitale pour la théorie littéraire.

• **Polémique entre Polevoj et Katenin.**

Si la polémique sur la langue renaît de ses cendres de temps à autre, c'est le fait des "archaïstes", comme Katenin, qui continue à se désoler sur l'état de la littérature russe. En 1833, dans un différend, à propos de ses œuvres, qui l'oppose à K.Polevoj, on en retrouve les échos. Dans un article-bilan de la polémique des années vingt entre karamziniens et anti-karamziniens, K.Polevoj[4] répond à Katenin : qu'il se console ! Les Lettres sont en progrès constants,

---

[1] *Syn Otečestva*, 1829, n° 12, p. 317-318

[2] VE, 1828, n° 23, p. 187-194, voir Kozmin, p. 128

[3] Sorte de "boite aux lettres" des lecteurs de *Syn Otečestva i Severnyj Arxiv,* en 1829, où étaient publiées les attaques contre *Vestnik Evropy.*

et la versification est à son apogée. La langue littéraire atteint, dans certains livres, une perfection une richesse, une élégance qui étaient inconnues à l'époque des "Slavophiles"[1], et en particulier grâce à Puškin.

Polevoj avait fait des reproches linguistiques à Katenin, considérant que certains mots, comme "*ramo* ", (l'épaule), et "*lanita* "(la joue), étaient vieillis. Il précise ici que cela n'exclut pas toute utilisation, mais à son avis, seul un poète peut encore les employer à bon escient. Ils ne peuvent certainement pas être à la base d'un renouvellement de la langue. Car si on peut parfois faire des *emprunts à un défunt*, se coucher près de lui dans le tombeau serait faire preuve d'un esprit d'imitation vraiment malencontrueux ! La langue doit rester vivante, mobile, elle doit pouvoir évoluer. Quelle ironie dans cette condamnation de l'emploi des slavonismes, au nom du rejet de l'imitation, argument employé par les anti-karamziniens contre les gallicismes des imitateurs du classicisme français !

- **Débats sur le style de Puškin.**

Bien que la querelle linguistique puisse paraître dépassée après 1825, le débat se poursuit néanmoins, en particulier à propos de la langue littéraire des œuvres de Puškin. L'essentiel de la critique sur *Ruslan i Ludmila* touche à la langue, car pour la rhétorique classique du XVIIIème siècle, elle détermine en grande partie le genre, or le poème de Puškin était un événement inouï de ce point de vue. Dans les critiques des autres œuvres de Puškin, le problème de la langue n'est plus aussi central. C'est presque en passant que Vjazemskij souligne l'incongruité de quelques vers des *Cigany* .[2] L'un est trop "grec" - comprendre, du domaine de la tragédie classique : "Et contre le destin nulle défense[3]". L'autre est quasiment prosaïque : "Aleko ... s'inclina lentement et de la pierre s'effondra par terre[4]".

---

4 MT,1833,n° 12, p. 607-608 "*O napravlenijax i partijax...*"

1 On désignait ainsi les partisans de Šiškov, parce qu'ils affirmaient que le russe venait du slavon.

2 MT, 1827,tome 15, n° 10, I, p. 111-122

3 "И от судеб защиты нет..."

4 "Алеко...медленно склонился
И с камня на траву свалился"
Vjazemskij explique, dans une édition postérieure de cet article, que Puškin ne lui a jamais pardonné cette critique.

Avant Vjazemskij, Polevoj avait fait à Puškin à propos d'*Evgenij Onegin* des reproches encore plus étonnants : les expressions "la lyre soupire"[1] et "éveiller un sourire"[2] lui paraissent incorrectes.[3] Mais ce point de vue est contesté par Venevitinov, dans *Syn Otečestva*.[4] Dans le journal de Pavlov, *Atenej*, le "classique" M.A.Dmitriev reproche à Puškin la langue relâchée d'*Onegin*.[5] Mais *Moskovskij Vestnik* répond[6] : Puškin ne peut être soupçonné de n'avoir pas *volontairement* utilisé ce vocabulaire, car sa maîtrise du russe est au dessus de tout soupçon. Puškin recherche la liberté. Il utilise à dessein les mots les plus simples, les plus directs. En cela, *Onegin* est un phénomène dans l'histoire des Lettres russes.

La langue, dans *Godunov*, semble faire l'unanimité. Même Nadeždin, farouche détracteur des œuvres précédentes de Puškin, ne cache pas son admiration : Puškin a donné là "un échantillon d'une langue que nous n'avions jamais encore entendue[7]"

Poltava est moins bien accueillie par la critique, ce qui peine profondément Puškin. Nadeždin se livre à une attaque en règle[8]. Même I.Kireevskij (admirateur de Puškin s'il en est) dans *Dennica* (1830), décèle dans cette œuvre des imperfections de la langue poétique, qui, dit-il, vont de pair avec le manque de cohésion de l'ensemble. Mais dans le même article, Kireevskij rend hommage au russe de Puškin. Il l'associe à un autre poète, Baratynskij. Selon Kireevskij, ils ont su tous deux conserver la beauté de la forme, tout en la conciliant avec la pensée. Si la poésie de Baratynskij n'est pas toujours accessible à tout un chacun, sa langue poétique est pourtant la plus proche d'une "langue de la pensée"[9] :

---

1 Вздыхает лира"

2 "Возбуждать улыбку"

3 MT, 1825,n° 15

4 *Syn Otečestva*, 1825, n° 8

5 *Atenej*, 1828, n° 4

6 MV,1828, n° 5, p. 120, "Мысли, замечания и анекдоты", signé N.N.

7 "дал образец такого языка, которого мы до тех пор и не слыхивали" *Molva*, 1832,n° 19, p 73-74

8 VE, 1829, n° 9

9 Dont la nécessité était sentie par tous, y compris, nous l'avons vu, par Kjuxel'beker et Puškin.

> "Et si soudain, dans une capitale inconnue, apparaissait brusquement la société nouvelle idéale, on ne parlerait pas, dans ses cercles les plus choisis, une autre langue".[1]

Dans *Moskovskij Vestnik* en 1827, le critique mettait déjà côte à côte ces deux noms. Puškin, écrit-il, fait mûrir la langue russe au fur et à mesure que mûrit sa propre langue poétique. Et on peut s'étonner de ce que les dames, après avoir lu la lettre de Tatiana dans *Onegin*, n'abandonnent pas aussitôt le français, et continuent d'avoir honte de leur langue maternelle[2] !

Quant à Baratynskij, dit le critique, il est de ceux qui ont exclu du nombre des qualités essentielles de la poésie la pureté et la fluidité du mot.[3] On reconnaît la définition d'une poésie "de la pensée"(*poesija mysli*), qui donne la priorité à l'idée sur le mot. La poésie pleine de symboles de Venevitinov, la rugosité du style de Ševyrëv, et dans une certaine mesure, la poésie de Tjutčev, peuvent y être rattachées. Ainsi, le critique considère que la querelle entre puristes et modernistes est dépassée.

Au fur et à mesure que grandit l'autorité de Puškin, son style acquiert le statut d'"étalon de mesure" de la langue littéraire russe, et même ses détracteurs lui reconnaissent ce talent de styliste. Et pourtant, au tournant des années trente, l'auréole de gloire du poète s'affaiblit, ses efforts pour varier et renouveler le style sont incompris (*Poltava, Graf Nulin*). Est-ce l'autorité du poète qui, permettant le consensus, contribua à l'apaisement des querelles linguistiques, ou bien est-ce que la question avait été quasiment épuisée dans la première moitié des années vingt, lors de la polémique entre Greč et Katenin dans *Syn Otečestva* ? Certes, les héritiers spirituels de Karamzin, comme Vjazemskij, continuent d'être sensibles à l'élégance et à la fluidité du style, tandis que Katenin et son cercle se battent encore pour une langue russe "pure", "vigoureuse" et "nationale".

---

1 "Но если бы идеал лучшего общества явился вдруг в какой-нибудь неизвестной нам столице, то в его избранном кругу не знали бы другого языка." *Dennica*, 1830.

2 "Нужно ли говорить о том, как вместе с ним зреет язык его , или язык русский?Мы удивляемся, как наши дамы, прочитав письмо Татьяны и всю третью песнь Онегина, ещё до сих пор не отказываются от языка французского, и как будто всё ещё не смеют или стыдятся говорить языком отечественным." MV, 1828, n° 1: "Обозрение русской словесности за 1827". Article non signé. L'auteur est Kireevskij ou Pogodin, ou les deux.

3 "Он принадлежит к числу тех поэтов, которые (...) исключили чистоту и гладкость слога из числа важных достойнств поэзии". *ibid.*

• **Conclusion.**

La maîtrise de la langue reste un critère important d'appréciation d'une œuvre. Presque toutes les analyses ("recensions") parues dans les journaux moscovites, consacrent quelques lignes, souvent à la fin, au style de l'auteur. On peut citer, à titre d'exemple, le compte-rendu de Titov sur les *Allégories orientales* de F.Glinka [1]. Titov porte un jugement sévère, en particulier sur la langue. Il reproche à Glinka l'emploi trop fréquent de mots peu usités, qui seraient avantageusement remplacés par d'autres plus courants. Plus loin, Titov accuse Glinka de manquer de précision tant dans l'utilisation des noms que dans celle des adjectifs, ce qui laisse deviner, selon l'auteur de l'article, sinon l'absence de pensée, du moins l'incapacité à l'exprimer, et aussi un manque de logique.

On pourrait citer quantité d'exemples [2], où se fait entendre l'écho de la polémique sur la langue. Le style karamzinien suscite encore du rejet, ainsi que l'"impressionnisme" de Žukovskij, dont, pourtant, les mérites "linguistiques" sont reconnus, même par ses détracteurs. Dans les journaux moscovites, il est célébré comme le grand traducteur de la poésie allemande. On lui reconnaît aussi une véritable maîtrise de l'écriture poétique, ainsi que le fait remarquer le critique de *Moskovskij Vestnik*[3].

Le renforcement de la censure (et l'autocensure des écrivains) joue peut-être un rôle dans l'unification de la langue littéraire. Lemke raconte [4] que le censeur refusa en 1828 de laisser publier une pièce théâtrale portant le titre "L'isba", le trouvant trivial. Quoi qu'il en soit, à la fin des années vingt, la forme moderne de la langue littéraire n'est plus remise en question. Dans l'ensemble, les critiques sont unanimes pour reconnaître que la plupart des poètes ont acquis une bonne technique de la langue littéraire. Il en va de même pour la versification.

---

1 MV, 1827, n° 2, p. 128 Enfin, pour Titov, ces allégories orientales manquent d'originalité. Elles ne sont qu'un plagiat, de Goethe ou de Žukovskij.

2 Autre exemple: dans MV,1830, n° 7, p. 264, compte rendu de lecture signé N.N.'*Четыре времени года Русского поселянина*. Сельская поэма Ф.Слепушкина.":

"мы заметим только автору, чтоб он удерживался от употребления слов и оборотов книжных, высоких,кои часто перемешиваются у него с простыми и производят неприятное впечатление в читателе."

3 *Perevody v proze V.Žukovskogo* MV, 1827, n° 23

4 *Nikolaevskie Žandarmy*, p. 46

3 - Questions de versification.

Un aspect de la polémique entre l'Arzamas et la Beseda garde une grande importance pour toute la période que nous étudions, il s'agit des problèmes de métrique et de strophe. En particulier se pose la question de l'abandon de l'hexamètre ïambique au profit du pentamètre.

• L'hexamètre.

En 1814, les "archaïstes" de la Beseda étaient favorables à l'hexamètre, pour les genres épiques. En 1822, Katenin se prononce au contraire pour l'octave et son pentamètre ïambique. Luttant contre la monotonie mélodieuse, il part en guerre contre l'hexamètre, car il juge celui-ci trop déclamatoire et trop monotone pour une œuvre longue, comme le sont en général les épopées. Pour rendre plus attrayante la poésie épique, il suggère donc d'utiliser un mètre plus court, le pentamètre épique italien. Il se manifeste une divergence entre "anciens" et "nouveaux archaïstes" sur cette question.

L'hexamètre ïambique russe n'est pas seulement l'alexandrin des Français, il a aussi pour origine l'hexamètre grec. Il a donc des racines dans une culture antique, avec laquelle tentent de renouer une partie des jeunes romantiques. Les "classiques" n'approuvent pas cette expérience. Dans un article sur *Poljarnaja Zvezda* paru en 1824 dans *Vestnik Evropy*, le critique examine l'hexamètre adopté par Ostolopov pour la traduction de l'*Enéide*[1]. Ce vers "dactylo-trochaïque" (à pieds de deux et trois syllabes) se veut le plus proche possible de l'hexamètre "héroïque" de l'original. Mais c'est une illusion impossible, dit le critique. La prosodie grecque ou latine n'est pas adaptable à la langue russe. Ce serait aller contre la nature propre de celle-ci, et donc *contre le caractère du peuple russe*, que vouloir l'imposer.

En effet, remarque le critique de *Vestnik Evropy*, le russe ne possède pas comme le grec de syllabes longues et brèves. Il n'a que des syllabes "fortes"[2], et encore, une seule par mot. Le critique retrace l'histoire de l'hexamètre russe depuis Lomonosov, et rappelle le séduction qu'a toujours exercé l'hexamètre grec sur les

---

[1] VE, 1824, n° 3, p. 205-218

[2] Accentuées.

Européens (Français, Italiens, Allemands). Chacun à son tour, ils se sont efforcés de soumettre la nature grossière et obtuse de leur langue si peu musicale, au système de versification rythmique des Grecs. Pour se faire mieux comprendre, le critique compare le rythme dans la poésie grecque à la musique. Il conclut que le vers, imaginé par Ostolopov, est bien loin de satisfaire les exigences de l'original, il n'y a pas encore dans la versification russe de vers qui puisse avoisiner la perfection de l'hexamètre grec. Néanmoins, en l'absence de règle unique sur l'hexamètre, le critique souhaite que chaque poète ou traducteur s'en tienne du moins à un seul vers dans une même œuvre. Les mélanges, comme celui d'Ostolopov, lui semblent insupportables pour un goût un tant soit peu raffiné.

Ainsi, pour le critique de *Vestnik Evropy*, il est vain de vouloir renouer avec la prosodie grecque. Le génie du russe est plus proche de l'allemand, et le système syllabo-tonique, imaginé par Kantemir, perfectionné par Lomonosov et Tredjakovskij lui paraît le meilleur. Cet article suscite une réaction dans *Syn Otečestva*, (comme nous l'apprenons grâce à une note de l'auteur dans un des numéros suivants, dans laquelle il demande à connaître l'identité de son détracteur, l'*Aristotélide,* ou le "cavalier de l'Etoile Polaire" !)

Le débat sur l'hexamètre n'est pas nouveau : il avait été entamé avec la traduction de l'*Illiade* par Gnedič en 1822. En revanche, l'intérêt pour le pentamètre vient renouveler les discussions sur le vers épique.

- **Le pentamètre.**

Le pentamètre, lui, est à la fois le mètre de l'octave italienne, strophe du poème épique, et c'est aussi le mètre du poème romantique anglais. Byron, dans *Beppo* et dans *Don Juan,* tourne en dérision cette octave italienne. C'est aussi ce que fera Puškin dans *Domik v Kolomne*. Mais, derrière cette tradition ironique, se cache une assimilation authentique du pentamètre.

La tradition anglaise, italienne et allemande est de garder une grande souplesse et liberté dans la rime pour le drame. Le pentamètre ïambique non rimé devient bientôt le mètre du drame russe. De là, il gagne la poésie lyrique et épique.

Dès ses premiers articles critiques dans *Syn Otečestva*, Kjuxel'beker fait preuve d'un vif intérêt pour les questions

métriques [1]. Mais dans *Mnemozina,* c'est par la pratique qu'il entend démontrer la supériorité du pentamètre sur l'hexamètre. En effet il utilise ce vers dans le *Prologue* à sa future tragédie *Argivjane*, publié dans le N°2. C'est Odoevskij, son co-éditeur, qui aborde la question théorique dans ce même numéro[2]. Il répond à une critique contre *Mnemozina,* publiée par Voejkov dans *Novosti Literatury*[3]. Tout le monde connaît, dit ironiquement Odoevskij, l'"Epître" de Voejkov, qui se veut la preuve des mérites de l'hexamètre. En fait, ce poème démontre exactement l'inverse, prétend Odoevskij : il est impossible en russe d'utiliser ce mètre.

Dans *Moskovskij Vestnik* en 1828, à propos de la comédie de Zagoskin[4], le critique reproche à l'auteur d'avoir utilisé l'hexamètre ïambique, qui rend la pièce trop monotone. Plus généralement, on sent trop la marque de l'école française, dit-il. D'ailleurs, la revue suggère d'adopter le pentamètre même pour les traductions de pièces françaises ! Dans le "Panorama des Lettres russes en 1827", à propos de la publication en russe des tragédies de Racine, Ševyrëv fait observer que les traducteurs devraient enfin se rendre à l'évidence : l'hexamètre ïambique n'est pas adapté à la langue russe. Le pentamètre ïambique non rimé, voilà le vers le mieux adapté à la traduction des tragédies françaises ! Enfin Belinskij dans ses "*Rêveries littéraires*" fait grief à Žukovskij d'avoir conservé l'hexamètre, grec ou allemand, pour écrire ses "contes russes"[5].

Mais le débat sur l'hexamètre se situe dans un cadre plus large : il a son importance dans l'élaboration du nouveau genre qu'est le drame romantique historique. On voit se superposer à la polémique entre karamziniens et anti-karamziniens, une opposition entre Anciens et Modernes, (ou entre "romantiques" et "classiques"?), où l'hexamètre, français ou grec, est discrédité au profit d'un vers plus russe, le pentamètre.

- **L'hégémonie du tétramètre ïambique.**

Les jeunes "archaïstes" s'efforcent d'autre part de s'éloigner du tétramètre ïambique, dont les possibilités, estiment-ils, ont été

---

1 Cf son jugement sur les expériences de Katenin , p. 438

2 *Mnemozina*, n° 2, p. 165

3 1824, VIII, n° 14

4 "Благородный Театр" оригинальная комедия в стихах, соч. Загоскина. MV, 1828, n° 9, p. 85

5 Skabičevskij p. 77. Effectivement, *Undina, starinnaja povest'* de Žukovskij, est en hexamètres.

largement exploitées par les karamziniens, puis par Puškin. A l'époque du Lycée, Kjuxel'beker est un des versificateurs les plus productifs. Il dédaigne les mètres habituels, cherchant à être un novateur. Mais il disparaît rapidement de la scène littéraire. Ševyrëv fait quelques tentatives peu reconnues pour redonner de la vigueur à un vers qui devient de plus en plus falot chez les successeurs de Puškin. En outre, grâce aux traductions des poèmes de Schiller, Ševyrëv tente des expérimentations sur le vers russe. Il mèle le mètre ternaire et le mètre binaire dans un même vers (*"No trud voznik : vyzyvajut na boj"*)[1], suscitant une note de Pogodin qui prend ses distances vis à vis de tant d'audace. C'est surtout Katenin qui, pendant toute la période qui nous intéresse, tentera de résister à l'hégémonie du vers karamzinien, perfectionné par Puškin[2]. Mais sans grand succès. En 1833, K. Polevoj parle de Katenin comme d'un poète oublié depuis belle lurette[3] ! Aucun des critiques moscovites ne remet en question le talent de versificateur de Puškin dans le domaine lyrique.

- **La polymétrie.**

Žukovskij est parmi les premiers à exploiter les possibilités de la polymétrie du vers russe. La ballade est un genre où peuvent s'essayer toutes sortes de mètres. Gœthe l'avait utilisée dans *Faust*, où le changement de mètres accompagne une rupture de tonalité, ou l'introduction d'un nouveau personnage. La polymétrie était également caractéristique de la poésie antique. Il était donc naturel que les romantiques tentent de l'introduire dans la poésie russe. Elle est reçue avec plus ou moins de succès. Dans les années vingt, le mélange des vers est encore ressenti comme cacophonique, et ce n'est qu'à partir des années trente qu'il est plus ou moins admis par le goût commun.

Dans le premier numéro de *Mnemozina* paraît un extrait de la comédie de Šaxovskoj, *Aristophane*. Le caractère novateur de cette comédie est le mélange métrique. La critique de Voejkov contre cette pièce, dans *Novosti Literatury*[4] concernait en particulier cette pratique, contraire aux enseignements de La Harpe et de Boileau.

---

1 "Четыре века" (перевод из Шиллера "Die Vier Weltalter"), MV, 1827, Tome 1, p. 164-166

2 Sur la polémique qui oppose Puškin à Katenin, voir Tynjanov "*Arxaisty i Puškin*" *in* : *Arxaisty i Novatory.*

3 MT, 1833, N°11-12 ("O napravlenijax i partijax v literature. Otvet Kateninu.")

4 *Novosti Literatury*, 1824, tome VIII, n° 14

Dans le supplément théâtral à *Moskovskij Vestnik*, paraît une note à propos de cette comédie, jouée par la troupe moscovite (avec Močalov dans le rôle principal). On se demandait si les vers à mètres multiples ne gêneraient pas la représentation sur scène, dit le critique. C'est le contraire. Cela rompt la monotonie et souligne les caractères des personnages et les passions, "satisfaisant les exigences de la raison et de l'imagination, qui veulent que l'art ait toujours les formes les plus intelligibles[1]."

L'idée s'impose peu à peu que la comédie doit être écrite en ïambes libres. Ainsi dans *Moskovskij Vestnik*, à propos de la comédie de V.Golovin *Les écrivains entre eux*[2], le critique[3] affirme qu'il faut renoncer à l'uniformité et à la monotonie de la versification, et rappelle que Šaxovskoj, l'auteur d'*Aristophane* , l'a compris, et a introduit la diversité des vers dans une même pièce. C'est aussi le choix que fera Griboedov dans *Gore ot uma*. Les conventions classiques sur l'unité d'écriture ont volé en éclat, mais dans les faits, la diversité, le mélange des vers, la polymétrie ne s'imposent pas. Le ïambe (tétramétrique, pentamétrique, hexamétrique, ou libre) renforce même sa domination.

• Les expériences de Ševyrëv : vers syllabique et octave.

Dans les années vingt, les recherches théoriques sur le vers se poursuivent. Dans *Atenej* , en 1828 paraît un article de Kubarev[4] sur la réalisation des accents toniques dans le vers. L'auteur rappelle que chaque mot russe a un accent tonique et un seul, dans la prose comme dans le vers. Les nouvelles règles admettent les accents non réalisés dans le vers[5]. Ce qui compte, c'est donc le nombre de syllabes, c'est à dire de voyelles, dit Kubarev. Mais comme pour le contredire, Ševyrëv dans sa traduction de la *Wallenstein* de Schiller a recours au vers libre, presque syllabique. Pogodin remarque en note à cette traduction parue dans *Moskovskij Vestnik*[6], que ce vers,

---

1 MV,1828, n° 19-20, p. 383

2 *'Pisateli meždu soboj"* MV, 1827, n° 17

3 Qui signe "Зоиль", et qui est vraisemblablement Ševyrev.

4 Voir le compte rendu de Pogodin dans MV, 1828, n° 15, p. 304

5 Gasparov signale ce changement de conception dans *Очерк истории русского стиха* p. 105 et suivantes ("Время Жуковского и Пушкина". Б-Ритмика "Освоение вторичного ритма")

6 *Vallenštejnov lager',* MV, 1828, n° 12, p. 341

quoique plus conforme à l'original, n'est pas encore en usage dans la littérature russe. Le traducteur a pris la liberté de l'utiliser. Il laisse les lecteurs et les critiques *bien intentionnés* juger si c'est à propos ou non. Elargir les possibilités du vers sans choquer les lecteurs en enfreignant les règles d'usage, c'est un pari difficile que Ševyrëv relève avec plus ou moins de succès.

La tendance du "nouveau style" dans la littérature russe est de se libérer de la strophe, considérée comme un carcan inutile. D'après les critiques, la cohésion ne peut être donnée par la forme, elle doit être interne et dépendre du contenu. Et pourtant, une polémique s'engage autour de l'octave. Katenin renouvelle l'octave italienne, adoptée par Žukovskij[1]; il l'adapte au russe, en introduisant l'alternance stricte des rimes masculines et féminines. C'est d'ailleurs le modèle de Katenin, et non celui de Žukovskij, qui sera suivi par Puškin [2]. Ševyrëv reprend à son compte cette tentative en 1830. Il publie en 1831 dans le *Teleskop* de Nadeždin un article intitulé "De la possibilité d'introduire l'octave italienne dans la poésie russe." Contrairement aux octaves puškinienne qui s'inscrivent en harmonie avec un certain fond commun de la prosodie russe, les octaves de Ševyrëv tranchent délibérément avec ce fond, il s'agit pour lui de sortir du système du vers syllabo-tonique. D'où les multiples irrégularités, les coupures rythmiques, le mélange des trochées et des ïambes. Ševyrëv renonce, par exemple, à l'alternance des rimes féminines et masculines dans la strophe. Il introduit une nouveauté qu'il tire de l'octave italienne : l'ellipse. Le vers suivant présente une syllabe supplémentaire qui doit être ellipsée à la lecture :

A v serdce izmenniku vnikaet xlad. [3]

Il écrit à propos de ce vers dans son article :

> "Je suis certain que quiconque lira bien ce vers, c'est à dire sans scander selon notre habitude, ne remarquera même pas qu'il a une syllabe en trop. Le *e* et le *i* se fonde en un son unique. Et qu'on ne me soupçonne pas d'avoir commis une faute ou de n'avoir pas su maîtriser le vers. J'aurais pu dire : *A v*

---

1 *Dvenadcat' spjaščix dev*

2 Voir Puškin, *Domik v Kolomne* , surtout les strophes non-publiées. Lorsque Puškin publie son poème, la polémique est retombée, c'est pourquoi il supprime les strophes s'y rapportant directement.

3 "Et le traitre sent son coeur se glacer"

grud' izmenniku vnikaet xlad [1].. Mais tous ceux qui ont un tant soit peu goûté l'harmonie du vers italien, et dont l'oreille n'est pas complétement faussée par le mètre tonique, préfèreront le premier vers.[2]"

Ainsi, Ševyrëv suggère un retour au mètre syllabique de l'époque de Kantemir et Tredjakovskij, c'est à dire à un système français ("pseudo-classique") de versification ! C'est aussi une tentative pour donner à la poésie russe un vers épique, celui des *byliny*. Quoiqu'il en soit, Puškin n'acceptait pas ce mètre, ressenti comme profondément contraire à la langue russe.

La polémique entre Ševyrëv et Puškin se fait par œuvres interposées. *Domik v Kolomne* , écrit en 1830, mais publié seulement en 1833, est le manifeste de l'octave puškinienne, Ševyrëv fait de sa traduction du Tasse (*Jérusalem Délivrée*) son propre manifeste. D'après les témoignages des contemporains, ce thème faisait l'objet de vives conversations dans les salons littéraires des deux capitales. Ševyrëv ne trouve guère plus de compréhension du côté du karamzinien Vjazemskij. Quant à Kireevskij, dans un article de 1830, il signale la connaissance exceptionnelle de la langue russe de Ševyrëv, mais, dit-il, la trop grande richesse de sa pensée nuit à l'unité de ses poèmes[3]. Kireevskij ne comprend pas le parti pris de casser justement l'unité pour lutter contre l'homogénéisation du vers. K.Polevoj rappelle, dans un article de 1833[4], que Katenin le premier a eu l'idée d'introduire l'octave dans la poésie russe. Mais la mise en pratique fut si peu concluante, dit-il, qu'il fallut attendre que d'autres donnent des preuves plus convaincantes, pour s'apercevoir que cette idée était bonne. Polevoj pense plutôt à Puškin qu'à Ševyrëv.

Dans la poésie dite philosophique de Ševyrëv de la fin des années vingt, on trouve une disharmonie, voulue et provoquée, de la versification. Il s'agit d'attirer l'attention sur l'idée, au lieu de flatter l'oreille. Il veut ainsi lutter contre les excès de la révolution karamzinienne. Mais rares sont ceux parmi ses contemporains qui le comprennent et l'approuvent. Les expériences de Ševyrëv sont restées sans suites. Elles ont souvent été considérées comme une

---

1 "Et le froid pénètre la poitrine du traitre."

2 *Teleskop*, 1831, tome 3, p. 477

3 *Obozrenije russkoj slovesnosti za 1829* publié dans *Dennica* 1830

4 К.Полевой "О направлениях и партиях в литературе" (ответ Катенину), MT, 1833, n° 12

incapacité du poète à manier correctement le système de versification. Pourtant, les travaux et les réflexions de Ševyrëv sur le vers et la strophe mériteraient sans doute d'être étudiés de près.

Les changements du vers russe, dans les années vingt, sont minimes. Il n'y a pas de réelle remise en question du système syllabo-tonique, ni de l'hégémonie du tétramètre ïambique. La préférence donnée au pentamètre sur l'hexamètre est une victoire des romantiques sur le goût classique, et finalement, la direction donnée à la poésie par Karamzin l'emporte.

4 - La polémique sur la langue littéraire s'épuise.

La polémique entre la Beseda et l'Arzamas avait bien la forme d'une querelle entre les Anciens et les Modernes. Karamzin voulait moderniser la langue russe pour qu'elle soit capable d'exprimer une *pensée* moderne, en l'occurrence les élans du coeur et les sentiments. Vjazemskij, ancien membre de l'Arzamas, fidèle ami, disciple et défenseur de Karamzin, a la même exigence. Il réagit dans *Moskovskij Telegraf* aux propos de Kjuxel'beker[1], en utilisant une métaphore guerrière en rapport avec l'œuvre dont il est en train de rendre compte : les *Notes* de Napoléon, commentées par Davydov. Certes la langue mérite d'être défendue, et doit l'être, de même qu'on doit défendre les frontières de sa patrie. Mais il ne faut pas hésiter à faire de nouvelles conquêtes pour agrandir le territoire national, dit-il. Défendre les frontières de la langue, c'est la position de Šiškov, faire des conquêtes étrangères, c'est celle de Karamzin. Il affirme que les règles préétablies doivent s'effacer devant l'inspiration spontanée et la vivacité des sentiments, et reproche aux critiques des revues de se comporter en maîtres d'école : ils veulent apprendre aux écrivains à écrire, et se bornent à faire des remarques grammaticales, au lieu de s'intéresser à la pensée de ceux-ci. Au début de l'article, il fait allusion à la revendication de Šiškov sur le refus des gallicismes, lorsqu'il évoque le "gallicisme littéraire" (et non linguistique) que constitue la notion, typiquement et exclusivement française, de "poésie politique", qu'il faut comprendre comme "littérature engagée". (Pensons à Chateaubriand, Hugo...). Et il se donne comme but de

---

[1] *O razbore trëx statej, pomeščënnyx v zapiskax Napoleona...* MT, 1825, t.3, p. 250-255; (Derjugina, p. 56)

défendre le droit à l'existence de cette littérature. C'est donc comme s'il transposait la polémique linguistique sur le plan des idées. Vjazemskij réclame le droit pour la littérature de faire de la politique, comme en France. Ne pouvant s'exprimer directement, à cause de la censure des journaux, il a recours à cette allusion, assez transparente.

Plus haut dans le même article, Vjazemskij constate que l'élargissement des "idées", et du domaine de la littérature, nécessite un élargissement de la langue. Il existe une "syntaxe de l'esprit", qu'on appelle la logique, et qui doit être placée au dessus de la syntaxe linguistique, dit-il. Il est temps de former une langue de la pensée (*"jazyk mysli"*), que celle-ci soit politique, militaire, ou autre... Il ne s'agit plus seulement de pouvoir exprimer le coeur, il faut pouvoir exprimer en russe, (et non plus uniquement en allemand et en français), les connaissances dans tous les domaines. Déjà en 1823, Bestužev affirmait l'existence d'une "grammaire de la raison"[1], et déplorait le trop grand nombre de "versificateurs" et l'absence de véritables poètes. Venevitinov reprend ce jugement en 1827. La multiplication des versificateurs, chez toute nation, est le signe le plus sûr de sa frivolité, écrit-il[2].

C'est donc la prose qui doit progresser. Puškin, dans l'article du *Telegraf* sur la traduction en français des *Fables* de Krylov[3], indique dans quelle direction doit se faire le développement du russe. La langue littéraire étant plus ou moins achevée, il faut à présent élaborer une langue de la culture, une langue scientifique, politique, métaphysique. C'est grâce à la prose que la culture russe acquerra une reconnaissance européenne, estime Puškin. D'autre part, pour Puškin, tous les efforts doivent se porter sur l'expression de l'idée, scientifique ou métaphysique, et non plus, pourrait-on ajouter, sur celle du sentiment lyrique. Nadeždin parvient à des conclusions semblables. Dans sa thèse *De poesia romantica* , soutenue en 1830, il se pose la question de la prétendue liberté poétique que donnerait le romantisme. Il conclut que cette liberté est fausse si elle ne respecte les règles supérieures qu'exige la "prosodie des idées, dont

---

1 *Vzgljad na staruju i novuju slovesnost' v Rossii,* paru dans l'almanach *Poljarnaja Zvezda* en 1823

2 *Neskol'ko myslej v plan žurnala,* Academia, p. 218

3 MT, 1825, V, n° 17,"О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова"

les mots ne sont que l'enveloppe" (*"prosodia idearum, quarum verba non sint, nisi corpora"*[1]).

Ainsi, l'absence de réflexion est unanimement déplorée, cette préoccupation passe, dorénavant, devant le souci de l'élégance de l'expression. La liberté des formes doit être au service de la précision et de la logique des idées.

- **Langue de la prose.**

Avec le déclin de la poésie, c'est la langue de la prose qui dans les années trente retient l'attention des critiques. Mais, comme K.Polevoj le rappelle en 1833, au moment de la parution des premières nouvelles en prose de Bestužev-Marlinskij, (*Amalat Bek* en 1823), le style avait déjà suscité les discussions : beaucoup les considéraient comme un affront à la langue russe, tandis que les autres saluaient, au contraire, cet événement comme une nouveauté remarquable, sur le plan linguistique[2].

Vjazemskij se prononce contre le recours aux vulgarismes et au langage populaire, destinés à donner une apparence "nationale" aux œuvres littéraires.Dans sa *Lettre à A.I.G*, publiée dans *Dennica* en 1830, il prétend que la prose n'a guère progressé depuis l'époque de Karamzin, elle s'est engagée dans une mauvaise direction, mais ses ennemis ne parviendront pas à la faire reculer. Néanmoins, les expériences de Puškin et Griboedov pour faire entrer le langage populaire dans la littérature, sont poursuivies par Pogodin, dans ses récits en prose, avec des audaces souvent frappantes. Nadeždin accuse Pogodin de verser parfois dans la trivialité.[3] K.Polevoj est également très mécontent de la langue littéraire de Pogodin, qui ne respecte pas les règles élémentaires du bon goût.

> "La langue y est globalement mauvaise, et à maintes reprises les personnages et l'auteur utilisent les mêmes expressions. Nous pensons que les premiers doivent parler le langage qui leur est propre; l'auteur au contraire se doit de s'exprimer dans la langue de la bonne societé et garder un ton soutenu dans son récit[4]."

---

1 cité par Kozmin, p. 233

2 *Russkie povesti i rasskazy*, MT, 1833, n° 2, (ed1990: p. 450)

3 *Teleskop*, 1832 n° 17

4 "Язык в ней вообще дурен, и во многих местах действующие лица и автор говорят одинакими выражениями.Мы думаем, что первые должны говорить свойственным им языком, напротив, автор обязан выражаться языком хорошего общества и выдерживать тон своего рассказа." *Černaja nemoč'*, MT, 1829, n° 15, (ed.1990: p. 396)

Avec les genres historiques, un nouveau problème se pose aux romanciers. Faut-il respecter la langue de l'époque, incompréhensible pour les contemporains, ou bien accepter un manque à la fidélité historique et faire parler les personnages dans la langue d'aujourd'hui? Il faut, selon Marlinskij, garder un juste milieu :

> "Les idées contemporaines ne doivent pas faire incursion dans le passé, l'époque ancienne doit garder la langue qui lui est propre, sans qu'elle soit une langue morte. Il est aussi ridicule de mettre des néologismes dans une bouche antique, que de lui faire parler le dialecte ancien, parce que les premiers n'auraient pas été compris à l'époque, et que le second ne serait pas compris aujourd'hui[1]."

En prose, la tendance est à la recherche de l'élégance et de la sobriété. Dans un article du *Telegraf* de 1834, faisant l'inventaire des défauts stylistiques d'une nouvelle du "baron Brambeus"[2], le critique récapitule les règles du "bon goût" en matière stylistique : la simplicité et la clarté du style sont les qualités principales, des idées riches et justes, exprimées brièvement et clairement, élèvent et embellissent toute œuvre, quel qu'en soit le genre, l'accumulation de mots, pour exprimer une idée qui tiendrait en un seul, affaiblit le style, fatigue l'attention et prouve que l'auteur a pensé davantage à enrichir sa langue qu'à s'exprimer dignement. Toutes les règles du bon goût se résument à faire sentir clairement ce qui est beau et ce qui ne l'est pas, pour qu'on ne puisse les confondre. Dans la prose comme dans la poésie, on réclame donc des idées, bien conçues et énoncées clairement, sans fioritures et sans excès stylistiques.

- **Débats sur l'origine de la langue russe et sur la grammaire.**

La question de la langue littéraire cesse d'être centrale pour la critique dans les années trente. En revanche, le débat se poursuit sur le plan strictement linguistique, et la question de l'origine de la langue russe soulève les passions. Les travaux scientifiques sur l'histoire de la langue russe, et des autres langues slaves,

---

1 "Пусть не залетают настоящие мысли в минувшее и старина говорит языком ей приличным, но и не мёртвым. Так же смешно влагать неологизмы в уста её, как и прежнее наречие, потому что первых не поняли бы тогда, второго не поймут теперь." *Kljatva pri grobe gospodnem*, MT, 1833, n° 15-18, (ed. 1990: p. 611)

2 Pseudonyme de Senkovskij; *Zamečanija na slog barona Brambeusa* , MT, 1834, n° 4, p. 666-676)

connaissent un regain d'intérêt considérable dans les années vingt et trente. Un grand nombre de dictionnaires et de grammaires sont publiés, on en trouve l'écho dans les périodiques, qui sont très attentifs aux progrès de la culture et de la connaissance. L'intérêt pour l'histoire de la langue précède de peu celui pour l'histoire de la littérature, et enfin, pour l'histoire tout court.

C'est Šiskov qui, le premier, avait tenté de déplacer le problème de la sphère littéraire à la sphère "scientifique", avec sa recherche d'équivalents slavons pour les mots russes d'origine étrangère. Mais cette tentative lui avait valu de se discréditer définitivement, car elle n'avait pas de base scientifique, et son manque de sérieux avait été rapidement mis en évidence. Au contraire, pendant les années "romantiques", l'approche historique se perfectionne et s'affine. Elle s'avère fructueuse. De grands travaux sont entrepris : un grand nombre de dictionnaires, et surtout la *Grammaire comparée des langues slaves*, de Dobrovskij[1], pour laquelle Pogodin se passionne au point de s'en faire l'éditeur.

A propos de ce travail, une polémique s'engage entre *Moskovskij Vestnik* et *Moskovskij Telegraf*. Polevoj a sa propre théorie sur l'origine du russe : il existe un tronc commun des langues slaves, le "vieux slave", qui est différent du slavon d'église, et le russe et le slavon ne sont que des dialectes issus de cette langue. Or Dobrovskij ne tient pas compte de cela, et cherche les origines du russe dans le slavon. Ševyrëv ironise sur la recommandation de Polevoj : comment étudier une langue fantôme, qui n'a laissé aucune trace tangible ! Pogodin semble admettre que le vieux slave ait existé, mais souligne que Cyrille et Méthode, vivant parmi les Slaves, connaissaient parfaitement cette langue du peuple. On peut donc supposer que le vieux slave est le slavon, à quelques mots près, ceux qui n'existaient pas dans la langue parlée, et que les deux moines ont dû introduire en les empruntant au grec[2].

Si le russe n'est pas issu du slavon, il n'y a pas plus de raison d'introduire des slavonismes que des gallicismes dans la langue littéraire. Cette controverse sur l'origine du russe est directement liée à la polémique entre karamziniens et anti-karamziniens.

---

1 Dobrovskij est un linguiste tchèque, spécialiste des langues slaves, mais écrivant en allemand. Voir Barsukov, II, p. 206

2 MT, 1827, n° 2 p. 138 ; MV, 1827, n° 13 ; MV, 1828, n° 5 ; MT,1828, n° 4; MV, 1828, n° 12

La nouvelle *Grammaire* de Greč est aussi l'occasion d'une ardente polémique linguistique. Son *Essai d'une brève histoire de la littérature russe* , dans lequel il exposait ses thèses sur l'origine de la langue littéraire russe, avait été le prétexte, en 1822, à une polémique dans *Syn Otečestva*, dont il était l'éditeur. Dans cet *Essai,* il prenait le parti de Karamzin, même s'il reconnaissait le bien-fondé de certaines critiques de Šiškov contre la gallomanie des épigones de Karamzin. Enfin, il affirmait venu le temps de la conciliation et proclamait l'avènement du "style nouveau".

En 1828, c'est *Atenej* qui attaque[1]. Et *Moskovskij Vestnik* prend la défense de Greč[2]. Contre toute attente, *Moskovskij Telegraf* en fait de même, et à cette occasion, Polevoj se réconcilie avec l'éditeur de Saint-Petersbourg. La polémique à propos de la Grammaire de Greč oppose d'une part les partisans du "style nouveau" que sont *Moskovskij Vestnik* et *Moskovskij Telegraf*, et les conservateurs de l'*Atenej* d'autre part. Mais peu après, la grammaire de Dobrovskij est l'objet d'une nouvelle polémique de *Moskovskij Vestnik* contre le *Telegraf* [3].

La polémique linguistique passe au second plan de la scène littéraire moscovite, mais elle ne s'efface pas, elle conquiert un domaine bien à elle, séparé de la littérature. Mais si une modernisation de la langue littéraire a été nécessaire, est-ce uniquement pour exprimer dans la langue nationale des idées européennes? Suffit-il de faire s'exprimer en russe le héros lyrique, ou d'habiller de vêtements russes des héros importés, pour obtenir une œuvre authentiquement nationale? La polémique sur la *narodnost'* se déplace de la forme au contenu de l'œuvre, en dénonçant, tout d'abord, la "pseudo-*narodnost'*".

5 - Faux patriotisme et "pseudo-*narodnost'*".

Au début des années vingt, la *narodnost'* est considérée par l'ancienne génération des anti-romantiques comme leur apanage. Mais les "nouveaux archaïstes" prouvent que les Classiques sont loin d'avoir l'exclusivité du patriotisme. Les romantiques karamziniens

---

1 *Atenej*, 1828, n° 3

2 MV, 1827, n° 24, et MV, 1828, n° 7 (*Otvet g-nu Ju. na zamečanija o Grammatike g.Greča, pomeščennye v 3 nomere Ateneja*) et n° 8 (*Otvet g-nu Ju. na razbor Russkoj Grammatiki Greča*), articles de Ivan Kalajdovič.

3 MT, 1828, n° 4 et MV, 1828, n° 12

veulent à leur tour prouver que l'ont peut être patriote et européen. Toute autre forme de patriotisme est, d'ailleurs, selon eux, une tromperie. Ils s'élèvent contre le patriostisme "cocardier" et contre la "pseudo-*narodnost'*" de "basse cour".

En 1825, Polevoj en fondant *Moskovskij Telegraf,* se donne pour vocation d'introduire en Russie le romantisme européen. On comprend donc que toutes les réactions étroitement nationalistes lui semblent suspectes. Avec conviction, et beaucoup de courage, car la mode est au patriotisme, dès 1825, Polevoj et Vjazemskij s'efforcent d'ouvrir les yeux de leurs concitoyens sur les dangers d'un repli de la culture russe sur elle-même. Ils dénoncent vigoureusement ce qui leur paraît aller contre le progrès de la Russie et contre son rapprochement des pays européens. Le nom de *Telegraf* est significatif à cet égard, le journal veut être un lien avec la culture européenne. Il promet à ses lecteurs de publier le plus grand nombre possible de traductions d'auteurs étrangers. Cette vocation, la revue y sera fidèle pendant toute son existence, suscitant les critiques de tous les autres périodiques, qui l'accusent d'imitation, de manque d'idées originales, et contestent sa conception du caractère national de la littérature russe.

Pour Polevoj, la Russie est une nation à vocation européenne. C'est pourquoi, est national ce qui est européen. Bien sûr, la Russie a des particularismes, mais ceux-ci restent au niveau des mœurs et des traditions de la population. Si les Russes ont le devoir de s'intéresser à leur propre culture, c'est presque avant tout vis à vis des Européens, pour les renseigner sur eux-mêmes. Une revue russe doit apporter à l'Europe des informations sur la culture russe[1], et participer ainsi aux progrès de la connaissance humaine.

Le *Telegraf* s'élève contre la définition de la littérature donnée par *Severnaja Pčela* [2]. Pour le critique petersbourgeois, (qui signe A.F. et n'est autre que Bulgarin), la littérature a pour but l'élévation morale de l'homme, et pour moyen les sujets "nationaux". Pas uniquement, réplique le critique moscovite (anonyme). Pourquoi limiter les moyens mis à la disposition de la littérature? Tout est bon, du moment que cela permet de toucher le coeur. Bulgarin

---

[1] "Мы - жители Севера (...): От нас ждут учёные люди точных и правильных сведений о северной литературе и истории - и ждут нетерпеливо. Посмотрите, как недостаточны понятия их о нас самих, и как они вызывают нас на труд полезный и славный." MT, 1825, n° 1, p. 12 *Pis'mo izdatelja k N.N.*

[2] MT 1825, n° 21, p. 70-75, "*O kritike G-na A.F. na russkuju Poesiju*"

affirme que la gloire de Shakespeare et Byron repose sur leur caractère national. Faux, réplique le *Telegraf*. Othello, le maure, a autant de succès que Macbeth ou Hamlet. L'action des poèmes de Byron se déroule rarement en Angleterre, et ses héros sont bien souvent des étrangers ! Mais surtout, le critique du *Telegraf* défend des attaques de Bulgarin le "caractère national" des poètes russes : Žukovskij n'a-t-il pas chanté la guerre patriotique? Et la Russie est le lieu de l'action de tous les poèmes de Puškin !

On voit quelle conception un peu simpliste le critique du *Telegraf* feint de prêter, en 1825, à la notion de caractère national. Elle est fondée sur le lieu de l'action, ou l'appartenance nationale des personnages. Il n'est même pas question de la "couleur locale", chère aux romantiques. A propos de l'almanach *Russkaja Starina,* publié à Saint-Petersbourg, en 1825, par Kornilovič, le critique du *Telegraf* exprime une fois de plus sa méfiance vis à vis de la fausse grandeur "patriotique".

> "Nous ne sommes pas d'accord avec ces patriotes passionés pour qui tout ce qui est national est bon, uniquement parce que c'est national. Un tel patriotisme ne nous flatte pas du tout et est néfaste pour la gloire et la culture du pays.[1]"

Il poursuit en disant que la voix de la passion et du préjugé ne peut être la voix du Poète, ni de l'Historien, ni de l'homme de lettres.

> "Les cris peuvent -ils être confondus avec la voix du coeur, animée d'un amour vrai, du feu de l'authentique attachement?[2]"

Le critique distingue le patriotisme criard de l'amour réel pour la patrie. Les vrais patriotes, (les éditeurs de *Russkaja Starina*), portent une dévotion raisonnable aux ancêtres et ne condamnent pas systématiquement tout ce qui est nouveau, ne glorifient pas tout ce qui est ancien uniquement parce que c'est ancien. Ainsi, le *Telegraf* met en garde contre un faux patriotisme conservateur, aveugle à la nouveauté. Il recommande de rester objectif par rapport aux œuvres nationales. Il a bien sûr en vue le patriotisme des périodiques de Bulgarin *Syn Otečestva* et *Severnaja Pčela.*

---

1 "Мы не согласны с теми пристрастными патриотами, которым всё родное кажется хорошо только потому, что оно родное. Такой патриотизм ни чуть не лестен нам и ни сколько не полезен для славы и просвещения Отечества" (MT, 1825, n° 23, p. 284)

2 "Восклицания могут ли быть почтены отголоском сердца, кипящего истинной любовью, согретой истинным жаром привязанности?" (*ibid.*)

Russkaja Starina représente donc, pour le critique, le vrai patriotisme. La première partie de l'almanach est consacrée à Pierre le Grand, ce génie qui a rapproché la Russie de l'Europe, précise-t-il. Pour le *Telegraf*, le patriotisme, c'est l'amour de la Russie pétrovienne, de la Russie européenne. La deuxième partie, consacrée aux Cosaques du Don, satisfait tout autant le critique, bien qu'il tienne à préciser que les Cosaques sont un peuple aux coutumes asiatiques, ce qui n'est pas le cas des Russes. Le tableau de leurs mœurs et de leurs coutumes présente un intérêt purement exotique.

En 1825, Vjazemskij et Polevoj partagent le même point de vue sur l'avenir de la littérature russe. Le véritable patriotisme, selon Vjazemskij, ce n'est pas de vouloir interdire les théâtres étrangers en Russie, ce serait comme interdire les livres étrangers pour faire lire de force au public les livres russes, s'exclame-t-il ! C'est absurde, tant économiquement, que du point de vue du patriotisme. Quand les œuvres étrangères sont meilleures que les œuvres russes, il faut savoir le reconnaître. Sinon, le patriotisme, ce serait de préférer un assignat de cinq rouble à un louis d'or hollandais, sous prétexte que le premier est russe[1] ! Il faut savoir reconnaître humblement le retard de la Russie sur l'Europe et s'efforcer de le combler.

Tant pour les critiques de *Moskovskij Telegraf* que pour les *ljubomudry*, le caractère national n'exclut pas l'appartenance à l'Europe. On doit être à la fois russe et européen. La perfection en ce domaine est celle qu'exprime Pisarev dans un discours à la mémoire de Karamzin, publié dans *Moskovskij Vestnik* [2] :

> "Etre Russe, mais écrire parfois comme un citoyen de l'Univers, écrire pour tous les siècles et tous les peuples, voilà ce qui éclaire d'un rayon d'immortalité l'œuvre de Karamzin..."

Pour les *ljubomudry,* le nationalisme, en matière d'esthétique, n'exclut pas l'universalisme. Au contraire, les deux doivent se concilier. Dans un article sur *Phantasien über die Kunst*, attribué au traducteur Ševyrëv[3], après avoir montré que le narrateur préfère,

---

1 "*Poživki francuzskix žurnalov v 1827* " MT, 1828, n° 13, p. 128-149

2 "Быть русским, но иногда писать как гражданин вселенной, писать для всех веков и народов, вот что озаряет лучем бессмертия творение Карамзина." MV, 1827, n° 10, p. 167 Pisarev fait partie de la vieille génération des karamziniens anti-romantiques.

3 MT, 1826, n° 9, p. 17-24

aux tableaux de la renaissance italienne, ceux de son compatriote Albrecht Dürer, le critique conclut que ce livre de Tieck et Wackenroder sera particulièrement profitable aux Russes, car ils ne savent pas encore très bien allier le respect des chefs-d'œuvres de l'humanité avec l'amour des œuvres nationales. L'attachement à ce qui est national est commandé par le coeur. Il ne s'agit pas de classer selon un système de valeur, mais d'être aussi réceptif, sinon davantage, aux œuvres nationales, qu'à celles de la culture européenne. Dans *Evropeec*, à propos de la représentation théâtrale de *Gore ot uma*, Kireevskij précise que le véritable caractère national russe est obtenu quand le caractère européen se marie avec les particularités russes[1]. La Russie a un avenir européen, pense Kireevskij, du moins à cette époque.

Dès le début, dans le débat sur le patriotisme, Bulgarin est l'adversaire des romantiques moscovites, qui dénoncent sa conception du "caractère national" telle qu'elle apparaît dans ses critiques et dans ses œuvres. Vjazemskij ironise sur une critique de Bulgarin, qui espérait retrouver dans les nouvelles fables de Krylov le coloris campagnard des précédentes[2].

> "Nombreux sont ceux qui se plaignent du caractère étranger de la pensée, du sentiment et de la langue, qui règne dans les Lettres russes.On prétend que nous avons bien peu en propre, peu de choses russes, et que personne ne s'efforce de donner à notre littérature une direction nationale. Peut-être est-ce, en partie, la vérité. Mais il faut reconnaître pour être juste que nous avons aussi des exemples brillants de patriotisme qui pourraient paraître fabuleux même aux Allemands et aux Anglais.(...) Dans les autres pays, on a toujours exigé, et encore maintenant, on exige des poètes dramatiques, auteurs de poèmes épiques, qu'ils puisent leurs thèmes et leurs inventions dans les sources nationales, mais notre Schlegel va beaucoup plus loin dans sa fièvre patriotique. Il ne se contente pas du panthéon national, il réclame aussi le clapier, la basse-cour, le pigeonnier nationaux. (...)Il faut espérer que les exigences de la nouvelle poétique de notre législateur rencontrerons l'attention respectueuse des futurs auteurs de fables, mais une chose me préoccupe pour eux : quelles seront

---

1 "Там где обще-Европейское совпадает с нашей особенностью, там родится просвещение истинно-русское, образованно-национальное, твёрдое, живое, глубокое."

2 *Žukovskij, Puškin, o novoj poetike basen* MT, 1825, n° 21

> les limites de ses exigences? Se contentera-t-il qu'on lui serve une animalerie russe?"

Ne va-t-il pas exiger de retrouver les animaux de la ferme familiale, poursuit Vjazemskij sur le même ton. Comment alors l'écrivain pourra-t-il contenter ce désir de retrouver des souvenirs si personnels? Et ne se transformera-t-il pas en peintre-biographe attaché au propriétaires de basses-cours? Vjazemskij exprime toute sa réserve vis à vis d'un patriotisme "de basse-cour", d'un caractère national fondé sur un patriotisme étroit. Au delà de Bulgarin, c'est l'autorité des *Fables* de Krylov qui est ici remise en cause. En effet, l'opinion de Vjazemskij diffère de celle de Puškin, pour lequel Krylov, dans ses *Fables*, incarnait véritablement l'esprit du peuple russe.[1]

A Venevitinov, qu'il accusait de contester le caractère national d'*Evgenij Onegin*, Polevoj répond :

> "Il faut croire que M. -v voit la *narodnost'* russe dans les bottes russes, les *lapti*, et les barbes, et qu'il n'aurait dit d'*Onegin* que c'est une œuvre nationale, que si il avait vu en scène un moujik russe avec force proverbes et dictons".

Ces reproches paraissent bien injustifiés car, pour les *ljubomudry*, le caractère national, c'est plus que la vie quotidienne, même si celle-ci n'est pas limitée à la campagne (à la basse-cour), mais englobe celle de la capitale. Non, l'œuvre littéraire doit refléter l'esprit national. C'est encore Bulgarin qui est l'objet des attaques des rédacteurs de *Moskovskij Vestnik*, dans un article sur les almanachs de 1828. La *narodnost'*, ce n'est ni le folklore, ni même l'histoire des grands hommes de la patrie[2], et la recette pour écrire une nouvelle nationale, ce n'est pas de prendre quelques personnages historiques pour leur faire endosser des habits nationaux, les faire ensuite se battre, avec destruction de quelques villes, en ayant soin d'introduire un personnage fictif, au choix, sorcier, juif ou tsigane... .Ailleurs, les journalistes de *Moskovskij Vestnik* dénoncent à nouveau la pseudo-*narodnost'* des romans de

---

1 Il est vrai, dit-il de façon assez provocatrice dans une lettre à Vjazemskij (7 novembre 1825), que l'"esprit" du peuple peut parfois avoir "mauvaise odeur", une odeur de basse-cour! (Jeu sur le mot *dux*)

2 MV, 1828, n° 2, *Almanaxi na 1828*, p. 194

Bulgarin[1], qui ne montre les coutumes et les caractères des Russes que tels que les ont vus les écrivains étrangers.

> "Il ne regarde pas nos mœurs avec ses propres yeux mais à travers les verres des écrivains étrangers, il ne décrit pas les mœurs russes mais transforme les mœurs étrangères à la manière russe"[2].

Bulgarin semble avoir le monopole de la description des mœurs, ajoute le critique, et pourtant il n'y a ni vie ni profondeur dans ses descriptions. C'est toujours en pensant aux romans de Bulgarin que Nadeždin, dans le *Telesko* en 1831, distingue la véritable *narodnost'* de Merzljakov, de la *prostonarodnost'*, celle que Vjazemskij appelait la *narodnost'* de basse cour :

> "Les *Chants* de Merzljakov sont indiscutablement supérieurs à ses *Romances*. Leur charme essentiel est dans la *narodnost'* dont ils sont imprégnés : non pas cette grossière *prostonarodnost'* qui va se frotter dans les arrières-cours, pour épier les conversations de cochers, mais une *narodnost'* pure et élevée, qui est à l'écoute du battement de la vie intérieure qui coule dans toutes les veines de cet organisme qu'est le peuple[3]."

Loin de vouloir justifier Bulgarin, Belinskij dans *Literaturnye Mečtanija*, répond, néanmoins, de façon indirecte à Nadeždin.

> "En effet, qu'entendons-nous en général par *narodnost'*? Tous, absolument tous, la confondent avec la *prostonarodnost'*, et parfois avec la trivialité. Mais cette erreur a ses raisons, et il ne faut sûrement pas se battre avec acharnement contre elle. Je dirai plus : en ce qui concerne la littérature russe, on ne peut pas concevoir autrement la *narodnost'*.[4]"

---

1 *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1827*, MV, 1828, n° 1, p. 77-79. A la suite des protestations de Bulgarin dans *Severnaja Pčela*, (n° 11), Pogodin précise dans le n° 2, que ces attaques contre Bulgarin ont été publiées dans la revue en son absence !

2 "Он смотрит на нравы (...) не своими глазами, а сквозь стекло чужеземных писателей, не Русские нравы описывает а переделывает чужие на Русские." *ibid.* p. 79

3 "*Песни Мерзлякова* имеют неоспоримо преимущество пред *романсами*. Их существенная прелесть состоит в народности, коей они проникнуты: не той грубой *простонародности*, которая трется по *постоялым дворам* и подслушивает поговорки извозчиков, но *народности* чистой и возвышенной, вслушивающейся в биения внутренней жизни, разлитой по всем жилам народного организма." *Teleskop*, 1831, n° 5, p. 88-89

4 "И в самом деле, какое понятие имеют у нас о народности? Все, решительно все, смешивают её с простонародностью и отчасти с тривиальностью. Но это заблуждение имеет свою причину, своё основание, и на него отнюдь не должно

Il est naturel, selon Belinskij, que les auteurs de romans recherchent le caractère national dans la vie du peuple russe avant Pierre le Grand, et dans la vie des plus basses couches populaires, car elles seules ont conservé des vestiges de l'ancienne "physionomie" nationale. Et pourtant :

> "De même que la tête est la partie la plus importante du corps humain, le peuple se compose principalement des couches moyennes et supérieures[1]."

Ainsi, quand la littérature russe se sera définitivement débarrassée de la tutelle étrangère, la véritable *narodnost'* consistera à représenter la vie russe sous tous ses aspects, dans toutes les couches du peuple.

Kireevskij, dans un article sur les almanachs de l'année 1827, dénonce l'engouement pour le folklore. Le succès des "Soirées de ma grand-mère" (*Večera moej babuški*) a été suivi de quantités de plagiats.

> "Les écrivains s'efforcent de bourrer leurs récits de proverbes et de dictons. La passion de ce qui nous est proche est louable, mais il ne faut pas oublier que ce qui est "à nous" ne se compose pas uniquement d'expressions, que celles-ci, avec le temps, s'usent, finissent par lasser, et ne remplacent jamais l'intérêt, dans une œuvre dépourvue de mérite intrinsèque"[2]

Et pourtant, dans le même numéro de la revue, à propos des "Chansons ukrainiennes" (*Malorossijskie Pesni*) publiées par Maksimovič, le critique affirme que cet ouvrage réjouira les amateurs de "poésie nationale",car c'est surtout dans les genres lyriques que s'exprime "l'esprit du peuple, c'est à dire sa manière de penser et de sentir"[3]. Etant proche de la musique[4], la poésie lyrique

---

нападать с ожесточением. Скажу более: в отношении к русской литературе нельзя иначе понимать народности." *Literaturnye mečtanija*, (Skabičevskij, p. 78)

1 "Как голова есть важнейшая часть человеческого тела, так среднее и высшее сословие составляют народ по преимуществу." (*ibid.*)

2 "...сочинители с рвением стараются набивать свои рассказы пословицами и присказками. похвальна страсть к своему, но не должно забыть, что сии последние со временем истощатся, надоедят и никогда не могут дать занимательности пьесе, не имеющей внутреннего достойнства." MV, 1827, n° 5, p. 67

3 "дух народа, то есть образ его мыслей и чувствований" MV, 1827, n° 23,

4 Cet intérêt pour la musique est particulier à Odoevskij, mais c'est aussi un trait romantique. La musique russe est, d'ailleurs, en gestation, et un compositeur, M.Glinka, ne tardera pas à donner à la Russie ses premiers opéras nationaux.

peut, comme elle, être à la fois celle d'un auteur et d'un peuple, contrairement à la peinture, qui, elle, est impropre à exprimer le caractère national, affirme le critique. Ce sont dans les chansons que se conservent et se transmettent les idées, les sentiments, les légendes d'un peuple. Ainsi, le caractère national n'est ni dans la langue, ni dans l'accumulation d'expressions ou de dictons, ni dans le choix du sujet ou des personnages historiques, ni dans les mœurs ou les habits russes.

Les *ljubomudry* ont contribué à établir l'hypothèse de l'existence d'un caractère national, qui ne serait attaché ni à la forme, ni au matériau (folklorique ou historique) de la littérature. Mais il n'ont pas pu donner une définition précise de cet "esprit du peuple", de cette "vie intérieure", de cette façon particulière de sentir et de penser. La maladresse d'expression de Kireevskij est bien le signe de la difficulté à cerner la notion de *narodnost'* :

> "Quelque chose d'inexprimable, que seul un coeur russe peut comprendre, car quel nom donner à ce sentiment qui émane des mélodies des chants russes, auquel revient toujours le peuple russe, et qu'on pourait appeler le centre de sa vie intérieure?[1]"

Le "national" est du domaine du "coeur", de la connaissance intuitive. Toutefois, Kireevskij fait un pas en avant lorsqu'il pose (dans *Moskovskij Vestnik*, puis dans *Evropeec*) que le caractère national est non pas dans l'œuvre, mais dans le poète lui-même. Déjà Venevitinov dans sa réponse à Polevoj au sujet d'*Onegin* avait émis cette conception de la *narodnost'*.

> "Il me reste à dire quelques mots de la *narodnost'* et de ce que j'entends par cette expression. Pour moi, la *narodnost'* n'est pas dans les bottes russes, les barbes, etc., (comme le croit finement M.Polevoj,) mais elle n'est pas non plus là où la cherche l'éditeur du *Telegraf*. La *narodnost'* se reflète, non dans les tableaux de tel ou tel pays, mais dans les sentiments du poète, nourri de l'esprit de tel ou tel peuple, et vivant, si l'on peut dire, de son développement, de ses réussites, des particularités de son caractère. Il ne faut pas confondre la notion de *narodnost'* avec les coutumes nationales, dont la

---

1 "что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу, ибо как назвать то чувство, которым дышат мелодии русских песен, к которому чаще всего возвращается русский народ, и которое можно назвать центром его сердечной жизни?" *Nečto o xaraktere poesii Puškina*, MV, 1828, n° 6, (Geršenzon, p. 1-14)

représentation ne nous plaît que si la fierté du poète la justifie[1]."

C'est Kireevskij qui, à propos de Puškin, en qui il place tous ses espoirs, ira le plus loin dans le développement de l'idée que le caractère national est dans le regard du poète.

---

1 "Мне остаётся сказать что-нибудь о народности, и что я разумею под сим выражением. Я полагаю народность не в черевиках, не в бородахи проч. (как остроумно думает г. Полевой), но и не в том, где её ищет издатель Телеграфа. Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа, и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера. Не должно смешивать понятия народности с выражением народных обычаев: подобные картины тогда только истинно нам нравятся, когда они оправданы гордым участием поэта." *Syn Otečestva*, 1825, n° 24, *Pribavlenie* (Academia, p. 237)

Chapitre 4 : Un poète national.

Le thème du génie est essentiel dans l'esthétique romantique. Nous avons vu comment le thème du poète byronien était développé dans les vers de Puškin, de Venevitinov et des autres romantiques moscovites. La critique est influencée par ces motifs, que l'on retrouve dans les articles sur les poètes russes des siècles passés.

1 - Le génie de Deržavin.

Dans les années vingt s'affrontaient, sur le thème de l'ode, partisans et détracteurs de Deržavin. Après 1830, le débat sur les genres lyriques est dépassé, le regard historique sur la littérature russe prévaut, et Deržavin est réhabilité par les romantiques, en particulier dans le *Telegraf*, où il apparaît désormais comme un poète national, un génie authentiquement russe.

Dans un long article publié dans le *Telegraf*[1], N.Polevoj développe, à propos de Deržavin, le thème du poète : un homme transcendé par son génie. En effet, comme homme, le poète appartient à son époque, mais en tant que génie, il lui survit, car il est immortel. Polevoj considère successivement la vie, puis l'œuvre de Deržavin. Il tire des conclusions sur le poète comme homme, inséré dans la societé, et montre que le génie est au dessus des contingences réelles. Pour Polevoj, la vie de Deržavin se résume à une idée-clé : il y a incompatibilité entre Deržavin, en tant que poète authentique, et son époque, ce qui provoque un conflit insurmontable dans l'âme du poète entre sa vie et sa vocation. Pour le poète (pour Deržavin, comme pour Puškin, précise Polevoj), la poésie est une nécessité. Si chaque homme possède en lui, du fait même de sa qualité humaine, une parcelle de poésie, que l'on peut appeler aussi sentiment ou inspiration, et qui est une sorte d'état second s'opposant à la froide raison, en revanche le poète, lui, ne connaît pas d'autre état que celui de poésie. Il n'est jamais rien d'autre qu'un poète. Et c'est, selon le critique, le drame de la vie de Deržavin, qui a toujours cherché à rejoindre la foule, à échapper à son don et à sa vocation.

---

[1] MT, 1832, n° 15-16, n° 18

On ne choisit pas de devenir poète, on naît ainsi. Le monde, la societé, peuvent empêcher le poète de grandir, de s'accomplir. Ce dernier se trouve ainsi, malgré lui, en lutte contre la société. Mais le poète peut aussi lutter contre lui-même, déchiré entre sa destinée d'homme mortel et sa vocation. Il ne peut jamais se résoudre à sa condition humaine. Nous retrouvons ainsi dans l'article de Polevoj le thème du poète-prométhéen de la poésie romantique. Mais cette opposition, ce déchirement, entre la poésie et la vie, entre le génie et la foule, entre l'idéal et la réalité, l'esprit et la matière, est une chose naturelle, précise Polevoj. Si elle existe, c'est pour le Bien, car la Providence veille, et toute destruction, tout déchirement, toute mort est équilibré par une reconstruction, une réconciliation, une naissance[1]. Polevoj, tout comme les jeunes philosophes schellingiens, dépasse la contradiction dialectique entre l'idéal et la réalité, au nom d'un absolu : le Bien suprême, la Providence.

Polevoj distingue plusieurs cas de figure. Parfois, le poète trouve un équilibre entre la terre et le ciel, ce fut le cas pour Gœthe, qui parvint à une harmonie entre le réel et l'idéal. D'autres fois, le poète s'habitue à vivre ici-bas, dans un milieu qui n'est pas le sien, comme Walter Scott, ou au contraire, il parvient à s'évader définitivement, la réalité n'a plus de prise sur lui, comme ce fut le cas pour Shakespeare. Mais le plus souvent, le poète souffre et se déchire. Comme Deržavin, il s'efforce, pour être comme tout le monde, de cacher son don. Le drame de Deržavin sera d'avoir voulu toute sa vie être fonctionnaire avant d'être poète. Son erreur tragique est de n'avoir pas écouté la "voix du coeur", la voix de son âme. Et pourtant, dès qu'il s'éloigne de la cour (de la "societé"), dès qu'il s'isole à la campagne, son génie rejaillit spontanément. Le cas de Deržavin représente, pour Polevoj, la preuve que le génie triomphe toujours sur la vie. Devenu vieux, fatigué, Deržavin s'aperçoit de son erreur, il se tourne vers le passé, mais il est déjà trop tard, il ne lui reste qu'à espérer que la postérité devinera, d'après ce qu'il a écrit, tout ce qu'il n'a pas eu le temps de formuler. Deržavin ne se comprenait pas lui-même. Il était très mauvais théoricien, en particulier sur l'ode. C'est la preuve, souligne Polevoj, que la médiocrité humaine

---

[1] Polevoj illustre son propos à l'aide des vers de Žukovskij (*Epître à l'empereur Alexandre.* 1814): "Ниспосылаемый им ангел разрушения/ Взрывает, как бразды, земные племена, / В них жизни свежие всевает семена,/ И обновлённые быстрее расцветают/ Как бури в зной поля, беды их возраждают."

est parfaitement compatible avec le génie. En effet, l'homme lui-même est toujours un mélange de médiocrité et de génie, de ciel et de terre, de vie et de mort. Polevoj tire encore une leçon de la vie de Deržavin : les grands poètes occupent souvent une position insignifiante dans l'échelle sociale (Schiller, Shakespeare, Cervantes), parce qu'ils sont maladroits, inadaptés en societé, mais le génie est au dessus de ces chaînes matérielles.

Après avoir développé l'idée du conflit entre le don poétique et la vie de Deržavin, Polevoj montre que, malgré son inadaptation à la société dans laquelle il est contraint de vivre, le poète incarne toujours son peuple. Il n'est d'autre véritable poète que national. Polevoj s'efforce de prouver au lecteur que Deržavin est un poète universel et éternel, un représentant authentique du génie de la Russie, bien que son don n'ait pas été développé jusqu'à son accomplissement total, et qu'il soit resté un génie isolé, dans son pays et dans son époque.

La poésie russe elle-même, à l'époque de Deržavin, était sourde à la "voix de son coeur". Elle avait perdu le naturel, et s'était artificiellement tournée vers l'Ouest. Polevoj retrace brièvement l'histoire de la culture russe, la façon dont elle n'a pas su retrouver son âme, après les vigoureuses transformations de Pierre. Le drame de la vie de Deržavin, laisse entendre Polevoj, est aussi le drame de sa patrie. Son erreur, tout en l'empêchant d'être authentiquement lui-même, fait de lui un poète encore plus national, incarnant encore mieux le destin du pays, comme si c'était un effet de la Providence.

Polevoj nous présente Deržavin, en tant que génie, comme le type du poète spontané, ignorant. Le fait de ne pas connaître les autres littératures lui donne la naïveté nécessaire pour être authentique et sincère dans ses sentiments, même si ceux-ci ne sont pas toujours originaux. Il y a une telle adéquation du poète à son idée qu'on ne remarque plus ses insuffisances. Deržavin s'approprie l'idée, l'intériorise pleinement, sa poésie touche à la plénitude, et se suffit à elle-même (*samodovol'stvo*). Deržavin a une foi irréfléchie dans son génie, celle qui permet les miracles, celle de Moïse demandant à Dieu de stopper la marche du soleil. La poésie lyrique est inspiration, aspiration à l'au-delà, le poète s'arrache à la contingence, et le réel se plie à sa volonté, et à celle de Dieu, dont il est l'instrument.

Les plans des poèmes de Deržavin sont, dit Polevoj, d'une simplicité déroutante... Le génie de Deržavin est inné et inconscient, il a quelque chose de la poésie primitive. Le critique montre ainsi que la poésie de Deržavin appartient à l'"enfance" de la littérature russe. Polevoj, cet ancien compagnon d'arme de Vjazemskij et défenseur de Karamzin, peut réhabiliter Deržavin, le chef spirituel de la Beseda, et donner raison aux "archaïques" et aux partisans de l'ode, mais seulement à titre posthume et historique.

Pour le critique romantique, la vie du "génie" doit être déchiffrée, car elle est presque aussi poétique que son œuvre, puisqu'elle est la trace du tragique de son âme (du conflit entre sa vocation et sa condition). De façon innée et inconsciente, le génie exprime, tant par sa vie que par son caractère et son œuvre, l'esprit de son siècle et de sa nation.

Le thème de Deržavin est repris par la critique des années trente, toujours en rapport avec celui du génie national. C'est aussi ce que fait Belinskij, dans l'article *Literaturnye mečtanija* [1], reprenant les motifs du thème du *Prophète* de Puškin. Deržavin est comparé à un aigle, et le critique se demande d'où lui vient le "Verbe du prophète". Il aurait rencontré le "cherubin à six ailes", qui a fait de lui l'"enchanteur de la nature". Touché par le "feu du sentiment", il a reçu des "yeux qui voient tout", il a été élevé jusqu'à la nature, qui se soumet et lui ouvre ses secrets, comme à son "maître tout puissant". Certes, précise Belinskij, il ne faut pas chercher, dans la poésie de Deržavin, l'anatomie de l'âme humaine, ou des accents shakespeariens ou byroniens, car il appartient à son siècle, à celui de Catherine. Dans sa poésie se reflète la nature externe, et pour tout sentiment, son patriotisme.

Mais surtout, Belinskij reprend, à propos de Deržavin, toute la thématique du poète national, développée par Polevoj. Il démontre que le poète a exprimé spontanément le regard russe sur la réalité de son siècle. Deržavin était profondément national, grâce à son ignorance, qui l'a préservé de toute imitation. Il était original et national sans même le savoir. S'il avait été plus instruit, comme Lomonosov, il n'aurait pas suivi son naturel, il aurait, sans doute, écrit des tragédies ou une épopée. Comme Polevoj, Belinskij conclut à la bienveillance du destin.

---

[1] Skabičevskij, p. 30-33

2 - Belinskij : choix et vocation du poète.

L'image du poète dans la critique de Belinskij au début des années trente, est fortement influencée par la philosophie de la nature, de Schelling. Mais Belinskij est aussi sensible au thème du libre-arbitre du poète. Tout homme se voit placé en face d'un choix, c'est en cela que consiste sa liberté : faire honneur à l'Idéal divin et à sa vocation d'homme, ou suivre la pente de la facilité et ne pas faire le Bien. Pour le Poète le choix est le suivant.

> "Sois à l'unisson avec la nature, aime-la et étudie-la, crée sans motif, travaille sans récompense, ouvre les âmes de tes semblables au Bien et au Vrai, dénonce le mal et l'ignorance, subis les offenses des méchants, mange ton pain gorgé de larmes et ne détache pas ton regard pensif de la splendeur de ta patrie céleste. C'est trop dur? Trop pénible? Et bien vend ton don céleste, fixe un prix pour chaque mot prophétique, que t'envoie Dieu dans les saintes minutes d'inspiration : il y aura des acheteurs et ils te paieront largement, tu n'auras qu'à manier l'encensoir de la flatterie, laisser ton front couronné mordre la poussière, oublier la gloire, l'immortalité, la postérité, et te contenter de ce que la main d'un serviable commerçant-journaliste écrive que tu es un grand poète, un génie, un Byron, un Gœthe ![1]"

En 1834, Belinskij dénonce le mercantilisme qui règne dans la vie littéraire petersbourgeoise, à la suite de la publication de l'almanach de Smirdin, *Novoselje*, et avec la parution depuis le début de l'année de la revue *Biblioteka dlja Čtenija*. Il appelle le poète à retrouver sa vocation. Comme pour les *ljubomudry*, la poésie, pour Belinskij est une véritable religion, dont le poète est appelé à célébrer le rite. Le poète doit être plus pur et parfait que tout autre homme.

---

1 "Сочувствуй природе, люби и изучай её, твори безкорыстно, трудись безвозмездно, отверзай души ближних для впечатлений благого и истинного, изобличай порок и невежество, терпи гонения злых, ешь хлеб, смочённый слезами, и не своди задумчивого взгляда с прекрасного, родного тебе неба. Трудно? тяжко? ... Ну так торгуй твоим божественным даром, положи цену на каждое вещее слово, которое ниспосылает тебе Бог в святые минуты вдохновения: покупщики найдутся, будут платить тебе щедро, а ты лишь умей кадить кадилом лести, умей склонять во прах твоё венчанное чело, забудь о славе, о бессмертии, о потомстве, довольствуйся тем, если услужливая рука торгаша-журналиста провозгласит о тебе, что ты великий поэт, гений, Байрон, Гёте!..." (Skabičevskij, p. 13)

> "L'inspiration poétique est le reflet de la force créatrice de la nature. C'est pourquoi le poète plus que tout autre doit étudier la nature physique et spirituelle, l'aimer et être en harmonie avec elle : plus que n'importe qui d'autre il doit avoir l'âme pure et vierge car on ne peut entrer dans son temple que les pieds nus et les mains lavées, avec l'esprit d'un homme mais le coeur d'un enfant, car à eux seuls le royaume des cieux est destiné, car la perfection ultime de l'homme est seulement dans l'harmonie de l'esprit et du sentiment. Plus est grand le génie d'un poète, plus il embrasse largement, et dans toute sa profondeur, la nature, et nous la montre dans toute son unité et sa vie[1]".

Le poète ne doit avoir aucun but autre que représenter la nature, toute la nature, y compris ses monstruosités.

> "Mais quand il veut par ses œuvres vous forcer à regarder la vie de son point de vue, alors il n'est plus un poète, mais un penseur, et même un mauvais penseur, mal intentionné, qui mérite d'être maudit, car la poésie n'a pas de but, hormis elle-même. Tant que le poète suis scrupuleusement l'éclair de son imagination, il est moral, il est un poète ; mais dès qu'il s'est donné un but, fixé un thème, il devient un philosophe, un penseur, un moraliste, il perd sur moi tout son pouvoir magique, il rompt le charme, et provoque ma pitié, s'il a un véritable talent et un but honorable, ou mon mépris, s'il veut prendre mon âme dans les rets de ses idées pernicieuses[2]."

Ainsi, le poète pour Belinskij, ne doit pas être un philosophe, contrairement à celui des *ljubomudry*. Belinskij se dégage volontairement de la problématique de la morale en littérature, s'écartant ainsi de Nadeždin, pour lequel cette question demeure. Le

---

1 "Поэтическое одушевление есть отблеск творящей силы природы. Поэтому поэт более, нежели кто-либо другой, должен изучать природу физическую и духовную, любить её и сочувствовать ей. Более нежели кто-либо другой, должен быть чист и девствен душой, ибо в её святилище можно входить только с ногами обнажёнными, с руками омовенными, с умом мужа и сердцем младенца, ибо только сии наследят царство небесное, ибо только в гармонии ума и чувства заключается высочайшее совершенство человека!... Чем выше гений поэта, тем глубже и обширнее обнимает он природу и тем с большим успехом представляет нам её в её высшей связи и жизни." (*ibid.*, p. 14)

2 "Вот когда он своими сочинениями старается заставить вас смотреть на жизнь с его точки зрения, в таком случае он уже и не поэт, а мыслитель, и мыслитель дурной, злонамеренный, достойный проклятия, ибо поэзия не имеет цели вне себя. Доколе поэт следует безотчётно мгновенной вспышке своего воображения, дотоле он нравственен, дотоле он и поэт, но как скоро он предположил себе цели, задал тему, он уже философ, мыслитель, моралист, он теряет надо мной свою чародейскую власть, разрушает очарование и заставляет меня сожалеть о себе, если, при истинном таланте, имеет похвальную цель, и презирать себя, если силится опутать мою душу тенетами вредных мыслей." (*ibid.*, p. 15-16)

poète ne doit et ne peut que suivre sa vocation naturelle. Or, justement, la Russie a eu beaucoup de talents, mais peu d'artistes par vocation.

> "Nous avons eu beaucoup de talents plus ou moins grands, mais peu, trop peu, d'artistes de vocation, c'est à dire de gens pour lesquels écrire et vivre, vivre et écrire ne font qu'un, qui ne sont rien en dehors de l'art, qui n'ont besoin ni de protecteurs, ni de mécènes, ou plutôt qui dépérissent à cause des mécènes, que ni l'argent, ni les honneurs, ni les injustices ne peuvent anéantir, qui jusqu'à leur dernier souffle restent fidèles à leurs vocation sacrée.[1]"

Le naturel est la garantie du caractère national du poète. Pour Belinskij, la *narodnost'* n'est pas une exigence, c'est une condition intrinsèque de l'artiste. A la question "Qu'est-ce que la littérature?", la réponse de Belinskij est :

> "...un ensemble d'œuvres littéraires, qui sont le fruit de l'inspiration libre et des efforts conjoints, mais non conditionnés, de gens faits pour l'art, ne respirant que pour lui, et n'existant pas sans lui, et qui, dans leurs créations artistiques, expriment et reproduisent parfaitement l'esprit du peuple dans lequel ils sont nés et ont été élevés, dont ils partagent la vie, et dont ils respirent l'air, qui expriment dans leurs œuvres sa vie intérieure, jusqu'à ses battements les plus secrets et les plus profonds[2]."

C'est pourquoi, un véritable poète est toujours national, sans même le savoir. Au contraire, c'est lorsqu'il s'efforce de l'être, qu'il cesse aussitôt d'être naturel et spontané, et donc national. C'est ce qui, selon Belinskij, s'est produit avec Puškin, après *Evgenij Onegin* et *Boris Godunov*, lorsqu'il a eu recours aux contes populaires et qu'il a écrit *Angelo*.

---

1 "У нас было много талантов, и талантиков, но мало, слишком мало, дожников по призванию, то есть таких людей, для которых писать и жить, жить и писать одно и то же, которые уничтожаются вне искусства, которым не нужно птекций, не нужно меценатов или лучше сказать, которые гибнут от меценатов, которых не убивают ни деньги, ни отличия, ни несправедливости, которые до последнего вздоха остаются верными своему святому призванию." (*ibid.*, p. 88)

2 "...собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя неусловленных) усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений." (*ibid.*, p. 6)

Ainsi, Belinskij, en 1834, reprend les idées de Venevitinov sur la *narodnost'*. Mais, tandis que pour les *ljubomudry*, poésie et philosophie étaient inséparables, le poète est placé par Belinskij au dessus du philosophe.

3 - Thème du poète "national".

Une autre image du poète apparaît dans les vers de Jazykov, qui publie dans le premier numéro de *Evropeec* une épître à Ekaterina Sverbeeva[1], ainsi que le célèbre poème *Aouh !* [2] Dans le deuxième numéro, il publie, entre autres, une ode à A.Voejkova[3]. Dans ces trois poèmes, le poète n'est plus ni le prophète tout puissant, ami des dieux, ni l'observateur privilégié du monde, le philosophe omniscient. Le "moi" lyrique n'est qu'un jeune étudiant, attiré par les plaisirs terrestres, les tentations diverses[4], y compris la boisson[5], il n'est qu'un homme comme les autres, et non plus ni un étranger errant sur la terre, ni un démiurge au dessus du commun des mortels. Mais s'il est étranger à l'inspiration céleste, il sait en revanche qu'il y a un paradis sur terre, ce paradis, c'est "elle".. Ainsi, le poète redescend sur terre, il abandonne sans regrets un idéal inaccessible pour des plaisirs bien terrestres et un vrai bonheur. Il est à nouveau comme l'enfant innocent jouant dans le paradis terrestre. Jazykov renoue avec la tradition anachréontique du poète bon vivant.

Le poète accepte ses contradictions et ses faiblesses. Il se réconcilie avec sa condition de simple mortel. C'est aussi la conception de Nadeždin : le poète moderne doit redescendre sur terre. Il l'explique dans le discours aux membres de l'Université, dans lequel il reprend l'essentiel des arguments de sa thèse sur la poésie romantique[6]. A l'époque romantique, le génie se sentait supérieur à la nature, qu'il ne voyait qu'incomplètement, et c'est pourquoi, il s'efforçait de l'élever jusqu'à lui. Mais à présent, il a pu

---

1 *E. A. Sverbeevoj, Evropeec* , n° 1, Frizman, p. 85

2 *Au!, Evropeec* , n° 1, Frizman, p. 86-89

3 *Vospominanije ob A.A.Voejkovoj, Evropeec* , n° 2, Frizman, p. 187-189

4 "И проповедник разногласный/Мирских соблазнов и сует,/Доселе пьяными мечтами/Студент кипеть не перестал"

5 "Вакхический напев и хмель его похвал"

6 *O sovremennom napravlenii izjaščnyx iskusstv* publié dans *Učenye zapiski Moskovskogo Universiteta* (voir *Russkie estetičeskie traktaty*, II, p. 455-456)

embrasser du regard l'océan de l'existence, il s'est réconcilié avec la nature, et il n'aspire plus qu'à l'égaler dans sa grandeur infinie. Le génie, aujourd'hui, a le même point de vue sur la nature qu'à l'époque de l'enfance de l'humanité, mais instruit par l'expérience, il ne cherche plus à la surpasser.

Les huit strophes du poème de Jazykov *Aouh !* sont bien connues : elles sont parmi les plus fraîches et les plus vives de la poésie de l'époque pouchkinienne. Ici encore, le poète déclare son épicurisme, son intention de profiter pleinement de la vie. Le personnage féminin[1] apparaît comme une muse, elle est son "étoile", grâce à elle il y a un paradis sur terre. Il chante donc sa muse, mais de façon très concrète, avec des détails physiques qui donnent beaucoup de couleur et de plasticité à l'évocation de la jeune femme, (on peut même se demander si certains lecteurs contemporains ne la trouvaient pas de mauvais goût)[2]. Et pourtant elle reste du domaine de l'idéal, du rêve.

La nouveauté du poème est que ce personnage féminin est associé à Moscou, à l'histoire de la ville, à sa légende et à ce qui en fait l'identité culturelle propre. Imperceptiblement, le "moi" lyrique laisse la place à un "nous". Et le poème devient une exhortation aux poètes de Russie :

"Poètes de chez nous ! Pour vos vers,
Cherchez à Moscou des mots russes
Et une inspiration bien nationale[3]."

Ce poème, sous ses apparences légères, contient une réflexion sur le don poétique[4] et sur la vocation du poète. Le devoir du poète est de promouvoir la langue et l'inspiration nationales. Ce poète à vocation nationale est aussi celui des vers de Xomjakov, dont deux poèmes sont publiés dans le numéro 2 de *Evropeec* : *L'étrangère* et *Encore à elle* [5].

Le poète y exprime l'impossibilité, pour une étrangère, de comprendre la Russie, et donc de le comprendre, lui[6]. Dans le

---

1 "Мой чернобровый ангел рая!"

2 "Уста сахарны, груди полны/ И белизну твоих грудей"

3 "Поэты наши! Для стихов/ В Москве ищите Русских слов/ Своенародных вдохновений." (strophe 5)

4 "Как много мне судьба дала" "Моли судьбу!"

5 *Inostranka* et *Ej že*, *Evropeec*, n° 2, Frizman, p. 257-258

6 "Но ей чужда моя Россия..."

premier, il se détourne fièrement d'elle[1], mais dans le deuxième, il exprime la souffrance qu'il ressent de cette impossibilité de communiquer avec elle.

Plus près de la terre, et de la réalité, le poète est aussi plus près de son peuple. Nadeždin affirme, lui aussi, que le génie, aujourd'hui, ne peut vivre et respirer librement que dans l'atmosphère de son pays[2]. Le caractère national n'était pas une nécessité pour les poètes d'autrefois, explique Nadeždin. Les poètes grecs étaient nationaux par obligation, parce qu'ils ne concevaient pas le monde en dehors de la Grèce. Mais à partir de l'époque d'Alexandre, l'esprit humain a fui les frontières de son pays, puis de la terre, pour tenter, au Moyen-Age, de conquérir le ciel. Pour Nadeždin, le "génie" est davantage une entité abstraite, l'incarnation de l'"esprit national" et de l'"esprit du siècle", que le poète ou l'artiste en chair et en os. Tout homme est un génie potentiel.

Selon Nadeždin, la personnalité de l'artiste n'est pas importante. Dans sa critique de *Večera na xutore bliz Dikanki*[3], il affirme que, contrairement à Polevoj, peu lui importe de savoir qui est le narrateur, ou l'auteur, de ces nouvelles, du moment que l'on y trouve véritablement l'"esprit" de l'Ukraine.

Ce point de vue l'oppose à Kireevskij, en particulier dans l'appréciation des œuvres de Puškin. Selon Kireevskij, Puškin est en avance sur son peuple. En tant que "génie national", toutes ses œuvres portent la marque de la *narodnost'*, et c'est à la critique de se hausser à son niveau. Si parfois il est incompris, seule l'imperfection de la méthode critique est responsable. Nadeždin reconnaît à Puškin du talent, mais se refuse à voir en lui un génie. Il s'étonne que Kireevskij puisse à la fois reconnaître que Puškin est sous l'influence de Byron, (un satellite dans son système planétaire), et voir en lui un génie. En effet, le génie ne peut être dépendant d'un autre. Un génie est un esprit qui crée des formes nouvelles, pour incarner des idées éternelles, qu'il contemple dans leur beauté céleste, dit Nadeždin. C'est *Deus in nobis*, ajoute-t-il. Là est toute la différence entre l'artiste et l'artisan. "Pour être un

---

1 "Ей гордая душа поэта/ Не посвятит любви своей"

2 *O sovremennom napravlenii izjaščnyx iskusstv* (*Russkie estetičeskie traktaty*, II, p. 457)

3 *Teleskop*, 1831, n°20, p. 558-563

génie, il ne suffit pas de fabriquer un *Evgenij* "[1], dit-il fort spirituellement...

Pour Nadeždin, le caractère national est à chercher dans chaque œuvre successive de Puškin, auquel on ne peut signer aveuglément un "chèque en blanc", car il est capable du meilleur comme du pire.

4 - Puškin, poète national, selon Kireevskij..

Dans un article de *Moskovskij Vestnik* sur les almanachs pour 1827, Kireevskij affirmait la nécessité de l'apparition d'un Génie pour l'éclosion de la littérature nationale. La culture est comme un arbre, auquel il faut, certes, un terrain approprié, mais aussi la graine[2] qui germera. L'influence allemande n'est pas à rejeter, mais elle ne doit pas être davantage qu'une greffe pour cet arbre. Comme les Allemands, les Russes doivent faire "pousser" leur propre culture nationale. Si un génie russe n'est pas encore apparu, c'est parce que le sol n'était pas prêt à accueillir la graine, parce que les Russes n'avaient pas encore accumulé le matériau et les connaissances nécessaires.

Kireevskij reprend ce thème dans *Dennica* en 1830.

> "Comme une idée appelle un son, un peuple cherche son poète. Il lui faut un confident, dont le coeur puisse deviner sa vie intérieure, et tenir, par ses chants enthousiastes, le journal intime de son développement, selon une direction principale. Le poète est au présent ce que l'historien est au passé : le guide de la conscience d'une identité nationale[3]."

Ainsi, c'est le peuple qui exige l'apparition du poète national. Il est le fruit d'une maturation de la conscience nationale. Il est le Verbe, il donne les mots et donc l'existence concrète, à cette identité. Nous retrouvons le pathos et la thématique du poète-prophète, propres à toute la génération de poètes lyriques de l'époque de Puškin.

---

1 "Для гения не довольно смастерить *Евгения.*" *Poltava*, VE, 1829, n° 8, p. 299 et p. 301

2 "Нужно своё семя, своя почва" *Al'manaxi na 1827*, MV, 1827, n° 5, p. 67

3 "Как мысль зовёт звук, так народ ищет поэта. Ему необходим наперсник, который бы сердцем отгадывал его внутреннюю жизнь, а в восторженных песнях вёл дневник развитию господствующего направления. Поэт для настоящего, что историк для прошедшего, проводник народного самопознания." *Obozrenie ruskoj slovesnosti za 1829, Dennica*, 1830, (Derjugina, p. 18)

Pour Kireevskij, il ne suffit pas d'être un poète, pour être le poète national. Il faut s'identifier complétement avec la *vie* de son pays,

> "... partager les espérances de sa patrie, ses efforts, ses déceptions, en un mot, vivre de sa vie et, en s'exprimant soi-même, l'exprimer involontairement[1]."

Il faut "être le reflet de la vie de son peuple[2]".

Puškin est bien ce poète national qui s'est identifié complètement à la vie de son peuple, jusqu'à reproduire dans son propre itinéraire le développement de la littérature russe[3] depuis ses origines, en passant successivement par les périodes française et karamzinienne, anglaise et byronienne. Et il est la promesse de l'avènement d'une troisième époque pour la littérature russe, celle d'une littérature authentiquement nationale.

Mais Puškin est en avance sur son peuple. Avec *Boris Godunov*, il montre qu'un poète national peut être incompris par son peuple. Kireevskij lui en fait grief.

> "Je n'en fait pas le reproche au public (...) mais plutôt au poète qui n'a pas compris ses lecteurs. Bien sûr, dans *Godunov*, Puškin est au dessus de son public, mais il serait plus haut encore, s'il était plus universellement compris. Savoir être de son temps est une qualité, tout autant que la beauté, et le *Prométhée* d'Eschyle serait aujourd'hui un anachronisme, et donc une erreur[4]."

Mickiewicz est, pour Kireevskij, un autre exemple du génie national. Il a concentré en lui l'esprit de son peuple et l'a élevé ainsi au niveau européen, lui permettant même d'avoir une influence sur la littérature russe, dit-il dans *Dennica*. [5].

---

1 "разделять надежды своего отечества, его стремление, его утраты, - словом, жить его жизнью и выражать его невольно, выражая себя." *Nečto o xaraktere poesii Puškina*, MV, 1828, n° 6 (Geršenzon, p. 14)

2 "отражать в себе жизнь своего народа." *ibid.*

3 C'est aussi ce que dit K.Polevoj dans l'article sur *Poltava*: "Пушкин повторил собою всю историю русской литературы." *Poltava*, MT, 1829, n° 10 (ed.1990: p . 377)

4 "Я говорю это не как упрёк публике,(...) и более как упрёк поэту, который не понял своих читателей. Конечно, в Годунове, Пушкин выше своей публики, но он был бы ещё выше, если б был общепонятнее. Своевременность столько же достойнство, сколько красота, и Прометей Эсхила в наше время был бы анахронизмом, следовательно, ошибкою." *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1831, Evropeec*, n° 1, (Frizman, p. 47)

5 "Мицкевич, сосредоточив в себе дух своего народа, первый дал польской поэзии право иметь свой голос среди умственных депутатов Европы." *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1829, Dennica*, 1830. (Geršenzon, p. 35)

Ainsi, pour Kireevskij, l'esprit national trouve sa manifestation dans le génie national. L'existence d'une littérature authentiquement russe dépend de l'apparition de ce génie. Récepteur de l'esprit du peuple, il est destiné à être le moteur de la poésie nationale. Il joue le rôle d'un vecteur ou d'un catalyseur.

5 - Le héros national : Čackij ou Onegin?

Avec le déclin des genres purement lyriques, les caractères du "moi" du poète lyrique se trouvent reportés sur le héros dramatique ou "épique", et la question du héros, ou du personnage de l'œuvre devient essentielle pour la détermination du caractère national. Dans le drame, le poète cède la parole à son personnage principal. Déjà le débat sur *Gore ot uma* avait permis une réflexion sur le rôle du rapport existant entre le héros et entourage.

- **Čackij.**

Un premier extrait de la comédie paraît en 1825, dans l'almanach de Bulgarin *Russkaja Talija*. La pièce est saluée par Bestužev dans *Poljarnaja Zvezda*, et par Polevoj dans le *Telegraf*, comme un "tableau vivant des mœurs moscovites".

> "Dans aucune comédie russe nous n'avons trouvé des idées aussi pointues et nouvelles, et des tableaux si vivants de la société, que dans *Gore ot uma* . Zagoreckij, Natalja Dmitrievna, le prince Tugouxov, Xlestova, Skalozub, sont décrits d'une main de maître[1]."

Mais le "classique" M. Dmitriev de *Vestnik Evropy* affirme au contraire que la pièce est un échec, à cause du personnage central, Čackij. Il est tellement ridicule et caricatural que la sympathie du spectateur, qui, pour que la satire de mœurs fonctionne, devrait lui être acquise, va plutôt à son entourage. C'est l'héroïne Sofia qui a raison lorsqu'elle dit de lui : "Ce n'est pas un homme, c'est un serpent[2] !"

Somov dans *Syn Otečestva* [3], réfute ce point de vue en démontrant le caractère novateur du personnage de Čackij, un homme bien vivant, avec ses qualités et ses défauts. En revanche l'entourage ne reflète que stupidité, préjugés et ignorance. Somov affirme que,

---

[1] MT, 1825, n° 2, p. 145

[2] VE, 1825, n° 5

[3] *Syn Otečestva*, 1825, t.101, n° 10 "Мои мысли о замечаниях г.Мих.Дмитриева на комедию *Горе от ума* и о характере Чацкого"

contrairement à ce que prétend M.Dmitriev, le héros de Griboedov n'a rien à voir avec Démocrite, le personnage désillusionné des *Abdéritains*, de Wieland. Čackij rentre de voyage empli d'amour et de respect pour sa patrie et son peuple, et il est d'autant plus blessé de découvrir l'état moral de toute une partie de la societé russe, celle à laquelle appartient justement M.Dmitriev, souligne perfidement Somov. Ainsi, il voit en Čackij un *alter ego* des décembristes, un patriote éclairé et enthousiaste.

Dans *Moskovskij Telegraf*[1] intervient Odoevskij, qui répond à Dmitriev, mettant lui aussi l'accent sur l'opposition entre le héros et la société. Čackij n'a pas à être un "idéal de perfection". Contrairement au Misanthrope de Molière, c'est par sa jeunesse ("un jeune homme qui n'a pas encore fait son entrée dans le monde"), son "patriotisme, allant jusqu'au fanatisme", sa sincérité ("pas la plus petite ombre d'hypocrisie"), mais aussi son impulsivité ("il suit toujours sa première impression") que Čackij contraste avec la société, cette "foule" dépravée qu'Odoevskij a toujours abhorrée. Odoevskij développe le thème de l'individualisme romantique, du héros face à la societé.

En 1830, V.A.Uvarov dans *Moskovskij Telegraf* [2] revient sur le personnage de Čackij. Pour ses détracteurs, celui-ci n'était pas digne d'être le héros central. Pour le critique, il a tout ce qui fait un héros, il est fougueux, généreux, intelligent, il a un caractère noble, ennemi de la médiocrité. Certes, il n'est pas facile de vivre avec lui, il n'est pas homme à faire des compromis. Il allie intelligence et sarcasmes, mais il a une soif inextinguible d'aimer. Il a soif de connaissances également, c'est ce qui l'a poussé à partir trois ans étudier à l'étranger. Il aurait pu devenir un Child-Harold. Pour Uvarov, Griboedov montre dans sa comédie les défauts de deux générations : la cupidité et la malhonnêteté des "pères", mais aussi l'excès des "fils", les "révolutionnaires", les *carbonari*.... Čackij veut améliorer la société, mais il ne peut qu'être déçu.

Après Somov et Odoevskij, Uvarov fait ainsi de Čackij un héros romantique. Il le place au centre de la pièce, n'accordant qu'une importance relative à la société qui l'entoure. Les premiers critiques voyaient avant tout dans la pièce une galerie de

---

[1] 1825 ,III,n° 10, "Замечания на суждения Мих.Дмитриева о комедии *Горе от ума*", signé Y.Y.

[2] MT,1830 n° 11

personnages caricaturaux, un tableau de la vie moscovite. Uvarov interprète la comédie comme le portrait de Čackij.

Après 1830, la pièce est à nouveau considérée principalement comme une satire de mœurs. Dans le *Teleskop*[1], en 1831, Nadeždin fait l'éloge des caractères de la comédie de Griboedov, il y voit des "types", bien qu'il admette qu'ils puissent avoir des modèles concrets. Čackij est une sorte de "Childe-Harold des salons", mais c'est le moins réussi, le moins "vrai" des personnages, c'est une création idéalisée de Griboedov, qui s'en sert comme porte-voix pour ses propres idées, et lui donne la charge d'expliquer le sens de la comédie. Nadeždin ne fait plus aucune opposition entre le traitement du personnage de Čackij et celui des autres "types" de la pièce.

Au contraire, il semble donner une place prédominante à Famusov, car il l'évoque en première position. Famusov est toute la mémoire de Moscou, et Nadeždin évoque avec un peu de nostalgie ce type du "barine qui a passé toute sa vie oisive à rêvasser tranquillement, à l'ombre de son chapeau à plumage", en mangeant de la truite et en jouant au whist. Ainsi, s'il y a des personnages "nationaux" dans la comédie de Griboedov, ce n'est pas le cas du personnage principal, mais de son entourage.

En 1832, dans *Evropeec*[2], à propos de la représentation de *Gore ot uma* à Moscou, Kireevskij s'attache lui aussi à la psychologie de Famusov : son agitation vaine, son goût de l'humiliation et de la servilité, son absence de but dans la vie, son ignorance, sa recherche de plaisirs instantanés et son indifférence aux autres. En revanche, les efforts de Famusov pour paraître européen ne sont pas condamnés par Kireevskij. Ce qui est ridicule, c'est que cette imitation n'est pas poussée jusqu'au bout, c'est le kaftan du moujik, dépassant sous les habits occidentaux.

- **Onegin.**

Čackij, héros romantique, porte-parole de la jeune génération, et même "pseudo-Childe-Harold", n'aura pas été considéré comme un héros national par la critique moscovite contemporaine. Qu'en est-il d'Onegin, cet autre "Childe-Harold" russe?

---

1 *Teleskop*, 1831 n° 20, à propos de la représentation de *Gore ot uma* à Moscou, le 27 novembre 1831, avec les acteurs de la troupe moscovite, Ščepkin, Močalov, etc.

2 *Evropeec*, n° 1, Frizman, p. 139

Le caractère national dans *Onegin* est l'objet d'un débat entre Polevoj et Venevitinov. Après la parution du premier chapitre, Polevoj se dit charmé par cette "peinture si vivante des mœurs petersbourgeoises"[1]. D'autre part, il place cette œuvre dans la continuité des poèmes "byroniens" de Puškin, en comparant le personnage d'Onegin à Don Juan.

Venevitinov réplique par un article dans *Syn Otečestva*,[2] dans lequel il remarque l'absence du héros. Pour lui, un tableau de la vie russe n'est "national" que si le poète est impliqué, s'il se montre fier de sa patrie. Ainsi, Schiller avec *Guillaume Tell* a fait une œuvre nationale, parce qu'il montre la Suisse en étant fier de lui appartenir. Mais dans ce premier chapitre d'*Onegin*, le poète comme le héros sont absents. Il semble aberrant de voir dans la simple description des rues de Saint-Petersbourg et des restaurants, même parfaitement réussie, un caractère national. On ne voit pas encore d'idée forte dans cette œuvre. Aussi, Venevitinov réserve-t-il son jugement.

Polevoj répond à Venevitinov que la *narodnost'* a changé depuis l'époque de Vladimir, représentée dans *Ruslan et Ludmila*. Il faut admettre, selon Polevoj, que "nos habitudes, nos particularités, quelles qu'elles soient, seront toujours russes[3]". En outre, l'éducation d'Onegin, ses sentiments lorsqu'il contemple la mer, la tristesse de l'homme du Nord, tout cela, selon Polevoj, n'aurait pu être le fait d'un poète autre que russe[4]. Ainsi, pour Polevoj, la *narodnost'* contemporaine a un caractère européen, et le byronisme de Puškin ne l'empêche nullement d'être russe.

En 1829, le *Telegraf* défend encore la thèse du "byronisme" de Puškin. Le caractère byronien des poèmes de Puškin, selon K.Polevoj[5], c'est l'ironie, contenue dans la non-adéquation des moyens poétiques et de l'action : les personnages sont écrasés, ou insignifiants, ils ne méritent pas le nom de héros. *Onegin* constitue une exception, selon K.Polevoj, car presque involontairement, Puškin a fait de Tatiana une héroïne, incarnant une véritable idée. Ce poème

---

1 MT, 1825, n° 5

2 *Syn Otečestva*, 1825, n° 24 (*Pribavlenie*)

3 "наши привычки, наши обыкновения, каковы бы они ни были, всегда останутся русскими", MT, 1825, n° 23, *Pribavlenie*, p. 10 (réponse à l'article de Rožalin dans VE, 1825, n° 17)

4 *Ibid.* p. 17 (*O novyx polemičeskix statjax protiv Moskovskogo Telegrafa*)

5 *Poltava*, MT, 1829, n° 10, p. 219-236

traduit un regard du poète sur le monde moins tourmenté que les précédents.

Après la parution des chapitres 4 et 5, Ševyrëv publie un article dans *Moskovskij Vestnik* [1], où il remarque que le personnage de Tatiana emporte les suffrages de tous les lecteurs. Onegin, lui, est moins aimé. Et pourtant, Ševyrëv s'interroge sur l'éventuel caractère biographique de ce personnage. Ne serait-ce pas l'image du poète, quand il redescend sur terre et redevient un simple mortel? Enfin, il cite un texte inédit de Venevitinov sur *Onegin*, dans lequel son compagnon disparu affirme que le héros de Puškin est un type national. Il est éprouvé par la vie, et ce que l'expérience a installé en lui n'est ni la passion, ni l'amertume, mais l'ennui, une apparente indifférence, une certaine froideur, que l'on prend à tort pour de la paresse, et qui est le propre du caractère russe[2]. Ainsi, Venevitinov reconnaît finalement en Onegin un héros russe.

Toutefois, c'est le personnage de Pimen, dans la première scène de *Boris Godunov* qui incarne le mieux, selon Ševyrëv, le caractère national. En 1828, il salue la publication de la scène du monastère comme l'événement littéraire de l'année écoulée.[3] Puškin a réussi le tour de force de donner, en quelques lignes seulement, à la fois le caractère et la vie du moine Pimen, et c'est un caractère profondément russe, complétement "national".

Pour Kireevskij, nous l'avons vu, la *narodnost'* est dans le poète. C'est pourquoi il n'hésite pas à admettre que les héros de Puškin sont rarement des personnages "nationaux". Ne le sont ni les personnages lyriques de *Kavkazskij Plennik* et de *Baxčisarajskij Fontan*, ni Onegin. Kireevskij trouve aux premiers un air étranger[4]. Et pourtant, Puškin reste original et national même dans sa période byronienne[5]. Cependant, à propos des *Tsiganes*, Kireevskij reproche à Puškin d'avoir fait du père de Zemfira un héros byronien, étranger à son peuple. C'est aussi grave, selon Kireevskij, que de prêter à un personnage des actions contraires à son caractère. Cette distorsion,

---

1 MV, 1828, n° 4, p. 461

2 Academia, p. 239

3 *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1827*, MV, 1828, n° 1, p. 68-69

4 "С первого взгляда их почтёшь за чужеземцев-эмигрантов" *Nečto o xaraktere poesii Puškina*, MV, 1828, n° 6. (Geršenzon, p. 1-14)

5 "...столько национального, чисто русского, что даже в этом периоде нельзя назвать его простым подражателем." *ibidem*

dit Kireevskij, est la cause de l'échec de Puškin dans sa représentation du monde des *Tsiganes*, qui se dissipe, comme un mirage.

Onegin n'est pas un héros national, selon Kireevskij. Son caractère ne correspond pas à l'esprit de la Russie, qui, étant donnée sa jeunesse et son manque d'expérience, ne peut être blasée comme l'est Onegin :

> "Le temps des Childe-Harold, Dieu merci, n'est pas encore venu pour notre pays : la jeune Russie n'a pas pris part à la vie des Etats occidentaux, or un peuple, pas plus qu'un homme, ne vieillit de l'expérience des autres. Le champ qui s'ouvre à l'activité des Russes est brillant : tous les Arts, tous les domaines de la connaissance restent à découvrir pour notre pays ; il nous est donné encore d'espérer - que ferait chez nous un Childe-Harold désillusionné?[1]"

Onegin n'est même pas un véritable Childe-Harold, il ne contraste pas avec la foule des gens ordinaires. C'est un type, qui représente toute une classe de gens qui lui ressemblent. Le personnage est quelconque, et dépourvu de toute poésie, dit Kireevskij. Le vide du caractère du héros est d'ailleurs souligné par le vide de contenu des cinq premiers chapitres. Toutefois, le caractère national de cette œuvre n'est pas à chercher dans le héros, elle est dans les digressions de l'auteur. L'analyse de Kireevskij est assez proche d'une définition de l'"anti-héros", et sa remarque sur l'importance des digressions lyriques témoigne d'une grande perspicacité, alors même que l'œuvre n'était pas encore parue en entier...

En revanche, pour Nadeždin, le caractère byronien des héros de Puškin fait de l'auteur un imitateur de Byron, sans authenticité, ni originalité. Ses héros voudraient être des démons, comme ceux de Byron, mais il n'arrive à en faire que des petits diablotins inoffensifs, et Mazeppe n'est qu'un petit vieillard, vil et hypocrite, dit le critique, dans l'article sur *Poltava* [2].

---

[1] "Время Чильд Гарольдов, слава Богу, ещё не настало для нашего отечества: молодая Россия не участвовала в жизни западных государств, и народ, как человек, не стареет чужими опытами. Блестящее поприще открыто ещё для русской деятельности, все роды искусств, все отрасли познаний ещё остаются неусвоенными нашему отечеству, нам дано ещё надеяться - что же делать у нас разочарованному Чильд-Гарольду?" *ibid.*

[2] VE, 1829, n° 9, p. 21 et p. 24

C'est tout le contraire pour les personnages de *Boris Godunov*. Nadežd in semble frappé par la puissance de la représentation de Boris. Il s'émerveille sur la densité du silence de Boris, qu'il compare au silence d'Ajax dans l'Odyssée. Puškin, dit-il, a parfaitement exposé tous les replis de l'âme de ce tsar, telle que la donne à voir Karamzin, même s'il n'a pas entièrement percé à jour le secret de ce personnage, qui demandera encore bien des études. Et pourtant, la première place lui est presque ravie par le personnage du faux-Dmitri, qui, selon Nadežd in, est un sujet en or pour la littérature russe, car il est l'incarnation même de l'histoire russe.

Nadežd in loue les nobles intentions de Puškin, son retour à la poésie "sérieuse". Mais Puškin s'est trompé de héros ; Dmitri aurait pu être le héros national, l'incarnation de l'histoire et de l'esprit russes, mais l'auteur a choisi artificiellement Boris, et le personnage de Dmitri a été finalement pour lui une gêne, une figure écrasante, qu'il n'a pas su laisser dans l'ombre.

Nadežd in et Kireevskij soulignent que, dans *Boris Godunov*, le véritable sujet n'est pas tant le personnage de Boris, que l'époque de Boris. Le caractère national doit donc être cherché dans la représentation de l'histoire russe, dans la mise en scène de l'esprit de l'époque choisie. Le recours à un personnage historique, pour incarner l'esprit national, est de plus en plus affectionné des écrivains russes dans les années trente. Les modèles européens, les drames historiques de Schiller, sa trilogie sur *Wallenstein*, les romans de Walter Scott, les pièces historiques de Shakespeare, le drame d'Hugo *Cromwell* , et même la tragédie historique polonaise *Conrad Wallenrod* , de Mickiewicz, servent d'exemple.

Après le *Godunov* de Puškin, on voit à nouveau fleurir les pièces centrées sur un personnage de l'histoire russe, comme au moment de l'élan patriotique des années dix. Beaucoup d'auteurs s'attachent à la personnalité mystérieuse du *Samozvanec*, mais font également recette les héros qui permettent d'exalter la grandeur et la force de la Russie, comme *Dmitrij Donskoj* ou *Ermak*, ou même Suvorov... Toutefois, le débat sur les drames historiques ne porte pas sur le héros, mais sur l'interprétation de l'histoire russe, et sur la possibilité de créer un genre dramatique original et authentiquement russe.

Chapitre 5 : De nouveaux genres pour une littérature nationale.

Si en tant que théorie esthétique, le romantisme encourage l'abolition des genres, le mélange de la poèsie lyrique, épique, et dramatique, pour mieux refléter dans la littérature la totalité de l'existence et de l'univers, en revanche, en tant que mouvement de renouveau et d'ouverture à l'Europe, ou phénomène de mode littéraire, il favorise la pénétration en Russie des nouveaux genres que sont le drame et le roman. Les critiques dénoncent vigoureusement l'imitation pure et simple des modèles donnés par Shakespeare et Walter Scott, et exigent des écrivains russes qu'ils créent une forme dramatique ou romanesque authentiquement nationale.

1 - Un drame russe.

• Le drame historique shakespearien.

Les "événements" précèdent toujours les systèmes, dit K.Polevoj en 1832 dans un article sur *Ermak*[1]. Ainsi, Shakespeare a précédé la théorie romantique du drame, développée ensuite par Schlegel, Schiller et le baron Eckstein[2]. L'œuvre de Shakespeare est d'une extraordinaire modernité pour les romantiques russes. Ses drames historiques, qui mettent ensemble sur scène les rois et les gens du peuple, répondent parfaitement à l'exigence d'un caractère national et populaire de la littérature (les deux sens du mot *narodnyj*)...

On sait quelle importance a joué la réception du théâtre de Shakespeare en France : en 1822, lors de la représentation des pièces de Shakespeare à Paris, la troupe du théâtre anglais a connu un échec retentissant. Quelques années plus tard, en 1827, ce fut un véritable triomphe. L'événement fut ressenti par les critiques français comme le signe tangible des progrès du romantisme.

---

1 Drame historique de Xomjakov.

2 "Как великий гений, Шекспир, может быть безотчётно, провидел истину, оправданную теорией, ибо в искусстве, так же как в науках события всегда предшествуют системе." *Ermak*, ...MT, 1832, tome 44, n° 6, (ed. 1990: p. 420)

Pour les *ljubomudry* au contraire, la vision du monde de Shakespeare a un caractère profondément antique, grâce à la force et la puissance des sentiments représentés, en outre elle est universelle et s'oppose à la vision partielle et tronquée des romantiques byroniens. Dans *Moskovskij Vestnik*, Ševyrëv publie en 1828[1] un article sur l'adaptation en russe de la pièce de Shakespeare *Othello ou le Maure de Venise*. Les héros de Shakespeare sont universels, dit-il, car comme Prométhée, il a pénétré le laboratoire où se fabrique l'âme humaine et en a dérobé le secret. Et c'est le classicisme qui a puni ce Prométhée romantique en l'enchaînant, à l'aide de la règle des trois unités. En effet, jusqu'à présent, le public russe ne connaissait Shakespeare qu'à travers le filtre des Français, dit Ševyrëv[2].

Puis le critique consacre dix pages à raconter l'intrigue de la pièce, pour montrer ensuite comment l'adaptation russe, faite à partir de la version française, a dénaturé l'œuvre de Shakespeare. Tout d'abord, le personnage d'Othello est un Maure, ce n'est pas un Européen. Son amour pour Desdemone n'a donc rien à voir avec l'amour platonique et falot des Européens. C'est une force brûlante qui habite l'Africain, et qui provoque une jalousie farouche. L'amour européen, au contraire, est "idéal", il est proche de l'amitié et très éloigné de la jalousie, c'est celui de Saint-Preux et de Julie. Comment Shakespeare, l'Européen, a-t-il su ce qu'était la jalousie, se demande Ševyrëv? En tous cas, chez Othello, elle joue le rôle du talon d'Achille chez Homère. Et voilà l'idée-clef de la pièce, autour de laquelle tout s'organise. Ševyrëv oppose la force "homérique" des sentiments, dans l'œuvre de Shakespeare, à l'esprit rousseauiste édulcoré, qu'il reproche à la poésie russe d'inspiration karamzinienne.

Iago est le démon tentateur, il est le cerveau européen qui manipule les passions de l'Africain. Il apparaît à Othello comme sa Raison au moment du paroxysme de la passion. Il est difficile d'imaginer un monstre plus complet. On se demandera : existe-t-il de tels monstres dans la réalité? Voici la réponse de Ševyrëv : le monde de Shakespeare est bien la réalité, la société humaine, mais elle est vue dans un miroir grossissant. Ce sont les gens ordinaires, mais élevés au carré ou à la puissance X. La montée de la jalousie

---

1 MV, 1828, n° 12, p. 417-441

2 Seules les traductions arrangées, de Ducis, étaient accessibles au public russe.

chez Othello, savamment attisée par Iago se fait selon un développement progressif, insinueux. Il finit par être le meurtrier de sa femme, et seul le suicide lui apparaîtra comme une punition acceptable. Ainsi, Shakespeare mène l'idée jusqu'au bout, avec toutes ses conséquences.

Or dans l'adaptation russe, la règle de l'unité de temps exige qu'Othello soit perdu en vingt quatre heures. Il n'a donc pas le temps de se marier, il ne sera que l'amant de Desdemone. La montée de la jalousie est soudaine, il passe de l'amour à la jalousie à plusieurs reprises, ce qui constitue une difficulté presque insurmontable pour l'acteur, car ces excès sont véritablement contre nature. Les autres personnages sont encore plus contradictoires. Le résultat est qu'ils apparaissent comme des marionnettes sans vie... Certes, les Classiques n'auraient pas supporté la violence des caractères, pas plus que les meurtres qui parsèment la pièce de Shakespeare. Mais puisque les Classiques appartiennent au XVIIIème siècle, laissons les y, suggère Ševyrëv. Ils sont assez punis de n'avoir pu goûter Shakespeare à cause de la fragilité de leurs nerfs !

Kroneberg dans le *Telegraf* [1] décrit l'une des caractéristiques les plus étonnantes des drames de Shakespeare : le mélange du tragique et du comique, (que Hugo élève au rang de principe dans sa Préface à *Cromwell*). L'art de Shakespeare consiste à déchaîner dans le spectateur des sentiments contradictoires, qui se heurtent avec violence, puis à le ramener à la sérénité. Cette tempête assainit l'âme, comme elle purifierait l'atmosphère, analyse Kroneberg. Grâce au personnage truculent de Falstaff, remarque le critique, le moment culminant du tragique dans la pièce est aussi celui du comique ! Le drame shakespearien est un genre romantique par excellence, qui allie force, naturel et universalité. En outre, dans ses drames historiques, Shakespeare est profondément national.

Le *Telegraf* publie en 1831[2] un article du baron Eckstein, traduit du français, sur "Shakespeare et le drame anglais", dans lequel Shakespeare est considéré comme poète à la fois national et universel, appartenant à son temps, mais aussi à toutes les époques[3]. L'auteur souligne l'extraordinaire talent du dramaturge anglais, sa liberté dans la création des personnages, qui lui permet

---

1 MT, 1830, n° 4, p. 488-494

2 MT, 1831, n° 13-14

3 MT, 1831, n° 13, p. 75

d'allier le prosaïque et l'élevé, le tragique et l'ironie. Dans la deuxième partie de l'article, l'auteur s'appuie sur les recherches de Tieck pour décrire les précurseurs de Shakespeare, et esquisser le caractère "national" anglais (dans le personnage de Robin des Bois). Le caractère national qu'a toujours eu le théâtre anglais l'a préservé de l'influence néfaste des Français, dit Eckstein, qui s'en prend particulièrement à Marivaux. L'éditeur du *Telegraf* lui donne raison dans une note[1].

L'étude de la pièce de Shakespeare *Henri IV* conduit K. Polevoj à développer la théorie des "noeuds historiques"[2] : si l'idée du noeud est juste, il ne peut y avoir d'erreur poétique (anachronismes, etc...). La tâche de l'écrivain est de *deviner* l'idée du noeud (le sujet du drame). Shakespeare n'est pas un historien, affirme K.Polevoj, il ne sait rien de cette science, mais il a la vérité poétique infuse. Sans l'"idée", toute la fidélité historique ne donnera jamais une vérité poétique, pas plus que le recours à tous les moyens poétiques imaginables, y compris ceux dits "romantiques" que sont l'abondance de personnages, les digressions, les contrastes... Ainsi, le critique du *Telegraf* fait une distinction nette entre vérité historique et vérité poétique[3].

"C'est faux !" avait déjà affirmé Nadeždin dans les dialogues de Nadoumko. Shakespeare était loin d'être inculte, il baignait dans la culture antique, comme toute l'Europe de son temps. Pour écrire ses tragédies historiques, il s'est penché sur la poussière des chroniques de son pays[4]. Nadeždin ne veut pas croire à la théorie du "génie spontané". L'étude est indispensable à la culture, et à la création authentique.

Moskovskij Vestnik avait reconnu que Shakespeare, le premier, avait eu la révélation de la représentation de l'histoire nationale dans le drame. Mais quelle histoire? L'histoire des rois, ou celle du peuple? Selon Ševyrëv, Gœthe va plus loin que Shakespeare dans la

---

1 *ibid.* p. 84-85

2 Remise en vigueur par Solženicyn(!) "Вы читаете историю: глубокая идея, составляющая собою узел целого ряда событий, поражает вас - вы отгадали эту основную, тайную идею, мысль этого узла. Если вы верно отгадали её, то подробности, местности, характер века, характеры лиц, даже язык их, сами собою разовьются перед вами, вы погрешите, может быть, Археологически, Хронологически, но отнюдь не эстетически." MT, 1833, n° 2 *O sočinenijax Puškina* p. 296

3 *Ibid.* p. 305

4 Voir Kozmin, p. 88

représentation complète du genre humain, et de son drame, qu'est l'Histoire[1].

Dans l'article de Kroneberg (dans le *Telegraf*) sur les tragédies historiques de Shakespeare[2], on trouve plusieurs points intéressant la réflexion sur le genre du drame historique. Huit pièces de Shakespeare forment une seule tragédie : *Richard II*, *Henri IV* (en deux parties), *Henri V*, *Henri VI* (en trois parties), et *Richard III*. La trame de cette fresque est la lutte entre deux familles pour la couronne d'Angleterre. Deux personnages, Edouard III et son fils le Prince Noir, ont un rôle capital ; bien qu'ils n'interviennent pas dans les huit pièces, leur esprit plane sur l'ensemble de la tragédie. On peut rapprocher cette remarque de Kroneberg de ce que diront les critiques à propos de *Boris Godunov*, où l'unité de la pièce est expliquée par l'ombre du petit Dmitri assassiné, qui plane comme une malédiction au dessus des personnages et de l'époque.

Dans l'histoire de l'Angleterre telle que nous la décrit Shakespeare, affirme Kroneberg, il s'agit bien également d'une malédiction. En effet, jusqu'à la mort d'Edouard VII, l'Angleterre n'avait connu aucune crise de succession au trône, mais le remarquable héritier d'Edouard, le Prince Noir, meurt de façon prématurée, et c'est le faible et insignifiant Richard II qui monte à sa place sur le trône. Il est renversé par d'autres petits-fils d'Edouard, et ce crime (le sang royal a coulé) provoque le malheur du pays. Au terme de longues luttes intestines et de règnes douloureux, Richard III, un monstre et un tyran, accède finalement au trône. Sa chute sera la délivrance de l'Angleterre, et le début de l'époque moderne.

Le critique insiste sur le rôle du peuple, qui se révolte lors d'une absence de Richard II, permettant ainsi à l'usurpateur Henri IV de s'emparer du trône. Mais l'Angleterre perd alors son innocence, sa confiance respectueuse innée dans le roi. Henri IV est obligé d'apprendre à son fils à séduire le peuple pour se faire respecter, mais cela n'a plus rien de naturel. Le roi se désole de ce divorce entre la royauté et le peuple. La couronne lui pèse comme un fardeau. Il sombre dans la mélancolie. Ces thèmes sont si proches de ceux évoqués par Puškin dans *Boris Godunov*, que le lecteur de 1830 ne peut manquer de faire le rapprochement, bien qu'il ne soit pas

---

1 MV, 1828, n° 21-22, p. 125

2 MT, 1830, n° 4, p. 488-494

directement évoqué par le critique. Ce rapprochement est fait par Polevoj dans le *Telegraf* en 1833[1].

L'étude de Shakespeare, pour les critiques russes, permet de condamner les règles pseudo-classiques, qui empêchent l'"idée" de s'épanouir librement dans l'œuvre, mais aussi de poser le problème du rapport de l'œuvre à la réalité historique. A propos de *Poltava*, de Puškin, Kireevskij développe un point de vue subtil. Certaines scènes de la tragédie, dit-il, sont comme des scènes de Corneille, imbriquées dans une tragédie de Shakespeare. En effet, dans ces scènes, Puškin oublie l'état d'esprit *shakespearien*, que doit avoir tout dramaturge, et qui consiste à regarder le monde physique, comme une image, un reflet du monde intérieur.

L'objet du regard de l'artiste est la réalité extérieure, et non son monde intérieur, mais ce monde réel doit être vu par le prisme de la subjectivité de l'auteur. Dans le poème de Puškin, selon Kireevskij, sont encore en lutte ces deux principes, destinés ultérieurement à s'harmoniser et à trouver une synthèse : le rêve, l'"idée" de l'auteur, et la réalité, l'essence des choses.

Pour Kireevskij, Shakespeare est le modèle du naturel dans l'art, de la libre harmonie entre rêve et réalité, tandis que Corneille est donné ici comme exemple de l'artificiel dans les sentiments des héros. On arrive ainsi au paradoxe suivant, que les dramaturges romantiques, Schiller, Schlegel, les auteurs de mélodrames français, et même Walter Scott et Gœthe, dans certaines de leurs œuvres, n'ont pu échapper à la disharmonie résultant de la lutte entre les deux principes que sont l'idéal et la réalité, selon Kireevskij[2].

Le cheminement de Kireevskij est intéressant, car il remet en question le romantisme en s'appuyant sur une de ses figures emblématiques : Shakespeare. Kireevskij distingue, d'ailleurs, le Shakespeare "allemand", celui de Tieck, du vrai Shakespeare, le Shakespeare anglais[3]. Et pourtant, un an plus tard, à propos de *Boris Godunov*, il affirme que la tragédie russe doit être différente de la tragédie shakespearienne, et que la littérature russe doit s'affranchir aussi du modèle shakespearien.

---

[1] MT, 1833, n° 1 " О сочинениях Пушкина:*Борис Годунов* ", p. 317-322

[2] *Obozrenije russkoj slovesnosti za 1829*, *Dennica*, 1830, (Geršenzon, p. 23)

[3] *ibidem*, p. 26

• ***Poltava*, poème dramatique shakespearien de Puškin.**

Pour les critiques romantiques, une œuvre russe doit avoir non seulement un contenu national, mais un cadre adapté, une forme en harmonie avec ce contenu. C'est pourquoi le génie doit créer un nouveau genre, qui pourait être celui du drame historique, auquel a recours Puškin avec *Poltava.*

La publication de *Poltava* en 1829, reçoit un accueil mitigé de la plupart des revues. L'article le plus défavorable à Puškin est celui de Nadeždin dans *Vestnik Evropy.*[1], contre lequel Puškin réagira par une série d'épigrammes. Il s'agit d'un dialogue de Nadoumko, qui oppose le personnage du Romantique Fljugerovskij, au fameux Paxom Silič Pravdivin, qui incarne le bon sens du Classique. Selon Nadeždin, avec *Poltava,* Puškin a montré qu'il n'avait pas pu se dégager de l'emprise de Byron. Il s'est seulement refusé à nommer son nouveau poème *Mazeppe*, pour que la ressemblance avec le thème byronien soit moins frappante. Mais, malgré cette précaution, il est clair pour tout le monde que *Poltava* est encore un poème "byronien". La bataille de Poltava n'est pratiquement pas évoquée. Le poème de Puškin n'a aucun caractère national. De plus, les personnages de Puškin, loin d'être fidèles à leur réalité historique, sont grotesques et affreux. Nadeždin s'indigne ainsi de l'amour que Maria porte à Mazeppe, un vieillard qui pourait être son père, et qui, de surcroit, est vil et bas ! Ce sentiment, répugnant et invraisemblable, choque le bon goût. Enfin, le style de Puškin, qui se veut "national", n'est que vulgaire.

En somme, Puškin va contre son naturel, qui serait de faire rire. Nadeždin estime que Puškin est un "génie de la caricature", et dans *Poltava*, il ricane de façon pitoyable. Il s'est attelé à une tâche qui dépasse ses forces. C'est dans une œuvre comme *Graf Nulin* qu'il s'exprime le mieux, poursuit Nadeždin avec un réel mépris. Ce nouvel échec confirme que le talent de Puškin est épuisé, et qu'il a amorcé son déclin, affirme Nadeždin.

K.Polevoj, en revanche, prend la défense de la nouvelle œuvre dans le *Telegraf*[2]. *Poltava* est, dit-il, le poème le plus parfait de Puškin à ce jour. (*Boris Godunov* n'a pas encore été intégralement publié). La littérature russe est longtemps restée débitrice des littératures étrangères, et tout écrivain russe est redevable à une autre

---

[1] VE, 1829, n° 8 , n° 9, p. 17-46

[2] MT, 1829, n° 10, p. 219-236

littérature ou à un écrivain étranger. Puškin a accumulé les expériences : son poème *Ruslan i Ludmila* porte la marque de la littérature italienne et de l'*Orlando Furioso* d'Arioste. Ses petits poèmes des années dix et vingt sont dans l'esprit de A. Chenier et de la littérature française. Puis il a connu son époque byronienne. Mais *Poltava* est le signe d'un nouveau changement d'orientation de Puškin. Après avoir eu un intérêt momentané pour Gœthe, qui ne correspondait pas à son *idéal* poétique, Puškin a reconnu, dans les drames de Shakespeare, les mécanismes et les éléments de la tragédie historique, et il a trouvé dans la vie russe les équivalents, pour écrire une tragédie russe. Puškin n'a pas imité Shakespeare, car il est inimitable, mais ouvre, à qui, comme Puškin, en comprend le sens profond, des perspectives nouvelles et originales.

Pour K.Polevoj, qui reprend un peu différemment la périodisation de l'œuvre de Puškin, énoncée par Kireevskij, *Poltava* marque donc, après les périodes italienne, française, et anglaise, le début de l'ère nationale. *Poltava* a une triple importance pour la littérature russe. D'abord c'est une nouvelle œuvre, originale et authentique. Ensuite, avec elle, Puškin a introduit en Russie l'esprit de Shakespeare. Enfin, il a ouvert le voie à la recherche d'une esthétique proprement russe.

K.Polevoj conteste les accusations de Nadeždin. Les personnages de Puškin sont conformes à la vérité historique, et les deux clés de l'intrigue, que sont la haine de Mazeppe pour Pierre le Grand, et l'amour de Maria pour Mazeppe, le sont aussi (Puškin avait rétorqué le même argument à Nadeždin, à propos de l'amour de Maria, mais Nadeždin s'attache davantage à la vraisemblance, qu'à la vérité historique.) En outre, les qualités de *Poltava* sont la simplicité et l'efficacité du développement de l'action. L'art du poète est de savoir dire juste ce qu'il faut.

D'autre part, remarque K.Polevoj, par rapport au genre du roman, l'intérêt de la tragédie historique est que l'auteur peut rester en dehors de ses personnages, ne pas les investir de son moi lyrique. Dans *Poltava*, l'auteur fait preuve d'une calme retenue, véritablement shakespearienne, tandis que les personnages sont habités par les passions. Paradoxalement, quand l'auteur parle en son nom propre, il est épique, tandis que ses personnages sont lyriques, ils sont vivants, et ils sont russes, ils sont habités de

l'esprit russe. Ainsi, la nouvelle œuvre de Puškin répond aux exigences de la *narodnost'*.

> "En quoi consiste la poésie de ce poème? C'est la force invisible de l'esprit russe, dont le poète a animé chaque situation, chaque réplique des personnages. Ce n'est que lorsqu'il parle en son nom propre que son récit prend le ton solennel d'une épopée. En un mot, c'est un genre poétique tout à fait nouveau, résultat du regard russe d'un poète sur les choses.[1]"

Puškin a inventé, avec *Poltava*, un genre nouveau résultat d'un regard nouveau sur le monde, un regard russe. Même l'incompréhension du public sert à Polevoj pour démontrer le caractère novateur de l'œuvre. En effet, comment les lecteurs, qui sont encore dans l'époque byronienne de la littérature russe, alors que celle-ci est en train de subir une si profonde mutation, pourraient-ils ne pas être désorientés?

Dans *Dennica* en 1830, Kireevskij publie un panorama de l'année littéraire 1829, dans lequel il évoque naturellement *Poltava*. Il se félicite de l'orientation vers la réalité, prise par Puškin, grâce au choix d'un sujet historique. Le fait même que, pour la plupart, les critiques s'interrogent sur la conformité de *Poltava* à la vérité historique, lui paraît encourageant.

Et pourtant, Kireevskij relève de nombreuses imperfections dans cette œuvre. Parfois, la pensée de l'auteur se heurte à la réalité, et le naturel est perdu. Mais Kireevskij pardonne volontier à Puškin ces défauts, car dans les périodes de transition littéraire, on les retrouve chez les plus grand poètes. Kireevskij explique aussi la froideur du public par quelques défauts stylistiques, et surtout par le manque d'"unité d'intérêt". Il aurait fallu provoquer chez le lecteur un sentiment clair de sympathie ou d'antipathie pour Mazeppe.

Tandis que pour Nadeždin *Poltava* est encore une œuvre "byronienne" de Puškin, Kireevskij et K.Polevoj décèlent, dans le recours nouveau du poète au genre du drame historique, l'influence de Shakespeare. Elle est non seulement assimilée, mais dépassée

---

[1] "...что же составляет поэзию сей поэмы? Это невидимая сила духа русского, которою поэт оживил каждое положение, каждую речь действующих лиц.Только там, где говорит он от себя, рассказ его принимает величественный тон эпопеи. Одним словом это совершенно новый род поэзии, извлекаемый из русского взгляда поэта на предметы." *Poltava*, MT, 1829, n° 10, (ed 1990: p. 379)

par Puškin avec *Boris Godunov*. En outre, grâce au choix d'un sujet historique, selon Kireevskij, Puškin fait avec *Poltava* , un premier pas pour le rapprochement de la littérature russe et de la "vie russe".

- ***Boris Godunov*, drame historique russe?**

En janvier 1827 le nouveau périodique *Moskovskij Vestnik* s'ouvre sur un extrait de *Boris Godunov*, la scène intitulée "La nuit. Une cellule dans le monastère de Čudovo."[1]. Elle suscite un certain désarroi dans les cercles littéraires, qui peut s'expliquer par le caractère nouveau et dérangeant de la langue, l'absence occasionnelle de rimes, l'usage du pentamètre ïambique, qui remplace le traditionnel hexamètre. D'autre part, le personnage de Pimen suscite la désapprobation du clergé, et les libéraux sont déçus de ne pas trouver un sens politique à son monologue.

Le tome de l'*Histoire de l'Etat Russe* de Karamzin, où sont relatés les événements qui servent de support, vient alors de paraître. Le premier titre envisagé par Puškin est "Comédie sur le tsar Boris et Grichka Otrepiev". Ce projet initial est intéressant à deux points de vue, d'une part celui du genre (comédie?), d'autre part, celui de la question du héros central (deux héros?). Ce sont les deux axes sur lesquels se focalisent les critiques.

Depuis 1826, la pièce était connue grâce à des lectures dans les salons littéraires de Moscou[2]. Les amis de Puškin l'accueillent naturellement avec enthousiasme. Ševyrëv, dans un "Panorama des Lettres Russes en 1827[3]" déplore que les critiques n'aient pas vu l'importance de cette scène pour la littérature russe, et se soient arrêtés à des aspects aussi superficiels que l'absence de rimes...

Une deuxième scène, très courte, publiée près d'un an après dans l'almanach *Severnye Cvety* de 1828, ne fait que redoubler l'impatience du public de découvrir enfin la pièce dans son ensemble.. Quant aux critiques, bien qu'en connaissant la totalité, ils doivent limiter leurs commentaires aux deux scènes déjà publiées.

---

1 "Ночь. Келья в Чудовом монастыре". MV, 1827, n° 1, p. 1-12

2 Le 10 septembre chez Venevitinov, puis le 12 octobre (cf Barsukov)

3 "Обозрение русской словесности за 1827" MV, 1828, n° 1, p. 68-69

C'est ce que fait I.Kireevskij, dans un article sur "le caractère de la poésie de Puškin[1]". Tout porte à penser, affirme-t-il, que *Boris Godunov* sera l'œuvre de la maturité de Puškin. Dans la scène du monastère, il a su saisir le caractère du siècle de Pimen, et aussi donner un témoignage sur la vie monacale. Le récit de Pimen provoque chez le lecteur l'attente calme, *mais tragique*, des événements. La scène sert également à mettre en place l'intrigue.

La majorité du public est loin de partager l'enthousiasme des journalistes de *Moskovskij Vestnik*. Puškin avoue être déçu par l'accueil réservé à cet avant-goût de la pièce. Pour publier sa "tragédie romantique", il connaît des difficultés, qui l'amènent à faire un certain nombre de modifications[2]. C'est pourquoi la publication n'a lieu qu'au début de l'année 1831. Cette longue attente de l'événement avait créé un climat particulier ; en quelques jours, tous les exemplaires sont vendus. Mais les journaux petersbourgeois accueillent froidement la nouvelle œuvre de Puškin[3]. En mai 1831, la publication à Moscou d'une brochure anonyme sur *Boris Godunov* [4] relance la polémique sur le genre, sur les règles (ou leur absence) que doit observer une tragédie romantique, sur le problème du héros multiple. Le ton en est ironique et hostile.

Un article de Srednij-Kamašev, dans *Syn Otečestva*[5], reconnaît le changement de style de Puškin. Il en définit le genre comme celui du "Poème-Tragédie". Bien que le but ne soit pas atteint, que le personnage du Samozvanec masque Boris, que l'on perde ainsi la poésie de l'événement, et que l'on reste, en définitive, insatisfait du tout, comme d'une allusion non explicite, *Godunov* est tout de même le pendant nécessaire d'*Onegin*, dans un registre élevé. *Onegin* est le poème de la vie individuelle et privée, *Godunov* est celui de la vie nationale.

---

1 "Нечто о характере поэзии Пушкина" MV, 1828, n° 6, p. 171-196. Article signé 9 -11, ce qui correspond au numéro d'ordre dans l'alphabet des initiales d'Ivan Kireevskij.

2 C'est à ce moment qu'apparaît le célèbre "Народ безмолствует." de la fin, qui a permis à des générations de critiques de donner un sens politico-social déterminé à la pièce.

3 Article signé W.B. dans *Le Furet de Saint Petersbourg* 21 janvier 1831 n° 6 ; article d'Olin dans *Kolokol'čik*, n° 6 , article de Bestužev-Rjumin dans *Severnyj Merkurij*, 1831, n° 1

4 "О Борисе Годунове, сочинении Пушкина. Разговор помещика, провезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном учителя российской словесности." (voir Gorodeckij, p. 249)

5 *Syn Otečestva*, 1831, tome 40, p. 100-115 et tome 41, p. 170-180)

Dans *Syn Otečestva* [1], un autre critique évoque l'influence néfaste de Puškin sur les jeunes poètes, affirmant que le charme de la perfection formelle lui tient lieu d'unité, remplace la force des idées et l'élévation des sentiments. Au lieu de mettre les héros en situation de réaliser des exploits ou de les soumettre à des passions fatales, Puškin se contente d'une copie, vivante et exacte, de la nature ordinaire ! Pour le critique, même mis à part l'aspect formel, la pièce manque d'unité et ne répond pas aux exigences d'une tragédie.

L'aricle de Venevitinov, écrit en 1827, pour le *Journal de Saint-Petersbourg* [2], mais publié seulement en 1831[3], tranche sur cette incompréhension. Il met le doigt sur la différence de point de vue entre un poète et un historien, entre Puškin et Karamzin, même si, en l'occurrence, "l'historien s'élève (...) à la hauteur de l'épopée" et que le poète "transporte dans sa production l'imposante sévérité de l'histoire". Selon Venevitinov, (qui, officiellement, ne prend en compte que la scène du monastère, bien qu'il ait connaissance de l'œuvre dans sa totalité), la règle des trois unités est avantageusement remplacée par "les lois immuables et fondamentales de la poésie" et le "caractère de vraisemblance". Puškin s'est élevé au dessus de l'influence de Byron, pour atteindre Shakespeare et Gœthe. En effet, la perfection dans l'art dramatique consiste à effacer totalement l'individualité du poète, au profit de "l'esprit du temps" et du "caractère des personnages". "Le poète se dérobe pour porter toute entière l'attention sur les personnages." Ensuite, Venevitinov analyse minutieusement la source du caractère tragique de la scène. Il provient du contraste entre les personnages. Comme Kireevskij, Venevitinov souligne que le calme fait naître le pressentiment des événements tragiques. Il relève "un caractère de simplicité vraiment antique." Ainsi, pour Venevitinov, *Boris Godunov*, en tant que tragédie romantique, renoue avec la tragédie antique, en se débarrassant des règles du classicisme français.

Ce n'est qu'en 1833 que Polevoj se décide, à l'occasion de la republication de la pièce, à exprimer son point de vue, dans

---

[1] Articles de V.Plaksin dans *Syn Otečestva* 1831 n° 24 à 28 (tome 20, p. 213-230, p. 281-294, tome 21, p. 22-37, p. 85-96)

[2] "Analyse d'une scène détachée de la tragédie de Mr. Pouchkin insérée dans *Journal de Moscou*" (Academia, p. 239-243). L'article est en français, car ce journal était publié exclusivement dans cette langue.

[3] Dans la première édition *post mortem* des oeuvres de Venevitinov.

Moskovskij Telegraf[1]. Après quelques généralités sur la nouvelle littérature, il passe en revue la carrière littéraire de Puškin, pour conclure que ce n'est que depuis peu que celui-ci s'est dégagé de l'influence de Byron. L'autre personnalité dont l'influence a été décisive sur le grand Poète, c'est Karamzin. Et Polevoj regrette que dans *Boris Godunov*, Puškin n'ait pas réussi à s'affranchir de ce joug.

Puškin est un poète lyrique, mais de nos jours, dit Polevoj, le lyrisme se mêle d'épopée et de drame. De même que Byron est incontestablement inférieur à Shakespeare ou à Dante, le genre lyrique est inférieur aux genres épique et dramatique. Et si Byron peut être comparé à la foudre, Shakespeare, lui, c'est le soleil.! Puškin, en tant que poète moderne, devait donc inévitablement venir au drame et au roman, pense Polevoj. Or, le roman, genre prosaïque, ne pouvait lui convenir - Polevoj rappelle l'échec des *Récits de Belkin.* -, et le poète se tourne vers le drame. Il aurait pu choisir le drame épique méridional (les "mystères" de Calderon, *La Fiancée de Messine, La Pucelle d'Orléans* de Schiller, *Faust* de Gœthe), ou bien le drame "nordique", national et patriotique, où la fonction du destin est tenue par la lutte du héros contre ses propres passions. Cette lutte peut être représentée par la succession des événements, comme dans le drame romantique français, ou par la peinture des héros, comme dans *Macbeth* ou *Othello*. Mais il pouvait choisir également le drame historique, celui des Français, qui représentent des événements isolés, ou celui de Shakespeare, qui choisit des pans entiers de l'Histoire, ou encore celui des Allemands, qui n'hésitent pas à s'éloigner de la vérité historique au profit de l'idéal (Gœthe dans *Egmont,* ou Schiller dans *Don Carlos* et la *Wallenstein*).

Puškin a choisi le drame historique shakespearien, et il a eu raison, affirme Polevoj. Il suffit d'avoir l'intuition juste d'un noeud historique pour que tout le reste vienne naturellement (costumes, langage, caractères de l'époque). Les erreurs, en tout cas, ne peuvent pas être d'ordre esthétique. Personne n'est gêné par les anachronismes de Shakespeare ! D'autre part, Puškin tenait à créer une œuvre originale, non seulement par rapport à sa production littéraire, mais également pour la Russie, une tragédie authentiquement russe. S'il avait choisi comme thème Don Juan, Faust, ou Mozart, comme il en avait été question, il aurait été

---

[1] MT, 1833, t.49, n° 1, p. 117-147, n° 2, p. 298-327 "*Борис Годунов,* сочинение А.Пушкина"

éloigné de l'idée nationale. Le thème de Boris Godunov est une véritable aubaine, à cause du flou historique dont est entourée cette figure. Le destin de Boris est poétique en soi. Parti du plus bas (du statut d'esclave !), il accède au rang le plus élevé (celui de premier tsar élu), et, en six mois, il est précipité du haut du trône dans la tombe, par un aventurier et sa troupe de vagabonds, à cause du crime qui pèse sur sa conscience, l'assassinat d'un enfant de quatorze ans. Et pourtant, l'Histoire ne se résoud pas à désigner Boris comme coupable. Quel sujet imaginaire pourrait être plus poétique que celui proposé par l'Histoire? Jamais l'imagination d'un poète, si grand fût-il, ne dépassera en poésie celle de la réalité.

Se trouvant devant le champ encore vierge du romantisme, Puškin avait toute latitude pour réaliser ce projet grandiose. Il lui fallait résoudre le problème des limites à donner au drame, et trouver, dans la succession des événements, l'unité qui permettrait d'en faire un tout. Mais Puškin, - hélas ! - , se tourne vers Karamzin, comme en témoigne la dédicace de *Boris Godunov*. Le classicisme, dont est née l'*Histoire* de Karamzin, reprend ses droits sur le poète romantique. La réalisation ne sera pas à la hauteur de l'idée, les détails seront faux, Puškin s'est enchaîné lui-même, se désole le critique...

Polevoj donne ici une interprétation de l'histoire russe qui s'oppose à celle de Karamzin, et met en avant le rôle croissant de l'aristocratie comme instigateur de discorde entre la monarchie et le peuple. Cette aristocratie n'est plus celle, authentique, du système féodal, complètement révolu dès l'époque d'Ivan le Terrible. Karamzin n'a pas vu ce changement d'esprit. Boris était un tsar bon et sage. Le faux Dmitri n'aurait pu en aucun cas être une menace pour lui, même en tenant compte du soutien que lui accordait la Pologne, si l'Aristocratie n'avait dressé le peuple contre Boris. Mais Karamzin veut à tout prix faire passer Boris pour un criminel Il en fait un tyran de pièce de théâtre, un Polonius, comme celui de Sumarokov. Il représente l'histoire comme le ferait un auteur classique, au mépris de toute vraisemblance, avec de la rhétorique et des phrases creuses. L'Histoire ne peut affirmer la culpabilité de Boris. Puškin aurait dû saisir l'importance poétique de cette idée. Il aurait pu alors faire un tableau beaucoup plus large, dans lequel seraient entrés la Russie, la Pologne, Boris, le faux Dmitri, l'aristocratie et le peuple. Mais en suivant l'idée de Karamzin, Puškin a perdu cette dimension, et, comme le fait justement

remarquer le critique de *Evropeec*, qui semble y voir une qualité, le drame de Puškin se réduit à l'exécution de la condamnation prononcée par le destin contre Boris. (En effet, Kireevskij y voyait la garantie de l'unité de la tragédie.)

La conséquence, selon Polevoj, c'est une pièce décousue, d'abord dans la forme : vingt deux scènes, non regroupées en actes, des limites chronologiques fantaisistes, un intervalle de cinq ans entre les trois premières scènes et les suivantes, et beaucoup d'invraisemblances ! Polevoj relate ensuite la pièce en regroupant les scènes en parties, et en soulignant les contradictions. Presque chaque scène prise séparément est belle, dit-il, mais il y a aussi des échecs. Toutefois, c'est une affaire de goût, ce qui plaît aux uns déplaît aux autres, et l'étude des détails est inutile si l'ensemble est un échec. Or, l'impression laissée par la lecture de la pièce est celle d'un manque d'unité et de flou, due à la pauvreté du sujet, et à une erreur de conception du genre du drame historique, ou romantique, juge Polevoj. La liberté romantique n'est qu'apparente, elle n'est pas donnée sans contre-partie : elle nécessite plus de précision et de rigueur que dans le drame classique.

Dans la représentation du destin de Boris, Puškin a oublié le rôle de la Pologne et de l'aristocratie. D'autre part, il dévoile d'emblée le secret de Boris : on sait donc qu'il est condamné. L'auteur ne peut plus nous présenter la lutte du personnage contre son destin. Et Polevoj esquisse ce qu'aurait pu être la tragédie de Puškin, si l'auteur avait maintenu jusqu'au dénouement l'incertitude quant à la culpabilité de Boris. Au lieu de cela, la pièce de Puškin est déconcertante, car elle est composés de blancs et de vides : le vide de cinq ans qui suit l'accession de Boris au trône, et les nombreuses scènes où il sort, ou s'efface, ou se tait, au lieu d'intervenir dans l'action. Tout cela, dit Polevoj, ne ressemble guère au personnage historique, au terrible tsar enfanticide... Le personnage du faux Dmitri n'est pas non plus conforme à la vérité historique. Quelques personnages secondaires profitent de ce défaut de personnages principaux, mais dans l'ensemble ils sont aussi dilués ou absents.

La pièce de Puškin ne présente aucune qualité proprement dramatique. La critique de Polevoj est très sévère :

> "Il n'y a d'unité ni dans l'action, ni dans le développement des parties, ni dans la représentation des caractères, il n'y a pas de vie dans les détails, tout se passe hors du regard du spectateur

ou du lecteur. A peine l'action fait elle mine de se développer, à peine fait-on la connaissance des personnages, que tout s'efface une fois de plus, et nous ne savons pas ce qui se passe, ce que font les personnages, jusqu'à ce qu'ils reviennent et nous racontent ce qui a eu lieu dans les coulisses, à l'abri de nos yeux"[1].

Or, le drame romantique n'a renoncé aux trois unités classiques que pour mieux se consacrer à l'unité de l'action. C'est une exigence absolue du genre, avec le développement des caractères au fur et à mesure de la progression de l'action. Polevoj prend comme exemple le drame de Shakespeare *Richard II*, soulignant au passage les rapprochements qui peuvent être faits avec la pièce de Puškin. Il compare l'enchaînement des événements de l'histoire d'Angleterre, d'après Hume et Leenhardt, et le plan de la tragédie de Shakespeare, et s'émerveille de ce qu'a pu tirer d'un événement historique aussi pauvre le génie anglais, tout en restant fidèle à la vérité historique. Remarquables sont l'unité, la cohésion, la vérité des personnages, qui est telle que même un historien pourrait en tirer des enseignements ! Il mentionne également un projet de tragédie, de Schiller, sur le thème du faux Dmitri, qu'il trouve plus conforme à la vérité historique. Le poète a saisi l'idée principale de ces événements, leur vérité poétique. Bien sûr, il ne faut pas espérer trouver de coloris local ou national dans le drame de Schiller. Le poète allemand fait de Boris un père, - père de sa fille Ksenja, mais aussi de son peuple. Il se résigne à son destin avec une grande noblesse d'âme. Tandis que Dmitri a pris le pouvoir, et que Romanov s'apprête à marcher contre lui, un inconnu, qui s'avère l'assassin du vrai Dmitri, vient révéler au jeune tsar qu'il n'est pas le vrai héritier des tsars de Russie. Le faux Dmitri entame alors une lutte contre lui-même. Il perd toute confiance en lui. Schiller, affirme Polevoj, a beaucoup plus que Puškin le sens du drame. Et si son projet avait été mené à bout, nul doute que sa pièce eût été bien meilleure que celle de Puškin.

Néanmoins, Polevoj reconnaît que Puškin, en tant que poète *russe* est, avec *Boris Godunov,* au plus haut. C'est la meilleure œuvre qu'il

---

1 "Нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров, нет жизни в подробностях, всё совершается за глазами зрителя и читателей, едва действие хочет развернуться, едва действующие знакомятся с нами, как всё опять исчезает и мы не знаем ни действия,ни лиц, пока они не придут вновь и не расскажут нам,что сделалось, пока они скрывались от нас за кулисами." (MT, 1833, n° 2, p. 315)

ait écrite, jusqu'à présent. Mais en tant qu'écrivain *européen*, en tant que dramaturge du XIXème siècle, il est loin d'atteindre le niveau auquel il pourrait prétendre, conclut le critique.

Polevoj aborde donc la pièce de façon "canonique". Comme dans un drame historique shakespearien, l'unité repose sur la personnalité de Godunov, qui à la fois marque et incarne son époque : c'est le retour au pouvoir de l'aristocratie, après le règne d'Ivan. Pour Polevoj, Godunov a tout d'un héros tragique, mais pas tel que le conçoit Puškin. Polevoj suppose que Puškin a choisi Godunov comme héros tragique, au sens classique : suivant Karamzin, il réduit le drame à la vengeance du destin contre Boris, l'assassin. Pour Polevoj, le tragique est dans la rupture de l'aristocratie et du peuple. Il lui reproche donc de rester trop classique, non pas, certes, dans la forme, mais dans le ressort de l'action. Puškin, selon Polevoj, est un mauvais élève de Shakespeare et des autres dramaturges romantiques. Le défaut de *Godunov* est d'être trop proche du drame shakespearien, Puškin n'a pas suffisamment pris en compte les particularités de son pays et de son temps[1].

Le sujet du drame de Puškin séduit Nadeždin, qui, en 1831, publie, dans le *Teleskop*[2], sous forme d'un dialogue entre Nadoumko et son ami, le romantique et schellingien Tlenskij, un article qui fait sensation. Il témoigne du retournement de la position de Nadeždin vis à vis de Puškin. L'année précédente encore, dans *Vestnik Evropy*, le même Nadoumko attaquait violemment les œuvres "byronniennes" et *Evgenij Onegin ;* il conseillait sarcastiquement à Puškin d'abandonner le projet de *Boris Godunov*.[3] Cette fois, contre toute attente, l'*alter ego* de Nadeždin n'est pas d'accord avec le romantique Tlenskij, qui exprime son désarroi et sa déception devant la nouvelle pièce.

Certains ont expliqué ce changement d'attitude par le fait que Nadeždin recherchait les faveurs de Puškin, pour un soutien et une participation éventuelle au *Teleskop* tout nouvellement créé. On sait que Pogodin servit d'intermédiaire entre les deux hommes. Quelles que soient les raisons de cette ouverture, la critique de Nadeždin apporte un point de vue nouveau.

---

1 *Ermak*, MT, 1832, tome 44, n° 6, p. 225-244 (ed.1990: p. 417-428)

2 *Teleskop* 1831 n° 4, p. 546-574 "*Борис Годунов*, сочинение А.Пушкина"

3 Kozmin, p. 104

Nadoumko reproche aux romantiques de vouloir déterminer le genre de la pièce. Toute discussion sur ce sujet est vaine, affirme-t-il à Tlenskij, puisque la pièce n'est pas écrite pour la scène.Le dialogue n'est qu'un cadre esthétique. On peut rapprocher la pièce du genre de la "scène historique", dont l'initiateur est Walter Scott, et qui consiste à incarner l'Histoire dans les personnages. Tlenskij s'indigne : où est l'unité de ces fragments historiques? La fin, la mort de Boris, est au milieu, on ne sait pas où est le début (l'assassinat du petit Dmitri) ! Le titre annonce pourtant que le sujet est la vie ou le règne de Boris Godunov ! Nadoumko lui répond. Le véritable sujet du drame, ce n'est pas Boris dans ses limites biographiques, c'est l'époque de Boris, le monde né avec lui, et qui s'écroule, non avec la fin de son règne, mais avec la mort de son fils Fedor. C'est l'existence, non pas biographique, mais historique, de Boris qui marque les limites de cette époque. Cette idée est importante, à la fois pour la théorie de l'histoire (les époques historiques ne coïncident pas systématiquement avec les règnes des tsars), et pour la théorie du drame (l'unité du sujet peut reposer sur autre chose qu'un héros, ou même des personnages).

Polevoj suggérait que le ressort dramatique devait être non dans les personnages, mais dans l'époque historique *incarnée* par les personnages. Nadeždin affirme que c'est précisément le cas de la pièce de Puškin. Toutefois, la notion d'époque historique ne doit pas être limitée à la vie ou au règne des rois. En l'occurrence, l'époque de Godunov se prolonge au delà de son règne, jusqu'à l'avènement de Michel Romanov. Ainsi, Nadeždin reconnaît une unité à la pièce de Puškin, fondée sur la "dramatisation" de l'histoire de la Russie.

Selon Nadeždin, la poésie peut aller plus loin que l'Histoire pour rendre compte de la psychologie d'une époque, de son sens historique. Le contenu de la pièce de Puškin n'est pas la biographie de Boris, mais l'incendie qui ravage son âme, qui se propage à toute la Russie. Le rire de Boris, le silence de Boris ont une valeur symbolique : de même que le silence d'Ajax, dans l'*Odyssée*, est considéré comme le paroxysme de l'éloquence, le silence de Boris exprime mieux que des mots le trouble qui ravage son âme, et qui est aussi le "temps des troubles" de la Russie.

Toutefois la composition de la pièce est instable, selon Nadeždin, car il y a concurrence entre les deux héros, Boris et le Samozvanec, pour la focalisation du drame. Le personnage du faux Dmitri est un

véritable trésor pour l'art. Mais chez Puškin, il ravit la première place à Boris. Ce dédoublement de l'intérêt du lecteur est mauvais. L'Histoire prend le pas sur la Poésie, car le faux Dmitri est l'incarnation de l'Histoire. Puškin aurait dû le laisser un peu dans l'ombre. Ainsi, il déplore comme Polevoj le dédoublement de l'intérêt sur les deux héros, Boris et le faux Dmitri. De plus, Nadeždin relève un certain nombre d'"erreurs historiques" qui nuisent à la vraisemblance. Par exemple, la scène dans la cellule de Pimen est poétiquement belle, mais elle est historiquement fausse, car Pimen ne pouvait avoir les idées de Herder avant la lettre ! Mais il note aussi des erreurs esthétiques : le personnage du faux Dmitri est contradictoire : Au début, il est jeune, enthousiaste et sympathique, puis à l'auberge, c'est un véritable brigand. Quant à son histoire avec Marina, elle est tout simplement absurde. Enfin, il y a des scènes inutilement grotesques, complètement invraisemblables, comme celle de l'auberge, où le côté farce nuit à l'ensemble.

Nadeždin est séduit par l'idée de Puškin. Mais la réalisation ne trouve pas grâce aux yeux du sévère critique. Il salue le changement de voix et de ton de Puškin, qu'il considérait jusque là comme un véritable clown (un "maître de l'arabesque", un satiriste). Contrairement à Polevoj, qui jugeait chaque scène belle séparément, il fait une critique des détails, mais reconnaît une valeur esthétique authentique à cette œuvre, qui rachète les élucubrations de Puškin dans *Graf Nulin*, et prouve que celui-ci est capable de patriotisme et de sentiments élevés. Il conclut[1] que Puškin a montré la voie vers le genre du drame national russe, ainsi que le point de vue que doit avoir le dramaturge sur l'histoire.

Dans le premier numéro de son journal *Evropeec* en 1832, I.Kireevskij publie un "Panorama des Lettres russes en 1831"[2], dans lequel *Boris Godunov* est salué comme l'un des deux événements littéraires de l'année (le second étant le poème de Baratynskij *Naložnica*). Pour Kireevskij, la pièce de Puškin n'a pas seulement une unité historique, elle a une unité dramatique, profondément poétique. Le noeud tragique est le meurtre du tsarevitch Dmitri. Cet événement est renvoyé avant l'action de la tragédie, hors des contours de celle-ci. C'est l'idée de l'assassinat, son souvenir, qui garantit la cohésion de l'œuvre, bien mieux que ne le ferait un héros

---

1 Dans *Molva*, 1832, n° 19

2 "Обозрение русской словесности за 1831" *Evropeec*, 1832, n° 1

tragique. Certes, on retrouve ce procédé, par exemple dans les tragédies shakespeariennes[1], mais dans la pièce de Puškin, les conséquences de l'idée ne sont pas développées, elles ne prennent pas la place de celle-ci dans l'intrigue. Ce n'est plus un drame shakespearien, mais une véritable tragédie antique, construite sur une idée, et non sur une passion, et que Kireevskij compare au *Prométhée* d'Eschyle. Le caractère tragique n'est pas dans le personnage de Boris, l'unité du drame n'est pas dans l'esprit de l'époque historique, elle est donnée par le noeud tragique du meurtre du petit Dmitri.

Jusque là, dit Kireevskij, tous les critiques ont jugé la pièce selon des critères pré-existants, que ce soit le système poétique de La Harpe, ou celui de Schlegel, ou encore des critères d'historicité. Or, on a affaire à quelque chose de complètement nouveau, une tragédie russe. Il faut donc lui appliquer des critères esthétiques (et non historiques), et de plus, des critères russes, et non empruntés aux littératures étrangères. Ces critères n'ont jamais été formulés. Il faut cesser de mesurer la littérature russe à l'aune des modèles européens, déclare Kireevskij. Vouloir à tout prix retrouver dans la pièce de Puškin les spécificités du drame shakespearien, ou les règles de Schlegel, conduit à passer à côté de la vérité de l'œuvre. Il faut une critique adaptée, une critique russe. La difficulté est que l'existence d'une critique russe suppose un public au goût russe. Or, le public russe n'est pas prêt. Puškin est trop au dessus de son public, affirme Kireevskij. Il est plus national que le peuple, et c'est ainsi qu'il se coupe du peuple...

Les débats autour de *Boris Godunov* témoignent d'un changement d'époque dans la vie littéraire moscovite. D'une part, Puškin est critiqué par ses alliés d'hier, les romantiques du *Telegraf*. D'autre part, à propos de l'œuvre rejaillit toute la polémique sur l'*Histoire* de Karamzin. La question du rôle joué par l'aristocratie dans l'histoire russe n'est évidemment pas anodine, alors que la guerre est déclarée entre l'"Aristocratie" littéraire et l'alliance Polevoj-Bulgarin. Enfin, la nouvelle œuvre de Puškin semble trouver grâce aux yeux de son plus farouche adversaire, Nadeždin. Nous nous réservons d'étudier, dans une troisième partie, ces aspects de la

---

[1] Voir à ce propos l'article de Kroneberg sur les tragédies historiques de Shakespeare, paru dans MT,1830, n° 4, p. 488-494

polémique, ainsi que la question de l'exigence de critères nationaux pour une critique russe des œuvres, telle que la formule Kireevskij.

- **Absence de drame authentiquement russe.**

Selon K.Polevoj, le génie précède la théorie, Shlegel et Schiller ont tiré leurs enseignements des œuvres de Shakespeare et Calderon. Mais malgré la perfection atteinte dans la définition, ni Hugo, ni Vigny, ni Puškin n'ont réussi un drame romantique.

Dans un article de 1832, K.Polevoj s'efforce, en analysant les erreurs de Xomjakov avec sa tragédie *Ermak*, de comprendre pourquoi il n'y a pas, à ce jour, d'authentique drame romantique russe. La première erreur de Xomjakov, selon le critique, a été de former le projet d'écrire une tragédie. Chez le poète romantique, la forme ne doit venir qu'en fonction du sujet, et celui-ci s'impose naturellement, dans un instant d'inspiration. Certes, Xomjakov avait tout pour réussir selon la théorie du drame : il a abandonné les trois unités, ainsi que l'hexamètre ïambique, et son sujet, la conquète de la Sibérie, est tiré de la réalité historique, il présente des qualités poétiques intrinsèques, ainsi que le coloris national.

Mais Xomjakov n'a pas su utiliser l'évidence de ce thème, il a cru bon d'y mêler une histoire d'amour, de trahison, et des événements fictifs. Privant sa pièce de l'unité qui lui aurait été naturelle, il est obligé de recourir aux vieux ressorts usés de la tragédie classique : Ermak surprend la conversation de ses amis traîtres, ou encore, un songe lui prédit sa mort prochaine. L'auteur n'hésite pas multiplier, comme un Classique, les scènes à effet... Parce qu'elle ne respecte pas la seule unité indispensable au genre dramatique, l'unité d'action, la tragédie romantique de Xomjakov est pire encore qu'une tragédie classique, conclut K.Polevoj. Belinskij en 1834 est assez sévère avec la nouvelle pièce de Xomjakov *Dmitrij Samozvanec* : elle marque, dit-il, un réel progrès pour son auteur, mais peu d'intérêt pour la littérature russe, car elle manque de dramatisme[1].

---

[1] *Literaturnye mečtanija*, Skabičevskij, p. 87

Nadeždin, en 1832, dans le *Tekeskop* [1], s'interroge à propos de la pièce de Pogodin *Marfa Posadnica* sur ce que peut être une tragédie moderne s'appuyant sur un matériau national russe. Le genre de la tragédie est un genre antique, dit Nadeždin, qui correspond à un certain regard sur la vie. Les Grecs avaient deux points de vue sur la lutte, et la mise en échec, de l'homme contre les éléments naturels, correspondant à deux sentiments opposés, le rire et le mépris d'une part (la comédie), l'effroi et la compassion d'autre part (la tragédie). Au Moyen-Age, l'homme est victorieux sur la Nature, et la tragédie représente non plus sa lutte contre les éléments ou les divinités, mais contre lui-même. L'effet sur le spectateur n'est plus l'effroi et la compassion, mais la participation.

Les efforts des romantiques, tant anglais que français, pour renouer avec l'esprit de la tragédie antique sont restés vains, dit Nadeždin, parce que le regard sur la vie est radicalement changé. Pourtant une tragédie moderne est possible, selon Nadeždin, elle doit être à la fois une représentation dramatique de la vie, suscitant l'admiration de la nature de l'homme, et exprimer la soumission de celui-ci devant la puissance infinie et éternelle. Selon Nadeždin, une tragédie moderne doit réaliser la synthèse du regard de l'homme antique sur la nature, et de la rebellion médiévale.

Dans la pièce de Pogodin, on ne sent pas le caractère tragique. Pourtant, l'histoire de Novgorod, la ville qui lutte contre son destin, mais ne cède pas au pouvoir de Moscou, pourrait être propice à une tragédie historique. Mais dans la pièce de Pogodin, au lieu de résister, l'assemblée des citoyens de Novgorod entre en tractations avec le tsar et implore sa grâce ! Ivan n'a aucun des caractères qui pourraient faire de lui l'instrument du destin, il est impuissant, méfiant, hésitant... Parmi les personnages, seule l'héroïne Marfa comporte des éléments de tragique, mais ils ne peuvent être développés, faute d'adversaire auquel les opposer.

La pièce de Pogodin n'a rien d'une tragédie. Mais selon le critique, la responsabilité de cet échec n'incombe pas tant au poète qu'à la réalité. Quoi qu'on ait voulu faire croire, la chute de Novgorod ne serait pas un événement de nature tragique, selon Nadeždin. Novgorod était pourrie de l'intérieur, elle était mûre pour sa chute ; quant à Marfa, elle n'était pas l'héroïne du patriotisme et de la

---

[1] *Marfa posadnica novgorodskaja*, *Teleskop*, 1832, n° 2, p. 304-313

liberté qu'on a vu en elle. Malgré cet échec, la pièce de Pogodin représente une tentative louable pour écrire un drame historique russe, conclut Nadeždin.

Bien moins indulgente est la critique de N.Polevoj sur "*La main du Très-Haut a sauvé la patrie*", le drame de l'enfant chéri des milieux officiels petersbourgeois, Kukol'nik[1]. Le choix du sujet est essentiel pour un drame historique, or, le thème choisi par Kukol'nik ne se prête pas au genre du drame, parce qu'il n'a en soi rien de dramatique. L'année 1612, la libération de Moscou par Minin et Požarskij et l'éléction du premier Romanov sont un sujet excellent pour une ode héroïque ou pour un hymne à la gloire des héros. Mais le moment dramatique dans l'histoire de la Russie est celui qui précède l'année 1612. On pourra rétorquer que Schiller, en choisissant l'histoire de Jeanne d'Arc, n'a pas non plus pris un sujet dramatique, poursuit Polevoj, qui fait remarquer que dans la tragédie de Schiller, l'exploit de Jeanne est gommé par des intrigues amoureuses, artificiellement prêtées au personnage pour les besoins du drame, et qui n'ont rien à voir avec l'Histoire. Dans la tragédie de Kukol'nik, rien, ni dans les personnages, ni dans l'action, n'est historique affirme Polevoj. Kukol'nik n'a pas su utiliser la liberté que lui donnait le romantisme. Il n'a pas mieux réussi sa variation sur ce thème littéraire, que ses prédécesseurs. Au contraire, profitant de cette liberté, il a éparpillé l'action en dix actes, dont pas un ne donne une ossature à la pièce. Le succès de la pièce auprès du public ne s'explique donc que par la mode, le goût contemporain pour le "national", mais il n'y a pas de caractère dramatique dans cette pièce, pas plus que dans les pièces "patriotiques" des classiques comme *Dmitrij Donskoj* de Ozerov ou *Požarskij* de Krjukovskij, conclut Polevoj.

La médiocrité des drames romantiques historiques russes déçoit les critiques dans les années trente. Malgré l'opinion de Kireevskij[2], qui incitait Puškin a poursuivre dans la voie du drame, en tant que genre le plus approprié à l'expression du caractère national, et celle de Belinskij qui, en 1834, estime qu'à l'époque des vers, puis à celle du roman, vient de succéder celle du drame[3], l'intérêt général se tourne vers les genres romanesques.

---

1 MT, 1834, n° 3, p. 498-506. C'est à la suite de cet article que le *Telegraf* fut définitivement interdit.

2 *Nečto o poezii Puškina*, MV, 1828, n° 6,

3 *Literaturnye mečtanija*, Skabičevskij, p. 88

2 - Le genre d'*Onegin* ou le "poème" romantique.

Puškin contribue à la réflexion sur le roman russe en écrivant son "roman poétique", selon l'expression de Vjazemskij, dans l'article cité ci-dessus. La question du genre d'*Onegin* est un aspect important de la polémique sur cette œuvre de Puškin. Polevoj dans le *Telegraf* en 1825[1], prévoit que les critiques ne manqueront pas de s'interroger sur ce que peut être un "roman en vers". Le but d'un roman doit-il être le récit? Le caractère des héros doit-il assurer le lien entre les descriptions? Selon Polevoj, un "roman" est tout simplement un "livre" dans lequel il y a des "chapitres" !

Deux sortes de romans étaient particulièrement en vogue, le roman d'aventure, qui donnait la priorité au récit, et le roman de formation, à caractère didactique, dans lequel la psychologie du personnage principal faisait le lien entre les parties. Polevoj s'efforce de démontrer que, pour la littérature romantique, ces questions ne sont pas pertinentes. Il compare le "roman en vers" aux poèmes romantiques de Byron ou Gœthe, qui ne sont ni épiques, ni didactiques (ce qui soulève, dans *Vestnik Evropy*,[2] les protestations de Rožalin qui ne peut accepter l'amalgame entre les deux écrivains).

La caractéristique de la nouvelle littérature romantique, selon Polevoj, est la liberté de l'auteur vis à vis des genres existants. S'il faut définir le genre d'*Onegin*, Polevoj le caractérise comme un poème humoristique prenant son sujet dans la vie ordinaire[3]. Le ton léger, ordinaire et satirique du premier chapitre d'*Onegin* permet à Polevoj de penser que le "roman en vers" sera dans la tradition de la nouvelle picaresque, d'ailleurs Onegin, ce "farceur intelligent, tête brûlée au grand coeur"[4], rappelle bien le *picaro*. Venevitinov reconnaît qu'il est difficile de voir autre chose dans le premier chapitre, tout en espérant que l'auteur n'a pas dit son dernier mot. Selon Venevitinov, la liberté de l'artiste, dont parle Polevoj, ne vaut rien si elle n'est pas animée par une idée forte, dépassant certes les lois du genre, mais dirigeant la création[5]. Le genre n'est pas

---

1 MT, 1825, n° 5

2 VE, 1825, n° 17

3 MT, 1825, n° 15

4 "шалун с умом, ветренник с сердцем"

5 *Syn Otečestva*, 1825, n° 8

déterminé par l'appellation que donne le poète à son œuvre, mais par le point de vue qu'il adopte sur son objet[1]. Il se refuse à voir en *Onegin* une série de tableaux, du moins tant que l'œuvre n'est pas achevée. Y a-t-il une idée dans *Onegin*, s'interroge Venevitinov? Il est trop tôt pour en juger.

Le principal reproche de Venevitinov à Polevoj, est de juger de l'œuvre avant qu'elle soit achevée. Mais il est clair que pour le *Ljubomudr*, une œuvre littéraire doit être autre chose que la biographie d'un homme médiocre moralement, et les descriptions satiriques de la vie à Saint-Petersbourg. Venevitinov affirme trouver davantage de "poésie", c'est à dire d'"idée", dans la préface du "roman", la *Conversation du libraire et du poète*. Comme dit Marlinskij dans son article sur le roman de Polevoj[2], Puškin n'a fait que chatouiller la curiosité des Russes avec *Onegin*, et l'opinion publique réclame un vrai roman russe.

Borskij, le nouveau poème de Podolinskij, est directement inspiré d'*Onegin*. Nadeždin dans *Vestnik Evropy*[3] lui consacre un monologue de Nadoumko. L'époque lyrique de la littérature russe est finie, constate Nadeždin, les poètes ont recours aux genres épiques. La littérature russe aurait-elle retrouvé son propre chemin, l'esprit russe épique? Mais les œuvres des romantiques n'ont pas le calme olympique majestueux des épopées populaires (*Eruslan Lazarev, Bova Korolevič, Ilja Muromec)*. Elles ne sont pas animées de l'*esprit russe*. Ni le sujet, ni les personnages, ni la peinture du pays (dans *Borskij* c'est pourtant Kiev, la mère des villles russes !) n'ont rien de national. L'héroïne, Elena, sort tout droit des romans de Madame de Genlis, et le héros, Vladimir, pourait s'appeler Adolphe, et être Français !

Nadeždin déplore le goût du morbide, des meurtres et des fantômes, propre aux romantiques, et que l'on retrouve dans *Borskij*. Serait-ce pour satisfaire le goût du public? Mais les Russes, sous leur rude écorce, cachent un coeur doux et aimant, dit Nadeždin. Ils sont sensibles au beau et au sublime. Les poètes devraient recourir à d'autres moyens pour émouvoir leurs lecteurs, à des sujets dignes et grands, à des costumes respectables, et non à des déguisements

---

1 *Ibidem* n° 24 (*Pribavlenie)*

2 "Любопытство было напряжено тем сильнее, что Пушкин только дразнил его главами "Онегина". *Kljatva pri grobe gospodnem*, MT, 1833, n° 18, (Best. Marl. p. 595)

3 *Borskij*, VE, 1829, n° 6-7, p. 143-151 et p. 200-220

ridicules... Il conseille d'avoir recours aux thèmes historiques, ou folkloriques.

L'"idée", réclamée par Venevitinov pour les romans russes, sera l'histoire russe. En cela, les écrivains russes suivent la voie montrée par Walter Scott.

3 - La prose et les genres romanesques.

Dès les années vingt, les critiques veulent encourager le développement de la prose dans la littérature. En 1825, à propos de l'almanach *Severnye Cvety*, Polevoj remarque que la prose russe est en retard sur les genres poétiques.

> "L'abondance de bons prosateurs témoigne de la force et de la maturité de la littérature. Chez nous, le nombre de bons prosateurs n'est pas encore à la hauteur de celui des bons versificateurs[1]."

Dans un article de 1833 sur les *Nouvelles* de Bestužev-Marlinskij[2], Polevoj développe l'idée que la prose et le genre romanesque sont une nécessité du siècle. La prose, dit-il, est la caractéristique de l'époque contemporaine, tant dans la vie, que dans la littérature. L'époque des Grecs était poétique, et même Homère était obligé de contraindre sa pensée, afin qu'elle entre dans le carcan de la prose. Après l'Empire Romain, les temps deviennent prosaïques, mais la poésie survit grâce aux bardes et ménestrels. La prose règne dans la vie, mais pas dans la littérature. Ce n'est qu'à l'époque moderne, avec l'avènement de la Philosophie, que s'achève la victoire de la prose. Est-ce à dire que la poésie s'éteint? Non. Elle se métamorphose, elle revêt d'autres formes, dont le roman et la nouvelle. Les vers ne sont plus de mise aujourd'hui, ils sont déplacés, ridicules et pitoyables, la poésie est toute dans l'idée, et l'imaginaire dans la philosophie[3]. Le roman et la *povest'* sont les formes nouvelles de la poésie contemporaine.

---

1 "Обилие хороших прозаиков свидетельствует силу и зрелость Словесности. У нас число хороших прозаиков ещё не в пару числу хороших стихотворцев." MT, 1825, n° 4, p . 31

2 MT, 1833, n° 2, p. 328-336

3 "Наше стихотворство похоже на промотавшегося наследника богатых прародителей. Всего чаще оно неуместно, смешно, жалко! Наша поэзия вся в мыслях, наша фантазия сбивается на философию." *ibid.*, p. 331

Sous l'influence des romans de Walter Scott les genres prosaïques, et surtout le roman historique, connaissent un épanouissement inouï dans les années trente. Les critiques ne s'y trompent pas, et le débat sur le genre du roman et de la nouvelle (*povest'*) est centré essentiellement sur l'écrivain anglais.

Le roman, depuis *Don Quichotte* jusqu'à ceux de Walter Scott, prend peu à peu la place de l'épopée, et même de l'idylle, dit Polevoj en 1833, dans un article sur les *Nouvelles* de Marlinskij[1]. Ce que de nos jours on appelle "poèmes" sont des réflexions philosophiques, comme celles de Byron ou de Mickiewicz, qui n'ont rien d'épique. Aujourd'hui, la poésie est dans le roman. Jusqu'à Walter Scott, écrit Polevoj dans un article sur Hugo en 1832[2], le roman était ce que Boileau appelle une "frivolité". Même la *Nouvelle Héloïse, Werther* et *Wilhem Meister* ne pouvaient être considérés comme appartenant à un genre sérieux. Le sujet des romans était la vie simple et quotidienne. Le genre du roman était l'équivalent de ce que représente la miniature en peinture. Il ne pouvait être mis au rang du drame, de l'*epos* ou du lyrique. Des tentatives furent faites pour le marier avec l'histoire, la politique ou la fiction, afin d'élargir son cadre. Mais toujours il y avait incompatibilité de l'esprit avec la forme. Et l'Histoire, dans le roman, était une caricature. Mais à l'heure actuelle, poursuit Polevoj, les événements de la vie réelle dévoilent la totalité des aspects de la vie humaine. Les héros apparaissent comme des hommes ordinaires, ils maîtrisent la vie politique. Tous les points de vue sont modifiés, et le roman devait, lui aussi, renaître, transformé. Walter Scott a réalisé sa fusion avec l'Histoire. Walter Scott est un "habitant du Moyen Age", précise Polevoj en 1833, un alchimiste, qui a réalisé la fusion du conte et de l'Histoire dans le roman[3]. Ainsi, selon Polevoj, Walter Scott a fait du roman l'épopée du romantisme. Chaque époque a ses genres littéraires. La littérature est le reflet de la vie, quand la vie change, elle change aussi.

Toutefois, Polevoj émet des réserves sur les romans de Walter Scott. Malgré ses nombreux défauts, Walter Scott est un génie, poursuit Polevoj dans l'article sur Hugo, mais il n'aurait pas existé sans Shakespeare, qui a percé le secret de la représentation de

---

1 MT, 1833, n° 2, p. 332

2 MT, 1832, n° 2, p. 231

3 Dans l'article sur *Boris Godunov*, publié dans MT, 1833, n° 1-2 (ed.1990, p. 230)

l'Histoire dans le drame[1]. La recette de Walter Scott est la suivante : fidélité à la nature humaine, à la vraisemblance historique, aux mœurs et coutumes locales, c'est à dire à la *narodnost'*. Les trois défauts des romans de Walter Scott, relevés par N.Polevoj, sont le manque d'universalité, l'incapacité à s'élever au dessus des contingences, et l'excès de romanesque. Contrairement à Shakespeare, Walter Scott n'a pas de philosophie de la vie. C'est un défaut propre aux Anglais, dont l'éducation pratique est une gêne pour "être simplement un homme". Walter Scott n'est pas un philosophe, il n'est pas non plus Poète. Cet absence d'un point de vue général, *élevé*, fait qu'il ne peut être un Historien impartial. Il prend trop à coeur les affaires politiques, et agit souvent en flatteur des grands de ce monde. Enfin, ses intrigues sont trop emmbrouillées, si bien qu'il a recours au fantastique, aux coups de théâtre, et ses œuvres manquent de lien poétique avec la vie et avec l'histoire. Ces défauts sont exacerbés chez ses épigones, conclut Polevoj. Les uns, comme Cooper, gâchent leur talent et leur originalité en voulant entrer dans son moule. Les autres, et tout particulièrement les romanciers russes, ont ces trois défauts de façon outrancière. N.Polevoj reconnaît le génie de Walter Scott, mais il décourage les auteurs russes de suivre aveuglément son modèle. En raison de leur génie propre et de leur fonction habituelle dans la culture européenne, ce sont les Français qui ont le mieux assimilé et récupéré l'idée du romancier écossais, dit Polevoj, qui, parmi les dignes successeurs de Walter Scott, à côté de Manzoni et Alfred de Vigny, distingue surtout Hugo.

K.Polevoj dans l'article sur *Le Mal noir* de Pogodin, note que la mode du roman national est due à Walter Scott, ce n'est donc pas un phénomène authentiquement russe, encore une fois, il est inspiré par l'esprit d'imitation. Walter Scott ne devrait pas être pris comme modèle irréfutable car ses romans ont de nombreux défauts, estime K.Polevoj. Outre les longueurs et les maladresses dans le dénouement, il lui manque une idée morale forte. K.Polevoj lui oppose le roman de Cervantes *Don Quichotte*, dont le héros est noble, généreux, chevaleresque. (Il n'est comique que parce qu'il est en inadéquation avec son temps.) Avec son serviteur, le prosaïque

---

[1] *O romanax Gjugo i voobšče o novejšix romanax* MT, 1832, tome 43, n° 2, p. 233

Sancho Pança, il représente les deux côtés complémentaires de la nature humaine.

La fidélité à l'objet représenté n'est pas suffisante, car l'art est recréation de la réalité. Walter Scott agace par sa précision dans les détails, or c'est justement cette minutie de la représentation que les Russes ont empruntée à Walter Scott. Mais le grand mérite de Walter Scott est ailleurs. Le recours à l'histoire n'est qu'un des moyens d'atteindre la vérité des événements représentés. C'est un pas important, certes, mais pas définitif. Le sujet réel des romans de Walter Scott, et du roman en général, c'est l'homme. Grâce à Walter Scott, on a pu vérifier que tout ce qui sort des événements ordinaires offre un matériau au romancier. Il ne faut donc pas imiter servilement Walter Scott, mais utiliser sa découverte pour aller plus loin.

Un article bibliographique du *Telegraf,* en 1832[1], critique le genre du roman historique. On croit à tort que Walter Scott est un historien, dit le critique. Mais ses romans sont l'œuvre de son imagination, ils ne sont pas des portraits fidèles à la réalité historique. Ainsi, pour camper le personnage de *Quentin Durward*, Walter Scott n'a pas fait de longues recherches, ce qui explique toutes ses inexactitudes historiques. Mais l'intérêt du roman est *dramatique* et non historique. Les personnages sont vivants, et peu importe qu'ils aient, ou non, été historiquement tels que l'auteur nous les montre. Quand on s'intéresse trop aux détails, l'imagination se fige et meurt.

A propos du roman historique examiné dans cet article, le critique dit qu'il aurait été mieux réussi si son auteur n'avait pas eu connaissance des romans de Walter Scott. Le génial Anglais a inventé un nouveau genre, mais il a barré la route de l'originalité à toute une génération d'écrivains, tant anglais et allemands, que russes et polonais, qui est sacrifiée à cette idée nouvelle. La génération suivante saura se libérer de l'influence de Walter Scott, tout en utilisant les possibilités du roman historique. Elle n'oubliera pas que toute œuvre littéraire est le fruit de l'imagination du poète, qui ne peut trouver l'inspiration que dans son âme, et non dans l'imitation d'un écrivain étranger.

---

[1] *Дочь купца Жолобова* Роман, извлечённый из иркутских преданий. Соч.Н.Калашникова, *Поята, дочь Лездейки,* или Литовцы в XIV столетии. Исторический роман Ф.Бернатовича. MT, 1832, n° 3, p. 391-401
L'auteur pourrait être K.Polevoj, mais nous n'avons pu vérifier ce fait.

Il est impossible de faire une œuvre non nationale, dit le critique, puisque l'art reflète toujours le pays de l'artiste. Le recours à l'histoire est utile, mais il ne s'agit pas de copier les témoignages d'époque, l'important n'est pas de reproduire les temps anciens, mais de créer un monde qui prend vie. Le modèle n'est là que pour inspirer l'artiste.

N.Polevoj, à propos des romans de Zagoskin, remarque que dans les romans de F.Cooper, le nombre de personnages principaux est réduit, la peinture locale n'est que secondaire, l'événement historique n'est qu'un prétexte, et les personnages historiques sont presque extérieurs au roman, ils vivent d'une vie indépendante. Au contraire, dans les romans de Walter Scott, le choix de l'événement historique est essentiel, et grâce à l'abondance des personnages et à la précision de la peinture des mœurs et du siècle, l'auteur crée, pour le lecteur, l'illusion qu'il s'est transporté dans une autre vie. L'intrigue romanesque est finalement secondaire[1]. Dans cet article, N.Polevoj marque sa préférence pour le roman "à la Walter Scott", en reprochant à Zagoskin le manque de place accordée à l'histoire. Nous avons vu, au contraire, que l'auteur anonyme de l'article du *Telegraf,* cité précédemment, insiste sur l'importance de l'intérêt dramatique dans le roman, l'histoire n'étant qu'un prétexte pour recréer un monde poétique vivant.

Les critiques du *Telegraf* sont favorables à l'expansion de la prose et du genre romanesque, mais mettent en garde contre les excès du roman historique et du roman de mœurs, au nom de la lutte contre l'imitation. Le roman doit rester un genre poétique. L'étude ne remplace pas l'élan intérieur de l'inspiration. Trop de fidélité à la réalité nuit à la vérité poétique.

Ševyrëv reconnaît, dans *Moskovskij Vestnik*[2], que Walter Scott a créé un genre nouveau, qui fait entrer le monde réel dans l'œuvre littéraire. A l'origine, rappelle-t-il, le roman se cantonnait à la vie familiale. C'est Gœthe qui l'a déplacé dans le domaine civique, qui l'a fait sortir sur la place publique. Puis Jean-Paul Richter lui a ouvert le monde de l'imaginaire. Enfin, Walter Scott y a fait entrer les peuples entiers, ainsi que les siècles. Il a déplacé la Poésie dans la réalité. Dans l'Homme lui-même, il a découvert l'Epopée,

---

1 *Jurij Miloslavskij...*, MT, 1829, n° 24, p. 462-467 (ed. 1990 : p. 52-55)

2 Article sur la traduction en russe d'un roman de Walter Scott *Veverley, ou soixante ans avant.* MV, 1827, n° 20, p. 410-432

composée de destins individuels, car ceux-ci nous gouvernent autant que le "ciel" homérique. Les romans peuvent même remplacer l'expérience individuelle, car ils sont véritablement une représentation vivante du monde. Ševyrëv voit dans Walter Scott l'auteur du "Livre de la Vie". Il s'est placé au dessus de l'humanité, mais lui a tendu un miroir fidèle, clair, et infini. Nous retrouvons les motifs du thème du poète-philosophe, propres à la poésie de Venevitinov et à la pensée schellingienne.

Enfin, le critique oppose les romans de Walter Scott à ceux de Jean-Paul Richter, qui a créé, dans ses œuvres, son propre monde, où seul l'extraordinaire a droit de cité. "Jean-Paul" est le romancier de l'idéal, tandis que Walter Scott est à l'opposé, le romancier "historien", qui a recréé, dans ses œuvres, le monde réel.[1] Ce n'est pas par hasard qu'il est apparu en Angleterre, pays de l'esprit pratique, de la vie politique. L'histoire de l'Angleterre compte le plus grand nombre de héros civiques, c'est pourquoi ce pays s'est reconnu dans l'écrivain, et a atteint, grâce à lui, sa "conscience de soi" (*samopoznanie).*

Le propre de tous les poètes nationaux est que le peuple se reconnaît en eux. Chez un peuple civilisé, la Poésie nationale montre le sommet de sa perfection dans la prise de conscience de soi. Or, seul un peuple qui possède une histoire écrite est un peuple civilisé, et c'est au degré d'achèvement de cette histoire écrite qu'on peut mesurer le niveau de perfectionnement du peuple[2]. Les Anglais, par leurs historiens, ont dépassé les autres peuples. Grâce à Walter Scott, ils sont parvenus à faire de l'Histoire un art, une Poésie. Pour Ševyrëv, le genre du roman historique est donc d'importance primordiale pour la "conscience de soi" du peuple, et la formation d'une identité nationale. Il autorise la sublimation de l'histoire nationale par l'art.

L'année suivante, en 1828, Titov publie dans *Moskovskij Vestnik*[3] un article sur le genre du roman. Pour lui, le roman correspond à l'esprit et aux exigences du siècle. Il a une influence directe sur la jeunesse et sur l'esprit des femmes (*sic*), ce qui en fait un genre privilégié pour les progrès de l'instruction. La liberté des formes,

---

1 "Он усвоил мир видимый, как бы пересоздал его в своих произведениях." *ibid.*, p. 414

2 Ainsi, les services rendus à la Russie par Karamzin sont inestimables, ajoute le critique...

3 MV, 1828, n° 2, p. 169-185 "*O romane kak predstavitele žizni novejših Evropejcev*", signé V.T.

que permet le roman, vient du fait qu'il n'était pas considéré comme un genre littéraire. Le roman moderne ne peut être soupçonné d'imitation de la littérature antique. L'Antiquité ne connaissait pas le roman, parce que l'amour et la vie familiale n'y avaient pas de place. Seule existait la vie publique, la vie du citoyen, en effet, le climat permettait de vivre dans la rue, la foi exigeait des rites célébrés en commun, enfin l'esclavage débarrassait le citoyen des préoccupations domestiques... En outre, l'amour chevaleresque (la "poésie du coeur"), qui est nécessaire au roman, était inconnu de l'Antiquité, où l'amour était toujours sensuel et jamais spirituel. Avec l'effondrement de l'ordre social antique, on se tourne vers la vie familiale, et c'est l'époque de l'*Ane d'or* d'Apulée. Dans les temps modernes, la vie privée devient un but, on vit davantage pour soi, et l'amour est placé au centre, même le devoir de l'Etat n'est plus de répandre la gloire de la patrie à l'extérieur, mais d'assurer la tranquillité et le bien être de chacun des citoyens. Depuis *Don Quichotte*, qui a dénoncé les absurdités des romans du Moyen-Age, dues au goût du fantastique et des miracles, le roman se tourne vers le caractère national.

Mais le roman historique de Walter Scott n'est, selon Titov, qu'un des avatars du genre, et il place le nom de W.Scott sur le même plan que ceux de Richardson et Fielding[1]. Il attribue la grande richesse romanesque de l'Angleterre au fait que, contrairement à ce qui se produisait en France, la classe dominante n'y a jamais écrasé les autres, aussi le caractère et les traditions du peuple s'y sont mieux conservés. Ainsi, pour Titov, le roman est le lieu d'expression le plus naturel du caractère populaire.

Selon Titov, l'art doit *améliorer* le monde réel externe, comme le monde spirituel intérieur de l'homme. La vocation de l'homme est son propre perfectionnement, par le moyen de l'amour. Les accidents de la vie doivent développer les capacités de l'homme et l'aider à atteindre ce but. Or le type romanesque répondant le mieux à cette vocation n'est pas celui de Walter Scott, affirme-t-il, mais celui créé par Gœthe avec *Wilhem Meister.* Parmi les romans français, il ne retient que *La Nouvelle Héloïse.* Le roman de formation, didactique et moraliste, est plus proche de l'idéal du *ljubomudr-*

---

1 Auteurs de romans épistolaires, préfigurant la *Nouvelle Héloïse*, que le critique considère comme le meilleur roman français. Nadeždin appelle ce type de romans des "biographies du coeur" et y rattache le roman de Begičev *Semejstvo Xolmskix* (*Letopisi oteč esvennoj literatury, Teleskop,* 1832, n° 19)

philosophe que le roman d'aventure ou de chevalerie. En outre, pour Titov, l'amour est un élément constitutif du genre romanesque.

Selon Nadeždin, le roman répond à la nécessité de donner à la poésie dramatique un cadre plus large que le drame. L'époque classique était épique, l'époque romantique était lyrique, l'époque moderne doit être dramatique, car c'est la poésie dramatique qui permet de montrer les rapports réels de l'homme et de la nature. Les romans de Walter Scott sont les premiers à réaliser la synthèse de la poésie épique, lyrique et dramatique. Ils représentent un équilibre parfait entre la liberté du poète, et la nécessité, imposée par la vie. Comme l'Histoire, le roman reflète la vie, mais en donnant un tableau qui répond à une idée, une intention préliminaire.

Walter Scott est le premier à réaliser la synthèse du classicisme et du romantisme que prône Nadeždin dans sa thèse. Il est le représentant véritable de l'esprit moderne, et le roman, tel qu'il l'a créé, est le genre littéraire contemporain par excellence, car il reflète l'esprit de l'époque, qui est de concilier les extrêmes dans une harmonie équilibrée[1]. Dans l'article-programme du *Teleskop*[2], après avoir loué les mérites du drame, Nadeždin célèbre l'émergence d'un genre nouveau, complètement *libre*, le roman, et il affirme que si tous les écrivains ressentent le besoin d'expérimenter ce genre, c'est par *nécessité du siècle*, et non par esprit d'imitation de Walter Scott.

Le roman, tout en ayant *la liberté du drame*, élargit encore l'espace de l'œuvre d'art et en repousse les limites. Dans les meilleurs d'entre eux, poursuit-il, Poésie et Histoire sont si bien accordées que l'Histoire ne renie pas le roman. Aussi, Nadežđin observe que les historiens eux-mêmes se mettent à développer les thèmes des romans de Walter Scott. L'époque contemporaine exige une "union de l'art et de la réalité", si bien que le poète ne peut plus rester *cloîtré dans l'idéal*, il doit voir la réalité concrète. Heureux seront nos descendants, conclut Nadežđin, qui célèbreront l'union définitive de la vie et de la poésie, et l'avènement d'une Poésie de la Vie ! Nadežđin s'intéresse de plus en plus exclusivement aux genres romanesques dans les années trente, et il reprend ces thèmes dans

---

1 *"Roslavlev, ili russkie v 1812"*, *Teleskop*, 1831, n° 13, p. 77-93

2 *Sovremennoe napravlenie prosveščenija* , *Teleskop*, 1831, n° 1, p. 38, et Kozmin, p. 384

la rubrique *Chroniques de la littérature nationale*, du *Teleskop* , en 1832[1].

N.Polevoj, dans le *Telegraf*, en 1833, souligne lui aussi les extraordinaires possibilités qu'offre le genre romanesque. Le choix des sujets en est illimité, contrairement au drame. Les grands romanciers prennent les thèmes les plus divers : Gœthe choisit un étudiant amoureux, Hugo une cathédrale gothique, Walter Scott un événement historique... Tous les sujets sont transcendés par l'âme du poète, qui est comme un autel, sur lequel mots et images s'envolent vers le ciel[2].

Bestužev-Marlinskij, dans son article sur le roman de N.Polevoj[3], reprend l'idée de Titov selon laquelle l'Antiquité ne connaissait pas le roman, mais l'explique par le fait que la vie et la philosophie étaient séparées. Or, le roman est l'enseignement tiré de la vie, tandis que la philosophie n'est que l'enseignement tiré de l'étude. Le roman, selon Marlinskij, c'est le lyrisme et la philosophie, le poème et le drame, la poésie toute entière, l'histoire du coeur humain !

Au contraire, Belinskij, dans un article paru dans *Molva* en 1834, sur un roman sibérien[4], regrette la déformation monstrueuse du genre du roman, la floraison d'œuvres à but moral, satirique, historique, politico-économique, comme si le genre pouvait contenir tout et n'importe quoi. Le roman finit par remplacer les dissertations, les travaux scientifiques, il acquiert un but purement *didactique*, si bien que pour faire découvrir au lecteur un sujet nouveau, on lui en fait un roman. Même si l'on ne parle pas les langues étrangères, ou si l'on est trop occupé ou paresseux, on trouve toutes les informations dans les romans (à l'exception peut-être des mathématiques)[5]. Belinskij désigne Walter Scott comme responsable de cette dérive, car il a eu l'intuition de l'épopée du siècle moderne, le roman historique. Ce genre a ses détracteurs, qui protestent au nom de la vérité historique, soi-disant éreintée, remarque Belinskij. Mais en réalité, celle-ci ne réside pas dans

---

1 *Letopisi otečestvennoj literatury : Povesti Mixaila Pogodina,... Večera na xutore..., Andrej Bezymjannyj,... Dosugi invalida... Teleskop*, 1832, n° 17, p. 97-108
Letopisi otečestvennoj literatury: Russkij Žilblas ..., Semejstvo Xolmskix,...Teleskop, 1832, n° 19, p. 376-385

2 *Russkie povesti i rasskazy*, MT, 1833, n° 2, p. 328-336

3 *Kljatva pri grobe gospodnem*, MT, 1833, n° 15, p. 419

4 *Posel'ščik, sibirskaja povest', soč. N.ŠČ, avtora Poezdki v Jakutsk, SPb, 1834*, Skabičevskij, p. 569

5 Belinskij cite les noms de Bulgarin, Greč, Masal'skij, Kalašnikov, du "baron Brambeus"...

l'énoncé pur et simple des faits, elle est plutôt dans la recherche de l'esprit de l'époque, qu'il est possible de retrouver par la fiction. Lorsque, à certains moments de l'histoire de la culture humaine, la science coïncide avec l'art, l'historien devient artiste, et inversement. Ainsi, dans *Ivanhoe* et *Charles le Fou*, Walter Scott est un historien. Pour Belinskij, la leçon de Walter Scott a été mal comprise. Il ne s'agit pas de faire du roman un fourre-tout, pour les connaissances que l'on veut transmettre au public. C'est une autre forme de vérité que doit contenir le roman, une fidélité à l'esprit du temps et du peuple.

Le public russe a accueilli assez froidement les traductions des romans de Walter Scott, dit Polevoj dans un *Panorama de la littérature russe en 1824* , et préfère lire ces romans dans les traductions et imitations françaises. Les romans de Jouy, qui ont eu du succès en France et en Angleterre, ne manqueront pas d'en avoir en Russie également, mais Polevoj demande aux écrivains de ne pas esssayer de transposer les mœurs françaises dans la réalité russe. Il leur conseille plutôt d'utiliser les mœurs russes.

> "Qu'ils préparent une palette de couleurs russes, et des pinceaux russes, nous avons nos propres habitudes et particularités et elles attendent encore leur peintre[1]."

Parmi les auteurs s'étant intéressés aux mœurs russes, Polevoj distingue Bulgarin et Bestužev-Marlinskij.

En 1825 dans le *Telegraf,* Vjazemskij énumère, dans une *Lettre à Paris*, les principales nouveautés de l'année dans la littérature russe. A côté de la parution du douzième tome de l'*Histoire* de Karamzin, et du dernier poème de Puškin, les *Tsiganes*, il évoque le nouveau roman de Narežnyj :

> "J'ai lu ces jours-ci un roman russe :*Les deux Ivan, ou la passion des litiges*., de Narežnyj, qui, malheureusement, est mort l'été dernier, encore en pleine force de l'âge. C'est le quatrième roman de l'auteur. Sans satisfaire parfaitement les exigences esthétiques de l'art, Narežnyj le premier, et jusqu'à présent le seul, a surmonté une difficulté qui, je l'avoue, m'a toujours semblé insurmontable. Je pensais que nos mœurs, que notre vie quotidienne nationale en général, n'avaient pas, ou

---

1 "пусть приготовят русских красок, возьмут русские кисти: у нас свои обычаи, свои странности и они ждут ещё живописцев." *Obozrenie Russkoj litteratury v 1824 godu.*", MT, 1825, n° 2, p. 125

pas assez, les *bouts* pittoresques qu'aurait pu saisir un observateur pour en faire un roman russe.[1]"

K.Polevoj dans un article de 1829 fait remarquer que dix ans auparavant personne en Russie ne croyait à la possibilité d'un roman russe, car on estimait que la vie russe n'était pas digne d'être un matériau poétique[2].

Pendant les dix années qui nous intéressent, aucun grand roman russe n'a vu le jour. Mais deux romans, à cause de leur succès de librairie, ont particulièrement suscité les débats, il s'agit de *Ivan Vyžigin*, le roman de mœurs de Bulgarin et *Jurij Miloslavskij*, roman historique de Zagoskin.

- **Le roman de mœurs.**

Ivan Vyžigin a été édité une première fois en 1828, puis réédité deux fois en 1829, il a bénéficié d'un grand succès populaire. Bulgarin y expose clairement ses intentions : il revendique le droit de faire de son héros un homme ordinaire, car les modèles de perfection humaine l'ennuient, dit-il. Le destin du personnage ne doit rien avoir d'exceptionnel, il parcourt la Russie, d'Orenburg à Moscou, se retrouve en prison, rencontre des hommes justes, et de moins bons... L'auteur affirme avoir écrit le premier roman authentiquement russe.

Il est plutôt bien accueilli par la critique du *Telegraf*, et beaucoup plus froidement par les autres revues. Kireevskij, en 1828, avait consacré dans *Moskovskij vestnik* deux pages fort sévères à la prose de Bulgarin[3], à ses articles de morale sans intérêt et sans aucune profondeur. Bulgarin ne voit les mœurs russes que par les yeux des étrangers, avec froideur, et sans aucune poésie, disait-il. La maladresse et la bêtise de ses personnages sont dûs à sa propre incapacité à les animer. Dans *Dennica*, le critique s'étonne du succès rencontré par *Ivan Vyžigin* auprès du public, malgré son absence totale de qualité. Il place ce roman au même rang que la para-

---

1 "На днях прочитал я русский роман "Два Ивана, или Страсти к тяжбам", сочинение Нарежного, который к сожалению умер прошедшим летом ещё в зрелой поре мужества. Это четвёртый роман из написанных автором. Не удовлетворяя вполне эстетическим требованиям искусства, Нарежный победил первый, и покамест один, трудность, которую, признаюсь, почитал я до него непобедимою. Мне казалось, что наши нравы, вообще наш народный быт, не имеет, или имеет мало оконечностей живописных, кои мог бы схватить наблюдатель для составления русского романа." MT, 1825, n° 22, p. 181-182

2 *Černaja Nemoč*, MT, 1829, n° 15, (ed. 1990: p. 390)

3 *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1827*, MV, 1828, n° 1, p. 77-79

littérature populaire (avec les manuels d'interprétation des rêves et les brochures sur l'extermination des punaises !).

La critique de l'*Atenej* [1] porte sur le manque d'unité du roman et du héros principal. Nadeždin répond à cette critique dans *Vestnik Evropy*[2] sous forme d'un dialogue de Nadoumko, son *alter ego,* avec Paxom Silič, le prudent et sage Classique. Nadeždin souligne d'abord l'erreur de méthode de la critique de l'*Atenej.* Bulgarin se réclame du camp des romantiques. Or, ceux-ci refusent d'être jugés selon les règles classiques, qu'ils réfutent. On ne peut donc juger l'œuvre de Bulgarin qu'en fonction de ses propres objectifs et critères, qui sont le "naturel", l'"originalité" et la "*narodnost'*". Le naturel est une exigence de la littérature de tous les siècles, et non seulement du romantisme, car c'est une nécessité impérieuse du bon goût. Les vrais romantiques - le critique les distingue de ceux qui se disent tels, mais ne pensent qu'à faire du commerce - n'ont pas tort de réclamer plus de naturel, car chacun voit que le monde n'est plus ce qu'il était dans l'Antiquité, et bien que la nature humaine, elle, n'ait pas fondamentalement changé, ce qui était naturel alors, ne l'est plus aujourd'hui.

Mais qu'appelle-t-on au juste le naturel? Est-ce, comme semble vouloir l'affirmer Bulgarin dans sa préface, le "possible", ce qui "peut arriver à n'importe qui"? Non ; est naturel ce qui est non seulement possible, mais nécessaire à l'unité du roman, en fonction des personnages, des circonstances dans lesquelles ils sont placés. C'est le contraire de l'arbitraire. L'auteur ne doit pas développer les événements selon son caprice, mais selon les lois de l'ordre universel. Le roman n'est autre que l'Histoire poétisée, dit Nadeždin, reprenant une idée que nous avons déjà trouvée chez Ševyrëv. Le naturel n'a donc rien à voir avec l'ordinaire, le quotidien. Bulgarin déclare que son héros ne sera pas un être exceptionnel, un modèle de la perfection humaine. Mais il tombe dans l'excès inverse, qui fait de son héros un homme insignifiant et inintéressant..

En outre, l'auteur du roman pêche contre la vraisemblance. Le critique énumère les incongruités du roman, qui sont, certes, possibles, dit-il, mais si peu probables, que même quand elles ont lieu, elles sont si peu significatives que l'Histoire ne les retient pas, les classant, justement, dans le domaine du "romanesque". Il

---

1 1829, n° 9. p. 298-324

2 VE, 1829, n° 10, p. 114-133, n° 11, p. 197-228

brosse un résumé de l'action du roman, montrant que le particulier est l'ennemi du vraisemblable, et affirme même que Bulgarin est sorti des limites du possible.

Ce roman est-il, au moins, original? Le fait d'avoir tout "sorti de sa tête", comme l'affirme l'auteur, n'est pas une garantie de l'originalité de son œuvre. Car on peut avoir dans la tête toute sorte d'idées étrangères.... L'originalité d'une œuvre est un critère relatif, dit Nadeždin. Il dépend du niveau d'instruction des lecteurs. Le roman de Bulgarin ne peut sembler tel qu'à Fëkla Kuzminična, qui ne connaît pas les littératures étrangères. Bulgarin, dit-elle, fait un tableau où toutes les professions, toutes les religions et les couches sociales sont représentées. Ce n'est pas nouveau, lui rétorque son mari, Paxom Silič. Une telle fresque existe déjà, dans le *Gil Blas*, de Lesage. La seule différence serait que Bulgarin peint la société *russe*.

Justement, qu'en est-il du caractère national du roman de Bulgarin? Le *kaftan*, la barbe et le nom russe dont l'auteur affuble ses personnages, ne sont pas suffisants. Bulgarin a mis un simple vernis russe sur un personnage espagnol, dit le personnage de Nadeždin. Une œuvre d'art est "nationale" quand elle reflète l'esprit d'une "nation". Chaque peuple a une "physionomie", composée d'une multitudes de petits traits répartis sur chaque maillon de la chaîne humaine qui le compose. Bulgarin a-t-il rendu l'esprit russe en se contentant de lieux communs sur la tolérance, l'hospitalité, le calme de ce peuple? Il ne montre pas, dans les faits, le caractère vif, généreux, reconnaissant des Russes.

L'auteur ne connaît la Russie que par ouï-dire. Toutes ces sorties sur les aventuriers, sur les pots de vin, sont d'un autre âge, elles viennent des œuvres de Sumarokov ou de Naximov. (Aujourd'hui, grâce aux efforts du gouvernement, ces pratiques sont en regression, prétend Nadeždin !) Si bien que les personnages de Bulgarin sont des fantômes d'un autre monde. Moscou, dans le roman de Bulgarin, est complètement défigurée, on peut se demander si l'auteur y a déjà mis les pieds depuis le passage des Français ! Ainsi, *Ivan Vyžigin* est le relent[1] de vieux bruits, de fables et de préjugés sans fondement. L'origine étrangère de Bulgarin (polonaise) lui est souvent reprochée, on le soupçonnait également d'avoir

---

[1] L'auteur glisse ici un jeu de mot: "*Иван Выжигин* есть настоящая *выжига* из обветшалых слухов..." (p. 221)

participé aux guerres napoléoniennes du côté des Français. On l'accuse d'avoir une méconnaissance de la vie russe, qu'il prétend représenter dans ses romans, et Nadeždin ne perd pas une occasion d'ironiser sur ce sujet.

Nadeždin a démontré que le roman de Bulgarin était mauvais car il ne remplissait pas les objectifs qu'il s'était lui-même fixés. Mais outre le naturel, l'originalité et la *narodnost'*, on demande à une œuvre, selon Nadeždin, d'avoir un dessein moral, c'est à dire de contribuer à l'amélioration des mœurs. D'ailleurs, *Ivan Vyžigin* s'intitule "roman satirico-moralisateur". Bulgarin croit pouvoir remplir cette fonction en alignant des sentences longues et ennuyeuses, or un romancier ne doit pas éduquer par la parole, mais par l'action des personnages, qui, seule, peut maintenir l'intérêt des lecteurs. Nadeždin donne en exemple les romans de Walter Scott et de Cooper.

Après la condamnation sans appel de Nadeždin, au nom du naturel, de l'originalité, de la *narodnost'* et de la morale, Belinskij reconnaît cependant que le roman de Bulgarin a marqué le début de la mode du national. Mais il ne prend même pas la peine d'évoquer sérieusement ses romans, tant leur nullité lui paraît évidente pour tous. Belinskij ne parle pas plus sérieusement d'Orlov, qui était la risée de tous les critiques, pour avoir repris une nouvelle fois , comme dans une véritable saga familiale, les personnages de Bulgarin !

Pourtant, le roman de mœurs russe semblait possible. Avant *Vyžigin* , un roman de mœurs avait été remarqué par la critique, celui de Narežnyj. Les romans de Emin étaient des romans d'aventures, s'appuyant ouvertement sur le dépaysement et l'exotisme. Le *Gil Blas* russe de Narežnyj (*Les aventures de Čistjakov* : 1814) met, au contraire, pour la première fois, l'accent sur la peinture des mœurs russes. Dans ses romans ultérieurs, Narežnyj développe et perfectionne sa représentation de la réalité russe, et, nous l'avons vu, Vjazemskij salue, en 1825, le quatrième roman de Narežnyj comme la première représentation des mœurs russes.

Certes, le critique reconnaît que l'auteur n'est pas russe, mais "petit-russe", et que l'action se passe à une époque où l'Ukraine avait encore sa "physionomie particulière et caractéristique". Ainsi, l'intérêt du roman de Narežnyj s'appuie encore en partie sur l'exotisme. D'autre part, Vjazemskij estime que les tableaux de

Narežnyj ressemblent encore à des caricatures, il ne cherche pas à décrire le Beau, mais par endroit on perçoit les "étincelles d'un sentiment véritable." La langue de Narežnyj reste grossière, et témoigne d'une absence de goût. En revanche, il mène parfaitement l'action de son roman, sachant maintenir l'attention du lecteur jusqu'à la fin, et dénouer l'intrigue de façon naturelle. Malgré ces réserves, Vjazemskij considère le roman de Narežnyj comme un pas décisif vers l'élaboration d'un roman russe.

Nadeždin dans un dialogue de Nadoumko en 1829[1], fait également l'éloge des romans de Narežnyj, qu'il oppose à ceux de Bulgarin. Le *Gil Blas* russe se distingue , dit Paxom Silič (le personnage de Nadeždin), par la vérité des portraits et l'exactitude des descriptions, on peut seulement lui reprocher d'être parfois un peu cru dans l'exposition à nu de l'Ukraine, avec toute sa grossièreté et son inculture...

Kireevskij dans *Dennica* (1830)[2] est plus sévère, puisqu'il reconnaît dans le nouveau roman de Narežnyj, *L'année noire* (1829), la possibilité d'un talent, auquel, pour se réaliser, il manque de l'instruction et du goût !

- **Le roman sentimental.**

Un autre auteur de romans fait beaucoup parler de lui, car ses œuvres rencontrent un réel succès auprès du public, il s'agit de Vel'tman. Le roman sentimental, dans la tradition de Sterne, où le héros voyage à travers ses propres pensées, ses lectures, ses émotions, est dicrédité par les anti-karamziniens. Aussi, en 1831, dans un article bibliographique du *Teleskop* [3], le roman de Vel'tman, *Le Voyageur* (*Strannik*) est critiqué pour son manque d'ordre et d'unité, et les débordements imaginaires romantiques. Le genre du voyage sentimental a été à propos, à une certaine époque, selon Nadeždin, mais aujourd'hui il ne répond plus aux exigences du siècle, les lecteurs ne sont plus seulement curieux, ils sont aussi critiques, car plus instruits, et ils demandent des comptes, dit Nadeždin. Dans un article sur *Roslavlev*, Nadeždin fait l'historique du genre du roman et de tous les avatars qu'il a subis au cours des siècles. Il affirme à nouveau que le roman moralisateur, qui cherche

---

1 VE, 1829, n° 11, p. 222

2 *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1829 , Dennica* , 1830, (Geršenzon , p. 36)

3 *Teleskop*, 1831, n° 6, p. 240-245 et n° 20, p. 563-600

à éduquer le lecteur en le distrayant, et le roman sentimental, qui veut le distraire par l'imaginaire, ne répondent plus aux exigences du siècle, car ils traitent le lecteur en enfant[1]. Vel'tman ayant suivi le courant "national" dans ses romans ultérieurs, la critique revoit son jugement. En 1834, Belinskij salue le talent de Vel'tman. *Le Voyageur* (*Strannik*) était déjà plein d'esprit, estime-t-il, *Iskender* est jugée un "bijou de notre littérature", et *Koščej Bessmertnyj*, où l'on trouve tout l'esprit de la Russie ancienne et éternelle, est, selon Belinskij, la meilleur œuvre de Vel'tman, dont on attend, à présent, le chef-d'œuvre[2].

- **Le roman historique.**

Zagoskin, qui était connu comme dramaturge, auteur de pièces anti-karamziniennes, dans la tradition moliéresque, défenseur de Šaxovskoj dans la polémique avec Žukovskij, s'installe à Moscou dans les années vingt, et se tourne vers le genre romanesque. Son premier roman, *Jurij Miloslavskij* , dont l'action se situe à Moscou en 1612, connaît un succès considérable. Pourtant, en 1829, N.Polevoj émet des réserves sur *Jurij Miloslavskij.*, dont il critique le manque d'historisme. Les événements qui forment la trame sont plus dus au hasard qu'à la nécessité historique, qui reste loin des préoccupations de l'auteur, malgré le sous titre du roman "Les Russes en 1612", remarque Polevoj. Au contraire, Nadeždin dans le *Teleskop*[3] place très haut le roman de Zagoskin, puisqu'il voit dans *Jurij Miloslavskij* le début de l'ère nationale de la littérature russe.

Le second roman de Zagoskin, *Roslavlev*, paru en 1831, se voulait le pendant du premier, et l'auteur en situe l'action en 1812. Ce roman ne remporte pas le même succès que le précédent. N.Polevoj explique ce phénomène par le fait que l'action est plus proche des Russes d'aujourd'hui, qui peuvent mieux juger de l'infidélité de l'auteur à la vérité historique[4].

Marlinskij reproche à Zagoskin de ne pas remplir les promesses qu'il fait au lecteur en donnant comme sous-titre à ses romans "Les Russes en 1612" et "Les Russes en 1812". En outre, ses personnages

---

1 *Roslavlev*, *Teleskop*, 1831, n° 13, p. 77-94

2 *Literaturnye Mečtanija*, (Skabičevskij, p. 82)

3 *Sovremennoe napravlenie prosveščenija*, *Teleskop*, 1831, n° 1, p. 45 "Для нас начинается эра живой народной Словесности: ибо мы имеем - Басни Крылова и *Юрия Милославского.*"

4 MT, 1831, n° 8

sont des héros de Walter Scott déguisés en Russes. Miloslavskij est, selon Marlinskij, la métempsycose de Veverley[1].

Pour Belinskij, Zagoskin est le premier "bon" romancier russe, bien que ses deux romans aient le même défaut : ils manquent d'unité[2]. Mais Belinskij fait dans son article plusieurs allusions hostiles à Zagoskin et à la "pseudo-*narodnost'*". Le sous titre des romans de Zagoskin "Les Russes en telle ou telle année" lui paraît prétentieux, il annonce un projet qui est au dessus des forces de n'importe quel écrivain russe[3]. Le choix de l'intrigue amoureuse, qui est celui des deux romans, lui semble également pécher contre l'esprit national russe, car l'amour chevaleresque n'a jamais été dans les mœurs russes ! En somme, si les romans de Zagoskin sont bons, ce n'est pas parce qu'ils expriment le caractère national, malgré la vivacité de la peinture des mœurs.

Avant Zagoskin, Belinskij distingue Lažečnikov comme le premier des romanciers russes, avec son roman historique *Le dernier novice*. Le XVIIème siècle est l'une des époques les plus riches de l'histoire russe, mais le poète n'a pas su l'utiliser. Le héros de Lažečnikov est le personnage le moins réussi du roman, il n'a rien de russe, il est trop moderne.[4] Marlinskij[5] reconnaît aussi que Lažečnikov a su créer des personnages historiques vivants, dans *Le dernier novice*, mais l'intrigue lui semble manquer de clarté, et le style laisse, selon lui , à désirer.

Bulgarin suit exactement le même cheminement que Zagoskin. Il publie un premier roman "satirico-moralisateur" *Ivan Vyžigin* , suivi d'un premier roman historique, *Dmitrij Samozvanec* , puis comme Zagoskin, il se lance dans la peinture des événements de 1812, avec *Petr Vyžigin*. Selon N.Polevoj, le succès du premier roman de Bulgarin est dû au fait que, lors de sa publication, en pleine vague de popularité du roman, alors que l'on découvrait ceux de Walter Scott, de Cooper, Manzoni, Vigny, Hoffmann, Hugo, les Russes avaient une soif immense d'un roman sur eux-mêmes. Bulgarin a su saisir l'occasion[6]. En revanche, N.Polevoj reproche à Bulgarin d'avoir abandonné le genre satirico-moralisateur, pour le genre historique,

---

1 *Kljatva pri grobe gospodnem...* , MT, 1833,n° 15-18, (Best. Marl., p. 596)
2 *Literaturnye Mečtanija,* Skabičevskij, p. 80
3 *Ibid.*, p. 79
4 *Ibid.*, p. 83
5 *Kljatva...* MT, 1833, n° 15-18, (Best. Marl., p. 597)
6 *Roslavlev...*MT, 1831, n° 8, p. 537

car selon Polevoj, il nécessite plus de réflexion et de profondeur. Bulgarin n'a pas assez d'instruction pour écrire un roman historique. Tout est faux ou inexact dans *Dmitrij Samozvanec.*

Et pourtant, N.Polevoj juge le roman de Bulgarin supérieur à celui de Zagoskin, *Jurij Miloslavskij.*, bien que ce dernier ait eu les faveurs des lecteurs, ce que le critique attribue au bas niveau du public. Quelques scènes du roman de Bulgarin lui paraissent contenir une réflexion et une profondeur réelles.

Les romans sur 1812, *Petr Vyžigin* et *Roslavlev*, constituent, selon N.Polevoj, tous deux un échec à cause du manque de relief des personnages et du patriotisme cocardier des auteurs qui humilient inutilement les ennemis des Russes[1]. Il reproche à Bulgarin de déformer la vérité historique au nom d'une fierté patriotique mal comprise.[2]

Le défaut de Bulgarin, selon N.Polevoj, est d'avoir voulu faire entrer l'histoire dans la vie trop étroite des personnages. Il aurait dû, ou bien se satisfaire d'un tableau historique, ou encore adopter la forme de "mémoires". Mais si les personnages de la fiction doivent être au centre de l'intérêt du lecteur, alors, les événements historiques doivent rester des épisodes secondaires. Le résultat est que tandis que les incendies de l'histoire ravagent tout sur leur passage, les petits événements de la vie privée des personnages apparaissent comme une tempête dans un verre d'eau. Il vaut donc mieux, estime le critique, que l'on ne voit dans le roman que le lointain reflet des événements d'envergure historique. Au contraire, l'auteur a voulu tout mettre dans son roman. Pour cela il a eu recours à une intrigue usée et banale, un événement romanesque ordinaire (le père contraint son fils à épouser une jeune fille qu'il n'aime pas, pour la seule raison qu'elle est issue de l'aristocratie). Il a utilisé tous les artifices des vieux romans espagnols (picaresques), ce qui aboutit à des rebondissements invraisemblables. Mais le plus grave est le mélange de ces péripéties avec la réalité historique, selon Polevoj. Le résultat est qu'il y a, de fait, deux héros absolument incompatibles dans le roman : Vyžigin et Napoléon lui-même ! De plus, N.Polevoj conteste l'interprétation historique de Bulgarin. Vingt ans après, dit-il, il est grand temps d'abandonner cette vision erronée des événements de

---

1 *Ibid.*, p. 542

2 *Petr Vyžigin...*, MT, 1831, n° 6, p. 231-235

1812. Bulgarin a puisé ses informations dans des livres parus en 1813-14, et manquant d'objectivité. Que va-t-on penser en Europe, s'inquiète N.Polevoj, de cette déformation grotesque de la vérité? Comparé à *Roslavlev*, le roman de Bulgarin contient davantage de pseudo-réflexion philosophique, qui ennuie les lecteurs. De plus, sa peinture des étrangers et des Russes francisés est fidèle, mais il semble ne pas connaître les vrais Russes. Telle est l'explication que donne Polevoj au moindre succès de *Petr Vyžigin*.[1]

Dans un article sur un roman de Polevoj[2], Marlinskij affirme que Bulgarin, avec *Dmitrij Samozvanec* , a écrit un roman européen, et non russe. Il conteste son interprétation de l'histoire de Godunov : ce n'est pas le peuple, mais les grandes figures du royaume qui ont provoqué sa chute. En outre, Bulgarin a eu recours au fantastique (une magicienne prédit le destin de Godunov). *Petr Vyžigin* lui paraît encore moins bon du point de vue historique. Il déplore lui aussi que Napoléon ait tendance à détrôner Vyžigin dans le rôle du personnage principal.

Ni les romans de Bulgarin, ni ceux de Zagoskin ne satisfont la critique moscovite, ce qui semble indiquer que le genre du roman russe est encore à créer.

- **Le genre de la nouvelle.**

S'il n'y a pas encore de roman russe, dit Polevoj[3], la nouvelle (*povest'*) russe existe, grâce à Marlinskij, qui peut être considéré comme son fondateur en Russie. Polevoj n'hésite pas à affirmer que Marlinskij est non seulement à mettre sur le même plan que les auteurs européens, mais que parmi les contemporains, pas un ne l'égale. Balzac, Janin, W.Irving, A. de Vigny n'ont pas la puissance évocatrice de Marlinskij. Aux critiques qui affirmeront que Marlinskij n'est pas authentiquement russe, parce qu'il ne représente pas le passé de la Russie, Polevoj répond que le poète choisit librement son sujet et que ni Walter Scott, ni Hoffmann, ni Gœthe, ne s'en tenaient exclusivement aux thèmes patriotiques dans leurs romans.[4] Polevoj estime que la perfection est atteinte par

---

1 *Roslavlev...*, MT, 1831, n° 8, p. 542

2 *Kljatva pri grobe gospodnem* MT, 1833, n° 15-18

3 *Russkie povesti i rasskazy* , MT, 1833, n° 2, ed. 1990: p. 450

4 *Ibid.*, p. 334

Marlinskij dans la nouvelle *Strašnoe Gadanje*, qui représente pourtant justement la *Rus'* antique.

Belinskij ironise sur cette caractérisation de Marlinskij par Polevoj. Dans les *Literaturnye Mečtanija*,[1] il prétend que l'on n'appelle pas Marlinskij le "Balzac russe" parce que cela pourrait l'offenser, mais que l'on espère que les Français vont appeler Balzac le "Marlinskij français" ! Conscient d'aller contre l'opinion commune, le critique affirme que Marlinskij est monotone, que tous ses personnages se ressemblent. Ses *Nouvelles* ne sont tendues par aucun élément dramatique, elles n'ont pas de philosophie. S'il produit beaucoup, c'est par pure habitude d'écrire... En outre, Marlinskij cherche toujours à faire de l'esprit,il manque de simplicité, et il ne connaît pas le coeur humain.

En revanche, les récits d'Odoevskij, publiés sous le pseudonyme de *Bezglasnyj* (*Le muet*) provoquent l'étonnement enthousiaste de Belinskij[2]. Il y voit le fruit d'un grand talent, fort et énergique, et d'une bonne connaissance du coeur humain, mais aussi une satire féroce et impitoyable de la haute societé. Odoevskij est profondément national, bien qu'il ne représente pas le peuple dans ses récits[3].

Les nouvelles de Pogodin le *Mendiant* (*Ničij*, 1826) et *Le mal Noir* (*Černaja Nemoč*, 1829) trouvent grâce aux yeux de Belinskij, en tant que tableaux des mœurs du petit peuple. Pogodin pourrait être un grand écrivain s'il progressait d'une nouvelle à l'autre, dit Belinskij. Pour K. Polevoj, qui consacre à la nouvelle de Pogodin *Le mal noir* un article dans le *Telegraf* en 1829[4], Pogodin est un des imitateurs peu talentueux de Walter Scott. Il a voulu écrire une nouvelle sur le peuple, mais d'une part, Polevoj juge son sujet mal construit, et ses personnages invraisemblables, ainsi, derrière le héros, qui a des pensées trop élevées pour un homme de son milieu, on voit trop bien l'auteur. Mais surtout, Pogodin a cru bon de ne représenter que les aspects les plus grossiers et les plus vils de la vie populaire, oubliant tout ce qu'il y a de généreux et de magnifique dans le petit peuple. Polevoj ne pardonne pas à Pogodin sa langue délibérément vulgaire. Le devoir d'un auteur est de s'exprimer dans la langue de la

---

1 Skabičevskij , p. 68

2 *Ibid.*, p. 84

3 *Ibid.*, p. 79

4 MT, 1829, n° 15, p. 312-328 (ed. 1990: p. 389-399)

bonne societé, dit-il. Il conclut que Pogodin a voulu imiter Walter Scott sans véritable inspiration, il n'est pas né pour être un romancier, il a un regard prosaïque sur la réalité .

Le genre de la nouvelle ne diffère du roman , selon Nadeždin, que par le volume. Le roman montre la vie sous trois angles que sont la réflexion, l'action et le sentiment. Dans la nouvelle, dont le cadre est plus réduit, l'un de ces points de vue domine les deux autres, et c'est pourquoi il existe trois sortes de nouvelles, philosophiques, sentimentales et descriptives. Au genre philosophique il rattache les nouvelles de Voltaire, de Tieck et Hoffmann, de Balzac et Hugo. A la nouvelle sentimentale, tombée aux mains des femmes en France, succède aujourd'hui le "tableau de mœurs", véritables laboratoires de l'âme humaine, d'où sortent parfois des monstres effrayants. En Russie, Karamzin avait fait quelques tentatives infructueuses pour implanter ce genre. La nouvelle descriptive s'apparente au roman historique, elle peut concerner l'histoire, mais aussi l'époque contemporaine, et précisément, toutes les nouvelles publiées en Russie se rapportent à ce troisième genre. Seul Marlinskij est parvenu quelquefois à concilier les trois genres dans une nouvelle. Nadeždin s'arrête sur les *Soirées au hameau* (*Večera na xutore...*) de Gogol, pour faire l'éloge de ces nouvelles qui "bouillonnent de vie", mais il s'arrête plus longuement encore sur les nouvelles de Pogodin, pour l'encourager à devenir "le peintre de la vie russe".

Il est remarquable que les *Récits de Belkin* de Puškin aient provoqué si peu d'échos dans la presse moscovite. Ni les critiques du *Telegraf*, ni ceux du *Teleskop* ne s'arrêtent sur ce qu'ils considèrent comme l'œuvre mineure d'un génie éteint.

- **Que doit être le roman russe?**

Que doit être un roman authentiquement russe, selon les critiques moscovites? K.Polevoj dans l'article sur la nouvelle de Pogodin *Le mal noir*, donne son avis. Le matériau sera puisé dans l'histoire de la Russie, qui offre un choix illimité d'événements. Aucune histoire nationale n'égale en richesse littéraire celle de la Russie, et surtout l'époque de Pierre. Le conflit entre l'Asie et l'Europe, le rôle des femmes, l'arrivée des étrangers dans la culture russe, que de couleurs pour la palette d'un artiste ! En fonction du matériau choisi, l'écrivain choisira le genre de la nouvelle ou du roman, la différence entre les deux n'étant que dans le volume.

L'auteur ne se limitera pas à l'exposé des événements historiques. Il devra pénétrer l'esprit de son peuple, connaître ses mœurs passées et présentes, ses coutumes, ses croyances, les principaux éléments de sa nature, et tous ces aspects seront développés. Il répondra aux questions morales que souleveront ces aspects, car toute œuvre d'art est la réponse à un problème moral. Il ne se contentera pas de décrire ou de caricaturer, et surtout, il choisira toujours des événements réels, car aucune imagination n'est capable de rivaliser avec la réalité et la nature. La poésie de la nature est ouverte à tous, mais pour la voir, il faut avoir la force créative et l'imagination d'un artiste[1].

Marlinskij donne, lui aussi, dans l'article sur le roman de Polevoj[2], ses conseils aux auteurs de romans historiques. Il leur recommande de ne pas donner trop de détails sur la vie quotidienne, et surtout de ne pas utiliser ce procédé pour susciter l'intérêt. Si ces détails sont nécessaires, il faut les embellir par le style, les rendre originaux et intéressants. Marlinskij affirme trouver insupportables les écrivains qui vous imposent des conversations vides entre des personnages insignifiants, en vous assurant que c'est comme cela dans la nature ! Il ne faut pas confondre le naturel et la vulgarité, dit le critique. On ne cherche pas en lisant un roman à retrouver l'ennui de la vie de tous les jours. L'art n'est pas copie servile de la nature, mais recréation.

Pour les critiques du *Telegraf*, la fidélité historique est un piège qui tue l'imagination, et la minutie dans la description est nuisible à l'idée poétique et morale, ainsi qu'à l'unité de l'œuvre. Le roman ne doit pas devenir un catalogue, car la *narodnost'* est dans le regard de l'artiste et non dans la chose décrite.

Nadeždin au contraire voit, dans la nouvelle, qu'elle soit "historique" ou "nationale", "une représentation de la vie", "une copie fidèle de son contenu matériel", qui, "comme le roman historique, ne fait que placer sous l'angle de vue esthétique les événements réels de la vie". La nouvelle historique est "un épisode réel de l'histoire incarné", la nouvelle nationale présente l'"esprit national dans les personnages et les événements"[3].

---

[1] *Černaja Nemoč'*... MT, 1829, n° 15, p. 312-328 (ed. 1990: p. 397)

[2] *Kljatva...*, MT, 1833, n° 15-18, (Best. Marl. p. 610)

[3] "Дееписательная повесть есть изображение жизни, как сцепления действий, есть верная копия её материального содержания. КПодобно историческому роману, она только подводит под эстетический пункт зрения действительные события жизни."

4 - Caractère national de la "vie" russe.

Nous avons vu comment aux alentours de 1830, les critiques parviennent à la conclusion que les formes lyriques, et particulièrement les vers, ne correspondent plus aux exigences de la modernité ni à l'expression de l'identité nationale dans la littérature. Le drame historique semble décevoir les attentes. Les formes nouvelles que doit revêtir l'épopée russe sont les formes romanesques. Mais la vie russe a-t-elle les qualités nécessaires pour être le matériau d'un roman? Les critiques sont unanimes pour déclarer que l'histoire et les coutumes russes valent largement celles des autres pays d'Europe. Marlinskij l'affirme :

> "Hormis la Réforme et les Croisades, qu'avons nous de moins que l'Europe? Et de plus, le caractère des princes et du peuple devait être chez nous plus franc, plus original, plus décidé, parce qu'en Russie, l'homme se battait avec une nature plus hostile, avec des ennemis plus terrifiants, que nulle part ailleurs. Comme un Janus à deux visages, la *Rus'* regardait en même temps vers l'Asie et l'Europe ; son existence était le maillon qui reliait l'activité sédentaire de l'Occident à la paresse nomade de l'Orient. De là découle toute cette diversité de liens et d'influences.[1]"

La vie russe serait-elle plus authentiquement russe dans le passé que dans le présent? Selon Nadeždin, les réformes de Pierre le Grand ont provoqué le schisme entre la société et le peuple. Le caractère national serait donc plus authentique dans les siècles antérieurs au dix-huitième. Mais les critiques du *Telegraf* contestent ce point de vue.

Pour trouver le caractère national, Marlinskij conseille de parcourir la Russie encore à l'heure actuelle, car le peuple n'a pas changé de visage. Il ne s'agit pas des classes intermédiaires, comme les cochers ou les marchands, mais de la couche paysanne. En effet, elle a été préservée non seulement des influences européennes, mais même des invasions des Tatares, avec lesquels ses contacts étaient très limités.

"Повесть историческая (...) есть настоящий эпизод истории в лицах." "Повесть народная, представляющая национальный дух в лицах и событиях..." *Teleskop*, 1832, n° 17, p. 97-108

1 *Kljatva...*, MT, 1833, n° 15-18, (Best. Marl., p. 598-599)

"Jusqu'à présent vous aviez vu uniquement des colporteurs, vous n'aviez parlé qu'avec des cochers, à présent vous allez voir le peuple, alerte, fringant, avec ses dialectes, ses coutumes variant selon les régions, le peuple qui a peu changé depuis le temps de Sviatoslav, car les Tatares et les Polonais eurent peu de contacts avec les petites gens. Les marchands commerçaient avec eux, les nobles rampaient devant eux, mais le peuple, ou bien se battait contre eux, ou bien les fuyait, et une fois payé le tribut, il n'avait plus l'occasion de les voir. Il ne voyait pas non plus ses seigneurs, car ceux-ci étaient auprès des princes ou du tsar, et c'est pourquoi, il a gardé son allure, son parler, ses habitudes, son aspect, son caractère propre, qui s'appuie sur le fameux "qui sait?", son esprit d'entreprise désintéressé, sa ruse naïve, sa passion pour l'alcool et la bagarre, sa langue, si pittoresque, si riche et si modulée ; en un mot, il est resté le peuple, dont chaque mot est plein de saveur, et qui à chaque instant risque le tout pour le tout.[1]"

Le recours à l'histoire est donc souhaitable, mais pas indispensable pour retrouver ce qui fait l'essence de la vie russe.

La théorie de Belinskij est aussi qu'en Russie s'est produit un divorce entre le peuple et la société. La littérature est restée le fait de la société, et pourtant elle a réussi jusqu'au XVIIIème siècle le tour de force de rester authentique, originale et vraie, tout en étant coupée du peuple (exemple : Deržavin). Ce n'est que sous Alexandre, quand s'est fait soudain sentir le besoin d'une littérature nationale, quand la littérature a cessé d'être une lubie de la cour, c'est alors qu'elle a justement cessé d'être nationale, car en matière d'art, et de littérature, tout ce qui est calculé est voué à l'échec. Belinskij n'en veut pour preuve que le cas de Karamzin ou celui de Puškin. Karamzin a voulu réconcilier la langue écrite avec la langue parlée, mais son erreur fut de donner à sa poésie un autre but qu'elle même. Il n'est pas le grand écrivain qu'il aurait pu être. Puškin incarne la Russie, son caractère, sa joie de vivre, il est national tant qu'il ne se soucie pas de l'être. Mais à présent qu'il voudrait l'être, il ne l'est plus, quoi qu'il fasse. Ainsi, la préméditation est fatale, comme le fait de donner à la poésie un autre but qu'elle même.

Pour Nadeždin aussi, le caractère national découle du caractère naturel de la littérature. Il suffit donc d'avoir un "coeur" russe et un regard russe pour "voir" dans la réalité le caractère national.

---

1 *Ibid.*, p. 603

Belinskij exige d'une littérature nationale qu'elle concerne tous les aspects de la vie nationale, toute la société et toutes les époques, et ne se limite pas à la Russie profonde ou antique. D'ailleurs, le caractère national est indépendant du contenu ou du sujet de l'œuvre. La preuve en est donnée par les tragédies classiques françaises, dont les thèmes sont empruntés à la mythologie grecque, et pourtant quoi de plus typique de l'esprit français, dans la déformation même que subissent ces sujets? La seule condition du caractère national de la littérature est la liberté, l'indépendance, vis à vis de tout modèle étranger.

Belinskij conclut : il n'y a pas encore de littérature russe. Mais celle-ci apparaîtra *naturellement*, son heure venue, c'est à dire quand la société aura repris la physionomie du peuple russe. Elle viendra spontanément, sans effort, en toute liberté. En attendant, les Russes ont besoin non pas d'une littérature, mais d'une *culture* nationale.

Conclusion

Le débat sur la question nationale, qui opposait déjà l'Arzamas à la Beseda dans la deuxième décennie du siècle, se prolonge dans les années vingt et trente, mais il s'étend au delà du domaine purement linguistique et stylistique. Toutefois on retrouve, dans les discussions sur les genres lyriques, l'ode et l'élégie, les divergences qui opposaient les protagonistes karamziniens et šiškoviens sur la vocation européenne de la culture russe, ou son développement autonome. On peut alors, comme Tynjanov, parler de l'opposition foncière des "nouveaux karamziniens" aux "nouveaux archaïstes", sur la conception d'une littérature nationale. Pour construire une telle littérature, l'existence d'une langue russe ne suffit pas, les poètes doivent acquérir un regard russe sur une réalité russe. La lutte contre toute forme d'esprit d'imitation des littératures européennes devient le thème de combat de la critique, et l'on remarque, dans les périodiques moscovites des années trente, un net recul des opinions karamziniennes.

Certes, quelques questions ponctuelles trouvent bel et bien une réponse au cours de ces débats. Ainsi, la question de la versification semble définitivement résolue, grâce au vers puškinien, qui fait l'unanimité ; tous les critiques s'accordent à reconnaître un progrès général dans ce domaine. Del'vig et son hexamètre grec sont rejetés au nom du caractère national. Le débat sur l'octave, qui oppose Ševyrëv à Puškin, apparaît comme secondaire, et l'adoption du pentamètre dans le drame ne suscite pas non plus une vigoureuse opposition. A la fin des années vingt, la polémique semble vidée de tout contenu, et devient évidente la nécessité d'abandonner les genre lyriques, au profit des genres dramatiques et épiques nouveaux, que sont le drame et le roman.

Le drame semble être le genre romantique par excellence : dans les revues littéraires, les grandes figures du romantisme (Gœthe, Schiller, Shakespeare), sont évoquées surtout pour leurs drames. Mais les tentatives pour créer un drame authentiquement russe sont jugées par les critiques comme des échecs, et même *Boris Godunov*

ne rencontre pas beaucoup de compréhension. Le genre romanesque répond mieux aux exigences de la critique romantique russe, et Walter Scott est, après Byron, la deuxième figure emblématique de l'époque. Cependant, la liberté que donne l'ampleur de la forme du roman peut être fort mal utilisée, comme s'emploient à le démontrer les critiques moscovites à propos d'*Ivan Vyžigin*. Le roman historique, véritable cadeau du romantisme européen, devrait permettre de garantir une certaine unité, mais les romanciers russes, une fois de plus, ne sont pas capables, selon leurs critiques, d'en tirer parti. En définitive, la nouvelle historique semble la forme la mieux adaptée à l'expression du caractère national, à ce moment précis de l'histoire de son développement.

Ainsi, après avoir voulu sortir complétement de l'enfermement dans des genres littéraires, qu'elle reprochait aux "classiques", la critique russe de l'époque romantique revient à des critères formels, des cadres stricts, et des modèles, si bien que l'on peut légitimement se poser la question de la possibilité d'une critique romantique. D'autre part, tout comme les discussions sur la théorie du romantisme, les débats sur la *narodnost'* posent une question centrale, celle du rapport de l'art à la réalité. A la lueur des débats sur l'artiste national et sur les genres, on peut distinguer deux tendances dans la conception de la *narodnost'* en littérature, qui toute deux sont issues de l'esthétique schellingienne et du romantisme allemand.

Pour les critiques du *Telegraf*, l'art est *recréation* de la réalité. Trop de fidélité tue le caractère poétique, et une œuvre est rendue nationale par le *regard* de l'artiste, qui recrée la réalité et donne vie à sa représentation. Le caractère national ne dépend donc pas du contenu, mais du génie créateur. Toutefois, la recréation de la réalité doit être "vraie", et c'est à la critique de juger de cette vérité poétique, en comparant l'œuvre à la réalité, non seulement physique, mais subjective. L'expérience de vie du lecteur, ou du critique, doit lui permettre de juger de la vérité des sentiments et des *idées* de l'œuvre. Cette conception de la *narodnost'* conserve au poète son entière liberté créatrice, mais assigne un rôle non négligeable, car ultime, à la critique littéraire.

Au contraire, pour les critiques du *Teleskop*, l'œuvre est le reflet fidèle de la réalité, ou de la Nature. Le caractère national existe objectivement, de façon indépendante de l'artiste, il suffit de savoir

le reconnaître dans la réalité extérieure, c'est à dire dans l'histoire, comme dans les traditions et la vie quotidienne du peuple. Ainsi, le caractère national de l'œuvre dépend autant du talent et des capacités du poète, que du choix de l'objet de sa représentation. En outre, l'absence d'une "vie", ou réalité, authentiquement russe, rend illusoire la possibilité de l'existence d'une littérature russe. Le rôle de la critique n'est donc pas seulement de juger l'œuvre, mais aussi le choix de l'artiste, l'"idée" de l'œuvre, et donc la réalité elle-même, ce qui explique l'imbrication, dans les revues moscovites, des questions littéraires, et des débats sur la signification de l'histoire russe, ou sur l'interprétation de phénomènes sociaux, politiques ou économiques...

Ces deux tendances de la critique, que nous qualifierons pour simplifier de subjective et objective, nous refusant à employer les termes flous de "romantique" et "néo-classique", et encore moins celui de "réaliste", ne sont en aucune façon des prises de position claires et bien réparties. L'une n'est pas antérieure à l'autre, et elles coexistent dans une même revue, et c'est encore pour simplifier que nous avons attribué l'une au *Telegraf* et l'autre au *Teleskop*, car, si la position de Nadeždin, l'éditeur du *Teleskop*, est relativement précise et dogmatique, le *Telegraf*, en revanche, reflète, sinon l'absence, du moins le manque de solidité de la théorie esthétique de N.Polevoj.

A travers l'étude de la polémique sur les théories esthétiques et les exigences nationales dans la presse littéraire moscovite, nous avons pressenti le rôle que s'attribuent les critiques, dans la vie littéraire du pays. Nous nous efforcerons, pour terminer, de préciser cette nouvelle conscience qu'a le journaliste-critique, de sa vocation et de son devoir, de caractériser la méthode employée dans la critique des œuvres russes, et de montrer l'évolution formelle, au cours de la décennie, du genre de l'article critique.

Troisième partie : polémique et critique littéraire.

Introduction

Il paraît bien difficile de voir clair dans la bataille qui agite la presse littéraire, à Moscou comme à Saint-Petersbourg, entre 1824 et 1834. Les mots d'ordre de "romantisme" et de *"narodnost'"* sont insuffisants pour caractériser des camps déterminés, et on a bien plutôt l'impression d'assister à un système d'alliances, indépendant des options littéraires, et variable selon les nécessités du moment. Les méthodes employées pour discréditer l'adversaire sont également bien éloignées de celles employées habituellement dans un débat d'idées, et les boutades reposent souvent sur des sous-entendus qu'il faut décrypter pour en saisir la portée. Et pourtant, c'est dans le cadre de cette polémique, qui peut sembler vide de contenu, que les journalistes moscovites prennent conscience de leur métier, de leur rôle, et s'engagent auprès du public (et des autorités?) à apporter leur contribution à la construction d'une littérature et d'une culture authentiquement russes.

Il faut rappeler que Karamzin avait décrété, au début du siècle, que le temps n'était pas à la critique, qu'elle ne pouvait que nuire à une littérature russe tout juste naissante. Karamzin était partisan d'un journalisme didactique, qui offrît avant tout aux lecteurs de la distraction et du plaisir, afin d'éveiller chez les Russes le goût de la lecture, ainsi que, si possible, de l'instruction. Novikov, l'autre père du journalisme russe, croyait profondément aux vertus de la satire. La première étape de la naissance d'une critique est la redéfinition du journalisme littéraire, avec une place plus importante accordée à la critique "sérieuse".

Une fois de plus, la polémique a pour arrière-fond la figure de Karamzin, dont les critiques moscovites s'efforcent de rejeter l'influence sur la conception du journalisme. Une opposition se dessine, entre les hommes de lettres de Saint-Petersbourg, attachés à la tradition d'un journalisme confidentiel, destiné à un cercle restreint et conçu par des amateurs éclairés, et les critiques moscovites qui militent pour la professionnalisation de l'activité de critique littéraire. Le métier de journaliste-critique littéraire devient l'affaire des journalistes moscovites, qui en revendiquent

l'exclusivité, en s'opposant tant aux revues "aristocratiques", qu'au journalisme à but purement commercial de la capitale du Nord. Ils s'efforcent d'élaborer une définition du statut du critique, ainsi qu'une méthode d'approche littéraire.

Les théories romantiques européennes peuvent-elles servir de fondement à une critique russe? La critique classique est accusée de juger d'après des règles aristotéliciennes dépassées. Le poète romantique, délivré de l'obligation de se plier à des canons absurdes et inadaptés, est libre dans sa création et n'a de comptes à rendre qu'à Dieu, ou à sa muse, il est le prophète, celui qui voit tout, le philosophe qui comprend l'organisation du monde. Quelle peut être la place du critique, entre ce poète-prophète et le cosmos? Le Poète est l'Homme universel, il ne peut pas être jugé par le simple mortel qu'est le critique. Mais tout homme contient en lui une parcelle de poésie, qui lui permet de communier dans l'art avec le poète. Sans connaître les transports de l'inspiration, le critique peut néanmoins partager le sentiment du poète, et en faire part aux autres lecteurs. La critique n'est alors plus un jugement sur une œuvre, mais une simple "invitation au voyage".

Peut-il exister une critique romantique? La multiplicité des goûts n'est-elle pas la preuve de l'impossibilité d'un jugement esthétique? C'est ce que prétendait Merzljakov, le professeur des *ljubomudry* à l'université. Si l'œuvre romantique contient sa propre esthétique, sur quels critères peut s'appuyer la critique? Grâce à la philosophie schellingienne, les *ljubomudry* ont montré la possibilité de l'existence d'une loi unique pour le beau. Le beau existe objectivement, mais est-ce suffisant pour autoriser un critique à donner son opinion propre sur une œuvre, et où trouver la garantie d'un jugement impartial et équitable, ne dépendant pas d'un goût personnel? En l'absence de toute règle esthétique, le critique ne peut s'appuyer que sur son sentiment intuitif.

Si une critique romantique est impossible, deux voies seulement s'ouvrent aux journalistes russes, celle d'un retour aux critères du classicisme renouvelés (comme l'unité d'action, la conformité du contenu de l'œuvre au genre littéraire, ou le respect de la moralité), ou celle d'une critique, non de l'œuvre, mais de la réalité.

En outre, le cas de la Russie est exceptionnel, puisque le classicisme russe n'avait pas de fondement national authentique, il n'était, à quelques exceptions près (Deržavin), qu'imitation plus ou

moins stérile des français. La littérature russe est à créer presque entièrement. Le caractère national de l'œuvre est donc une exigence absolue. La critique peut aider les lecteurs à distinguer les artistes authentiques des imitateurs, mais le danger, pour la critique russe, de s'appuyer sur les théories romantiques, est de retomber dans l'imitation des modèles européens. C'est pourquoi, il est nécessaire que la critique russe s'impose à elle-même d'être authentiquement nationale. Elle peut s'inspirer de l'esprit du romantisme, mais en tenant compte du niveau de développement de la Russie à une époque donnée. Ce qui est bon pour les Européens ne l'est pas obligatoirement pour la littérature russe. Telles sont les contraintes auxquelles se doivent de prêter attention les critiques moscovites à la recherche d'une méthode d'analyse des œuvres littéraires.

Après avoir contemplé la confusion qui règne sur le champ de bataille des périodiques russe en 1830, nous verrons comment se met en place une théorie du journalisme, qui fait apparaître la nécessité d'une critique littéraire sérieuse. L'opposition entre aristocrates et plébéiens apparaîtra alors comme une conséquence de l'élaboration d'une conscience du rôle du critique, tout autant que comme un prolongement de la polémique sur Karamzin. Nous étudierons enfin l'article critique en tant que genre pour constater qu'il tend à devenir une véritable œuvre littéraire.

Chapitre 1 : La "guerre" des périodiques.

L'année 1829 est sans doute la plus représentative de la violence et de la gratuité de la polémique, entre les revues russes de Moscou et de Saint-Petersbourg. S'il fallait faire un arrêt sur image pour illustrer la confusion entre les camps romantique et classique, entre les karamziniens et les "archaïstes", les "Européens" et les "nationalistes", on pourrait choisir ce moment précis de l'histoire de la vie littéraire russe. Au delà des "partis" et des alliances, peut-on trouver une opposition réelle entre les périodiques ?

• Grandes batailles et stratégies.

En 1830 paraît, dans *Moskovskij Vestnik,* un article satirique, intitulé "Regard sur les cabinets des revues et sur leurs relations politiques"[1], dans lequel les périodiques sont comparés à des États, ayant chacun une ligne diplomatique et politique déterminée. Ils se déclarent la guerre, ou au contraire, concluent entre eux des alliances, des pactes de non agression, qu'ils violent éventuellement ensuite, chacun ayant son caractère et ses principes. C'est ainsi que *Vestnik Evropy* est, d'après l'auteur, un vieux Caton, tandis que le fougueux *Telegraf* est un Don Miguel, *Galateja* est comparée à une duchesse florentine, tandis que le sérieux et impartial *Moskovskij Vestnik* est le cardinal Alberoni, etc.... Jamais la situation n'a été aussi tendue entre les périodiques, si bien qu'elle rappelle celle de l'Europe avant la paix de Westphalie, dit l'auteur. Il évoque ensuite le traité de paix honteux, conclu entre le *Telegraf* et *Severnaja Pčela.*

Mais, poursuit le critique, c'est à présent *Literaturnaja Gazeta* qui donne l'offensive contre le journal de Bulgarin. Et l'"aristocratie littéraire" en colère s'en prend également à Polevoj. Pendant ce temps, *Severnaja Pčela* , ne pouvant se battre sur tous les fronts à la fois, s'efforce de garder une certaine neutralité envers *Vestnik Evropy* et *Atenej.* Pour cela, elle cesse de répondre (depuis novembre

---

[1] *Vzgljad na kabinety žurnalov i političeskie otnošenija ix meždu soboj*, MV, 1830, n° 8, p. 383-389 et n° 9, p. 84-92

1829) aux attaques de Nadoumko dans *Vestnik Evropy*. Dans l'espoir d'obtenir une bonne critique du roman de son éditeur, *Ivan Vyžigin*, elle fait des avances en direction de *Moskovskij Vestnik* Ce dernier n'y est d'ailleurs pas indifférent, car il est sensible à la flatterie, malgré ses protestations d'impartialité !

Mais la levée d'armes de la *Literaturnaja Gazeta* promet d'être puissante, poursuit l'auteur de l'article. On aurait pu croire que cette revue, non pas destinée au public, mais fondée pour la commodité d'un petit nombre d'écrivains qui ne *pouvaient* pas laisser paraître leur nom dans les autres journaux petersbourgeois, ne s'abaisserait jamais à leur déclarer la guerre ! Mais voilà que dès les premiers numéros, la *Literaturnaja Gazeta* a lancé un défi au triumvirat petersbourgeois (Greč, Bulgarin, Senkovskij).

De la même façon, *Moskovskij Vestnik*, en 1828, avait déclaré la guerre au *Telegraf* et à *Severnaja Pčela*. Il est maintenant le seul à ne pas être l'ennemi de *Literaturnaja Gazeta*, et celle-ci devrait bien voir l'intérêt d'une alliance avec lui ! Pour cela, il lui faudrait renoncer à son ton de mécène et "mettre une main démocratique sur son coeur aristocratique"... Mais l'amitié, qui pourtant était sur le point de naître entre les deux périodiques, s'est éteinte à cause des nombreuses discordances, en particulier sur les droits et devoirs des écrivains et des journalistes[1]. Et la *Literaturnaja Gazeta* se tourne maintenant vers *Atenej*. Mais elle a peu de chance de remporter quelque victoire que ce soit, car son armée est composée d'*amateurs*, de partisans plutôt que de véritables soldats[2]. D'une façon générale, elle a plus de généraux, que de piétaille, et plus de plans de bataille, que de victoires. Les aristocrates de Saint-Petersbourg sont plus doués pour la création que pour la critique[3], conclut l'auteur de l'article. De plus, voilà qu'une grande puissance se lève en la personne de Nadoumko...

Cette "farce" - c'est ainsi que l'auteur désigne son article - reflète l'état de la polémique en 1830, année de rupture dans la vie

---

1 "...потому что несогласен с ним в понятиях о высших правах писателей и журналистов", MV, 1830, n° 9, p. 88-89

2 "В том то и беда, что войск регулярных, терпеливых, закалёных, у неё почти нет, - а только партизаны, корсары, впрочем, отважные, ловкие, храбрые..." *ibidem*, p. 90

3 "Заключаем. У *Литературной Газеты* больше полководцев, чем войска, солдаты хуже Генералов, планы лучше исполнения, больше блеску, чем прочности, больше способности творческой, чем критической, больше силы в гостиных, чем в учёных кабинетах" *ibid.*, p. 91-92

littéraire, tant moscovite que petersbourgeoise. On y relève la nature des accusations contre la *Literaturnaja Gazeta* : ce journal est la création d'écrivains qui se refusent, par snobisme, à se faire publier ailleurs, et qui pourtant s'abaissent à polémiquer avec Bulgarin ! Ces amateurs feraient mieux de s'en tenir à la création aristique, car ils manquent d'hommes de main pour effectuer le travail journalistique. Pour y voir plus clair, un retour en arrière s'impose. Retraçons brièvement l'évolution de la vie littéraire à Moscou, dans les années précédentes.

• **Les prémices.**

En 1824, en ce qui concerne la presse littéraire, Moscou présente un paysage à peu près désert. Les tendances conservatrices sont représentées dans *Vestnik Evropy*, édité par le vieux Kačenovskij. Cette revue publie peu d'articles concernant la littérature et tend à se spécialiser dans l'archéologie, l'étude numismatique, etc.... Kačenovskij défend des positions anti-karamziniennes et anti-romantiques. Depuis 1823, le prince Šalikov édite le *Damskij Žurnal*, revue sentimentaliste dans la tradition karamzinienne, qui publie des traductions de romans étrangers à l'eau de rose destinés aux dames de la bonne société, et qui n'inspire que le mépris aux hommes de lettres. C'est pourtant dans cette revue que Vjazemskij trouve une tribune pour défendre en 1824 sa Préface à *Baxčisarajskij Fontan*, des attaques du "classique" de *Vestnik Evropy*, M.Dmitriev.

La publication de *Mnemozina*, malgré le bruit qu'elle provoque, est trop éphémère pour modifier durablement ce paysage. L'almanach-revue de Kjuxel'beker et Odoevskij polémique contre la tendance žukovskienne, celle de l'Arzamas et de Vjazemskij, mais aussi contre le journal de Bulgarin.

Avec le*Telegraf*, Polevoj et Vjazemskij donnent enfin aux moscovites un organe d'expression, digne de concurrencer ceux de l'autre capitale (*Syn Otečestva*). Dans les premiers temps, la nouvelle revue s'impose, en particulier grâce à l'autorité et aux articles de Vjazemskij. Polevoj, répète qu'il souhaite faire un journal différent, où la polémique honteuse n'aurait plus sa place, et, comme *Mnemozina*, il montre du doigt le journal de Bulgarin *Severnaja Pčela*. S'il fait la joie des jeunes et des étudiants, le *Telegraf* déstabilise en revanche toute la société établie et bien

pensante. Il fait scandale par son "libéralisme" (son goût affiché pour la littérature française), son "romantisme" iconoclaste. Il est jugé provocateur, superficiel, et sans doute déjà démagogique. Pour Šalikov, l'éditeur de *Damskij Žurnal*, il représente une sérieuse concurrence, car il partage la même position, aristocratique, romantique et karamzinienne, il ne se refuse même pas le recours aux gravures de mode, mais il y prétend y ajouter le sérieux des articles de fond en plus. Šalikov entreprend d'attaquer bassement Polevoj par tous les moyens. Il évoque en particulier son origine sociale modeste.

En 1826, Puškin est à Moscou. Malgré les insistances de Vjazemskij qui le presse de collaborer à la nouvelle revue, Puškin se dérobe ; il ambitionne de créer un nouveau périodique, qui servirait de contrepoint à celui de Polevoj. La position littéraire de Vjazemskij et de Polevoj ne satisfait pas entièrement Puškin, qui a pris du recul par rapport au byronisme et au karamzinisme. Il espère trouver chez les *ljubomudry* à la fois des idées nouvelles, et des jeunes gens plus malléables que les éditeurs du *Telegraf*.

Polevoj, attaqué de tous côtés, d'une part comme l'un des derniers partisans du romantisme žukovskien, et d'autre part comme éditeur d'un périodique d'un type nouveau, se bat sur tous les fronts. Il répond aux critiques des journaux de la capitale et de Moscou, par des "revues de la critique" et de longs articles, dans lesquels il justifie sa position[1].

En 1827, les anciens *ljubomudry* sous le parrainage de Puškin, fondent *Moskovskij vestnik*. Rapidement, la polémique s'installe avec le *Telegraf*, d'abord sur des points de détail, (comme l'introduction du métier-jacquard en Russie[2]), puis sur l'origine de la langue russe et du peuple russe (Pogodin oppose à la thèse

---

1 "Обозрение критических и антикритических статей и замечаний на *Московский Телеграф*, помещённых в *Дамском Журнале, Вестнике Европы, Сыне Отечества, Благонамеренном, Северной Пчеле*,etc..." MT, 1825, n° 13, p. 1-64, n° 15, p. 1-21, n° 16, p. 1-14, "О новых полемических статьях против *Московского Телеграфа*", MT, 1825, n° 21, p. 32-48, n° 23, p. 11-28

2 MV, 1827, n° 11, p. 310 (voir aussi n° 17 et 1828, n° 5). L'auteur de l'article s'émerveille de l'esprit d'entreprise du paysan Trifon Egorovič, qui a construit le premier métier-jacquard à Moscou en 1824 et a été affranchi pour services rendus. Depuis il y a plus de 800 métiers-jacquards à Moscou et l'auteur (Ševyrev) s'indigne que ce fait ne soit pas connu. Il en déduit que les journalistes ne font pas leur devoir (il vise le *Telegraf*), leur manque d'amour pour la patrie et d'attention pour ses progrès est impardonnable, dit-il. Un événement comme celui-ci aurait dû susciter un bon article russe. Sinon, s'exclame-t-il, on continuera à préférer les articles importés des revues européennes et à prétendre que les Russes sont des incapables!

"normande" de Schlözer la thèse "khazars" de Evers[1], Ševyrëv répond à Vjazemskij[2], sur l'ode et la satire, puis à propos de Gœthe et de sa nouvelle œuvre *Elena*[3]. Mais le ton de la discussion reste digne. Ševyrëv écrira en 1828 dans une revue des périodiques russes, que le *Telegraf*, malgré ses défauts, est le meilleur périodique russe contemporain, et qu'"il mérite que son nom signifie le début d'une ère journalistique nouvelle, une ère critique et moderne"[4]. *Moskovskij Vestnik* entre également en polémique avec le nouveau périodique de Pavlov, *Atenej*, à propos de la Grammaire de Greč[5]. Régulièrement apparaissent quelques flèches acerbes en direction de Bulgarin. Au cours de l'année 1828, *Moskovskij Vestnik* ne peut se garder de batailler, tant contre le *Telegraf*, que contre *Atenej* , et contre Bulgarin.

Vjazemskij se sépare "à l'amiable" du *Telegraf* en 1827, et Ševyrëv perd son interlocuteur dans les discussions sur la nature du romantisme. Il dit le regretter dans un article sur le *Telegraf* en 1828[6]. Mais *Moskovskij vestnik* et le *Telegraf* continuent de s'opposer sur la conception de ce que doit être un journal littéraire. Faut-il ou non flatter le goût du public? Une petite pièce en deux scènes ironise sur les retards de parution du *Telegraf*, ainsi que sur la publication d'images de mode, tendant à mettre en évidence le manque de sérieux de la revue, et de son éditeur. D'autre part, toute une série d'articles signés par l'archéologue Stroev dans *Moskovskij Vestnik*, mettent en question les travaux de Polevoj en tant qu'historien, le ton de la discussion entre les deux savants devenant de plus en plus venimeux. Enfin, *Damskij Žurnal*, qui a offensé un théâtre de la province de Toula, se voit interpellé dans la revue par une "anticritique".

Mais c'est à la fin de l'année qu'éclate l'affaire la plus significative, celle de la critique de l'*Histoire* de Karamzin par Arcybašev. Les premières "remarques" contre l'*Histoire* de Karamzin sont publiées dans *Moskovskij Vestnik* dès les premiers numéros de

---

1 Selon Evers, les Khazars, ancêtres des Russes, seraient venus non par la Baltique comme les Normands, mais par la mer noire. MV, 1827, n° 8, p. 364

2 Qui signe *Žurnal'nyj syščik*, "Le fin limier de la revue"

3 MT, 1827, n° 17; MV, 1827, n° 21

4 "По всем правилм он заслуживает, чтобы имя его означило новую эпоху в Истории Русского Журнализма, как *журнала критического и современного*." (MV, 1828, n° 5, *Obozrenie russkix žurnalov*, p. 98)

5 MV, 1827, n° 23

6 *Obozrenie russkix žurnalov* , MV, 1828, n° 5, p. 89

l'année 1828 (N°4). Bientôt est annoncée la parution du tome XII de l'*Histoire* (N°17). Les remous provoqués par l'article d'Arcybašev signeront le divorce définitif entre les anciens *ljubomudry*, et l'éditeur Pogodin. Nous étudierons plus loin les autres conséquences de cette affaire.

1829 est marquée par le bref sursaut du *Vestnik Evropy*, qui publie, dès 1828, les amusants et acerbes dialogues de Nadeždin, *alias* Nadoumko, qui visent essentiellement le *Telegraf*. En effet, Polevoj avait publié en 1826 un article intitulé "Les espoirs littéraires[1]". Le titre de l'article de Nadeždin est "Les craintes littéraires pour l'année à venir[2]". Polevoj répond par "Les craintes littéraires non sans fondements[3]", et Belinskij clôturera la série avec les "*Rêveries littéraires*[4]".

Nadeždin attaque en particulier Puškin, ou du moins la critique, élogieuse à l'excès (selon Nadeždin), qu'en fait le *Telegraf*. Le poète trouve naturellement un défenseur en Polevoj[5]., qui répond à "Nadoumko" dans le *Telegraf* sous le pseudonyme de "Benigna" (donnant la réplique à Želtjak, la caricature de Nadeždin[6]) La bataille entre *Vestnik Evropy* et *Moskovskij Telegraf* est acharnée. D'autre part, *Galateja* s'illustre par l'inconvenance de ses attaques contre le *Telegraf*. Plus tard, en 1831, Nadeždin dira de cette année 1829 qu'elle fut celle des dernières convulsions d'une littérature russe qui abandonnait, pour passer enfin à l'âge adulte, le "pseudo-romantisme", sorte de maladie de jeunesse contractée au contact des étrangers[7] !

Après la violence de cette polémique, on peut s'étonner de voir, en 1830, Polevoj passer dans le rang des détracteurs de Puškin. Au moment de la création de la *Literaturnaja Gazeta*, le *Telegraf* a déjà changé de "camp". En 1827, la guerre entre *Severnaja Pčela* et le *Telegraf* battait son plein. Dans *Severnaja Pčela*, Vjazemskij était surnommé "Sir Barskij", et Polevoj, "Gripusje" (à cause du commentaire d'une gravure de mode dans lequel il évoquait la

---

1 *"Литературные надежды"*MT,1826, n°2, p. 111-116

2 *"Литературные опасения за будущий год."*VE, 1828, n°21-22

3 *"Литературные опасения кое за что."* MT, 1828, n° 23

4 *"Литературные мечтания."* *Molva*, 1834

5 Puškin a son tour défendra Polevoj dans *Severnye Cvety* 1830 (*"Otryvok Iz literaturnyx letopisej"*)

6 *Literaturnye opasenija koe za čto*, MT, 1828, n° 23

7 *Teleskop*, 1831, n° 4, p. 578

couleur "gris-poussière" de la robe), tandis que Bulgarin était surnommé "Matjuša" dans le *Telegraf*. Mais dès 1828, après le départ de Vjazemskij du *Telegraf*, la réconciliation se fait sur le prétexte de la *Grammaire* publiée par Greč, allié de Bulgarin, dont Polevoj fait l'éloge[1]. Les louanges en direction de Bulgarin se font plus fréquentes dans le *Telegraf*, en particulier à propos de ses romans historiques. Dans le supplément au *Telegraf*, *Novyj Živopisec*, Polevoj publie des parodies des poèmes de Puškin, Baratynskij, Jazykov, Del'vig, Ševyrëv.... La polémique de l'année 1829 s'articule autour du thème de "l'aristocratie littéraire". Parmi les "aristocrates", on compte non seulement la *Literaturnaja Gazeta*, mais aussi *Atenej*, et dans une moindre mesure *Moskovskij Vestnik*, qui s'est beaucoup discrédité avec l'affaire Arcybašev, mais s'est un peu racheté, après que Pogodin a eu fait amende honorable.

- **Le tournant de 1830.**

"1830, l'année du choléra, a été pour notre littérature véritablement une année noire, une époque vraiment fatale...[2]", dit Belinskij dans les *Rêveries littéraires*.. Cette année constitue une rupture dans la vie littéraire moscovite, avec la disparition de nombreuses revues (*Vestnik Evropy*, *Moskovskij Vestnik*, *Atenej*, *Galateja*). "Les journaux sont tous morts, comme pris d'apoplexie, ou bien atteints par le choléra[3]", poursuit Belinskij. Effectivement, l'épidémie de choléra frappe Moscou, et dans le *Telegraf*, comme dans *Moskovskij Vestnik*, cette année là, une place importante est attribuée aux articles médicaux sur les origines et les traitements de la maladie, aux statistiques sur sa propagation et aux œuvres de charité[4].

C'est aussi l'année des révolutions à l'étranger... L'état d'esprit commence à changer à Moscou. L'optimisme, la foi dans la philosophie schellingienne d'organisation harmonieuse de l'univers, semblent céder devant le sentiment qu'il va falloir beaucoup de

---

1 MT, 1832, n° 4, p. 575

2 "Тридцатый, холерный год был для нашей литературы истинным чёрным годом, истинно роковой эпохой..." *Lit. Mečtanija* (Skabičevskij, p. 73)

3 "Журналы все умерли, как будто бы от какого-нибудь апоплексического удара или действительно от холеры-морбус." *(ibidem)*. Déjà en 1831, N.Polevoj avait utilisé l'image du "choléra des revues" (*Vzgljad na nekotorye žurnaly...*, MT, 1831, n° 1, p. 60)

4 De même dans le *Teleskop* au début de l'année 1831.

travail, de persévérance pour accomplir le destin culturel de la Russie !

Si le romantisme a jamais existé en Russie, 1830 est peut-être l'année de sa mort, en tout cas la thèse de Nadeždin s'emploie à le démontrer. Les réactions à cette thèse sont nombreuses, celle de Polevoj est particulièrement vive, et même agressive. Et lorsque Nadeždin fonde le *Teleskop*, sa propre revue littéraire, en 1831, le *Telegraf* renchérit sur les attaques de Greč, et ne lui laisse aucun répit. La guerre est déclarée d'emblée entre les deux journaux. Le niveau de la polémique est illustré de façon éloquente par ces deux anecdotes : Polevoj fait des gorges chaudes parce que Nadeždin a oublié de mettre un point après le numéro de l'année, ce qui fait que le titre de la revue peut se lire "Le 1832ème Télescope" ; quant à Nadeždin, il ironise sur l'inculture de Polevoj, qui s'imaginerait que le verbe français "canoniser" signifie "exécuter au canon" !

Nadeždin, qui avait systématiquement dénigré les œuvres de Puškin, y compris *Poltava* en 1829, change brutalement d'opinion, et salue la parution de *Boris Godunov* comme le signe d'un éveil national de l'écrivain russe. Le *Teleskop* se retrouve aussi paradoxalement l'allié de Puškin, puisqu'ils ont un ennemi commun, le *Telegraf*, aussi est-ce dans la revue de Nadeždin, que le grand écrivain, n'y tenant plus, publie, sous le pseudonyme de Kosičkin, ses réponses mordantes aux attaques de Bulgarin[1].

Ainsi en 1831, les "aristocrates" et le *Teleskop* sont alliés contre le *Telegraf* et les journaux de Bulgarin. Mais en 1832, une nouvelle alliance se crée à Saint-Petersbourg autour de l'almanach de Smirdin, *Novoselje*, qui réunit les "aristocrates" et les amis de Bulgarin. A Moscou, Kireevskij fait une tentative pour créer *Evropeec*, qui aurait pu être le nouveau périodique des "aristocrates", attachés au développement d'une littérature nationale par l'élite, de culture européenne, du pays. Mais il est censuré et interdit dès le deuxième numéro.

Une entente du *Telegraf* et du *Teleskop* aurait permis de faire front face à Bulgarin, Greč et Senkovskij, mais elle est impossible,

---

[1] "Kosičkin" s'en prend ainsi au petit doigt de l'éditeur petersbourgeois ("Несколько слов о мизинце г.Булгарина и о прочем" *Teleskop*, 1831, n° 15), mais aussi à Greč: "Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов" *Teleskop*, 1831, n° 13. Nadeždin avait écrit une critique dévastatrice contre *Ivan Vyžigin* de Bulgarin (*Teleskop*, 1831, n° 9) et Greč avait pris la défense de Bulgarin (*Syn Otečestva*, 1831, n° 27)

car Polevoj, entouré de son frère Ksenofont et de Bestužev-Marlinskij, reste sur les positions d'un romantisme européen, libéral et doctrinaire, tandis que Nadeždin demeure farouchement opposé à toute influence romantique venue de l'étranger. La "guerre" continue. Dans les années qui suivent, les deux "partis" s'exténuent en attaques mutuelles, dont tant Polevoj que Nadeždin reconnaissent être fatigués.

Puškin arrive à Moscou avec l'intention de fonder un nouvel organe, un quotidien qui traiterait de politique, grâce auquel il espère rompre le monopole de *Severnaja Pčela*. Mais il ne trouve pas le financement nécessaire. Dès 1833, le ministre Uvarov entame une reprise en main de la vie littéraire moscovite : il fonde à Moscou les *Učennye Zapiski Moskovskogo Universiteta*, et renforce la censure, en particulier contre le *Telegraf*.

En 1834, l'apparition de *Biblioteka dlja Čtenija* cause le déclin du *Telegraf,* qui ne peut concurrencer une revue aussi complète, variée et attractive pour les lecteurs. La prise en main par Belinskij de *Molva,* le supplément littéraire du *Teleskop*, renouvelle les arguments de la discussion. Les attaques de Belinskij sont dirigées non plus contre Polevoj, mais contre Senkovskij, *alias* le baron Brambeus. D'ailleurs, le *Telegraf* de Polevoj ne tarde pas à être interdit définitivement[1].

Malgré les alliances ocasionnelles, stratégiques et "contre nature", comme celle de Vjazemskij avec *Damskij Žurnal* en 1824, celle de Puškin et du *Teleskop* en 1831, et dans une certaine mesure celle du *Telegraf* avec les journaux de Bulgarin, on peut distinguer trois "camps" dans la presse de la décennie :

D'une part, les revues d'amateurs éclairés, comme *Moskovskij Vestnik, Atenej, Evropeec* et, bien entendu, à Saint-Petersbourg, *Literaturnaja Gazeta*. D'autre part, les revues à but lucratif, purement commerciales, de Saint-Petersbourg, telles que l'est devenue *Syn Otečestva* de Greč après avoir été fondue avec *Severnyj Arxiv* de Bulgarin, ou telles que le journal *Severnaja Pčela* , et bientôt la grosse revue du *triumvirat* Greč, Senkovskij, Bulgarin, *Biblioteka dlja Čtenija*. Le troisième type de revues littéraires, qu'on pourrait désigner sous le nom de "professionnel", est inventé

---

[1] A la suite d'un article critique sur la pièce de Kukol'nik *Ruka Vsevyšnego otečestvo spasla,* qui allait contre la position officielle (MT, 1834, n° 3, p. 498-506 . Ed 1990 : p. 266-271).

progressivement par Polevoj avec le *Telegraf*. Nadežin concevra le *Teleskop* sur le même modèle en 1831.

Belinskij explique la "mort" des revues littéraires, en 1830, par le fait que pas une, ou presque, n'était née d'une réelle nécessité. Aucune n'avait, dit-il, de caractère propre, ni d'influence sur la société. Si *Moskovskij Telegraf* a survécu, c'est sans doute parce que, dès son origine, cette revue était d'un autre type que les précédentes. Polevoj s'inspire des revues européennes, et en particulier de la *Revue Encyclopédique*, pour créer un périodique moderne, destiné à un public large, tout en restant exigeant sur la qualité du contenu. Nous verrons comment Polevoj entend concilier ces exigences, et ce que les autres critiques moscovites attendent d'une revue littéraire moderne.

Chapitre 2 : théorie du journalisme.

1 - Le journalisme "amateur" : la vie littéraire mondaine.

Encore fortement ancrée en Russie en 1824, la tradition du journalisme amateur, qui est l'affaire des aristocrates éclairés, ou des universitaires, remonte à l'époque des Lumières, celle de Novikov et Karamzin. L'existence des revues est conditionnée par le mécénat, qu'il soit d'Etat[1] ou privé. Ainsi, à la fin du quatrième livret de *Mnemozina* est publiée la liste des souscripteurs[2]. On remarque que la plupart des noms sont précédés de titres de noblesse, certains sont même illustres. Les salons mondains et littéraires jouent un rôle primordial pour ce mode de journalisme.

La vie littéraire à Moscou dans les années vingt est une vie mondaine, encore marquée par l'influence française du dix-huitième siècle, où la littérature se pratique entre gens bien élevés, appartenant au beau monde. Elle est un des divertissements de la société noble et cultivée. On privilégie le paraître. C'est pourquoi, le rôle des salons est si important.

• Les salons moscovites.

Les salons moscovites ont une spécificité par rapport à ceux de la capitale nordique. L'influence de Novikov[3] est encore sensible à Moscou, bien plus qu'à Saint Petersbourg, car, d'une part, la franc-maçonnerie y avait été mieux installée, d'autre part, l'Université y est plus directement liée à la vie mondaine. Dans les salons moscovites, on s'intéresse davantage à un idéal humaniste, hérité de la tradition franc-maçonnique, et la connaissance, le goût du savoir, y sont plus à la mode que les simples divertissements. Sans négliger

---

1 Comme la revue de l'Université de Moscou: *Moskovskie Vedomosti* puis *Učenye Zapiski Moskovskogo Universiteta* (1833-1836)

2 87 à Moscou, 19 à Saint-Petersbourg et une cinquantaine pour les autres villes...

3 Novikov meurt en 1818, presque totalement oublié, mais Kireevskij lui rend un hommage appuyé dans *Dennica* en 1830 (*Obozrenie Russkoj slovesnosti za 1829*): "Память о нём почти исчезла (...)но дело (...) осталось : оно живёт, оно приносит плоды и ищет благодарности потомства."

la musique et les autres arts, on y parle plus volontiers de littérature et de philosophie qu'à Saint-Petersbourg.

Après 1825, c'est à Moscou que l'on trouve les milieux les plus libéraux. Mais à la différence des societés décembristes, ils sont plutôt favorables à la voie des réformes, et placent leurs espoirs dans un idéal de monarchie éclairée.

Les dames ont un rôle social important, car elles sont l'"âme" de ces salons. On peut ainsi mentionner le salon d'Avdotja Elagina[1], la mère des frères Kireevskij, réputé dans tout Moscou. Celui de Zinaida Volkonskaja ne joue pas un moindre rôle dans la vie littéraire moscovite des années vingt[2]. Nous savons que le salon des Trubeckoj est fréquenté assidûment par Venevitinov et par Pogodin, qui ont une grande admiration pour la princesse Alexandra Trubeckaja[3]. La personnalité de ces dames détermine l'orientation de leurs salons. Avdotja Elagina, parente du célèbre franc-maçon Elagin, s'intéresse à la philosophie. Zinaida Volkonskaja encourage les jeunes poètes, elle invite des musiciens, des acteurs italiens, et n'hésite pas à chanter, à monter des pièces de théâtre dans lesquelles elle a une participation active. C'est ainsi qu'elle joue le rôle de Tancrède[4], et d'Athalie. Elle est surnommée la "Corinne" du Nord par ses jeunes admirateurs.

Les dames du monde sont le premier public des poètes et hommes de lettres, qui, selon les règles d'une conduite policée, doivent veiller à ne pas les choquer, à respecter leur pudeur. On ne doit pas perdre ce fait de vue, si l'on considère les débats sur la moralité (la question: peut-on mettre ce livre entre les mains d'une jeune fille), et les sorties de Puškin contre la "foule" et la sensiblerie efféminée du "public" .

• Les cercles littéraires.

Mais il existe une autre forme de société littéraire, où le climat est tout autre. Ce sont les cercles, où les écrivains se retrouvent entre eux. Au début du siècle, la tradition, et la raison d'être, de l'Arzamas est de parodier la sérieuse et officielle Beseda, de la

---

1 I.Bartenev, "A.P.Elagina", *Russkij Arxiv*, 1877, II, cité dans Academia, p. 387

2 Voir D.L.Mordovcev *Russkie ženščiny novogo vremeni* , SPb, 1874, (sur Z.Volkonskaja : p. 257-268)

3 Barsukov, II, p. 27, Academia, p. 375

4 A.N.Muravjev *Znakomstvo s russkimi poetami*, Kiev 1871, p. 11-13, cité dans Academia, p. 373-374.

tourner en dérision. Les rites de l'Arzamas ont à la fois une valeur de moquerie et de moyen de reconnaissance entre membres d'un même milieu, entre gens "intelligents" et spirituels. Les réunions de l'Arzamas n'ont pas un caractère strictement littéraire, les plaisirs de la table (la traditionnelle oie rôtie) y ont autant d'importance que ceux de l'esprit. On retrouve cette ambiance à la Lampe Verte, le cercle que fréquente Puškin dans les années vingt. Les cercles littéraires ont cet esprit de club fermé, proche de celui des loges maçonniques.

A Moscou, à côté de la très officielle "Société des amateurs de Lettres Russes", le pendant moscovite de l'ex-Beseda, proche des milieux universitaires (Merzljakov, Prokopovič-Antonskij), il existe des cercles littéraires plus ou moins ouverts. Le plus large est le cercle de Raič, pris parfois assez peu au sérieux, à cause de la médiocrité littéraire de ce dernier. Les poètes reconnus considèrent ses membres comme des enfants qui joueraient à imiter les grands de la Société des Amateurs. Raič est un monsieur qui se veut très distingué, mais dont la petite taille et la voix criarde rendent l'aspect un peu ridicule à ceux qui n'ont pas été ses élèves à la Pension pour Nobles. Néanmoins ses "jeudis" sont célèbres dans la vieille capitale[1].

D'autre part, les anciens élèves de l'Université, employés au service des Archives du Ministère des Affaires Etrangères, se réunissent les lundis et jeudis pour se livrer à des jeux littéraires, comme l'écriture de contes en commun. C'est de ce groupe informel, - désigné plus tard par Puškin dans *Evgenij Onegin* comme celui des "Jeunes des Archives",- qu'émerge la société des *Ljubomudry*, société secrète dont les membres s'engagent à promouvoir la philosophie allemande, par des traductions et par l'étude, dans le but de faire avancer la culture russe[2].

Le milieu universitaire joue un rôle de plus en plus important, dans la vie littéraire moscovite. L'Université devient le centre des idées nouvelles et avant-gardistes[3]. Bien qu'il n'y ait plus de chaire de philosophie à l'Université, après la transformation de celle de

---

1 Academia p. 362

2 *Ibidem* p. 363

3 Et même d'opposition: en 1826, le poème de Poležaev "Saška" suscite une vive émotion et son auteur est exclu de l'université. Un an plus tard, l'organisation des frères Skritskie est démasquée. En 1832, c'est Belinskij qui est exclu de l'université à cause de son drame contre le servage, *Dmitrij Kalinin.*

Davydov en chaire de littérature, les idées de Schelling sont enseignées aux étudiants dans les cours de physique et d'agronomie de Pavlov (à partir de 1826). C'est dans les années trente que l'influence de l'Université sera la plus marquante. Les cours de Ševyrëv et de Nadeždin contribuent à former la génération des années quarante (le cercle de Stankevič, Herzen et Ogarev, Belinskij...). L'activité intellectuelle universitaire trouve un large écho dans la presse littéraire moscovite. Les revues sont attentives aux travaux des enseignants, la thèse de Nadeždin et les réactions qu'elle suscite en sont un exemple. Dans *Moskovskij Vestnik* sont publiées les questions de l'Académie des Sciences donnant droit à des bourses de recherche[1], et Pogodin tient ses lecteurs informés de la vie universitaire[2].

Plus généralement, les revues se font l'écho de la vie intellectuelle moscovite. Par exemple, le "Discours sur le capital immatériel", prononcé par N.Polevoj le 9 juillet 1828 devant l'Académie Pratique de Commerce, est discuté et commenté dans *Moskovskij Vestnik*[3]. Il y a donc un lien permanent entre les groupes littéraires et les périodiques, mais il se produit un renversement de leur importance respective. Au début les périodiques sont des almanachs de faible diffusion, qui restent secondaires par rapport aux autres activités des cercles littéraires. A la fin de la période qui nous intéresse, la presse a un visage tout autre. Les almanachs sont en net recul, les revues ont un tirage plus important, et une influence grandissante. Le rôle de la presse littéraire change radicalement au cours de la décennie.

- **Almanachs et revues de salons.**

Au début des années vingt, les activités des salons et cénacles ont une importance bien plus grande que les publications diverses . La lecture d'une œuvre nouvelle, bien avant sa parution en librairie, suscite commentaires et polémiques. On peut citer le cas de *Gore ot uma*, lu dès 1826, qui ne parut partiellement qu'après la mort de

---

1 MV, 1827, n° 2, p. 153, questions de physique (sur le phénomène de la lumière), d'histoire, d'économie politique . Les savants ont un à deux ans pour répondre, selon les cas. Le concours est ouvert aux savants de toutes nationalités,ils doivent rédiger dans une langue parmi les suivantes: russe, français, allemand, latin.

2 Surtout à la fin de l'année 1828. Ex: "Ob akte v Imperatorskom Moskovskom Universitete" MV, 1828, n° 13, p. 101

3 *Reč' o neveščestvennom kapitale,* MV, 1828, n° 17,

Griboedov en 1829, et qui pourtant souleva une vive polémique. La lecture par Puškin de *Boris Godunov* dans différentes maisons moscovites, en 1826, fut un événement bien plus important que n'importe quelle publication[1].

D'un groupe à l'autre, la polémique est vive. Elle se fait sous forme d'épigrammes parfois violents, de satires, de lettres et d'allusions perfides. Les attaques sont souvent personnalisées. L'esprit même de ces "coteries" les pousse à rejeter tout élément étranger, et Polevoj, qui souhaitait ardemment être accepté dans le cercle de Raič, en a fait à plusieurs reprises l'amère expérience. Mais il n'est pas le seul : avant l'époque de *Moskovskij Vestnik*, Pogodin s'est vu plus d'une fois humilié par ses prétendus amis *ljubomudry*[2].

L'activité des salons littéraires est donc essentiellement orale, mais elle trouve un reflet, d'une part dans les "albums" des dames, dans lesquels les poètes inscrivent parfois un épigramme ou un court poème, comme on offrirait des fleurs, et d'autre part, dans les almanachs, publiés de façon plus ou moins régulière, qui livrent au public la production poétique d'un groupe. Ainsi, le cercle de Raič publie, après *Uranja*, édité par Pogodin en 1826, *Severnaja Lira* en 1827[3].

Mnemozina est d'un genre intermédiaire entre l'almanach et la revue, mais c'est typiquement un périodique de salon. Il reflète l'orientation de la plus haute aristocratie moscovite, proche des jeunes aristocrates de Saint-Petersbourg. Kjuxel'beker appartient directement à ce milieu, et n'est que de passage à Moscou après son séjour au Caucase. V.Odoevskij est le parent proche d'A. Odoevskij, futur décembriste, qui insiste pour que son cousin le rejoigne dans la capitale du nord, et toute l'édition de *Mnemozina* se fait sous la protection amicale et attentive de Griboedov.

Moskovskij Vestnik est l'organe du cercle de Venevitinov et d'Odoevskij. C'est également une revue élitiste et aristocratique ; elle touche un petit nombre de lecteurs, acquis à la cause de

---

[1] M.A. Venevitinov " O čtenijax Puškinym "*Borisa Godunova*" v 1826 g. v Moskve", *Russkie Vedomosti*, 1899, n° 143, cité dans Academia , p. 378 et p. 383,
voir aussi *Literaturnye salony i kružki*, red. i prim. I.Brodskogo, Academia, M.-L, 1930, p. 165-166

[2] Par exemple, on ne l'invite pas à la première lecture de *Boris Godunov* faite par Puškin chez Venevitinov.

[3] En 1833 parait à Moscou un almanach de romances, élégies et chansons, *Severnaja Ljutnja*, dont le sous-titre est "cadeau de mai pour les amatrices de chant".

l'idéalisme allemand. A partir de 1828, elle est plus proche du milieu universitaire, comme, d'ailleurs, la revue de Pavlov, *Atenej*. La revue *Galateja* n'a d'autre ambition que d'être le porte-parole du cercle de Raič, et d'en prolonger sur le papier les discussions.

A l'exception du *Telegraf* de N.Polevoj, les premiers périodiques moscovites des années 1824-34 sont œuvres d'hommes issus de la "bonne société", et on n'est donc pas étonné d'y retrouver le ton des polémiques de salon, dans lesquelles il faut être brillant, spirituel, où le bon mot est parfois préféré à la pertinence de la critique.

Certes, N.Polevoj et Nadeždin ne sont pas des hommes de salons. Selon eux, la presse a une autre vocation qu'un prolongement de l'activité des cercles littéraires. Mais c'est seulement en 1834, avec l'hégémonie de *Biblioteka dlja čtenija*, où sont représentés tous les courants et tous les "partis", que la presse change véritablement de physionomie.

2 - Programmes des revues littéraires

Après 1830, on observe une professionnalisation des activités journalistiques. Avec l'appauvrissement de l'aristocratie, les débuts de l'ère des industriels, et le changement dans les mentalités, une revue doit désormais être une entreprise rentable[1]. Dès sa création, Polevoj avait pour ambition d'en faire une revue qui ne comptât, pour exister financièrement, que sur ses véritables lecteurs, des inconnus qui l'achèteraient parce qu'ils y trouveraient un véritable intérêt. C'est pourquoi, l'éditeur se devait de tout mettre en œuvre pour aller dans le sens du goût du public et pour élargir le nombre de ses lecteurs, sans toutefois tomber dans la médiocrité.

En effet, dès le premier numéro[2], Polevoj définit ainsi l'orientation du nouveau périodique. Cette revue sera destinée au public, affirme-t-il. Son unique but sera d'être utile et agréable au lecteur, afin d'amener à la lecture ceux que les gros livres ennuyeux et incompréhensibles rebutent. La difficulté est la diversité des goûts des lecteurs. En 1825, les éditeurs du *Telegraf* pensent que la

---

[1] N.Polevoj fait remarquer, en 1831, que la disparition de nombreux périodiques en 1830, année du choléra pour les revues, comme pour les hommes, est le signe qu'ils étaient inadaptés. Car l'échec d'une entreprise est la preuve qu'elle a été faite à contre temps de l'Histoire et du progrès. (MT, 1831, n° 1, p. 59) Idée reprise un peu différemment par Belinskij dans *Literaturnye Mečtanija*.

[2] *Pis'mo izdatelja k N.N.* MT, 1825, n° 1, p. 3-16

qualité première d'une revue est la diversité du contenu. Une revue parfaite serait un miroir dans lequel se refléterait le monde moral, politique et physique. C'est vers cet idéal que doit tendre le nouveau périodique.

- **Divertissement.**

Une revue doit être attrayante. Le lecteur ne doit surtout pas s'ennuyer à sa lecture. On évitera donc les articles longs et arides, se prolongeant sur plusieurs numéros. Pour attirer les lecteurs, un journal doit être gros et diversifié. Il doit y en avoir pour tous les goûts. Il ne faut pas craindre la multiplicité des sujets, mais offrir un large éventail allant du plus léger au plus sérieux.

On n'hésitera pas à publier des futilités, telles que les nouvelles de la mode parisienne ou des comptes rendus de spectacles... Mais il ne faudra pas tomber non plus dans le travers de la presse féminine. Les "revues pour dames" sont honteusement vides, c'est manquer de respect à l'intelligence et au goût des femmes, dit l'éditeur. Polevoj vise ici la *Revue des Dames* (*Damskij Žurnal*) de Šalikov. Plus loin dans l'article, il condamne le recours au sentimentalisme et aux histoires à l'eau de rose pour rendre la revue attrayante[1].

- **Information.**

Le journaliste est un porteur de nouvelles. La critique, qui sera l'une des rubriques les plus importantes d'une revue littéraire, consiste donc selon Polevoj, à tenir le lecteur informé de toutes les nouveautés. De temps à autre, il fera un bilan sous forme d'un tour d'horizon de la culture en général.

Certaines revues prétendent se limiter à un matériau exclusivement russe. Dans l'état actuel de la culture russe, cela paraît impossible à l'éditeur du *Telegraf*. N'est-il pas mieux de se donner un cadre plus large, étendu à tout ce qui est beau, agréable et utile, ou encore à "tout ce qu'un Européen doit absolument savoir"[2]. Polevoj a l'intention d'utiliser les matériaux de ses confrères européens (les revues françaises et anglaises, essentiellement), à la fois pour tenir le lecteur au courant de toutes les nouveautés, et

---

1 "Пусть отвергнет он бессмысленные сказки, водяные повести, слёзы, вздохи, пустоцвет поэзии и прозы..." MT, 1825, n° 1, p. 13

2 "Сколько ещё нам неизвестного, любопытного, такого, что необходимо знать должно Европейскому человеку!" MT, 1825, n° 1, p. 9

pour mettre à la disposition des Russes toutes les nouvelles connaissances du siècle, afin d'aligner la culture russe sur celle de l'Europe.

Une revue devra, d'une part, recueillir les trésors de la culture du monde entier, et d'autre part, renseigner le monde sur la Russie, ou, si c'est encore impossible, du moins corriger ce que les étrangers disent de la Russie.

Mais il faut aussi amener en douceur ce lecteur à s'intéresser à la culture, à l'histoire, à l'astronomie, aux statistiques, à la philosophie.

> "Le philosophe sera autorisé à dire quelques mots dans la revue, à condition que ce soit avec le sourire, en se souvenant de l'amitié de Socrate pour les Grâces et en gardant sa tristesse pour les livres ; l'historien nous racontera quelque chose d'intéressant, d'important, mais son récit sera léger et agréable, quant aux silex pointus de la science, il les sèmera dans un ouvrage à part[1]."

Le principe de Polevoj est qu'il ne faut pas hésiter à simplifier les découvertes de la science pour les rendre accessibles au plus grand nombre. Une revue ne doit pas se transformer en ouvrage scientifique, on ne publiera pas de volumineux articles - mieux vaut évoquer succinctement un plus grand nombre d'ouvrages, - pas de science aride.

> "L'important est de trouver le chemin glissant qui serpente entre la gravité excessive et la légèreté vide de sens"[2].

- **Critique.**

Enfin, une revue littéraire suivra le cours de la littérature russe, démasquant les ignorants et faisant l'éloge de l'esprit. Polevoj reste dans la tradition de Novikov, en se proposant de dénoncer l'ignorance, mais aussi de féliciter l'intelligence. La critique sera la

---

1 "Позволим иногда и философу сказать в нём несколько слов, но пусть говорит он улыбаясь, помнит о Дружбе Сократа с Грациями и бережёт угрюмость свою для книг. Историк пусть расскажет нам что-нибудь занимательное, важное, но расскажет легко и приятно, а тёрны учёности посеет в отдельной книге." MT, 1825, n° 1, p. 7

2 "Главное - сыскать скользкую дорогу, которая вьётся между излишней важностью и ничтожной лёгкостью." MT,1825, n° 1, p. 7

pierre angulaire de la nouvelle revue, qui se donne pour mission d'être un observatoire de la littérature russe[1].

Le public est, au demeurant, le seul juge, rappelle Polevoj, mais il n'est pas formé, or, une revue peut contribuer à développer le goût commun. Le journaliste sera le délégué, le porte-parole du bon sens, du bon goût, il gagnera la confiance du lecteur par son impartialité. L'intermédiaire du journaliste garantira aux poètes et aux écrivains indépendance et liberté, puisque c'est lui qui devra répondre des œuvres devant le lecteur.

> "Que nos poètes et prosateurs explorent de leur vol tous les domaines de l'esprit et de l'imagination. Le journaliste peut et doit examiner et évaluer leurs travaux(...) être l'intermédiaire du bon sens, du bon goût et de l'élégance de l'expression[2]".

C'est à la qualité de la critique littéraire qu'on déterminera le talent et la pureté des intentions du journaliste. Cet exercice n'est pas exempt de dangers. Comment critiquer l'œuvre d'un auteur, sans offenser l'homme, se demande Polevoj? Le critique ne peut s'appuyer que sur l'opinion générale, il doit traiter par le mépris les rancœurs des écrivains qu'il pourrait vexer par ses observations. S'il a dit vrai, alors son point de vue triomphera, car la vérité est plus forte que toutes les méchancetés et attaques gratuites dont il sera victime...

Polevoj définit ensuite une sorte de charte de déontologie du critique. En contrepartie de cette "autorité", le critique devra se garder d'empoisonner la revue par des jugements partiaux, des prises de parti, de basses moqueries. Il évitera soigneusement toute raillerie sur des personnes, toute envie ou jalousie qui le discréditeraient définitivement. Malheur au journaliste qui plaît à la plèbe littéraire, avide de scandales !

Polevoj milite pour une critique noble, saine, réfléchie, fondée et sans parti pris[3]. Ce ne sera pas toujours le cas de celle du *Telegraf*. Mais, "*Mann kann was mann will*", l'épigraphe choisie par Polevoj pour la nouvelle revue, signifie que les bonnes intentions sont

---

1 Le rôle du journaliste est encore plus important pour les ouvrages scientifiques, ajoute l'éditeur. Il doit conseiller et aider les lecteurs dans leurs choix.

2 "Пусть поэты и прозаики наши летают во всех областях умозрения и фантазии - журналист может и должен разбирать и ценить труды их (...), быть посредником здравого смысла , чистого вкуса, изящного слога." MT, 1825, n° 1, p. 12

3 MT, 1825, n° 3, p. 259 (*Obozrenije russkoj literatury v 1824*)

nécessaires, et que Polevoj prend l'engagement de faire du mieux qu'il pourra.

• **Le public.**

Polevoj n'ignore pas que le succès de la revue dépend étroitement de son public[1], et il rappelle que les lecteurs russes se doivent de lire en russe, sinon la culture russe sera toujours en retard.

Définissant le public qu'il souhaite pour sa revue, en 1825, il semble ne pas compter sur la haute société, où l'on se force à parler français, et qui est l'objet de la risée des Européens : ce qui s'y raconte n'est guère que du commérage, et ces aristocrates ne valent au fond pas mieux que le bas peuple, proclame-t-il ! En revanche la société moyenne, moscovite et provinciale, ne lit pas du tout, souligne Polevoj. L'activité favorite est le jeu de carte, et l'on va rarement au théâtre. Quant aux livres, on s'intéresse davantage à leur prix qu'à leur contenu, et le seul auteur bénéficiant d'un tant soit peu de popularité est Puškin. Il est clair que Polevoj vise précisément ce "créneau". Et s'il précise que le grand monde devrait montrer l'exemple, se rapprocher des scientifiques et aimer davantage la littérature nationale, c'est plutôt une incitation aux autres éditeurs, à suivre son exemple.

• **Une presse d'opinion?**

Après la tourmente de 1830, Polevoj éprouve le besoin de redéfinir les buts d'une revue littéraire, et les devoirs du journaliste. En effet, le temps n'est plus, en Russie, aux périodiques karamziniens, comme *Vestnik Evropy*, même s'il n'est pas encore aux *Review* du type anglais. Les bouleversements apportés par le romantisme ne se limitent pas à la littérature. La vie a changé, et la presse a une importance grandissante.

> "Non seulement en Russie, mais dans tous les pays civilisés, les revues ont aujourd'hui une place importante, et pas uniquement pour la littérature, mais aussi pour l'opinion publique. En France, en Angleterre, aux Etats Unis, et dans d'autres pays, ils constituent même un département de la force publique. Nous sommes encore trop jeunes pour cela. Mais même chez nous, non seulement les hommes de lettres, mais les artistes, les artisans et les gens de bien d'autres sphères, en un mot, tous ceux qui dépendent de leur publicité dans la

---

[1] *Obozrenie russkoj literatury v 1824,* MT, 1825, n° 3, p. 260

> société, tiennent compte de l'avis des journalistes. Même le gouvernement daigne accorder son attention aux jugements de certains périodiques russes[1]."

Outre cette allusion à la censure, Polevoj montre ici qu'il a parfaitement conscience du pouvoir que peuvent avoir les périodiques sur l'opinion publique, et par conséquent du rôle que peut jouer la presse dans les progrès de l'instruction. Le ton de son article de 1831 est beaucoup plus sérieux que celui de 1825. Dorénavant, une revue ne doit plus être "un recueil de petits articles amusants". Le temps n'est plus à la diversité du contenu, mais au contraire à l'unité :

> "Une revue doit constituer un tout, elle doit avoir une âme, que l'on peut appeler son but. Sinon, votre recueil rencontrera inévitablement l'indifférence du public.(...) Le journaliste doit être un chef de file dans son domaine. Comment pourrait-il mener son bataillon s'il ne connaît pas la route, on ne connaît la route que quand on sait où l'on va[2]".

En 1825, Polevoj disait que le journaliste est un porteur de nouvelles. En 1831, il distingue le rôle d'une revue de celui d'un journal. La devise d'un journal doit être la nouveauté de l'information, tandis qu'une revue doit donner une information complète et fondée, et surtout un jugement sur l'information, en fonction d'une opinion propre.

Le plus grand défaut des revues russes actuelles, selon Polevoj, c'est l'absence d'un point de vue unique. Une revue doit toujours faire apparaître clairement une opinion qui lui est propre, une ligne qui lui paraît être "la plus proche possible de la vérité"[3]. Celle du *Telegraf* sera celle du romantisme, la seul compatible, selon Polevoj, avec le progrès quel qu'il soit, y compris celui de

---

1 "Не в одной России, но и во всех образованных странах журналы занимают ныне важное место, и не только в словесности, но и во мнении общественном. Во Франции, в Англии в Соединённых Штатах и в некоторых других странах они составляют даже отдел силы государственной. Мы ещё молоды для этого. Но у нас не только литераторы, но и художники, и ремесленники, и многих других отделов люди, короче, все подвергающиеся гласности в обществе дорожат мнением журналистов. Даже правительство удостоивает своим вниманием суждения некоторых периодических изданий русских." MT, 1831, n° 1, (ed.1990 : p. 56)

2 "Журнал должен составлять нечто целое, полное. Он должен иметь в себе душу, которую можно назвать его целью. Иначе ваше собрание непременно подвергнется равнодушию публики. (...) Журналист в своём кругу должен быть колонновожатым, куда же заведёт он свой корпус, не зная дороги, ибо дорогу знают тогда только, когда известна цель пути." MT, 1831, n° 1, (ed 1990: p. 57)

3 "ученье, признаваемое издателями ближайшим к истине" *Взгляд...* MT, 1831, n° 1, (ed. 1990: p. 61)

l'instruction. La difficulté du journaliste est de s'entourer de collaborateurs ayant le même point de vue que lui, car il n'y a pas, en Russie, d'unité de l'instruction[1].

- **L'opinion publique.**

Le public est l'objet des remontrances de Polevoj, beaucoup plus sévère en 1831, qu'il ne l'était avec ses "chers lecteurs et lectrices" en 1825.

> "Une vie littéraire peut-elle exister là où l'opinion publique n'a pas de force, là où elle est confinée au domaine des récits satiriques? Toutes les opinions de la société doivent trouver leur reflet dans la littérature, mais nous, nous n'avons pas d'opinion dans la littérature. "

Polevoj rend responsable du retard de la culture russe la société instruite, qui pratique la philosophie et la littérature en dilettante, comme elle monte à cheval ou joue au billard...[2]

Le journaliste fera tout pour "réveiller les esprits, les sortir de cette inactivité répugnante et végétative qui est le plus grand défaut de la plupart des Russes.[3]" Déjà en 1825 Polevoj remarquait que les Russes se distinguaient par leur paresse intellectuelle.

> "Nous n'aimons pas travailler, et on nous a gâtés avec des activités légères. Il y a quarante ans, Fon Vizin s'interrogeait déjà : pourquoi chez nous n'est-il pas honteux de ne rien faire?[4]"

En 1831, Polevoj insiste davantage sur la mission de promotion de la culture russe. Le rôle du journaliste, dit-il, est de montrer le nouveau, dénoncer le vieux, et surtout mettre en valeur les nouveautés russes. La vocation du journaliste, selon Polevoj, est d'oublier son égoïsme et ses opinions, pour se mettre au service de ses concitoyens. Le journalisme vénal est fortement condamné : on ne doit pas faire de spéculation, ni de commerce sur l'éveil de

---

1 "У нас при издании журнала главное препятствие - недостаток в сотрудниках. (...) У нас - как мы уже сказали - нет единства в образовании. Надобно или не думать о цели журнала, или трудиться одному, двум и много много трём." МТ, 1831, n° 1, (ed.1990 : p. 62)

2 *Ibidem*

3 "будить их от этой пошлой, растительной бездейственности, которая составляет величайший недостаток большей части русских." МТ, 1831, n° 1, (ed. 1990 : p. 59)

4 "Мы не охотники трудиться и нас избаловали лёгкие занятия. За сорок лет Фон Визин спрашивал : "от чего у нас не стыдно ничего не делать ? "МТ, 1825, n° 3, p. 255

l'intelligence du public, affirme-t-il[1]. Le *Telegraf* sera donc une revue pluraliste, mais engagée idéologiquement, centrée sur la culture russe, mais ouverte aux Européens, et conçue entièrement pour l'information, l'éducation et le plaisir d'une large couche de lecteurs[2].

- **Journalisme philosophique.**

Comparons à présent ce projet avec celui de Venevitinov en 1826. Dans l'article "Quelques pensées en guise de plan pour une revue"[3], sa conception d'un périodique littéraire diffère de celle de Polevoj. Le but d'une telle revue serait de promouvoir en Russie le *ljubomudrie* , c'est à dire la nouvelle philosophie allemande, afin d'obliger la Russie à se regarder en face, à se connaître elle-même, selon le principe socratien. Il faut lutter contre la futilité, l'esprit d'imitation qui paralysent la culture russe. L'accès aux nouvelles découvertes de la philosophie allemande, sur les lois de l'esprit et de l'humanité, devrait permettre à la Russie de rejoindre la marche générale des nations vers le progrès. D'autre part, la nouvelle revue devrait contribuer à donner un contenu à la littérature russe, qui n'est encore, malgré les progrès de la forme (la langue littéraire), qu'une coquille vide. Les *ljubomudry* ont pour ambition de rectifier la marche de la culture, de corriger les erreurs héritées des Français sur la philosophie et les arts. Il faut libérer la littérature russe du joug pseudo-classique par une thérapie philosophique allemande.

A qui s'adresserait ce nouveau périodique? Venevitinov n'a pas l'espoir de convertir à la philosophie allemande une large partie de la population russe. Il suffirait d'éveiller ce goût dans "quelques coeurs nobles", dans lesquels pourrait se développer "la liberté de la

---

1 "Заметим наконец для людей особенного разряда, не для литераторов, а для промышленников литературных, что спекуляций на ум публики делать нельзя." MT, 1831, n° 1, (ed 1990: p. 59)

2 Polevoj s'inspire de la *Revue encyclopédique*, qui représente la fraction romantique libérale en France, par opposition au romantiques "ultra" ou royalistes (dont l'organe est *Le Mercure de France*). Les libéraux s'appuient sur les idées de Montesquieu, puis de Stendhal. Ils ont foi en l'homme et croient au progrès de l'humanité. Le romantisme royaliste exprime la nostalgie de l'époque passée. Il s'appuie sur les idées de Madame de Staël, et au delà, sur les romantiques allemands comme Schlegel. On trouve en Russie un reflet de ces luttes françaises, entre le *Telegraf*, dont le romantisme est plutôt libéral, et *Moskovskij Vestnik*, plus spéculatif et conservateur. Cette fidélité de Polevoj aux "libéraux" français s'observe aussi dans la préférence qu'il donne au bonapartiste Delavigne sur l'aristocrate Lamartine.

3 "Несколько мыслей в план журнала", Academia, p. 215-220

pensée esthétique" et se refléter "le rayon de la vraie connaissance". Contrairement au *Telegraf*, la future revue des *ljubomudry* ne s'adressera pas à un large public, elle privilégiera la qualité à la quantité.

Quels seront les moyens employés pour atteindre ce but? L'originalité de Venevitinov est de préconiser l'étude de l'Antiquité gréco-latine. Il faut s'écarter en partie de la modernité, - c'est à dire, en 1826, du romantisme byronien, - pour recaler la culture russe sur la culture mondiale. Ni pseudo-classicisme, ni byronisme, mais des études classiques approfondies, telle est la voie que doit suivre la culture russe. D'autre part, l'étude de soi-même étant indispensable à qui veut acquérir les vraies connaissances, les œuvres russes seront au centre de l'intérêt des futurs journalistes. La revue sera composée de deux parties, l'une théorique, qui exposera les nouveaux principes de connaissance de la philosophie allemande, l'autre, pratique, constituera l'application de ces principes à l'histoire des sciences et des arts. Il s'agit donc d'étudier les Classiques antiques et les œuvres russes en s'appuyant sur une esthétique moderne, issue de la philosophie allemande.

- **Actualité et modernité.**

Plus pragmatique est l'approche de Ševyrëv en 1828[1], alors que la revue a déjà un an d'existence, que pour la plupart, ses nobles fondateurs (Venevitinov, Odoevskij, ...) ont quitté Moscou pour Saint-Petersbourg. Qu'est-on en droit d'exiger d'une revue *moderne*, s'interroge-t-il? Non seulement de distraire et d'amuser ses lecteurs, même si c'est inévitable, mais aussi de montrer les nouvelles conquêtes de l'esprit humain, d'apporter des réponses aux questions d'actualité. Tout en apportant quelque nuance, il reste fidèle à l'orientation philosophique de la revue, mais il veut rendre celle ci plus attractive et plus actuelle.

Une revue doit donner une vue d'ensemble de la culture et du progrès. Par le moyen des revues, on peut rendre la Russie aussi moderne que l'Europe. Car si l'ignorance du passé maintient dans l'enfance, l'ignorance du présent, du XIXème siècle, maintient bel et bien la Russie dans le XVIIIème siècle. Venevitinov insistait sur l'étude du passé, quitte à oublier provisoirement le présent. Ševyrëv constate que ce projet est impossible. Un almanach, comme celui

---

1 *Obozrenie russkix žurnalov*, MV, 1828, n° 5, p. 61

qu'envisageaient de créer les *ljubomudry* avant l'arrivée de Puškin, aurait pu remplir ce rôle, mais une revue bimensuelle devait être inscrite dans l'actualité. Naturellement, l'influence de Puškin a été déterminante dans le changement d'orientation de la revue, mais les *ljubomudry* eux-mêmes, ont fini par se rendre à l'évidence.

Polevoj cherchait la diversité des sujets, tandis que Ševyrëv, dans *Moskovskij Vestnik*, prétend synthétiser, éviter l'éclectisme et la dispersion. C'est d'ailleurs l'un des principaux défauts dont il fait le reproche au *Telegraf.* Pour Polevoj, une revue devait être le lieu d'un débat, où la vérité se manifeste dans la confrontation des opinions. Pour les *ljubomudry* au contraire, une fois définis les principes philosophiques *vrais*, il n'y a plus de place pour la discussion, mais uniquement un long travail de défrichage et de découverte de la vérité dans tous les domaines, y compris celui de la critique littéraire. Leurs conceptions philosophiques trouvent une application directe : la vérité, en matière de critique littéraire, existe de façon objective, et il suffit de savoir la découvrir.

- **Plaire au public, ou chercher la vérité?**

La revue doit-elle aller dans le sens des exigences du public? Dans le premier numéro de *Moskovskij vestnik*, un inconnu[1] s'adressant à l'éditeur exprime ses doutes sur le succès de cette revue. L'indifférence du public, aux problèmes posés par l'existence d'une culture russe, lui semble être le mal principal dont souffre la société. Les reproches contre le public sont fondés, reconnaît Pogodin dans le numéro suivant. Pourtant, s'il n'est, certes, pas aussi avide de lecture que le public étranger, le public russe prend une part de plus en plus active au progrès général. C'est donc un pari sur le public : sera-t-il assez mûr pour accueillir *Moskovskij Vestnik* ? Pogodin est inquiet, car la rumeur n'est pas très favorable au nouveau périodique, et Venevitinov lui-même lui recommande d'aller dans le sens du goût du public (par exemple, en publiant des traductions d'articles de journaux étrangers sur les nouveautés européennes, comme fait le *Telegraf)*, au moins pendant la première année, car il faut amener progressivement les lecteurs à ce qu'ils ne connaissent pas[2].

---

[1] Qui signe P. *Pis'mo k izdatelju* MV, 1827, n° 1, p. 76 (Peut être Pogodin lui-même, qui répond à cette "lettre" dans le numéro suivant de la revue.)

[2] Lettre du 7 janvier 1827, Academia, p. 328

Mais les autres *ljubomudry* sont contre les concessions, et ils expriment leur mécontentement à Pogodin, qui est bientôt contraint d'accepter Ševyrëv comme co-rédacteur en chef. Titov écrit à Pogodin qu'il ne voit pas l'intérêt de tenir compte des goûts de la masse des lecteurs.

> "Notre critique doit être impitoyable. Il faudrait trouver d'autres moyens de plaire au public[1]."

Le devoir du journaliste est d'être rigoureux et scientifique. Ce n'est pas rendre service au public, ni le respecter, que se livrer, comme Polevoj, à des vulgarisations excessives, estiment les universitaires[2] de *Moskovskij Vestnik*. Peu à peu, la revue s'enferme dans des débats de spécialistes qui n'intéressent guère les lecteurs, sa popularité décline rapidement après 1828. Tiraillée entre des exigences opposées, elle ne parvient à satisfaire ni les unes, ni les autres. Ce sera une des raisons de son échec[3].

Dans un article de Nadoumko[4], Nadeždin expose dès 1829 sa conception d'une revue, qui s'oppose apparemment à celle de Polevoj. Une revue doit avoir son domaine propre, et ne doit pas être, comme le *Telegraf*, une "vinaigrette littéraire"[5]. Certes, la revue de Polevoj est épicée, dit Nadoumko, poursuivant sa métaphore culinaire, elle "pique", elle envoie des piques à tout le monde. C'est ce qui fait son succès auprès du public. Mais une revue est-elle destinée à amuser la foule? Doit-elle se transformer en arène de gladiateurs[6] ? Non. Elle doit plutôt être le temple des muses et de la culture... Nadeždin insiste sur la dignité que doit conserver un journaliste. Est-ce à dire qu'il pense, comme les *ljubomudry,* que toute discussion est exclue des pages d'une revue ?

La polémique est utile, si elle est noble, précise Nadeždin dans le même article. Une revue doit défendre ses principes, ses idées. Il est même de son devoir d'attaquer, au nom de la vérité, les autres périodiques, pour leur rendre service, leur indiquer leurs

---

1 Barsukov, livre 2, p. 128

2 En l'occurrence, Stroev, qui reproche à Polevoj sa conception de l'histoire russe. MV, 1828, n° 13, p. 82

3 Cette raison est avancée, en tout cas, par Belinskij dans son article *Literaturnye mečtanija.* (Skabičevskij, p. 75)

4 *Vsem sëstram po ser'gam*, VE, 1829, n° 22, p. 102-139, n° 23, p. 178-211

5 "Я сам люблю винегрет, только не - литературный." dit Paxom Silič (*Vsem sëstram po ser'gam*, p. 183)

6 "Разве журнал издаётся для черни? Умилосердитесь! Эти арены гладиаторства..." *ibidem*

égarements... Mais il faut le faire avec indulgence et amour ! Ainsi, Nadeždin ne s'interdit pas d'avoir recours à la joute verbale, contrairement à Ševyrëv ou Kireevskij pour lesquels ce moyen est inconvenant. En tout état de cause, la polémique doit rester secondaire. Mieux vaut exposer la vérité, la développer, que mener bataille en son nom, dit Nadeždin. Une revue doit, avant tout, élaborer une esthétique, définir les principes et les lois du Beau. En effet, elle ne peut se contenter de collectionner les œuvres littéraires, elle doit les expliquer, montrer l'esprit qui les anime. C'est pourquoi, Nadeždin affirme la nécessité du choix d'un système, d'une théorie esthétique, sur laquelle doit s'appuyer tout le contenu de la revue.

Ne risque-t-on pas, par trop de science et de philosophie, d'effrayer le public, qui ne demande qu'une chose d'une revue littéraire, qu'on l'émeuve et qu'on l'amuse, se demande Nadoumko? Il faut rendre attrayant l'exposé de la théorie, répond Paxom Silič. Il est, en effet, trop tôt pour livrer au public les théories de la philosophie allemande à l'état brut, comme a tenté de le faire *Moskovskij Vestnik*. De plus, la philosophie est "un produit frais qui ne se transpose pas d'un pays à l'autre". Le *Telegraf* voudrait faire passer pour de la philosophie une marchandise avariée... La vraie philosophie doit naître des profondeurs de l'esprit. Nadeždin tient compte de l'expérience malheureuse de *Moskovskij Vestnik*, mais il reprend à son compte les objectifs de Venevitinov.

Il faut commencer par le début du développement de la culture, par l'étude de l'Antiquité, pour ensuite en gravir les marches une à une, jusqu'à atteindre le niveau du siècle. L'humanité d'aujourd'hui est préfigurée dans celle de l'Antiquité. On ne peut pas la comprendre, si l'on ne connaît pas son passé. Une revue doit contribuer à une meilleure connaissance du passé, pour une bonne évaluation du présent. C'est de cette façon que Nadeždin entend éduquer le goût de ses compatriotes.

Une revue littéraire russe doit publier les œuvres russes, même si elles ne sont pas parfaites, pourvu qu'elles soient modernes et nouvelles. Ainsi, les œuvres dites "romantiques" (ces farces monstrueuses et hurlantes) n'ont pas leur place dans une revue sérieuse, car celle-ci doit constituer une sorte d'archive, où les générations futures trouveront des documents sur la vie littéraire

contemporaine, il est inutile qu'elles y trouvent des "mauvaises herbes" !

L'idéal des *ljubomudry* d'une critique objective se retrouve chez Nadeždin, qui préfère parler de "bibliographie" et faire du critique un "bibliographe-recenseur"[1]. C'est une exigence absolue pour une revue littéraire. Si la vérité doit toujours être dite, en revanche le ton peut être nuancé : indulgent pour les débutants bien intentionnés, intransigeant pour les charlatans qui abusent de la crédulité du public !

Nadeždin reprend plusieurs idées de Venevitinov et des *ljubomudry* : L'unité de contenu, pour une revue, était aussi une de leurs exigences, comme l'étude de l'Antiquité, la nécessité d'une théorie esthétique ferme, précédant toute critique, ainsi que celle d'une critique "objective". Selon Nadeždin, l'étude de l'Antiquité et de l'Histoire montrera que les romantiques n'ont rien inventé. "Schelling s'explique par Plotin, Napoléon par César, (...) Gœthe est une réédition d'Euripide, et Schiller un deuxième Virgile[2]". Une revue littéraire devra mettre en évidence ces rapprochements entre les temps modernes et l'Antiquité. Le *Teleskop*, tel que le conçoit Nadeždin, doit être le périodique de l'époque moderne, post-romantique, (qui est la synthèse des deux premières périodes de l'humanité, évoquée dans sa thèse). Il doit aussi être le périodique de la culture russe. Son nom est une allusion à l'article évoqué précédemment, où il était dit que la culture russe était tellement insignifiante qu'il fallait un télescope pour l'apercevoir[3] ! C'est ce télescope que Nadeždin propose aux lecteurs en 1831.

Cependant, Nadeždin, qui, en 1829, reprochait à Polevoj de flatter le goût du public et d'avoir une attitude de commerçant, est vite amené à faire de même. En publiant un supplément séparé, *Molva*, journal de mode, mais aussi d'actualité, sur la vie publique, la littérature et le théâtre, le *Teleskop* de Nadeždin semble résoudre le problème qui s'était posé à *Moskovskij Vestnik,* - être à la fois sérieux et attrayant. Remarquons qu'en 1832, le *Telegraf* fait de même, avec *Kamer Obscura*, dans lequel sont publiées les actualités, et tout ce qui concerne la polémique littéraire, tandis que les articles de fond, ou sérieux, sont publiés dans le corps de la revue.

---

1 *Teleskop*, 1831, n° 1, p. 112-115

2 *Vsem sestram po ser'gam* , VE, 1829, n° 23, p. 201

3 *Ibid.*, n° 22, p. 122.

• **Statut du journaliste.**

En conclusion de son article "Quelques pensées en guise de plan pour une revue", Venevitinov évoque le "*podvig* " (l'exploit, au sens chevaleresque), que constituerait la création de cette revue. Il est, de ce fait, parfaitement dans la tradition du journalisme amateur, pratiqué par des nobles éclairés, que leur "vertu" oblige à remplir un devoir, tant à l'égard de la Russie, que de l'humanité. C'est cette générosité désintéressée que met en avant Pogodin, lorsque, dans les premier numéros de *Moskovskij vestnik*, il décrit ses collaborateurs comme des "jeunes gens motivés par une volonté sincère de prendre part au bien général, qui ont décidé d'unir leurs efforts et d'apporter leur contribution commune à l'autel de la culture nationale".

Le devoir du journaliste, dit Ševyrëv[1], est d'accorder les opinions divergentes du public, et d'attirer l'attention générale sur les questions du siècle. Contrairement à Polevoj, Ševyrëv estime qu'une revue ne doit pas prendre parti dans les débats. Elle doit refléter tous les points de vue. Le journaliste doit rester au dessus des disputes, garder une vue d'ensemble, comme un juge impartial. Il doit attribuer à chaque question soulevée sa juste place sur l'échelle du progrès.

Le journaliste se sacrifie à l'instant présent, affirme Ševyrëv, tandis que le poète travaille pour l'éternité. Pour le journaliste, (comme pour l'acteur !) il n'y a pas de futur, pas de gloire éternelle. La notion de "sacrifice" chez Ševyrëv est proche du *podvig* de Venevitinov. Si l'écrivain se dévoue au service du peuple, il en tire néanmoins une gloire personnelle, tandis que le journaliste est de surcroit condamné à rester dans l'ombre. Ainsi, le travail du journaliste est-il plus noble que celui du poète.

Nadeždin affirme[2] qu'une critique noble, bienveillante, intelligente, doit accompagner la littérature comme une accoucheuse(!). La difficulté qui vient de la susceptibilité des auteurs, pourrait disparaître si les journalistes s'interdisaient

---

1 *Obozrenie russkix žurnalov*, MV, 1828, n° 5,

2 *Vsem sestram po ser'gam*, VE, 1829, n° 22, p. 203. "Критика благородная, благоразумная, благонамеренная - есть искренняя подруга, кровная сестра Изящной словесности. Она должна быть восприемницею новорожденных её произведений, повивальною бабкою - как говаривал, бывало, добрый Сократ - рождающихся." (c'est moi qui souligne).

d'être eux-mêmes auteurs. Le journaliste doit faire son devoir : juger librement, sans peur et sans parti pris, les œuvres qui ont une prétention littéraire. Il ne doit pas se préoccuper de savoir s'il est entendu, car les générations futures sauront lui rendre justice. En interdisant au critique d'être écrivain, Nadeždin va plus loin encore que Ševyrëv. Avant sa carrière de journaliste, Nadeždin avait écrit des poèmes et des nouvelles, qu'il jugeait médiocres. Il suit son propre précepte, en abandonnant toute création littéraire après 1830. Mais il retourne en sentiment de supériorité le complexe d'infériorité qu'il ressent vis à vis des véritables poètes. Dans la conception de Nadeždin, le critique prend la place du poète, dans son rôle de prophète incompris, et d'interlocuteur des générations à venir.

Belinskij, dans les *Rêveries littéraires*, consacre cet avènement du journaliste :

> "On naît journaliste, comme on naît poète, et on l'est par vocation[1]."

- **Conclusion**

Pour Polevoj, une revue littéraire est destinée à donner envie de lire et à mettre à la portée du plus grand nombre les nouveautés du siècle. Elle doit être militante (en faveur du romantisme). Elle s'adresse aux classes moyennes de la société russe, qui n'ont pas encore de rôle dans le développement de la culture, mais en lesquelles il fonde ses espoirs. Elle utilise tous les moyens pour intéresser ses lecteurs, les sujets sont aussi variés que possible, la revue doit être cosmopolite, ouverte sur les cultures européennes. On s'y intéressera ainsi non seulement à la philosophie allemande, mais aussi au romantisme français et anglais, ainsi que polonais...

Les *ljubomudry* espéraient fonder une revue de pointe, destinée aux lecteurs les plus éclairés de la société russe, ceux qui sont le moteur de la culture, dans le but d'attirer leur attention sur la philosophie allemande, et sur une nouvelle façon d'aborder les œuvres de l'Antiquité, qui signerait l'arrêt de mort du "pseudo-classicisme". Ils ambitionnaient également de recentrer la culture russe sur elle-même. Puškin espérait, lui, faire de la revue une alternative moderne au romantisme byronien. La revue de Pogodin n'a

---

1 "Журналисты, как и поэты, родятся и бывают ими по призванию." *Literaturnye Mečtanija*, Skabičevskij, p. 75

pas su trouver son public, ni parmi les "aristocrates", qui lui reprochent les concessions et le manque de matière poétique et critique, ni parmi les classes moyennes, rebutées par trop de science.

Le *Teleskop* est une revue résolument d'opposition. La thèse, que défend la revue, est la mort du romantisme, et l'avènement d'une époque de synthèse, profondément "nationale", pour la littérature russe. Il s'adresse à la même catégorie de lecteurs que le *Telegraf*, les classes moyennes moscovites et provinciales, et utilise le même arsenal de séduction : gravures de mode, commentaires de l'actualité européenne, polémique... Mais à la différence du *Telegraf*, le *Teleskop* est presque exclusivement littéraire, la plus grande partie de la revue est consacrée à la bibliographie, et particulièrement aux livres russes. Les comptes rendus sont peu indulgents, exigeants, et parfois peu respectueux envers les auteurs.

Au contraire, *Evropeec* , la revue de Kireevskij, se proposait de ne pas tenir compte de l'avis du plus grand nombre. Ne paraissant qu'une fois par mois, cette revue n'était pas destinée à entretenir un dialogue régulier avec les lecteurs. Elle ne prétendait pas les séduire ou les amuser. En effet, elle n'était pas destinée aux classes moyennes, mais à l'élite pensante de la société. Comme le *Teleskop*, en revanche, la revue de Kireevskij devait défendre une thèse bien précise, celle de l'avènement d'une période "russe" de la littérature, et du rôle à venir de la culture russe dans les progrès de l'humanité. Malgré son nom, elle était déjà tournée exclusivement vers la littérature russe.

Dans les années trente, la vocation des périodiques littéraires se modifie. Il ne s'agit plus d'ouvrir au maximum les centres d'intérêt, mais de se spécialiser sur les questions proprement littéraires. En outre, chaque revue doit désormais avoir un point de vue unifié, un but unique et déterminé. Les traductions d'articles critiques, empruntés aux journaux étrangers, ne satisfont plus. On attend des journalistes qu'ils donnent leur propre opinion.

Apparemment, les revues moscovites divergent sur la question du romantisme. En fait, leur but commun est de promouvoir la littérature et la culture *russes*. Le recentrage sur la Russie est sensible, même dans une revue "européenne" comme *Moskovskij Telegraf*. La question essentielle est de déterminer qui sera le moteur de cette culture en formation, l'élite ou l'opinion "publique"

du plus grand nombre? De la réponse à cette question dépend la définition du rôle de la critique littéraire.

Chapitre 3 : Nécessité d'une critique littéraire sérieuse.

Le redéfinition du rôle de la presse littéraire et de la responsabilté du journaliste dans les progrès d'une littérature nationale conduit à accorder à la critique une place déterminante dans les revues, et à s'interroger sur ce qu'elle doit être.

Les règles classiques, dépassées et fausses, ont été remplacées par l'absence de toutes règles, disait Venevitinov, réclamant un système positif de règles esthétiques romantiques. Tout l'effort de journalistes des années vingt et trente consiste à reconstruire un tel système, en se fondant sur les théories romantiques allemandes.

1 - Satire et pamphlet.

Or, à l'époque de l'Arzamas et de la Beseda, la satire et le pamphlet tiennent lieu de critique. Les divergences de points de vue entre gens du même monde prennent la forme d'épigrammes, de jeux de mots ou de traits d'esprit. Cette forme subsiste dans les joutes polémistes des périodiques, à côté d'une critique plus élaborée, durant toute la décennie.

• Utopies satiriques.

Ainsi, en 1824 Odoevskij publie dans *Mnemozina* une pièce satirique intitulée "Feuillets arrachés aux *Nouvelles du Parnasse* [1]". Les *Nouvelles du Parnasse* sont le journal des dieux de l'Olympe. Or, dans cette fiction littéraire, Apollon est mécontent des disputes qui surviennent entre les dieux des arts : la multiplication des "génies" menace d'extinction les arts et les sciences. Il s'ensuit donc la publication d'un "code de l'assemblée des génies[2]". On reconnaît dans le Génie principal une satire dirigée contre Karamzin lui-même, tandis que le Sous-génie est évidemment Žukovskij. Dans l'autre camp se trouvent les "Ultras", ayant à leur tête l'Ultra-Slovesnik, caricature de Šiškov. Mais arrive la muse Polymnie, qui prédit qu'un nouveau soleil, venant du pays des Teutons, va se lever sur la

---

[1] Листки, вырванные из Парнасских ведомостей.

[2] Из Устава Гениального Скопища.

littérature[1]. Si l'on tient compte du fait que, dans la mythologie grecque, Polymnie se confond avec Mnémozyne, cette parabole satirique signifie le projet des éditeurs, - particulièrement du *ljubomudr* Odoevskij, - de régénérer, grâce au schellingianisme allemand, les discussions littéraires en Russie.

Pour Odoevskij la littérature n'est pas dissociée de la culture, ni des mœurs de la société. La satire de la vie littéraire est incluse dans une satire des mœurs en général. La pièce "Les Vieillards ou l'île Pankhaï"[2] fait partie d'une série, dont le héros Ariste est un *alter ego* de l'auteur, un *ljubomudr* schellingien. Dans ce conte fantastique, il rêve de l'*Ile Pankhaï*, qui est le titre d'un récit du philosophe Diodore le Sicilien, que les *ljubomudry* avaient lu à la Pension. Ariste voit les habitants de cette île tels qu'ils sont réellement,ce sont des vieux à la taille d'enfants. Ils se battent entre eux, chacun émet des jugements selon ses propres critères, il n'y a aucune unité, aucune entente entre eux. Ils ne produisent que des bulles de savon, leurs activités sont vides de sens, mais toujours ils ont à la bouche leur fameuse expérience, dont ils se prévalent pour tout. Autrefois, le jeune Ariste avait du respect pour les vieux à cause de leur âge, à présent, il ne respecte que ceux qui ont su rester jeunes grâce à un exercice constant de leur esprit. Ainsi, Odoevskij rejette en bloc les deux camps de ses aînés, il affirme son sentiment d'appartenir à une autre génération. Cette thématique est fréquente dans les œuvres de jeunesse d'Odoevskij, on la retrouve dans la nouvelle *Elladij,* ainsi que dans la parabole *Novyj Demon*, publiées également dans *Mnemozina*, et elle n'est pas éloignée de celle de la pièce de Griboedov *Gore ot uma*. C'est celle du désenchantement de la jeunesse vis à vis de la société. Le personnage d'Ariste, comme celui d'Elladij, sont profondément romantiques. La satire d'Odoevskij est dans la lignée byronienne, par opposition à une satire plus "classique", dans l'esprit des Lumières, à vocation avant tout didactique, comme l'était celle de Novikov.

Kjuxel'beker publie dans le numéro II de *Mnemozina*, une utopie intitulée "La terre des acéphales[3]". Après un voyage en montgolfière, le narrateur et son compagnon français arrivent sur la lune, dans le

---

1 "и новое ясное солнце, восходя от страны древних Тевтонов, уже начинает лучами выспреннего умозрения - освещать бесконечную окружность познаний!"

2 *Mnemozina, I,*

3 "Земля безглавцев."

royaume d'Acéphalie, où les habitants sont privés de tête. On la leur tronçonne systématiquement durant leur enfance. Cela ne les empêche pas de faire de l'esprit, des calembours, d'écrire des épigrammes... Leur littérature est florissante ! Mais on ne distingue pas les élégies d'un poète de celles des autres. Ils sont souvent aussi sans coeur... En Acéphalie, seul le bas peuple peut garder sa tête. Kjuxel'beker dénonce, par le moyen de cette utopie, l'éducation des enfants russes par des étrangers, et le vide mondain de la littérature qui en résulte. La haute société est dénaturée, dépravée, seul le peuple garde son identité russe.

La satire provoque le rire, qui a des vertus curatives. Odoevskij le rappelle dans une allégorie publiée dans le premier numéro de *Moskovskij Vestnik*[1] : au cours d'un bal-mascarade où la foule s'ennuie, apparaissent successivement les masques, mais personne ne leur prête aucune attention, jusqu'à ce qu'entre le masque miroir, qui montre à la foule sa propre image. Et la foule qui s'ennuyait se lève pour le suivre, car chacun, en se reconnaissant, éclate de rire. Les autres masques sont furieux de son succès, mais le rire de la foule est si fort qu'il couvre leurs injures, et la mascarade se poursuit, plus enjouée que jamais. C'était bien là l'idée de Novikov lorsqu'il publiait ses premières revues satiriques, comme *Truten'* : on peut corriger les mauvaises mœurs de la société, en la faisant rire d'elle-même.

- **Feuilletons à clés.**

Dans la satire, florissante au début des années vingt, se rejoignent la tradition novikovienne et la modernité du byronisme. Mais il existe une troisième forme de satire, celle qu'apprécient particulièrement tous les lecteurs de tous les temps, le "feuilleton" à clés, dans lequel il ne s'agit pas de dire quelque chose, mais de jouer à cache-cache, ou à la devinette, avec le lecteur. Ainsi, Bulgarin publie dans *Literaturnye Listki* un "feuilleton" mettant en scène, dans des personnages à clé, les plus grandes autorités littéraires : Žukovskij (Fjalkin), Del'vig (Lentjaev), Griboedov (Talantin), Baratynskij (Neučinskij) etc.

Dans *Mnemozina* IV, Odoevskij répond par une allégorie "Le cheval de l'Odyssée[2] (dédié aux nombreux juges et aux quelques lecteurs de

---

1 "Бал-маскарад" MV, 1827, n° 1

2 "Одиссеев конь"

Mnemozina)", dans laquelle le personnage, Kallikon (Bulgarin), s'illustre par son esprit borné. Enfermé depuis longtemps dans le cheval de Troie, il a acquis la conviction que ni Troie, ni le reste de l'univers n'existent, et que le monde se finit sur les parois de ce tonneau-cheval. Odoevskij dénonce le scepticisme et le matérialisme de tous les "Kallikons de notre siècle qui jettent des coups d'oeil menaçants depuis leurs tonneaux..." En 1825, Bulgarin répond à son tour, dans *Severnyj Arxiv* , par une utopie parodique où il met en scène Odoevskij sous les traits d'un "philosophe-musicien"[1].

D'une façon générale, les journaux pétersbourgeois affectionnent particulièrement le jeu du feuilleton satirique. Entre 1827 et 1830 paraît, à Saint-Petersbourg, le *Slavjanin*, de Voejkov, un journal militaire et littéraire, qui publie régulièrement, sous l'appelation de *Caméléonismes* (*Xameleonistika)*, un feuilleton satirique, dirigé contre Greč et Bulgarin. Belinskij y fait allusion dans les *Rêveries littéraires* , en refusant de donner son avis sur les revues.[2]

• **Articles critiques satiriques.**

Et c'est dans cette tradition que se situe Nadeždin lorsqu'en 1829, dans *Vestnik Evropy*, il publie les dialogues imaginaires de Nadoumko sur la vie littéraire de l'époque. A la différence des satires de *Mnemozina*, ces scènes n'ont pas un caractère fantastique, ni utopique, elles ont plutôt ce qu'on pourrait appeler un caractère "réaliste". Les personnages sont cryptés (Nadoumko est bien entendu l'*alter ego* de Nadeždin), mais à la différence des feuilletons petersbourgeois, les dialogues ne sont pas aussi superficiels qu'il y paraît. Ils reflètent véritablement les différences de point de vue esthétiques et littéraires, et sont une bonne illustration de la polémique de l'époque.

Dans les premiers temps, le *Telegraf* s'efforce de garder un ton exempt de tout esprit polémique, (ce que les auteurs de l'*Argus* appellent un ton supérieur et condescendant[3]), mais bientôt il est poussé à répondre aux attaques. Il renoue avec la tradition du

---

1 Гуслист-философ. ("Невероятные небылицы, или путешествие к средоточию земли." *Severnyj Arxiv,* 1825, n° 10-12) L'intérêt d'Odoevskij pour la théorie musicale était connu.

2 "Главное, я слишком ещё неопытен в хамелеонистике и имею глупость дорожить своими мнениями..." *Literaturnye mečtanija* , Skabičevskij, p. 72

3 *Argus*, 1830, n° 1, *Pis'mo k izdatelju Galatei*, p. 16

"feuilleton", en particulier dans les suppléments, comme *Novyj Živopisec* , en 1830-31, qui le place dans la lignée novikovienne[1], et *Kamer Obscura* en 1832, où alternent les dialogues et les réflexions personnelles de l'éditeur. Dans un article programme, (*Pis'mo Živopisca k gospodinu Timofeju*[2]) il affirme qu'il ne fait que copier ce qu'il voit, sans même grossir les traits. La cible de la satire de Polevoj est la noblesse, dont il raille l'attirance aveugle pour tout ce qui vient de l'étranger, et le manque d'éducation et de culture. Sous le nom de *Kartofelin*, Polevoj publie des parodies des vers de Ševyrëv, ainsi que de la littérature "aristocratique".

Moskovskij Vestnik lutte contre cette pente satirique de la littérature russe. Pour ses éditeurs, la satire n'est pas une activité noble. La littérature doit laisser à la critique le soin de "faire le ménage" dans le monde des lettres, selon Ševyrëv[3]. Toutefois, le journal sacrifie lui aussi à la mode du feuilleton satirique, avec la "Conversation entre le libraire et le traducteur"[4], dans laquelle sont dénoncés le phénomène des modes littéraires, et le nouveau rapport au livre, comme produit de consommation commercial.

Loin de disparaître avec la fin de l'époque byronienne, la satire revient au goût du jour, devenant un genre intermédiaire entre la littérature et la critique, et bien que les journalistes soient conscients de la nécessité d'une critique constructive, fondée sur une esthétique claire et immuable, le pamphlet satirique tient encore souvent lieu de critique.

2 - Le bas niveau de la critique.

• Attaques personnelles et "anticritiques".

Ce qui discrédite le plus les journalistes, ce sont les multiples "anticritiques", les lettres aux éditeurs et les attaques personnelles publiées dans les périodiques. Un exemple frappant du cercle vicieux des "critiques", suivies des "anticritiques" et des "réponses aux anticritiques", est la polémique entre Vjazemskij et Dmitriev, provoquée par la Préface de *Baxčisarajskij Fontan*. Ayant épuisé les arguments d'ordre littéraire, les protagonistes versent rapidement

---

[1] Novikov a publié une revue satirique intitulée *Živopisec* en 1772-73.

[2] *Novyj Živopisec* ..., MT, 1829, n° 17

[3] *Zamečanija na zamečanija K.Vjazemskogo o načale russkoj poesii*", MV, 1827, n° 3, p. 207

[4] *Razgovor knigoprodavca s perevodčikom*. MV, 1827, n° 20, p. 479

dans les attaques personnelles ne présentant plus le moindre intérêt pour le lecteur, ni pour la littérature[1].

Au milieu des années vingt, aucun périodique n'échappe à ces échanges épistolaires vigoureux. Dans *Mnemozina* IV, Odoevskij répond aux prétendues attaques de Bulgarin, sur un ton d'emblée extrêmement agressif[2]. Il affirme traiter ses railleries par le mépris, tout comme il fait peu de cas de ses louanges. D'ailleurs, dit-il, il se refuse à se discréditer davantage, en répondant à Bulgarin, qui ne sait pas réfléchir, et qui ne comprend pas la plaisanterie. Kjuxel'beker répond sérieusement à la critique de Somov, mais il se refuse à le faire pour celle de Voejkov. En revanche, Odoevskij ne dédaigne pas de railler celui-ci pour sa "célèbre" traduction des *Jardins* du "célèbre" Delille[3].

Nadeždin n'hésite pas en 1829 dans *Vestnik Evropy* à attaquer sans égards ses adversaires, et en particulier Polevoj. Il se moque de sa prétention à être un philosophe, un historien. Polevoj, dit-il, n'est qu'un marchand qui rameute la clientèle avec son boniment[4]... Ces attaques permanentes ne font que s'intensifier dans le *Teleskop* dès 1831. Les attaques personnelles contre Polevoj sont incessantes : on lui reproche d'être issu de la classe des marchands, d'être le fils d'un fabricant d'alcool[5], de ne pas avoir achevé ses études à l'Université[6], etc. De l'avis des journalistes, les plus incorrectes sont celles de *Galateja*, et de son supplément *Argus*, en 1829-30. Inversement, dans la "guerre" des périodiques de l'année 1832, Polevoj attaque personnellement, et de façon virulente, Voejkov[7] , citant des passages entiers pour tourner son style en dérision. Il est insultant pour A.A. Orlov[8], lorsqu'il ironise sur *Molva*, qui l'aurait, soi-disant, choisi comme maître à penser. Il se moque de Pavlov[9], qui, dit-il, de *Mnemozina* à *Atenej* et au *Teleskop*, ne fait que se répéter. Et, au fond, Puškin lorsqu'il évoque dans le

---

1 Voir *infra* Première partie, chapitre 1

2 Статьи особенные. Короткий ответ кн. Одоевского г-ну Булгарину. *Mnemozina*, IV.

3 Le mot *znamenityj* (célèbre) est une allusion à la risée générale dont Voejkov est l'objet pour s'être vanté mal à propos de ses "amis célèbres" (les anciens membres de l'Arzamas)...

4 VE, 1829, n° 23, *Vsem sestram po ser'gam* , p. 180

5 Allusion de Nadoumko dans *Sonmišče nigilistov* VE, 1829, n° 1, p. 15

6 *Galateja*, 1830, XI, (*Argus*, n° 1, p. 10)

7 MT, 1832, n° 2, p. 31

8 *Ibid.* n° 3, p. 53

9 *Ibid.* n° 4, p. 74-80

Teleskop le "petit doigt" de Bulgarin[1], - de façon fort spirituelle, certes, - n'échappe pas à ce flux de polémique gratuite. Les calembours, les jeux de mots, parfois douteux, sont monnaie courante dans la rubrique "critique" des périodiques.

- **Indécence de la polémique.**

Tous affirment être conscients, pourtant, de la nécessité, pour le bien de la littérature russe, d'abandonner ces querelles de clocher. Mais chacun rejette la responsabilité sur les autres. Dans *Poljarnaja Zvezda*, Bestužev remarque, certes, que "Nous avons une critique, mais nous n'avons pas de littérature", mais aussi que la critique littéraire cherche plus volontiers à faire de l'esprit qu'à être constructive. Si la critique était de meilleure qualité, si elle avait un point de vue plus général, et ne s'en tenait pas aux attaques personnelles et aux reproches de détail (comme la place des virgules), elle remplirait son rôle, qui est de distinguer le bon du mauvais et de promouvoir les auteurs talentueux, qui, dans les circonstances actuelles, sont découragés et préfèrent s'isoler, ou bien cacher leur don, affirme-t-il.

Dans le N°4 de *Mnemozina*, Odoevskij affirme qu'il est las des disputes journalistiques et s'efforcera désormais de ne plus répondre aux attaques. Pourtant, les deux éditeurs reconnaissent que l'un de leurs buts était de "déclarer la guerre à tous les journaux". Ils étaient prêts à subir leur vengeance, pourvu qu'ils puissent énoncer quelques idées nouvelles. De même Vjazemskij, lors de la dispute qui l'oppose à Dmitriev, affirme à plusieurs reprises son intention de ne plus répondre aux basses attaques de celui-ci, mais à chaque fois, il ne peut y tenir et suit son penchant naturel pour les échanges verbaux et les épigrammes. Polevoj est dépassé par l'hostilité générale qui acueille la sortie du *Telegraf*, et il est, comme malgré lui, entraîné à se défendre par tous les moyens. Pourtant il n'est pas le dernier à proclamer que, pour le bien de la culture russe, les "copinages" et les "partis" littéraires doivent être dépassés, en une alliance sacrée de tous les hommes de lettres de bonne volonté. Dans les premiers numéros du *Telegraf* , il dénonce à plusieurs reprises l'indécence de la polémique littéraire, et l'ennui

---

[1] Greč avait dit dans *Syn Otečestva i Severnyj Arxiv* (1831, n° 27, p. 59-68) qu'il y avait plus d'esprit dans le petit doigt de Bulgarin que dans la tête de tous ses critiques. Puškin, sous le pseudonyme de Kosičkin lui répond dans le *Teleskop* (1831, n° 15)

qu'elle provoque chez le lecteur, qu'elle risque de détourner de la lecture des journaux. Voici ce qu'il répond à Rožalin, dans le débat sur *Onegin* , qui l'oppose aux *ljubomudry*: :

> "Il semble que donner un autre sens aux propos d'un auteur, et là où c'est impossible, y substituer ses propres expressions, devrait être indigne d'une vraie critique. Je suis prêt à répéter que celui dont le but est l'humiliation de l'autre, et qui emploie pour cela parfois des moyens inadmissibles, ne se montre pas sous un jour très flatteur[1]."

Kireevskij renchérit, dans *Dennica*, à propos de l'indécence des débats :

> "L'an passé nos journaux se sont distingués par l'étonnante vulgarité de la polémique. Nous espérons néanmoins que le public s'en lassera rapidement, et qu'il voudra bientôt voir nos hommes de lettres autrement que comme des animaux à deux pattes et à plumes[2]."

Dans *Moskovskij Vestnik* en 1828[3], Ševyrëv reproche à *Severnaja Pčela* d'avoir remplacé la critique par la "tactique". Le principe est simple : on laisse en paix ceux qui n'ont pas encore exprimé leur opinion sur Bulgarin. Ceux qui en font l'éloge sont loués en retour. Mais qui dit la moindre chose contre lui est la cible immédiate des multiples piques et épigrammes, ses œuvres sont déchirées en lambeaux, on y traque la moindre faute de frappe, ou approximation grammaticale. La polémique qu'entretient *Severnaja Pčela* avec le *Telegraf* et avec *Slavjanin* est, non seulement stérile, mais indécente, car elle est personnalisée.

- **Stérilité de la critique.**

Quant à la critique en tant que telle, Ševyrëv, dans le même article, constate qu'il est rare qu'elle y soit composée d'autre chose que de longues citations, ou de la liste des fautes d'impression. Les louanges ne sont pas plus argumentées : elles consistent en une

---

1 "Кажется давать иной смысл словам автора, и где невозможно этого сделать, сочинять собственные свои выражения, должно быть недостойно истинной критики. Готов ещё повторить, что человек, имеющий целью унижение достойнств другого, употребляющий для того иногда даже непозволительные средства, выставляет себя с весьма невыгодной стороны." MT, 1825, n° 23 *Pribavlenie*, p. 11

2 Geršenzon, p. 36

3 *Obozrenie russkix žurnalov*, MV, 1828, n° 8, p. 403-416

description minutieuse du format, du nombre de pages, et se ramènent finalement à un boniment qui équivaut à : "Achetez, il n'y en aura pas pour tout le monde. Ce n'est pas cher, et cela fait du bien !" C'est de la publicité, pas de la critique ! D'une façon générale, elle reste toujours très superficielle, attachée à la forme typographique des publications, et non au fond. Ševyrëv suggère aux éditeurs de remplacer une telle critique par une simple bibliographie. L'absence d'idée, de pensée, caractérise *Severnaja Pčela*, conclut-il. A la place, et sur plus de trente numéros, Bulgarin relate ses voyages, et expose d'autres banalités et idées personnelles dépassées. Ševyrëv ne peut qu'espérer que la "tactique" disparaîtra bientôt de la vie littéraire, remplacée par l'âge d'or de la noble tolérance, du jugement sain, de la critique impartiale et juste. Alors, la "tactique" partiale, vide, obtuse et portant atteinte à l'individu, de *Severnaja Pčela*, deviendra la risée de tous. Les journalistes ont conscience du fait que la polémique stérile occupe la place laissée par l'absence d'une critique constructive.

Et pourtant, la critique est nécessaire, selon Ševyrëv[1], pour délivrer la littérature de la nécessité de "faire du ménage", car elle doit rester au dessus de cela. C'est à la critique que revient le devoir de juger, dénigrer, se moquer, si nécessaire. Et surtout, elle doit désigner aux Russes ce qui est véritablement russe. Il sépare donc nettement le travail du critique de celui de l'écrivain, et n'accorde pas une moindre importance à celui du premier, dans la construction commune d'une culture nationale.

3 - Quelle doit être la critique?

La critique doit s'appuyer sur une théorie solide, de façon à porter des jugements sans appel, indiscutables, rappelle Kireevskij[2]. Le défaut du *Telegraf* est justement que la critique n'a pas de point de vue unique. Chaque œuvre est une nouvelle énigme pour le *Telegraf*. Il tourne autour, sans savoir selon quels critères l'aborder, si bien que la critique est floue et manque de solidité, dit Ševyrëv[3].

La critique doit être à l'histoire de la littérature ce que la statistique est à l'histoire d'un État[4]. Son rôle est de montrer

---

1 MV, 1827, n° 3, p. 207

2 *Obozrenie ...za 1827*, MV, 1828, n° 1

3 *Obozrenie russkix žurnalov*, MV, 1828, n° 5, p. 88

4 Nadeždin compare lui aussi la critique, ou plutôt la bibliographie, à la statistique: "la bibliographie est la statistique de l'état de la culture" dit-il dans le *Teleskop* (1831, n° 1)

l'origine de tel ou tel phénomène littéraire et de lui attribuer sa juste place[1], dit Ševyrëv. La critique idéale, selon Ševyrëv, serait donc purement descriptive et objective. Fondée sur des règles philosophiques et esthétiques absolues, elle aurait la rigueur de toute science.

• **Une critique "humaine".**

Marlinskij, dans le *Telegraf*, en 1833[2], se révolte contre le caractère inhumain d'une critique littéraire trop "scientifique". La littérature n'est pas une science, dit-il[3], mais un art, car elle crée, et ne fabrique pas. Il n'y a pas de lois pour la création, ni pour l'imagination, par conséquent pas de critère autre que le Beau. Il serait absurde de vouloir apprendre aux écrivains à écrire. Le devoir d'un critique n'est pas de corriger l'écrivain, qui est fondamentalement libre dans son art, mais de préparer le lecteur à apprécier son œuvre. Il doit le prendre avec insistance par la manche et lui dire : "Regarde comme c'est beau !"

Le critique ne juge pas en se référant à un code pénal, mais comme un juré, en son âme et conscience, et même lorsqu'il se trompe, il doit rester un modèle sur la façon, humaine, dont on doit toujours juger son prochain. Et pourtant, se désole Marlinskij, l'autre critique existe encore, la critique glaciale et inhumaine, qui "palpe froidement le beau, comme un ennuque achetant une esclave au bazar" !

Marlinskij est parmi les derniers à reconnaître encore la liberté totale de l'artiste, et à se prononcer pour une critique du sentiment et de l'intuition esthétique, comme celle de Wackenroder, qui contemplait les œuvres d'art avec une concentration religieuse, à l'écoute de la voix mystérieuse et divine.

• **Une critique objective.**

Nadeždin s'en prend vigoureusement à la critique romantique. Agacé par son enthousiasme aveugle, le flou de ses idées, ses bons sentiments, il se moque abondament de l'imprécision de mots employés par les critiques du *Telegraf*. Toutefois, l'absence

---

1 MV, 1828, n° 10, p. 183

2 *O romane Polevogo "Kljatva pri grobe gospodnem"*, MT, 1833, n° 15-18, (ed. 1990: p. 559-612)

3 *Ibidem.*, p. 604

revendiquée de toute critique littéraire dans le nouveau périodique petersbourgeois *Biblioteka dlja čtenija*, en 1834, l'irrite encore davantage. La critique est indispensable, selon Nadeždin. Une revue littéraire ne peut se contenter de collectionner les œuvres, elles doit les expliquer, montrer l'esprit qui les anime[1]. Comme l'histoire, la critique littéraire requiert une contemplation froide et objective, s'appuyant sur un regard philosophique sur le monde, une dogmatique des lois et principes du Beau. Dans les dialogues de Nadoumko, publiés par Nadeždin en 1829 dans *Vestnik Evropy*, l'avis de bon sens est toujours donné par le Classique, Paxom Silič Pravdivin, dont le nom même invite le lecteur à la confiance. Le jeune étudiant Nadoumko partage les opinions de son maître, les éclairant par ses connaissances philosophiques modernes. Ainsi, la critique idéale, selon Nadeždin, alliera les qualités des deux personnages, elle sera une critique classique, c'est à dire méthodique, logique, mais dont les règles ont été revues, pour tenir compte des découvertes du siècle.

- **Critique et goût du public.**

Dans les années trente, K.Polevoj, le frère de l'éditeur, intervient souvent comme critique dans le *Telegraf*. Dans un article sur *Poltava*, qui constitue une sorte de réponse à l'article très offensant de Nadeždin contre la dernière œuvre de Puškin, il oppose sa conception d'une critique moderne, à celle de l'époque "classique". Aujourd'hui, dit-il, on ne peut plus s'attacher aux particularismes, comme la construction d'une scène ou d'un tableau, ou la qualité poétique de tel ou tel vers. La critique qui tombe dans ce travers souffre de la maladie de la scolastique[2].

L'apport de la philosophie a permis à une critique nouvelle de voir le jour, une critique qui est au dessus des avis de la foule, et qui s'appuie sur des principes "vrais", ainsi que sur l'histoire, car il est clair que le temps historique se reflète toujours dans les œuvres littéraires, affirme K.Polevoj. Le critique n'a plus à donner son avis, ou à faire part de son goût personnel pour telle ou telle œuvre. En effet, qu'est-ce que ce goût, qui change si facilement chez les contemporains? Il faut pouvoir désormais distinguer ce qui plait uniquement aux contemporains de ce qui plaira à la postérité. Pour

---

1 *Vsem sestram po ser'gam*, VE, 1829, n° 22 et n° 23

2 MT, 1829, n° 10 p. 219-236 (ed.1990: p. 370-380)

cela, il faut une critique sûre et fiable. K.Polevoj ne partage déjà pas en 1829 la position ultra-romantique qui est encore celle de Marlinskij en 1833.

Par exemple, Puškin plait parce que la forme particulière de son génie se rapproche de l'idéal de ses contemporains, de ce qu'ils attendent de la littérature. Mais si, avec *Poltava*, il plait moins, cela signifie, selon K.Polevoj, que peu de lecteurs ont atteint le niveau nécessaire pour comprendre et apprécier la nouvelle œuvre. Seules les générations futures, qui auront été élevées directement dans la connaissance des "principes vrais de la philosophie", auront d'emblée des jugements sûrs.

Comment K.Polevoj concilie-t-il le principe du *Telegraf* de respect du public, avec l'aveu que celui-ci, parfois, se trompe? La foule autrefois était tout simplement limitée par le niveau de développement immanent au siècle. Il n'existait qu'un petit nombre de lecteurs avertis, susceptibles de comprendre la vraie valeur des œuvres, et la foule était obligée de s'en remettre entièrement à eux. Aujourd'hui, en revanche, explique K.Polevoj, le criticisme a largement pénétré l'opinion publique, si bien que c'est au tour des critiques de se soumettre à cette opinion publique, du moins doivent-ils toujours tenir compte de son avis, car elle est un guide sûr pour les contemporains.

Le critique moderne doit donc faire preuve d'humilité, il doit savoir ne pas donner son avis particulier, mais être à l'écoute de l'opinion publique qui est toujours la digne représentante de l'esprit du siècle. K.Polevoj fait une distinction implicite entre la foule, qui se trompe par ignorance et inculture, et l'opinion publique. La foule, au stade de l'enfance, n'a pas d'opinion, mais lorsque celle-ci apparaît, elle devient le juge suprême.

Humble devant l'opinion publique, le critique doit au contraire se dresser fièrement devant le poète. Il est un "observateur impartial" de la littérature, et il doit la vérité aux écrivains. Ainsi K.Polevoj interpelle-t-il, en 1834, Puškin et Žukovskij pour leur recommander d'abandonner le genre du conte national folklorique. Si les génies écoutent les injonctions du critique, la littérature russe évitera peut-être de perdre plusieurs années dans une impasse, dit-il. Le critique ne parle pas en son nom propre. Il se permet d'interpeller le génie, parce qu'il est la voix du temps et du siècle. Ce sont eux, et non le critique, qui exigent que le poète s'arrête sur cette fausse

voie et fasse demi-tour[1], dit K.Polevoj, à propos des contes "populaires", écrits par Žukovskij et Puškin.

- **Une critique russe.**

Kireevskij exprime, dans *Evropeec*,[2] une position peu éloignée de celle de K.Polevoj sur la question de l'opinion publique russe. Mais si, pour Polevoj, une critique se référant aux principes romantiques généraux est capable de reconnaître une œuvre authentiquement russe, pour Kireevskij en revanche, seule une critique *russe* peut être utile à la culture russe. Ni la critique classique, ni la critique romantique ne peuvent rendre compte de façon adéquate d'une œuvre comme *Boris Godunov*. Mais la critique russe n'existe pas, or pour qu'elle se forme, il faudrait qu'existent des œuvres originales authentiques. C'est là qu'intervient le génie, qui ensemence la littérature russe, en créant, spontanément, les œuvres qui formeront le goût des futurs critiques, selon Kireevskij.

Les *ljubomudry* avaient idéalisé leurs lecteurs potentiels. Kireevskij, dans *Evropeec*[3], n'a plus ces illusions. Il est impossible pour un public formé au goût français, ou même anglais ou espagnol, de comprendre et d'apprécier *Boris Godunov*. Pour que naisse une œuvre russe, il faut qu'existent un public russe et un goût russe, dit-il. C'est à la critique de former un tel public.

Les premiers poètes sont toujours des imitateurs, et leurs premiers juges s'appuient toujours sur des critères étrangers, si bien que la meilleure partie du public ne les suit pas, poursuit Kireevskij. Ensuite vient une nouvelle génération, élevée avec des modèles nationaux. Mais jusque là, la critique est rarement d'accord avec la majorité des gens cultivés. Ainsi, le public, pour Kireevskij est constitué des "gens cultivés", les lecteurs, qu'il distingue soigneusement du "peuple"[4]. Parmi eux, la "meilleure partie", l'élite, est consciente des besoins et des goûts, propres au caractère national. (Elle rejoint le peuple qui, lui, connaît *instinctivement* ses besoins.) La pseudo-culture (classique, puis romantique), en Russie, a empêché la constitution naturelle d'un goût national, que seule

---

1 *O novom napravlenii v russkoj slovesnosti*, MT, 1834, n° 5, p. 118-136, (ed 1990: p. 494-504)

2 *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1831, Evropeec* n° 1

3 *Ibidem.*

4 "ибо большинство у нас не толпа, не народ наслаждающийся безотчётно, а гг. читатели, почитающие себя образованными" Geršenzon, p. 47

l'élite a su développer. C'est pourquoi, une bonne critique, c'est à dire une critique authentiquement russe, ne doit pas prêter attention à l'avis de la majorité des lecteurs, mais à celui de l'élite.

Kireevskij pose clairement la nécessité d'une critique spécifiquement russe. Cette critique se fonderait à la fois sur l'écoute attentive et la perception intuitive des œuvres du génie russe, mais aussi sur les principes de la philosophie moderne et de l'esthétique, débarrassée de tous les "préjugés", tant classiques que romantiques. Kireevskij veut faire table rase des balbutiements imitatifs de la critique des décennies précédentes, et inventer une nouvelle méthode critique, à partir de la philosophie "romantique" et du sentiment national russe intuitif.

- **Rôle du critique.**

Les exigences vis à vis de la critique sont de mieux en mieux définies, ainsi que sa place vis à vis du Poète d'une part, et des lecteurs d'autre part. Ševyrëv affirmait qu'une loi unique existe pour le Beau, et que la critique doit s'appuyer sur cette loi, et non sur le goût. Sans contester cette affirmation, Marlinskij estime que ce n'est pas au critique de dicter cette loi au Poète. Le critique a des devoirs uniquement vis à vis du lecteur. Le Poète doit rester entièrement libre dans sa création. Pour Nadeždin, au contraire, le critique a le devoir non seulement d'observer la littérature, mais de faire le tri entre les véritables poètes et les "charlatans", et de dénoncer fermement ces derniers. Par respect pour les lecteurs, le critique ne doit pas épargner les auteurs. Dans la littérature, la place du critique n'est pas inférieure à celle du Poète .

Pour K.Polevoj, le critique doit respecter l'opinion publique, dont il est le porte parole, et qui est elle-même l'expression de l'Histoire. Le critique acquiert un statut équivalent à celui du Poète romantique, celui de porte-parole de son temps et de son peuple. La place du critique est donc définie, le critique devient un véritable professionnel de la littérature, un scientifique, qui s'appuie non plus sur des règles classiques artificielles, mais sur la réalité et sur l'histoire.

Chapitre 4 : Aristocrates et plébéïens.

L'année 1830 est marquée par la polémique entre la *Literaturnaja Gazeta* et le *Telegraf* sur le thème de "l'aristocratie" littéraire, qui oppose principalement Polevoj à son ancien partenaire, Vjazemskij, et à Puškin. La thèse communément admise d'un Polevoj envieux et arriviste, qui aurait la prétention de rivaliser avec Puškin, nous paraît devoir être nuancée. Dès sa venue à Moscou, Puškin manifeste envers Polevoj une hostilité instinctive, et refuse obstinément de collaborer au *Telegraf*, malgré l'insistance de son ami Vjazemskij. Polevoj pourtant, modeste et timide dans les années vingt, recherche les faveurs de Puškin.

Certes, Puškin accepte de fonder *Moskovskij Vestnik* avec Pogodin, qui n'appartient pas plus que Polevoj à l'aristocratie. Mais on sait que Puškin avait l'intention d'utiliser Pogodin, qu'il ne tenait pas en grande estime (même s'il n'a pas d'hostilité partculière contre lui, et lui fait même la grâce parfois de quelques compliments). Les sentiments aristocratiques de Puškin dès 1826 ne font, nous semble-t-il, guère de doute. La collaboration de Puškin à *Moskovskij Vestnik* ne dure pas. Puškin choisit le prétexte d'une remontrance de Bekendorff à la suite de ses lectures à Moscou de *Boris Godunov*, qui le somme de soumettre directement à la censure toute nouvelle œuvre avant de la diffuser oralement ou par écrit, pour s'empresser d'écrire à Pogodin d"arrêter le plus vite possible à la censure de Moscou tout ce qui porte mon nom[1]", et rompre le contrat, sans autre explication pour le malheureux Pogodin. C'est aussi en 1827 que Vjazemskij rompt "à l'amiable" avec le*Telegraf*. Ces deux "divorces" sont les premiers signes d'un conflit qui va en s'aggravant dans les années suivantes.

Dans la *Lettre à Paris*, publiée dans le *Telegraf* en 1825, Vjazemskij, évoquant les reproches faits à Polevoj sur son origine marchande, affirme, alors, que l'on doit au contraire s'en réjouir, car c'est le signe que la culture russe pénètre les couches inférieures de la société. Et pourtant quelques années plus tard, il

---

[1] Cité par Meynieux, p. 410

est entièrement gagné par les préjugés anti-plébéiens. L'événement qui marque le début des hostilités est la publication dans *Moskovskij Vestnik*, à la fin de 1828, des remarques d'Arcybašev sur l'*Histoire* de Karamzin.

1 - Polémique à propos de l'*Histoire de l'Etat Russe* de Karamzin.

Les huit premiers tomes de l'Histoire de Karamzin sont parus en 1818, et dès cette époque, Kačenovskij, dans *Vestnik Evropy,* avait commencé ses critiques. Karamzin meurt en 1822, ce qui met provisoirement un terme aux attaques. Néanmoins, dès 1823 Bulgarin publie dans *Severnyj Arxiv* un article de l'historien polonais I.Lelevel', contre l'*Histoire de l'Etat Russe.* N.Turgenev répond par la publication de la traduction d'un article de Heeren, que Bulgarin critique aussitôt. Il est à noter que ces événements marquent le début de l'hostilité de Vjazemskij contre Bulgarin.

En 1828, *Moskovskij Vestnik* publie un article de Pogodin, écrit en 1823, intitulé "Contre l'opinion de N.M. Karamzin concernant l'origine de l'Etat russe"[1]. Cet article enchante un certain Arcybašev, qui depuis 1822 publiait dans *Kazanskij Vestnik* des articles contre Karamzin. Une correspondance s'établit entre les deux historiens. Flatté de ses éloges, Pogodin se décide à publier, dans les derniers numéros de son journal pour l'année 1828, des *Remarques*[2] d'Arcybašev contre l'ouvrage du grand historiographe officiel.

L'auteur s'en prend d'abord au style et à la langue littéraire de Karamzin. Par exemple, il prétend qu'on ne doit pas dire *Istorija Gosudarstva Rossijskogo,* mais *Istorija o Gosudarstve Rossijskom.* Les emprunts étrangers et les tournures de phrases françaises sont trop nombreux. D'une façon générale, le ton n'est pas celui qui sied à un historien, car il est trop passionné. Par exemple, certains personnages sont appelés des traitres ou des monstres, or un historien ne peut se permettre d'être injurieux.

Puis l'auteur examine le contenu. Il relève de multiples digressions inutiles, des expressions trop imagées comme "l'imagination fleurissante des Grecs", qui, selon lui, n'ont pas de

---

[1] *Nečto protiv mnenija N.M. Karamzina o načale Rossijskogo Gosudarstva,* MV, 1828, n° 4, p. 485-490

[2] *Zamečanija N.S.Arcybaševa na Istoriju Gosudarstva Rossijskogo, sočinnenuju Karamzinym,* MV, 1828, p. 285-318, n° 21-22, p. 52-91, n° 23-24, p. 254-285

signification précise. Un autre reproche est de n'avoir pas tenu compte de la totalité des sources disponibles déjà à l'époque. L'examen se poursuit chapitre par chapitre, et même ligne par ligne. Dans le chapitre un, il conteste les fondements de l'origine prêtée par Karamzin au mot "slaves" (*slava* : la gloire, ou *slovo* : le mot). Karamzin, dit-il, ne distingue pas de façon précise la légende des faits fondés historiquement. Pour Arcybašev, tout ce qui est affabulation (*basnja*) n'a pas droit de cité dans une Histoire. En un mot, Arcybašev reproche à Karamzin d'avoir fait œuvre non d'historien, mais d'écrivain.

Pogodin était conscient du risque qu'il prenait en publiant ce long article irrévérencieux. Il le fait précéder d'un avertissement, dans lequel il prend quelques distances : il se réjouit de publier ces notes, bien que par endroits l'auteur manque de réserve, dit-il. La réaction des lecteurs dépasse néanmoins ce qu'il avait pu imaginer. L'exemplaire que nous avons consulté à la bibliothèque des Langues Orientales, à Paris, est annoté d'expressions révoltées. On trouve ainsi, p. 285[1] :

> "On peut critiquer tout auteur, mais la critique de M.Artzibachev n'est qu'une insulte faite à un écrivain qui fait l'honneur et la gloire de la Russie. On peut dire ici avec M.Héreau[2] : "Chose unique dans les fastes de la littérature ! La critique, plus hardie que les écrivains, les pousse souvent à l'oubli de toutes les règles et de toutes les convenances" (Rev. Enc. Mai 1828, p. 523)."

Et à propos de la langue littéraire, p. 290 :

> "Bravo, c'est M.Artzibachev qui apprendra à Karamzin comment il faut écrire ! Cette critique qu'on voit avec peine admise par M.Pogodine dans son journal, fait sourire d'indignation et de pitié."

Ces notes nous donnent une idée du caractère scandaleux que revêtait cette parution pour les contemporains. D'ailleurs, la collection de la Bibliothèque des Langues Orientales s'interrompt avec ces numéros, comme si le lecteur inconnu qui la lui a léguée, n'avait pas souhaité renouveler son abonnement. Il est probable que le discrédit provoqué auprès des lecteurs n'a pas arrangé les

---

[1] En français dans le texte

[2] Edme-Joachim Héreau (1791-1836), secrétaire général de la *Revue Encyclopédique*. (Il a séjourné longtemps en Russie, et est un des premiers initiateurs de la France à la littérature russe.)

affaires de la revue, déjà bien peu florissantes. Toute la société moscovite est scandalisée[1]. Pogodin est invité à s'expliquer.

Dans le numéro suivant, il publie une lettre signée Z (sans doute écrite de sa propre main) le sommant de donner des explications, et la réponse à cette lettre[2]. Il affirme qu'il a toujours aimé et respecté Karamzin, dont l'Histoire a toujours été son livre de chevet. Il ne s'est jamais autorisé le moindre jugement sur lui. Mais si remarquable que soit cette Histoire, dire qu'elle est parfaite serait nier l'utilité du travail de dizaines d'historiens modernes (Stroev, Kačenovskij, Kalajdovič, Krug, Keppen, Evers...). Pogodin affirme qu'il aurait publié n'importe quelle autre opinion, l'essentiel étant qu'il y ait débat. Il insiste sur les limites d'un homme seul, qui ne peut jamais tout savoir, c'est pourquoi il est nécessaire de s'entourer de spécialistes. Karamzin est grand comme artiste, comme peintre, bien qu'il ait tendance à habiller les personnages de façon anachronique, voire à la Racine (ainsi dans Oleg et Svjatoslav, on trouve les traits d'Achille et Agamemnon) ! Mais, comme critique, il n'a rien apporté de nouveau, et comme philosophe, il ne répond à aucune question. Enfin, il se trompe dans sa théorie de l'Histoire. Son seul mérite est d'avoir suscité le goût du public pour les sujets historiques, et d'avoir enrichi la langue. Il a posé un point de départ. Pogodin conclut en disant qu'une nouvelle époque se dessine, où les "ignares" n'auront plus la parole. Ainsi, loin de se justifier aux yeux du public, Pogodin persiste et signe ! Il reproche à Karamzin de s'être pris pour ce qu'il n'était pas : un historien, un philosophe et un critique. Même en tant qu'écrivain, il lui impute un manque de caractère national, ses personnages n'ont ni le caractère de l'époque, ni celui du peuple russe.

Bien entendu, la critique n'a pas attendu pour réagir. Vjazemskij, pour lequel, plus que pour tout autre, la mémoire de Karamzin est sacrée, publie dans le *Telegraf* une satire sous forme d'un poème intitulé *Byl'*[3], accompagné de notes. Dans le numéro suivant, il dit le plus grand mal du style de la critique d'Arcybašev, mais sa désapprobation va surtout à Pogodin, qui a fait le geste incompréhensible de publier cet article déshonorant dans sa revue.

---

1 En témoigne Barsukov, II, p. 240

2 MV, 1828, n° 21-22, p. 187-190, et Barsukov, II, p. 241-243

3 MT, 1828, n° 19

Sûr de lui, Pogodin réagit à la satire de Vjazemskij. Le temps où l'on détruisait par un bon mot un travail sérieux, est fini, dit-il, aussi il ne répondra ni par une fable, ni par un vaudeville, ni même par un épigramme, car ce ne serait pas digne de la littérature. De plus, il se refuse à réjouir le public sur le dos des autres. D'autre part, il a du respect pour Vjazemskij en tant qu'écrivain, penseur, et de la reconnaissance pour sa participation à *Uranja* .

Mais Vjazemskij est vraiment furieux. Cet événement est indigne et honteux pour la littérature russe, les critiques ne peuvent rester indifférents, proclame-t-il. Il y a une chose plus importante que certaines vérités historiques, pour l'honneur et le bien du peuple russe[1], c'est le respect des hommes dont les mérites, au service de la Patrie, sont exceptionnels. Faire surgir dans l'esprit des gens le soupçon qu'il ne serait pas nécessaire de lire l'*Histoire* de Karamzin, c'est, incontestablement, aller contre les progrès de l'instruction. On ne peut pas se permettre cela, étant donné l'état de la culture russe. La Russie lit trop peu. Si, comme tout homme, Karamzin a pu faire des erreurs, il n'en a pas moins droit à un immense respect. La critique d'Arcybašev, même si, d'aventure, elle apportait quelque chose à la science, va contre l'instruction, qui doit, pourtant, être prioritaire, car sans instruction, pas de science. Vjazemskij est intraitable. Il soupçonne Pogodin d'être l'auteur de la lettre signée Z. Sa réponse à cette lettre fictive est, par son ton condescendant, une véritable offense pour Karamzin, ajoute-t-il, et ce ton "didactique" laisse bien mal augurer de la nouvelle génération formée par l'université de Moscou. Vjazemskij ne craint pas de faire état de son mépris pour les "savants". Cet antagonisme entre les "aristocrates" de la pensée et les "besogneux" de l'université ne cesse de se renforcer dans les années suivantes. Si Vjazemskij est peu préoccupé par l'exactitude historique, en revanche, il est fidèle à un code de l'honneur qu'il considère transgressé par Pogodin, de sorte qu'il est de son devoir de répondre. Toujours par sens des convenances, Vjazemskij s'oppose à ce que cet échange épistolaire avec Pogodin soit publié, mais ce dernier, par souci de limpidité et d'honnêteté vis à vis des lecteurs (ou pour relancer les ventes?), les publie quand même. Finalement, Vjazemskij écrase Pogodin de son mépris. Le public tranchera, dit-il. Mais cette sortie de *Moskovskij*

---

[1] "Есть для пользы народной условия, коих соблюдение гораздо важнее соблюдения некоторых отдельных исторических истин"

Vestnik est une atteinte à l'esprit national[1]. Si un Arcybašev peut y juger de la langue d'un Karamzin, l'opinion de *Moskovskij Vestnik* ne compte plus, la revue est disqualifié.

Pogodin cherche encore à expliquer sa position : dans la confrontation du pour et du contre, la science ne peut qu'être gagnante. Pas plus qu'un artiste ne peut se dire historien, aucun historien européen ne peut prétendre au titre de grand artiste. Celui qui réunira l'Histoire et la Poésie, le Poète-Historien parfait, n'est pas né et n'apparaîtra peut-être qu'au jour du jugement dernier. Pour Pogodin, les deux domaines sont nettement distincts. D'autre part, Vjazemskij lui reproche de menacer l'instruction. Mais en quoi, si cet article incite un ignare à ne pas lire l'*Histoire* de Karamzin, la science et la culture russe auront-elles à en souffrir? Le vrai progrès de la civilisation serait que la nouvelle génération respecte et aime Karamzin, non plus aveuglément, mais en connaissance de cause. Ce serait aussi le vrai respect pour Karamzin.

Cette polémique oppose deux hommes irréconciliables par leur éducation, leur origine sociale et leurs conceptions de l'art, de la littérature, et de la science historique. Pour Vjazemskij, l'homme du monde, la littérature a un sens large, englobant l'histoire. C'est le fleuron de la culture, c'est à dire du savoir vivre et de l'instruction. Pour Pogodin, au contraire, la culture, c'est la connaissance, littéraire et scientifique. L'histoire est un domaine distinct de la littérature, dans lequel doit s'appliquer une méthode, et où rien n'est supérieur à la vérité historique, dont Vjazemskij fait si peu de cas. Enfin la culture évolue, et aucune idole du passé ne peut rester à l'abri de la critique des nouvelles générations.

Les conséquences de cet événement seront graves pour Pogodin. Tous les amis de Karamzin sont désormais liés contre lui. On lui refuse sa promotion. Sa carrière est stoppée (il devait obtenir un bon poste d'historien aux côtés de Krug à Saint-Petersbourg). En revanche, il trouve l'appui de Stroev, qui lui écrit une lettre, publiée dans le dernier numéro de l'année[2]. Il recommande au journaliste de ne pas se décourager, de rester insensible aux basses attaques de ses détracteurs, et de toujours chercher et dire la vérité, comme le faisait Karamzin lui-même. Il raconte comment lui aussi en 1818 a fait des observations contre l'Histoire de Karamzin. Par la suite,

---

1 "...в тяжбе, которую почитаю делом национальным..."

2 MV, 1828, n° 23-24, p. 389-395

Pogodin se rapproche de Stroev, mais aussi de Venelin et d'autres historiens, (ce qui explique l'orientation du journal en 1830), et s'éloigne des *ljubomudry* , qui s'estiment trahis.

Odoevskij écrit une lettre sévère à Pogodin, dans laquelle il lui fait la leçon sur un ton paternaliste : le gouvernement fait tout pour favoriser la lecture, et les progrès de la science et de la culture ! Le devoir d'une revue est de l'aider dans ce sens, et non le contraire. Odoevskij affirme qu'il ne collaborera plus à *Moskovskij Vestnik* tant qu'Arcybašev y sera publié. Kireevskij donne son avis sur cette polémique dans *Dennica*[1], où il s'en prend violemment à ceux qui critiquent bassement les détails et les inexactitudes insignifiantes.

> "Dans leurs sombres caves d'archivistes, ils perdent tout sens des convenances, et ils en sortent rongés par les vers de la vanité et de l'envie, couverts de la poussière des critiques mesquines, et la boue de l'irrespect de toute dignité. C'est à eux qu'appartiennent quelques articles publiés dans *Moskovskij Vestnik* en 1828 et 1829, qui ont provoqué la colère justifiée de tous les amis de l'Histoire russe et de son défunt Historiographe[2]".

Les savants, les historiens, les universitaires comme Arcybašev, mais aussi Stroev, Kačenovskij, et sans doute Nadeždin, qui en 1829 n'est encore que "Nadoumko", suscitent le mépris de Kireevskij. Mais il prend la défense de l'éditeur. Pogodin n'aurait pas dû, néanmoins, publier ces articles indignes, dit-il, d'autant que lui-même est un fervent admirateur de Karamzin. Kireevskij admet les critiques de fond sur l'*Histoire* de Karamzin. On peut lui reprocher d'être incomplète, mais Karamzin est le seul à avoir tenté un tableau général de l'histoire russe. Tant que chaque élément particulier de l'histoire n'a pas été étudié, il n'est pas question, estime Kireevskij, de tenter une synthèse, on peut cependant, comme l'a fait Karamzin, esquisser un plan de cette future Histoire. Pour Kireevskij, l'*Histoire* de Karamzin est un début, et non une fin.

---

1 *Obozrenije Russkoj Slovesnosti za 1829*, Geršenzon, p. 20

2 "В тёмных подвалах архивских они теряют всякое чувство приличия, и выходят оттуда с червями самолюбия и зависти, с пылью мелких придирок и в грязи неуважения к достоинству. Сюда принадлежат некоторые статьи, помещенные в Московском Вестнике 28 и 29 годов, и заслужившие справедливое негодование всех друзей Русской истории и покойного историографа." *ibid.*, p. 21

N.Polevoj ne prend pas immédiatement parti dans la polémique, mais dès le premier numéro du *Telegraf* il avait publié, dans un article intitulé *Réflexions critiques sur l'édition des Chroniques russes*[1], l'opinion suivante : tout en rendant hommage à l'*Histoire* de Karamzin, il ne faut pas, pour autant, cesser toute recherche sur l'histoire de la Russie. Au contraire, il faut poursuivre les efforts dans la voie montrée par Karamzin. Si grand que soit un historien, disait déjà alors Polevoj, il est toujours influencé par son milieu, par son temps, l'éclairage qu'il apporte est particulier, son choix également. Or, *le peuple* a besoin de connaître les sources, les Chroniques elles-mêmes, pour entendre la véritable voix des siècles passés et pouvoir juger de ses travaux. Il est clair que tout porte N.Polevoj à se ranger du côté des "savants", et non des "hommes du monde". En 1829, il publie dans le *Telegraf* [2] sa propre critique de l'*Histoire de l'Etat Russe*, justifiant ainsi son audace :

> "L'impartialité et le respect de ceux qui en sont dignes, voilà ce que le public doit exiger d'un critique, non seulement des œuvres de Karamzin, mais de tout phénomène littéraire. Et rien d'autre. La colère avec laquelle le public, - et osons le dire - l'auteur de cet article, ont acueilli l'an dernier la critique de M. Arcybašev sur l'"Histoire de l'Etat Russe" était causée par l'indécence du ton, les reproches de détails, les injustices de M.Arcybašev dans ses articles. Au contraire, plus il y a de voix et d'opinions, mieux c'est. Nous devons en finir avec la malheureuse polémique qui a terni la gloire d'un bon écrivain, nous devons la laisser à ceux qui veulent être célèbres même sans honneur, mais une critique juste, modeste jugeant l'ouvrage et non l'auteur est bien loin de ce que plusieurs, chez nous, croient être la critique, elle en est aussi loin que la terre du ciel."

Le temps est venu de critiquer Karamzin, dit N.Polevoj, car pour la nouvelle génération, il appartient à l'histoire, même si, pour beaucoup, cette idée paraît encore inacceptable. Il faut juger Karamzin en fonction de son temps, et non comme un écrivain ou historien moderne. Selon Polevoj, Karamzin comme écrivain et comme historien ne présente plus qu'un intérêt historique, relatif. Il ne peut plus servir de modèle aujourd'hui, car la conception de l'histoire a changé. N.Polevoj ne critique pas l'ouvrage de Karamzin sur le fond, il en critique l'esprit. Karamzin prend les Russes pour

---

[1] *Kritičeskoe rassuždenie ob izdanii russkix letopisej*, MT, 1825, n° 1, p. 60-61

[2] *Istorija Gosudarstva Rossijskogo*, MT, 1829, n° 12, (ed1990 : p. 32-52)

des enfants, dit-il. Il fait de la connaissance de l'histoire un devoir moral, pénible, mais nécessaire. En outre, Karamzin n'a pas de vision globale sur l'histoire russe. Il n'inscrit pas non plus, dit Polevoj, l'histoire russe dans l'histoire de l'humanité. Polevoj ne voit pas dans l'ouvrage de Karamzin le principe unificateur d'où découleraient tous les événements de l'histoire russe. L'*Histoire* de Karamzin n'est qu'une galerie de portraits, une *Chronique*, qui ne montre pas la vie de la Russie, ni l'esprit national russe. Il reconnaît, toutefois, les mérites littéraires de l'*Histoire* de Karamzin, la perfection de la forme, la qualité de l'écriture qui sert de modèle pour la prose russe.

Enfin, N.Polevoj donne, dans cet article, sa propre vision de l'histoire russe, qu'il développera dans son *Histoire du Peuple russe*, dont il entreprend la rédaction peu de temps après. En fait, Polevoj polémique bel et bien avec Karamzin sur l'interprétation du passé national. Mais il s'efforce de récuser son adversaire au nom de la modernité. Karamzin n'est pas pris au sérieux par les savants européens, dit-il. Mais il représente le niveau actuel de la Russie. Il a deviné précisément les besoins de son siècle. Ses défauts sont ceux de son époque : il n'a pas de regard global, il ne cherche pas les causes profondes d'un événement, il n'hésite pas à enjoliver la vérité, par patriotisme. Karamzin était aussi grand que le lui permettaient son siècle et son pays, conclut Polevoj.

Plusieurs années après sa mort, le nom de Karamzin suscite toujours les passions et divise les hommes de Lettres. La publication des *Remarques* d'Arcybašev a marqué le début de la contestation, après celle de l'écrivain sentimentaliste, de Karamzin en tant qu'historien. De la même façon, Žukovskij en tant que traducteur avait été remis en cause par la génération de Katenin et de Vjazemskij, après l'avoir été comme écrivain. Comme Žukovskij, Karamzin est renvoyé, par les universitaires, au domaine de la création littéraire.

Vjazemskij parle au nom des "aristocrates". Il n'accepte aucune remise en cause de Karamzin, surtout pas de la part de roturiers, qui n'ont pas la même conception que lui de la culture et de la littérature. Kireevskij, bien qu'habité du même mépris pour ces "faux savants", estime qu'il est nécessaire de poursuivre, et de compléter, l'œuvre de Karamzin. Pogodin au nom de la *science*, et

Polevoj au nom du *peuple*, exigent le droit de remettre en cause la conformité à la vérité historique de l'*Histoire* de Karamzin.

A la suite de cette polémique, Pogodin se trouve d'abord seul à défendre le droit de s'élever contre l'autorité de Karamzin. Mais bientôt les historiens, Kačenovskij, Stroev, et finalement Polevoj, lui donnent raison, sinon sur la forme, du moins sur le fond : Karamzin est un grand homme de lettres, mais ce n'est pas un scientifique, or l'histoire au XIXème siècle, sort peu à peu du domaine de la littérature pour devenir une "science", c'est à dire un domaine de connaissances, tout comme la linguistique l'a fait un peu auparavant.

Polevoj est en cours de rédaction de son *Histoire du Peuple Russe*, dont six tomes furent publiés entre 1829 et 1833. Il envisage l'histoire de Russie en mettant l'accent non plus sur les tsars et les dynasties, mais sur la formation de la conscience nationale d'un peuple par rapport aux autres. Il serait hors de notre propos de détailler les diverses conceptions de l'histoire russe, malgré l'intérêt de cette polémique et ses rapports avec la polémique littéraire. L'ouvrage de Polevoj est une réfutation explicite, chapitre après chapitre, de celui de Karamzin. Il est soumis à une dure critique de la part de Puškin dans *Literaturnaja Gazeta*[1], et subira aussi les moqueries incessantes de Nadeždin dans le *Teleskop*. En outre, les journalistes ironisent beaucoup sur la lenteur de la parution des différents tomes.

2 - Pour ou contre un certain "aristocratisme" littéraire.

Comment expliquer cette levée de bouclier en faveur de Karamzin? Les aristocrates ne peuvent accepter ce qu'ils considèrent comme une offense à la mémoire d'un bienfaiteur de la cause russe. Non seulement on peut trouver là le désir de conserver un lien de continuité avec l'esprit de l'Arzamas, auquel Vjazemskij, et, sans doute, Puškin également, dans une moindre mesure, restent très attachés, mais d'autre part, ils se sentent eux-mêmes, autant que leurs aînés, remis en question. Les progrès de la culture russe ne peuvent tout de même pas venir de ces "rats de bibliothèque", comme Kačenovskij, Stroev, ou encore cet Arcybašev, qui leur fait horreur !

---

1 *Literaturnaja Gazeta*, 1830, n° 4 et n° 12

• **Le sens des convenances.**

Vjazemskij s'était indigné surtout du ton de l'article d'Arcybašev. Il poursuit dans *Literaturnaja Gazeta* la dénonciation de l'inconvenance de la critique en général, non seulement dans les revues moscovites, mais aussi dans les périodiques du *"triumvirat"* petersbourgeois. A la suite de l'article de Vjazemskij paru dans *Dennica*[1], dans lequel il accusait les journaux russes de devenir hystériques, Polevoj l'attaque, pour la première fois personnellement, lui et ses amis de Saint-Petersbourg[2]. Puškin publie, dans *Literaturnaja Gazeta,* une petite note qui prend la défense de Vjazemskij, le donnant comme un exemple de correction en matière de critique littéraire.

> "Le sens des convenances dépend de l'éducation et d'autres circonstances. Les gens du monde ont leur façon de penser, leurs préjugés, qui sont incompréhensibles à ceux des autres castes. Comment expliquer à un pacifique habitant des îles Aléoutiennes le sens d'un duel entre deux officiers français? Leur susceptibilité lui paraîtrait vraiment étrange, et peut-être n'aurait-il pas tort[3]."

Plus loin, il mentionne l'"esprit" de l'"homme du monde" qu'est Vjazemskij, et sa "fine connaissance des usages sociaux." Puškin est ironique, mais il y a du sérieux dans ses mots. Ainsi, le beau monde est une "caste", il est composé d'une élite, dont les valeurs (l'éducation, le sens de l'honneur) sont inaccessibles aux gens ordinaires. L'aristocratie russe à toujours eu vocation de mettre l'excellence au service de la nation, mais c'est un service librement consenti, se fondant sur la bonne volonté, naturelle aux gens bien nés. La fine fleur de la nation doit donner l'exemple, mais elle ne peut accepter de se voir donner des leçons par la plèbe inculte, pour laquelle la littérature n'est pas un but poursuivi de façon désintéressée, mais un moyen de s'enrichir.

> "Cette aristocratie ressemble bien peu à certaine oligarchie (...) composée d'hommes sans talent, privés des connaissances

---

1 "Отрывок из письма А.И.Готцевой" *Dennica*. 1830.

2 MT, 1830, n° 1, p. 97-106, "Газеты и журналы издаваемые в России на 1830."

3 Dans le n° 10. (Voir:*Literaturnaja Gazeta 1830,* Moskva, *Sovetskaja Rossija*, 1988, p. 146). "Чувство приличия зависит от воспитания и других обстоятельств. Люди светские имеют свой образ мыслей, свои предрассудки, непонятные для другой касты. Каким образом растолкуете вы мирному алеуту поединок двух французских офицеров? Щекотливость их покажется ему чрезвычайно странною, и он чуть ли не будет прав."

fondamentales, de pensée propre et d'amour sincère pour leurs nobles activités, d'hommes qui considèrent la littérature non comme un but mais comme un moyen, et auxquels les circonstances, l'occasion et l'aisance financière ont donné la possibilité de s'emparer de certains de ses domaines particulièrement rentables(...) [1]."

Vjazemskij met en cause l'état moral de la littérature russe, cette crise se reflète dans les revues, dit-il[2]. L'*Histoire du Peuple Russe* et *Ivan Vyžigin* ont ceci en commun qu'ils ont été écrits uniquement pour être vendus, affirme-t-il ailleurs. L'égalité est une illusion ; dans le monde moral, comme dans le monde physique, certains sont moins bien pourvus que les autres, dit-il encore[3]. Il signifie ainsi que les aristocrates sont supérieurs, sinon par la naissance, du moins par le sens moral.

Vjazemskij publie encore, dans *Literaturnaja Gazeta,* un article sur les périodiques moscovites, dont la deuxième partie, la plus violente, qui concerne le *Telegraf*, est censurée. De même, à Moscou, Polevoj publie un "Regard sur quelques revues et journaux russes[4]", mais la partie consacrée à *Literaturnaja Gazeta* ne sera jamais publiée, car, las de revoir sa copie à la demande du censeur Aksakov, Polevoj renonce à faire paraître cet article, d'autant qu'entre temps, Del'vig, l'éditeur de la *Literaturnaja Gazeta*, est décédé.

- **Antagonisme d'origine sociale?**

Si les aristocrates répondent à un réflexe de "caste", et évoquent la morale, Polevoj défend lui une conception, sinon de la littérature, tout du moins du journalisme, tout à fait nouvelle en Russie. Il estime, contrairement aux premiers, que le développement de la littérature et de la culture russes, ne dépend pas de l'élite ou de l'évolution d'un seul "génie", mais des progrès du public dans son

---

[1] MV, 1830, n° 9, p. 77 ("Некоторые замечания о критических статьях в *Сыне Отечества*, в *Северной Пчеле* и *Московском Телеграфе*."). "Как мало в сем отношении эта аристократия похожа на некоторую олигархию, (...),составленную из людей бездарных, лишенных и *основательных* знаний и мыслей не *заимствованных* и непритворной любви к благородным своим занятиям, людей, которые смотрят на Словесность не как на цель, а как на средство, которым обстоятельства, случай, оборотливость, доставили способы завладеть некоторыми выгодными её отраслями,(...)". (C'est moi qui souligne.)

[2] "Несколько слов о полемике", *Literaturnaja Gazeta,* 1830, n° 18, p. 143-144

[3] *Literaturnaja Gazeta*, 1830, n° 23, p. 182-183 "О духе партий, о литературной аристократии."

[4] *Vzgljad na nekotorye žurnaly i gazety russkie,* MT, 1831, n° 1, p. 76-94 (ed 1990 : p. 55-66)

ensemble. Le rôle du public dans les progrès de la culture sera le cheval de bataille du *Telegraf* dans les années trente. Il reste à définir de quel "public" il s'agit.

Il est difficile de voir dans cette polémique une véritable opposition de classes sociales, au moins au début. En effet, les aristocrates eux-même se défendent de réagir en fonction d'une appartenance sociale. Il s'agit d'une aristocratie purement littéraire, affirment-ils, celle du talent, qui est donc accessible à tous ceux qui ont un véritable don littéraire[1]. Le critique de *Moskovskij Vestnik* s'efforce-t-il simplement de calmer le jeu, - (il est probable qu'il s'agit du censeur S. Aksakov[2]) - de faire en sorte qu'il ne déborde pas du cadre autorisé ?

Vjazemskij publie pourtant un article allant dans le même sens. Des bruits courent dans la presse qu'il existerait un clan aristocratique littéraire, dit-il. Or, en littérature, il n'existe que deux clans, celui des Lomonosov et celui des Tredjakovskij. Il faut comprendre - ceux qui ont du talent et ceux qui n'en ont pas. Lomonosov est pour la littérature russe l'exemple du roturier génial, tout comme Shakespeare pour les littératures occidentales. Le Poète, l'élu des dieux, est par excellence un "aristocrate", puisqu'il est placé au dessus de la plèbe. La polémique sur l'aristocratie littéraire rejoint le débat romantique sur le statut du poète. S'il existe un complot aristocratique, c'est celui du "bon goût" contre le mauvais ton, poursuit Vjazemskij. La médiocrité est envieuse, elle voudrait voir régner la discorde. Mais elle se voit opposer l'union des hommes de talent *et* de haute moralité[3]. Pour Vjazemskij, le talent littéraire va de pair avec la moralité. Il semble également probable que, même s'il s'en défend, la moralité lui paraît plus naturelle chez un noble que chez un marchand, ou un fils de marchand, comme Polevoj. Pour ce dernier, au contraire, le talent littéraire fait bon ménage avec le succès commercial, puisque c'est le public qui est juge, en dernier recours, de la qualité d'une œuvre...

- **Fronde révolutionnaire?**

L'année 1830, avec la révolution de Juillet en France et la révolte de la Pologne francophile, marquera le début d'une méfiance accrue

---

1 MV, 1830, n° 9, p. 76

2 Voir Barsukov, III, p. 85

3 *Literaturnaja Gazeta*, 1830, n° 23 *ibid.*

en Russie pour les idées libérales, et l'émergence d'un mouvement gallophobe, dont Polevoj, l'éditeur du *Telegraf,* qui n'a jamais caché sa sympathie pour les romantiques français, sera victime. Dans *Moskovskij Vestnik*, par exemple, Polevoj est traité de "démagogue parnassien."[1] Dès les premières années de son existence, Puškin parlait du *Telegraf* comme d'une revue de Jacobins.

Mais Polevoj lui-même prête le flanc à ces accusations. Par exemple, dans son grand article sur les romans de Hugo, en 1832, il évoque les romantiques français comme une génération libérée, grâce à la révolution française, des préjugés dans lesquels vivaient leurs pères. Ils s'aperçoivent alors que la littérature n'est que l'écho des mensonges colportés dans le soi-disant "grand" monde, et qu'elle s'est complètement coupée, à la fois de l'esprit de la grande masse du *peuple*, mais aussi de ce qui est le Beau authentique[2]. Le parallèle avec la situation en Russie s'impose à tous les lecteurs. Le classicisme français, poursuit Polevoj, n'avait touché que les couches superficielles, prétendument "choisies"[3], c'est à dire la haute société de chaque pays. Comment ne pas reconnaître une accusation contre l'aristocratie russe, bien qu'il n'en soit pas directement question dans l'article de Polevoj !

Nous ne croyons pas que Polevoj soit un révolutionnaire, ni même un "politique", de quelque bord que ce soit. Sa conception du rôle du peuple dans l'histoire de Russie est essentiellement esthétique, tout comme son attachement à l'idée d'une monarchie éclairée. Toutefois, il milite en faveur de l'accession à la culture des classes de la petite bourgeoisie, et contre le monopole culturel de l'aristocratie.

L'ancien décembriste A.Bestužev-Marlinskij reste fidèle à Polevoj, et surtout au romantisme libéral français, et à Hugo[4]. Dans

---

1 MV, 1830, n° 9, p. 76

2 MT, 1832, n° 1, p. 100 "Самовидцы и деятели прежнего, пережившие дивную бурю, думали,что должно восстановить всё в прежнем виде. Но не так думало новое поколение Франции. Свободное от предрассудков, в каких родились и жили отцы его, оно увидело, что Философия низошла во Франции в самый грубый материализм, что Искусства унижены были в ряд ремесл, удовлетворяющих прихоти роскоши, и что Словесность была отголоском ложных понятий мнимо-*большого* света, не сообразных ни с духом остальной, многочисленнейшей части народа, ни с истиною Изящного." (C'est moi qui souligne.)

3 *Ibidem.* "...*мнимо-избранных* людей, или *светское* общество каждого народа."

4 Il reste aussi un familier de Greč et Bulgarin, contrairement à Somov, qui rejoint Del'vig et la *Literaturnaja Gazeta,* alors qu'il était un des collaborateurs les plus fidèles de *Severnaja Pčela*. C'est de lui qu'il s'agit dans l'article satirique de *Moskovskij Vestnik* (MV, 1830, n° 8) sur la guerre des journaux (*Vzgljad na kabinety žurnalov*...) lorsqu'il est question

son article sur le roman de Polevoj *Serment sur le tombeau du Seigneur* (*Kljatva pri grobe Gospodnem*), publié en 1833 dans le *Telegraf*, il fait une analyse historique et sociologique du romantisme plus précise que celle de Polevoj. Il met particulièrement en valeur le rôle de la bourgeoisie dans les pays européens à la fin du Moyen-Age : elle a donné naissance à des écrivains et poètes d'extraction roturière, méprisés par les aristocrates. L'invention de l'imprimerie a, selon Marlinskij, signé la victoire des "écrivains roturiers éclairés" contre les "aristocrates ignorants"[1]. Encore une fois, il est difficile de ne pas voir l'allusion à la situation en Russie, et au rôle des revues de vulgarisation, comme le *Telegraf*, dans la démystification de l'aristocratie littéraire.

On pourrait s'interroger sur l'itinéraire de Marlinskij et poser la question d'une continuité d'opinions entre les décembristes et le *Telegraf*, mais cette question sort du cadre strictement littéraire qui nous intéresse.

- **"A chacun sa place".**

Quelle est la position du réactionnaire Nadeždin? Dans un article bibliographique sur l'année 1831, il distingue les almanachs "aristocratiques" des "plébéiens".

> "Parmi les (almanachs) littéraires, on remarque une différence de prestance, de ton et d'élégance qui est le signe chez les uns de l'importance et de la fierté *aristocratiques* et chez les autres de l'obscurantisme et du débilisme de la *plèbe*.[2]"

La littérature est accusée de vénalité par des "petits nobliaux trop oisifs et attentionnés[3]", dit plus loin le critique. Malgré cette ironie envers les aristocrates, Nadeždin reconnaît que seuls leurs almanachs valent quelque chose, il examine donc en détail *Sirotka* et

---

d'un "renégat" (p. 386) qui a offert à la gazette de Del'vig tous les secrets d'alcove de la revue de Bulgarin.

1 "Первый печатный лист был уже прокламация победы просвещенных разночинцев над невеждами-дворянчиками." MT, 1833, n° 16 "О романе Полевого *Клятва при гробе Господнем*" (Best.Marl., p. 581)

2 "Между *литературными* ощутительно различие осанки, тона и убранства, показывающее в одних *аристократическую* именнитость и важность, в других *плебейскую* темноту и щедушие." *Bibliografia, Sirotka..., Dennica,... Severnoe sijanie... Meteor, ...Tualetnaja Ximija..., Teleskop,* 1831, n° 4, p. 574-575

3 "слишком досужих и хлопотливых барышников" *ibidem*, p. 575

Dennica, et ne se soucie même pas de critiquer les almanachs "plébéiens".

Nadeždin reconnaît le talent des poètes-aristocrates, mais il ne les prend pas au sérieux en tant que journalistes et critiques. Ce ne sont pas des professionnels, ils prennent part aux débats par oisiveté et par désir de bien faire, mais sans qualification.

- **Esprit national.**

Belinskij, dans *Literaturnye Mečtanija*, ne s'engage pas directement dans la polémique sur l'aristocratie littéraire, mais il est déjà aisé de deviner sa préférence. Il affirme que les aristocrates ont fait des progrès, qu'ils ont compris l'importance de donner une éducation solide à leurs enfants. Mais il remarque aussi l'émergence d'une nouvelle classe d'hommes de lettres, les marchands[1], qui sont appelés à donner demain son caractère authentiquement russe à la littérature. En effet, ce n'est pas par hasard qu'ils ont gardé leurs barbes et leurs kaftans, ils sont plus près du peuple, ils ont conservé les traits du caractère russe originel. Belinskij espère qu'ils feront enfin se rejoindre les "lumières" et la *narodnost'*, et que *sous la protection bienveillante du gouvernement*[2], naîtra enfin une littérature russe[3] ! L'avenir est donc, selon Belinskij, aux roturiers de la littérature, et non à l'aristocratie. Dans les années à venir, il fera du *Teleskop* le principal adversaire du *Sovremennik*, nouvel organe de l'aristocratie littéraire et des amis de Puškin.

- **Significations de la figure de Karamzin.**

Nous avons vu, tant à propos du romantisme, que du caractère national de la littérature, que tous les débats se ramènent à une remise en question par les uns, et une défense par les autres, de Karamzin ou de Žukovskij, ou de ce qu'ils représentent dans la littérature. Karamzin incarne le pseudo-classicisme et l'influence française, Žukovskij, l'esprit d'imitation et l'influence allemande et

---

1 Belinskij n'oublie pas non plus le clergé, d'où il est issu, de même que Nadeždin.

2 Cette précision n'est pas seulement une expression vide de sens, destinée à amadouer la censure. Les "plébéiens ne sont, d'ailleurs, pas les seuls à reconnaitre un rôle décisif au gouvernement, en matière de progrès culturel et littéraire. Odoevskij plaçait lui aussi tous ses espoirs dans l'action de l'Etat.

3 Skabičevskij, p. 90

byronienne. Mais la polémique, bien que littéraire, a, en outre, de fortes connotations politiques et sociales.

Karamzin est le symbole du règne de l'aristocratie sur la littérature. Sa mort, en 1826, marque le début de la remise en question de cette prédominance. Il est aussi le représentant du souverain, l'historiographe officiel. Après la mort de Karamzin, c'est Žukovskij qui joue ce rôle, car en tant que précepteur de l'héritir du trône, il devient à son tour l'"oreille du tsar".

S'en prendre à l'autorité de Karamzin, dans les années vingt, c'est à la fois remettre en question l'ordre dans la "république des lettres", contester la thèse officielle sur l'histoire russe, et même la politique d'ouverture européenne du monarque éclairé Alexandre I. Ce n'est qu'en 1833 que la doctrine officielle devient "autocratie, othodoxie, *narodnsot'*", et coïncide avec les choix "anti-karamziniens" de la bourgeoisie moscovite.

- **Contre Puškin?**

Puškin est une des principales cibles de la polémique de 1830, qui coïncide avec une baisse sensible de sa popularité. Tandis que Kireevskij, dans *Evropeec,* défend encore chacune de ses œuvres, ni le *Telegraf*, ni le *Teleskop* ne croient plus à son avenir poétique. Son déclin dans l'opinion publique est remarqué par tous les périodiques, et *Moskovskij Vestnik* fait clairement le lien entre cette disgrâce auprès du public, et les disputes littéraires, dont Puškin est le centre[1]. Selon le critique, Puškin se serait discrédité en faisant du journalisme, qui n'est pas sa vocation.

Cette thèse illustre bien la nature de la polémique. Polevoj et les "plébéiens" ne prétendent pas rivaliser avec Puškin en tant que poète, ni avec les autres aristocrates. Mais Polevoj ne se situe pas sur le même plan que Puškin. Il souhaite que chacun reste à sa place, Puškin comme écrivain, comme génie, et lui, Polevoj, comme critique et journaliste. Or, cette distinction entre écrivain et journaliste est foncièrement étrangère à Puškin, et aux aristocrates.

- **Conclusion.**

Aristocrates et "plébéiens" s'opposent sur la conception de la culture russe. Les aristocrates en ont une conception

---

[1] "Некоторые замечания о критических статьях...", MV, 1830, n° 9, p. 75-76

karamzinienne : le caractère national gît dans la *culture* des Russes *cultivés*, celle dont les fondements ont été posés par Pierre-le-Grand, et dont les aristocrates ont été les artisans. Pour les critiques, au contraire, de plus en plus, l'accent est mis sur le folklore. L'évolution du *Telegraf* est, de ce point de vue, caractéristique. Les articles de Marlinskij sur *Kljatva* et de K.Polevoj sur *Černaja Nemoč'* sont bien différents de ceux de N.Polevoj en 1825 sur *Onegin.* En outre, le rôle de l'aristocratie dans l'histoire de la Russie, et celui de Pierre-le-Grand, sont soumis à controverse dans les revues moscovites.

La polémique sur l'aristocratie oppose deux systèmes de valeurs. Les aristocrates revendiquent une noblesse du coeur, bien supérieure à la noblesse de l'état civil. Odoevskij, en romantique révolté contre la société, affiche même du mépris pour cette dernière[1]. Et pourtant ils se retrouvent tous du côté de Karamzin en 1828-29, et de Puškin en 1830. En fait, ils revendiquent une conception de la littérature qui laisserait sa liberté à l'écrivain, qui ne le rendrait pas dépendant du "public", ni des éditeurs et des journalistes. Si les "plébéiens" cherchent à obtenir la fin du monopole de l'aristocratie en tant que classe sociale, sur la littérature, en revanche, pour les nobles, la notion d'aristocratie est plus complexe. La naissance n'est qu'un facteur favorisant, éventuellement, la noblesse d'âme. Mais celle-ci se manifeste par un code de l'honneur, des règles de savoir-vivre, de rapport à l'argent, au pouvoir, qui, finalement, ressemblent fort à celles en vigueur dans le "beau monde", permettant aux hommes de la haute société de se reconnaître entre eux.

Il y a donc un malentendu bien compréhensible. A la moralité, la dignité, la solidarité aristocratiques s'opposent le sentiment du mouvement inexorable de l'histoire, le goût de la vérité des critiques plébéïens. Les "aristocrates" sont des idéalistes, épris d'absolu et de perfection, tandis que les "plébéiens" ont le sens du relatif, de la dialectique, de l'histoire telle que l'a redéfinie Hegel. L'aristocrate est un homme libre, un Poète. Le critique plébéien est un scientifique, qui doit tenir compte de la réalité historique, sociale, nationale, et rendre compte au public.

---

[1] Voir Sakulin, p. 295 et suivantes

3 - L'opposition Moscou -Saint-Petersbourg.

Après la fermeture de *Evropeec*, une répartition géographique apparaît : tous les périodiques "aristocratiques" sont publiés à Saint-Petersbourg, tandis que la critique "professionnelle" se fait à Moscou. La vieille opposition d'esprit entre les deux capitales resurgit, d'autant plus que les "aristocrates" semblent s'allier avec le journalisme commercial de Saint-Petersbourg.

En 1833, dans le *Teleskop* , est publié un article rendant compte de l'almanach, publié par Smirdin à l'occasion du changement d'adresse de sa maison d'édition, et intitulé pour cette raison "*La crémaillère " (Novoselje)*[1]. Nadeždin rend mérite à Smirdin pour la beauté de l'édition de cet almanach, son grand format, sa belle présentation. Il reconnaît que les éditions pétersbourgeoises sont, d'aspect extérieur, plus belles que les moscovites, elles sont plus soignées, mieux finies, il y a moins de fautes d'impression. Mais elles sont lisses, vides, et sans âme. Il étend cette distinction à tous les domaines de la littérature, si ce n'est de la vie ! Reprenant à son compte le "patriotisme" moscovite de Famusov dans *Gore ot uma*, qui disait que tout habitant de Moscou "en porte la trace de la tête aux pieds[2]", Nadeždin oppose le caractère pétersbourgeois, qui privilégie le paraître, l'ordre et la propreté, au caractère désordonné, mal dégrossi des moscovites. Tout ce qui se fait à Moscou en littérature, ces dernières années, est meilleur, du point de vue du contenu, que ce qui vient de Saint-Petersbourg, estime Nadeždin. Par exemple, les romans *Roslavlev* de Zagoskin et *Le dernier novice* de Lažečnikov, publiés à Moscou, sont meilleurs que ceux de Masal'skij *Les Streltsy,* et de Zotov, *Leonid*, publiés à Saint-Petersbourg. Nadeždin étend cette différence aux vers de Puškin, écrits à Moscou, comparés à ceux de Jazykov (entre le poème *Le poète* de Puškin et celui qui porte le même titre, de Jazykov, la différence est éloquente, dit Nadeždin). Enfin, la même différence est visible entre *Syn Otečestva*, revue littéraire pétersbourgeoise, et le *Telegraf* de Moscou. Dans les revues pétersbourgeoises, la langue russe elle-même est trop lisse, convenable, et lustrée comme un parquet glissant, selon le critique. Plus loin dans le même article, Nadeždin distingue les vers de Xomjakov comme "de la

---

1 *Novoselje, Teleskop,* 1833, n° 5, p. 92-108 (Mann, p. 337-345)

2 "От головы до пяток/ На всех московских есть особый отпечаток" (Mann, p. 337)

poésie véritablement moscovite[1]". L'opposition entre Moscou et Saint-Petersbourg est celle qu'il y a entre le contenu et la forme (entre le corps et l'âme, dit Nadeždin). Mais les deux sont nécessaires à la littérature russe. De la lutte des contraires doit sortir la perfection, ajoute encore Nadeždin, selon le vieux principe schellingien.

Cette opposition prend la forme d'un débat sur le jeu des acteurs de la troupe de Moscou, opposée à celle de la capitale. Dans *Molva* paraît en 1833 toute une série de "lettres sur le théâtre" signées de deux initiales, et probablemant écrites par Nadeždin lui-même. Ces lettres trouvent un contradicteur en la personne de Ševyrëv, dont les réponses sont publiées également dans *Molva*. Un autre interlocuteur, qui signe -/- (Mel'gunov ou Pavlov, d'après les spécialistes), intervient également. La "vedette" de la troupe petersbourgeoise est l'acteur Karatygin, il a pour lui sa grande taille, la puissance de sa voix, une forte présence sur scène, mais il a le défaut de manquer de naturel, de forcer parfois ses effets et de surcharger les rôles. L'acteur moscovite qui lui est opposé est Močalov, dont le jeu est naturel, juste et suscite une émotion vraie chez le spectateur. On sait tout l'intérêt porté par Belinskij et son petit cercle estudiantin à ces débats sur le théâtre russe. On aurait pu sans doute, en suivant uniquement l'aspect théâtral de la polémique, retrouver sous un jour nouveau tous les débats que nous avons évoqués précédemment, sur la nature de l'art, ses rapports avec la réalité, l'authenticité de la représentation artistique, le rôle de l'artiste-acteur, etc. Nous avons fait le choix de ne pas nous engager sur cette piste, malgré l'abondance d'articles sur ce sujet dans la presse moscovite.

Une fois de plus, dans ces débats, Moscou, la ville de l'authenticité, est opposée à Saint-Petersbourg, où règne la superficialité et l'artifice. Dès les années vingt, le sentiment d'attachement des moscovites à leur ville était bien réel et profond, Venevitinov, contraint de s'installer à Saint-Petersbourg, est victime d'une profonde nostalgie. Son cas n'est pas une exception, Odoevskij est un autre exemple. Les moscovites "expatriés" se retrouvaient entre eux dans certains salons de la capitale nordique. Dès le début du règne de Nicolas, le pouvoir, traumatisé, se méfie

---

1 "Вот поэзия московская! Жаль только, что пьеска сия напечатана с непетербургскими ошибками!" (Mann, p. 342)

des cercles moscovites, et les assimile tous, plus ou moins confusément, à des foyers de subversion. Et, fidèle au principe "diviser pour mieux régner", il utilise l'animosité des uns contre les autres. Ainsi, le particularisme moscovite est à la fois cause et conséquence du rejet des différents milieux, officiels ou littéraires, de l'autre capitale. Moscou, capitale de la Russie antépétrovienne, ville de la bourgeoisie, au bon sens provincial et marchand, au coeur russe, malgré ses dehors rustres, est adoptée comme la patrie d'une critique qui veut se débarrasser de l'imitation et des bonnes manières européennes, et retrouver son passé, tandis que la superficielle Saint-Petersbourg, élégante et raffinée, reste la ville de l'art, du byronisme, et de la culture européenne.

Chapitre 5 : A la recherche d'une critique russe

La critique, dans les revues karamziniennes, était de nature purement informative, mais dans la période que nous étudions, la conception de la presse littéraire se modifie, et on attend désormais du critique qu'il juge l'œuvre, c'est à dire qu'il donne une opinion, éclairée par une prise en compte objective et s'appuyant sur des critères modernes autant que nationaux. Pour satisfaire à ces exigences, les critiques moscovites ont recours, d'une part, aux principes esthétiques de la pilosophie schellingienne, et d'autre part à la méthode historique.

1 - La méthode philosophique.

- **Recherche de l'"idée".**

Rappelons que pour les idéalistes moscovites, l'œuvre est l'expression de l'idée de l'artiste, par laquelle il tend vers l'Idéal. Selon le principe philosophique schellingien, de toute chose il faut dégager l'idée, qui donne l'unité intrinsèque, le lien organique des parties entre elles. La critique romantique s'applique donc à montrer le général dans tout phénomène particulier.

Chaque œuvre porte en elle sa propre nécessité intrinsèque, c'est à dire, en fait, sa propre esthétique[1]. Il ne s'agit plus pour la critique d'examiner successivement les parties, ni de s'attacher à la forme, puis au fond. Dans l'article sur *Poltava*[2] K.Polevoj rappelle qu'il est vain de chercher la beauté d'une œuvre poétique dans des scènes particulières. Les différences d'appréciation de l'œuvre de Puškin en sont la preuve.

> "C'est la preuve vivante qu'il est temps de cesser de s'attacher aux mots ou aux tableaux particuliers qui doivent obligatoirement susciter un effet différent chez chaque lecteur. (...) La critique qui porte sur des parties de l'œuvre est pour nous une maladie héritée de la scolastique[3]".

---

1 Cf *infra* 1ère partie, chapitre 1, § 3

2 MT, 1829, n° 10

3 "Это живой урок, что пора перестать привязываться к словам и отдельным картинам, которые *непременно должны* производить различное действие на

Et plus loin :

> "Elles (les beautés de *Poltava)* ne sont pas dans des mots particuliers du poème mais dans l'expression de toutes les parties provenant d'un même principe[1]."

Selon Kireevskij, l'erreur des critiques est de se poser la question : "Que doit faire l'artiste?" au lieu de "Que veut faire l'artiste ?[2]" Le critique doit donc définir le projet de l'auteur, et déterminer dans quelle mesure il a rempli ses engagements. Ainsi dans la critique sur *Boris Godunov*, Kireevskij se pose clairement la question : "Quel est l'objet principal de l'œuvre de Puškin ?[3]" La méthode critique consiste, par une approche dialectique, à déterminer dans l'œuvre le principe unificateur, l'idée poétique, puis à montrer comment cette idée trouve sa réalisation.

Une œuvre d'art doit contenir une idée et une seule. C'est la garantie de son unité et de sa plénitude organique. Le critique doit s'attacher à mettre en évidence cette idée, et la façon dont, autour d'elle, s'organisent en un ensemble harmonieux tous les éléments : le fond, la forme, les personnages, l'intrigue... C'est ce que fait Ševyrëv dans son explication d'*Othello* de Shakespeare (centrée sur la jalousie), mais aussi à propos d'*Elena* de Gœthe (l'amour classique, puis romantique). C'est aussi l'approche de Nadeždin à propos de *Boris Godunov* (dont l'idée-clé est l'ombre du petit Dimitri)[4]. A propos de la nouvelle historique de Pogodin, *Le mal noir*, K.Polevoj rappelle que dans l'œuvre, tout doit découler d'une nécessité interne.

> "Tout événement est la conséquence d'une cause bercée par les circonstances[5]."

C'est parce que Pogodin n'a pas tenu compte de ce fait, que son personnage autodidacte est faux. Il a des pensées qu'il ne peut pas avoir. Si l'auteur avait étudié le phénomène des autodidactes, comme l'étaient Lomonosov ou Herder, il aurait compris que son

---

каждого читателя. (...) Критика, указующая на места в сочинениях, есть для нас наследственная болезнь схоластизма." *Poltava...*, MT, 1829, (ed. 1990 : p. 370)

1 "Они не в отдельных словах поэмы, а в выражении всех отдельных частей, исходящем от одного начала" (*ibidem*, p. 379)

2 *Evropeec* n° 1 (Frizman, p. 97) Lettre de Heine sur l'exposition de tableaux à Paris en 1831.

3 "...спросим самих себя: что составляет главный предмет создания Пушкина?" "*Obozrenie russkoj slovesnosti za 1831", Evropeec,* n° 1, (Frizman, p. 45)

4 cf *infra* 1ère partie, chapitre 2, § 6, § 4; et 2ème partie, chapitre 5, § 3

5 "Всякое явление есть следствие причины, лелеямой обстоятельствами." *Černaja Nemoč',* MT, 1829, n° 15

personnage ne pouvait pas se suicider, affirme K.Polevoj. Nadeždin dans *Literaturnye opasenija za budušč̌ij god* applique cette méthode à un poème nouvellement paru. Il cherche l'"idée interne" du poème, et la définit comme "la force gigantesque de l'homme qui s'arrache au prosaïsme de la vie[1]." La poésie est une sublimation de la vie, mais inversement, l'Idéal s'incarne dans le réel, si bien qu'il n'y a pas d'idéal plus *beau* que la réalité. Selon Belinskij, il n'y a même qu'une "idée" valable pour la littérature russe, c'est l'idée de la vie russe. A travers l'œuvre, le critique cherche la réalité. Ainsi, l'idée ne doit pas seulement être unificatrice, elle doit être juste, et la critique va s'arroger le droit de juger le projet de l'auteur.

- **Choix du sujet et réalisation.**

Le choix du sujet a une grande importance pour la détermination de l'idée poétique. Pour Nadeždin, certains sujets sont poétiques (dignes du "sublime"), d'autres non[2]. Le choix du poète détermine d'emblée le succès de son entreprise. Pour N.Polevoj au contraire, l'idée poétique n'est pas dans le sujet, mais dans le regard du poète sur ce sujet. Tout sujet peut donc être poétisé. Ainsi, à propos de *Notre-Dame de Paris,* Polevoj reconnaît que l'idée d'Hugo est effroyable, mais la réalisation en est admirable. Par conséquent, l'auteur a bien rempli son contrat vis à vis du lecteur. En outre, l'idée, pour terrifiante qu'elle soit (l'amour d'un monstre pour une belle), reflète parfaitement l'esprit du siècle choisi par Hugo comme objet de sa représentation : le sombre Moyen Age, où l'amour ne pouvait être qu'effroyable ![3]

Tout sujet est valable, selon N.Polevoj, mais le choix du sujet impose le choix du genre. Ainsi le sujet de la pièce de Kukol'nik, *La main du Très Haut...* ne convient pas à un drame[4]. La libération de Moscou par Minin et Požarskij, qui aurait pu faire un excellent thème pour une ode, n'a en soi rien de dramatique. L'auteur aurait pu tenter d'en faire un roman suggère Polevoj à condition de s'attacher aux causes très profondes de l'évènement historique qu'il aurait fallu garder uniquement comme tableau final. Polevoj dénonce l'invraisemblance de l'intrigue amoureuse à laquelle l'auteur a eu

---

[1] VE, 1828, n° 22, p. 86 (nouveau poème de Zaletin *Evgenij Četverinskij*)

[2] Cf *infra*, 1ère partie, chapitre 4, § 4

[3] Cf *infra* 1ère partie, chapitre 4, § 1

[4] Cf *infra* 2ème partie, chapitre 5, § 4

recours pour "dramatiser" artificiellement son sujet, ainsi que la mauvaise utilisation de la liberté romantique, qui lui a permis d'abandonner l'unité de lieu, et de donner jusqu'à dix actes à une pièce qui n'en aurait mérité aucun ! L'erreur dans le choix du sujet, ou du genre, condamne donc à l'échec la réalisation de l'idée poétique.

K.Polevoj examine lui aussi, pour chaque œuvre, le choix du sujet, puis la réalisation. On se souvient que le choix de *Ermak* pour la pièce de Xomjakov lui paraît extrèmement prometteur[1]. Il compare la personnalité du personnage à celle des grands conquérants de l'histoire gréco-latine, et une image lui paraît particulièrement poétique, celle de *Ermak* pleurant, comme pleurait César devant le portrait d'Alexandre ! L'intérêt du thème d'*Ermak* est aussi qu'il forme un tout bien délimité dans l'histoire russe. C'est donc un excellent sujet pour un drame[2]. Mais la réalisation est déplorable, selon K.Polevoj. Xomjakov n'a pas vu la poésie de son personnage. Il a renoncé à la fidélité historique, de sorte que le lecteur ne reconnaît pas le personnage "historique", dans la représentation qu'en donne l'auteur. Malgré son ignorance de l'histoire, le peuple se fait, d'après les légendes et les chansons populaires, une idée du personnage plus juste que celle de Xomjakov.

K.Polevoj attend de la littérature russe qu'elle se réapproprie les figures du passé populaire, pour les élever au rang des mythes européens. Les sujets historiques ont la préférence des critiques moscovites, mais ils attendent des écrivains la reconstitution d'un passé national conforme à leurs propres théories historiques.

A popos de *Boris Godunov*, N.Polevoj félicite Puškin pour le choix judicieux du sujet et du genre. Le choix du personnage de *Godunov* est excellent car les détails de sa biographie sont mal connus. Son destin est poétique en soi, dit le critique. Quel sujet imaginaire pourrait être plus poétique que celui proposé par l'histoire? Malheureusement, Puškin n'en a pas tiré parti. Il s'est enchaîné lui même à la fausse interprétation de Karamzin, dit N.Polevoj, de sorte que la réalisation est bien en deçà des espérances[3]. Polevoj conteste l'interprétation historique de Puškin, et au delà, il polémique avec Karamzin. En outre, Polevoj aurait, sans doute, voulu

---

1 *Ibidem*

2 MT, 1832, n° 6

3 Cf *infra* 2ème partie, chapitre 5, § 3

que Puškin fasse de Godunov un héros romantique, un Cromwell. Dans le drame romantique, l'unité de la pièce repose sur l'étoffe du personnage central. Or, le personnage de Boris, dans le drame de Puškin, lui semble absent. Il y a des vides, des blancs, dans l'action elle-même, dit Polevoj. Nous le voyons, les critiques, bien qu'il s'en défendent[1], ne font pas toujours la différence entre leur propre opinion sur le sujet choisi par l'artiste dans la réalité ou l'histoire, et un jugement purement littéraire.

- **La "muse" du poète.**

Nous avons déjà évoqué précédemment l'importance et la richesse du thème du génie, romantique ou national. Le principe philosophique d'unicité de l'idée fondamentale s'applique non seulement à l'œuvre elle-même, mais à l'ensemble des œuvres d'un poète, ce qui implique la nécessité, pour le critique, de montrer la "muse" de chaque poète, et de comprendre la logique de son itinéraire poétique. Belinskij rappelle, dans les *Rêveries littéraires*, ce principe de la critique romantique :

> "Regardez comment procèdent, dans ce cas, les étrangers. Ils rendent à chaque écrivain son dû, ils ne se contentent pas de dire que dans les drames d'Untel beaucoup de passages sont réussis, bien que certains vers soient maladroits... Non, ils considèrent tout l'ensemble de l'activité de tel ou tel écrivain, déterminent son influence sur les contemporains et sur la postérité, ils examinent l'esprit général de ses œuvres et non les beautés ou défauts particuliers, ils prennent en compte les circonstances de sa vie pour savoir s'il aurait pu faire davantage que ce qu'il a fait, et pour expliquer pourquoi il a fait ceci et non cela, et c'est seulement en fonction de tout cela qu'ils décident quelle place il doit occuper dans la littérature et quelle doit être sa renommée[2]."

---

1 K.Polevoj dans l'article sur *Poltava*

2 "Посмотрите как поступают в этом случае иностранцы. У них каждому писателю воздаётся по делам его, они не довольствуются сказать, что в драмах г. NN есть много прекрасных мест, хотя есть стишки негладкие... Нет, у них рассматривается весь круг деятельности того или другого писателя, определяется степень его влияния на современников и потомство, разбирается дух его творений вообще, а не частные красоты или недостатки, берутся в соображении обстоятельства его жизни, дабы узнать, мог ли он сделать больше того, что сделал и объяснить, почему он делал так, а не этак, и уже по соображении всего этого решают, какое место он должен занимать в литературе и какой славой должен пользоваться." *Literaturnye Mečtanija* (Skabičevskij, p. 25)

La méthode des critiques européens consiste donc, selon Belinskij, à étudier l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain, en tenant compte de sa biographie et de l'époque où il a vécu, pour lui attribuer ensuite sa place dans le mouvement général des Lettres.

C'est ce que fait Kireevskij lorsqu'il s'interroge sur la "muse" de Baratynskij[1]. Il compare son nouveau poème, *Naložnica*, aux précédents, et montre que le *caractère* de la poésie de Baratynskij (la simplicité, la discrétion, la profondeur) y est plus pleinement représenté. De la même façon, chaque nouvelle œuvre de Puškin est considérée par Kireevskij par rapport aux œuvres précédentes, ce qui lui permet de dégager une périodisation dans l'itinéraire du poète. L'idée qui sous-tend ce cheminement, selon Kireevskij, est la volonté de Puškin de s'affranchir de l'imitation des Européens. C'est ainsi que Puškin a recours à Byron pour lutter contre l'influence du "pseudo-classicisme" français, puis il s'éloigne de Byron pour entamer sa période nationale.

K.Polevoj reprend cette thèse. A propos de *Poltava*, il montre comment Puškin utilise *l'idée* du drame shakespearien, mais sans imiter Shakespeare. A partir de cette idée, il réalise une œuvre authentiquement russe. Et pourtant, en 1831, K.Polevoj considère que Puškin n'a pas réussi sa conversion vers un art national. Il dit de *Boris Godunov* que Puškin n'a pas su transposer à l'histoire russe et au peuple russe le modèle shakespearien[2]. Ainsi, de même qu'une œuvre doit être jugée par rapport à son "idée" originelle, un poète doit l'être en fonction de sa vocation propre. Celle de Puškin était de faire naître un art russe, et il a échoué, selon K.Polevoj.

N.Polevoj applique scrupuleusement le principe romantique selon lequel l'œuvre ne doit pas être considérée indépendamment de l'auteur. Pour déterminer le "pathos" d'un écrivain, il ne suffit pas de considérer l'artiste et son œuvre, même dans sa totalité, dit-il. Il faut aussi considérer l'homme, son caractère et sa vie. C'est ainsi que dans l'article sur Deržavin, il expose en préambule la méthode critique qui consiste à se plonger dans l'univers de l'écrivain, à voir le monde avec ses yeux[3]. N.Polevoj se réfère explicitement à la critique romantique française, en citant un texte de Legouvier sur le plaisir que trouve le critique à se plonger dans le monde de

---

1 *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1831, Evropeec*, n° 1 (Frizman, p. 45)

2 Dans l'article sur *Ermak*.

3 MT, 1832, n° 15-16

l'écrivain. Il s'agit de recréer le personnage de l'écrivain, de s'en faire un ami. Après ce travail , vient la crainte de ne pas trouver les moyens de rendre compte avec des mots de ce que l'on a découvert. Ainsi la critique devient création artistique. Le souci du critique est celui de tout artiste : rendre compte d'un univers psychologique.

Dans l'article sur Deržavin, le critique retrace soigneusement l'enfance du poète, ses aspirations, son caractère, ses goûts, pour mieux mettre en opposition la vocation du génie avec la "médiocrité" du petit fonctionnaire de Catherine II. Ce conflit constitue, selon N.Polevoj, l'idée-clé, grâce à laquelle on peut comprendre toute l'œuvre de Deržavin et sa place dans la littérature russe. Il fait une narration moderne de la vie du poète, et cherche à éveiller l'intérêt, en enjolivant sa biographie. De cette façon, il rend l'écrivain sympathique et proche. Il maintient le suspense sur sa destinée, il s'attache aux détails significatifs, frappant l'imagination (la tabatière offerte par Catherine II), et surtout, il insiste sur ce qui montre le caractère national de Deržavin (comme son portrait, où il est représenté en habits russes !). La méthode biographique est justifiée par Polevoj par le fait que la vie d'un poète authentique est toujours une leçon, autant que sa poésie, car un génie est toujours hautement moral ! L'article sur Žukovskij illustre également l'importance de la personnalité de l'écrivain[1].

Nadeždin au contraire refuse de prendre en compte l'auteur, et prétend se limiter à l'étude de l'œuvre. Ainsi, lorsque N.Polevoj émet des doutes sur l'origine réellement paysanne et ukrainienne de l'auteur, encore inconnu, des *Soirées au hameau de Dikanka* (*Večera na xutore bliz Dikanki*)[2], Nadeždin rétorque que peu lui importe la personnalité et l'origine de l'auteur, il lui suffit de constater que l'œuvre est profondément ukrainienne[3].

> "La compagnie du *Telegraf* a cru voir en Pasičkin (...) un Russe, et même un citadin. (...) Nous, de notre côté, ne cherchons pas à savoir et n'avons nul besoin de voir en face le bon Pasičkin. Il nous est bien égal de savoir qui il est. Nous

---

[1] La méthode biographique et historique de N.Polevoj préfigure celle de Sainte-Beuve, qui cherchera lui aussi à cerner les particularités morales et intellectuelles de l'"individu-talent" pour le classer dans une des grandes "familles naturelles de l'esprit".

[2] MT, 1831, n° 17

[3] *Teleskop*, 1831, n° 20, p. 558-563

avons sous les yeux l'œuvre éditée : c'est à elle et à elle seule que se limite notre jugement[1]."

Nadeždin s'attache donc exclusivement à l'œuvre, et surtout à son caractère national, qu'il juge en la comparant à la réalité. Mais la critique objective de Nadeždin, comme celle, biographique, de N.Polevoj, ont en commun leur caractère historiciste.

2 - Confrontation à la réalité

• L'écrivain et son temps.

Déterminer la "muse" du poète, reconstituer son itinéraire poétique, comparer sa vie avec son œuvre, c'est aussi considérer l'œuvre en fonction de l'histoire. L'approche philosophique se conjugue étroitement avec la critique historique. N.Polevoj, en 1829, affirme à propos de Karamzin, qu'un écrivain appartient à son siècle, et ne peut être jugé que par rapport au siècle et au pays. Le Poète doit être considéré en fonction de son époque et de son milieu. Cette idée, capitale pour la critique russe, est reprise par Polevoj dans ses articles des années trente, sur Karamzin, Deržavin et Žukovskij. Dans ses articles sur la littérature russe, N.Polevoj s'efforce de donner une représentation juste de l'esprit du siècle et de l'état de la culture nationale, et se garde de juger avec de faux critères, dépassés ou étrangers, car, dit-il, c'est à ce prix seulement que le critique peut donner leur sens à une œuvre littéraire ou à un Poète. L'exigence romantique d'une critique biographique devient peu à peu un prétexte à une analyse sociale et historique.

Žukovskij incarne, selon Polevoj, un point de rencontre entre les époques historico-littéraires. Par sa formation, il appartient encore à l'époque française du XVIIIème siècle russe, mais par sa personnalité, il est déjà dans l'époque romantique[2]. De la même façon, selon N.Polevoj, Lomonosov incarne, pour la littérature, le passage de la période scolastique à la période latino-française, et

---

[1] "Конторе "Московского Телеграфа" почудился в Пасичкине (...) она признала в нём москаля и даже горожанина (...). Мы с своей стороны, не приглядываемся и не имеем никакой нужды приглядываться к лицу доброго Пасичкина. Кто бы он ни был, для нас всё равно. Изданная книжка у нас перед глазами: ею одной и ограничится наше суждение." *Teleskop*, 1831, n° 20, p. 558

[2] MT, 1832, n° 19-20

Karamzin, celui de l'époque latino-française à l'époque française. Si l'homme appartient toujours à son siècle, seul le génie est éternel, et peut parfois se trouver en conflit avec son temps, en avance sur ses contemporains. C'est le cas de Deržavin, qui a incarné le caractère national à une époque d'imitation et d'absence de caractère propre. De Karamzin, Polevoj dit, pourtant, qu'il a été aussi grand qu'il pouvait l'être, étant donné le niveau de développement de la culture russe à son époque[1]. L'explication, que laisse entendre Polevoj à cette apparente contradiction, est que Deržavin a été national malgré lui et sans le savoir, grâce à son inculture (il a échappé aux modèles européens), et à sa spontanéité. C'est l'innocence de l'enfance de la littérature russe qui a permis ce miracle. Karamzin et Žukovskij, au contraire, ont pleinement incarné leurs époques respectives, au détriment du caractère national. Entre Žukovskij qui a incarné son époque, et Deržavin qui a incarné son peuple *contre* son époque, la préférence de Polevoj va au second. Entre l'esprit du siècle et l'esprit russe, s'il faut choisir, Polevoj choisit désormais l'esprit national.

C'est un peu le même thème d'un conflit entre l'esprit du temps et l'esprit national qui apparaît dans un article de K.Polevoj, sur *Dušenka*[2], où le critique défend l'idée d'un divorce entre la poésie et la société française sous Louis XIV, dont ont été victimes Racine, Molière et La Fontaine. Racine avait une âme religieuse, mais le siècle avait perdu la foi. Molière aurait pu faire un véritable tableau des mœurs de son temps, si bien décrites par Saint-Simon, mais, enchaîné par les conventions, il fut obligé de se limiter à des évocations générales, et sans intérêt, des défauts et vices humains. La Fontaine, avec la bonté et la simplicité de son âme, présente l'exemple de la plus grande contradiction entre la personalité du poète et l'esprit de son temps. Ces trois poètes avaient de véritables talents, mais ils n'ont pas été visités par le don de la poésie, qui avait déserté les boudoirs de la cour de Louis XIV, où elle était trop confinée, pour se réfugier provisoirement dans les genres traditionnels folkloriques. Pour les "pseudo-classiques", la poésie n'est que la recherche du "galant et de la plaisanterie" selon l'expression de La Fontaine.

---

[1] MT, 1829, n° 12

[2] MT, 1832, n° 7, p. 377-396; n° 8, p. 533-548; (ed1990 : p. 428-449)

K.Polevoj examine ensuite comment le récit de La Fontaine *Psyché et Cupidon*, inspiré d'une histoire de l'*Ane d'or* d'Apulée (*Amour et Psyché*), est entièrement repris par Bogdanovič dans *Dušen'ka*. L'histoire d'Apulée, fondée sur un mythe antique grec, est celle de l'amour des dieux pour l'âme humaine. K. Polevoj est d'accord avec Herder qui ne connaît rien de plus beau que cette idée. Mais d'après le critique, La Fontaine a affaibli et déformé ce mythe, il l'a transformé en une simple anecdote, sur laquelle il était facile de broder quelques bons mots sur les femmes, sur la galanterie, etc. Mais, vivant au XVIIème siècle en France, La Fontaine n'avait pas d'autre choix que de traiter son sujet ou bien sérieusement, et avec emphase, ou bien avec simplicité, mais dérision. Il lui était impossible de concilier la simplicité avec l'héroïsme et le caractère élevé.

Sous couvert de critique littéraire, Polevoj fait une critique politique de l'absolutisme de Louis XIV, aisément transposable à la situation politique en Russie. Effectivement, l'idée du divorce entre la poésie et la société est appliquée par N.Polevoj à l'histoire russe, à propos de Deržavin.

> "Kantemir et Xemnicer (...) n'étaient pas de vrais poètes. Il en est de même de tous les poètes russes depuis que la poésie en Russie s'est séparée de la vie sociale, a cessé d'être un chant populaire nécessaire, jaillissant librement et spontanément de l'âme(...) [1]."

C'est aussi à un divorce, celui du peuple et de la société, que Belinskij attribue le petit nombre de véritables poètes, et la quasi inexistence de la littérature russe. Inversement, les grandes époques produisent les grands poètes. Un génie russe apparaîtra quand la société (le peuple) sera capable de l'accueillir, disait Kireevskij[2]. La société n'est pas assez libre, pas assez adulte, ou pas assez russe, pour qu'existe une littérature authentique.

---

[1] "Кантемир и Хемницер не были истинными поэтами. Так являются нам все другие русские стихотворцы, с тех пор как поэзия разродилась с общественным бытом, перестала быть народным пением, свободно, невольно выливавшимся из души(...)" *Deržavin*, MT, 1832, n° 15-16, (ed 1990 : p. 158)

[2] Cf *infra* 2ème partie, chapitre 4, § 4

- **L'œuvre et la réalité.**

Les critiques dans les années trente n'hésitent pas à confronter la représentation du poète à la réalité, et à se poser la question de la ressemblance de l'œuvre à son modèle. La critique classique s'interrogeait sur la conformité à des règles poétiques, les théoriciens modernes ont démontré que ces règles désuètes devaient être remplacées par les lois universelles de la nature et de la réalité. Qu'auraient dit Batteux et Laharpe, si on leur avait suggéré qu'un jour viendrait où l'on comparerait les tragédies de Racine non avec la Poétique d'Horace, mais avec les *Mémoires* de Saint-Simon, se demande Polevoj, à propos de la critique romantique?[1]

Pour Nadeždin, l'art doit être *représentation* de la réalité, c'est à dire que le poète doit puiser dans la réalité le matériau de construction de l'œuvre. Mais d'autre part, toute réalité n'est pas un bon sujet d'art. L'art doit être fidèle à la nature, mais il ne peut pas prendre n'importe quel modèle. Les traits peu flatteurs de l'homme doivent rester dans l'ombre. L'épisode de la gifle dans *Graf Nulin* indigne Nadeždin, qui y voit le summum de la vulgarité. *Graf Nulin* est une œuvre nulle, selon Nadeždin, c'est à dire entièrement vide et inexistante. C'est une bulle de savon, une illusion d'optique, l'expression même du nihilisme des romantiques (Nadeždin avait intitulé un de ses articles anti-romantiques *Sonmišče nigilistov.*)

Le poète n'est donc pas libre de faire n'importe quoi. A propos du poème de Baratynskij, *Bal,* Nadeždin ironise sur "la liberté totale du génie". Les personnages sont totalement invraisemblables, remarque Nadeždin, et le poète lui-même avoue qu'il ne sait pas ce qui a motivé leur apparition. Il n'y a plus ni cause, ni conséquence, le poète est tout puissant, et c'est le désordre, le chaos. Une œuvre d'art repose sur l'harmonie et l'équilibre. Or, Baratynskij alterne impunément des tableaux d'horreur et des traits humoristiques, dit Nadeždin. On dirait qu'il prend plaisir à torturer le goût par des dissonances. C'est se moquer des lecteurs, selon Nadeždin. Il convient de respecter les limites du bon goût. Le mal doit être équilibré par le bien, affirme K.Polevoj dans sa critique du *Mal noir* de Pogodin. L'auteur, s'il veut montrer le peuple dans son œuvre, doit en montrer aussi les aspects positifs. Pour cela, il lui faut considérer le sujet dans sa globalité[2]. Une représentation partielle

---

[1] *Vzgljad na nekotorye žurnaly i gazety russkie,* MT, 1831, n° 1, (ed1990 : p. 57)

[2] "Обнимать общность предмета"*Černaja Nemoč'*, MT, 1829, n° 15.

de la réalité est fausse, car elle est partiale. La méthode du critique consiste donc à examiner non seulement l'œuvre, mais aussi le modèle.

Le principe de la critique de Nadeždin est l'exigence de la vraisemblance, et de la fidélité à la réalité, jusque dans ses moindres détails. C'est ainsi que dans *Poltava,* il objecte que l'amour d'un vieillard de soixante dix ans pour une jeune fille est impossible. Dans *Boris Godunov*, il reproche au poète l'invraisemblance de la mort de Boris, l'anachronisme des idées de Pimen[1]. Sa critique de *Gore ot uma* met également en évidence les incohérences de la pièce[2]. Mais il reconnaît beaucoup de qualités à la comédie de Griboedov. C'est un document précieux sur la vie sociale, que la postérité regardera avec un intérêt historique, (tout comme les contemporains apprécient la pièce de Fon Vizin *Nedorosl'*, - ajoute-t-il). Nadeždin, et après lui Belinskij, s'efforcent de montrer que les personnages sont "vrais", que ce sont des types que l'on reconnaît aisément dans la réalité de la vie. La critique de Nadeždin sur la représentation théâtrale de *Gore ot uma* donne du relief aux personnages de Griboedov. Famusov est véritablement le type de l'aristocratie improductive, hostile à la nouveauté, celle qui prouve qu'en montant en grade, on désapprend à penser et même à sentir ! Autant que la critique biographique de N.Polevoj, la critique "objective" de Nadeždin tend à devenir une analyse sociale, qui met en cause l'aristocratie russe.

La confrontation de l'œuvre à la réalité s'impose au critique lorsque le sujet est historique, ou national. Tant N.Polevoj que Nadeždin reprochent à Puškin d'avoir failli à la vérité historique dans *Boris Godunov*. Le plus souvent, les commentaires critiques d'œuvres se rapportant aux genres historiques, sont des discussions sur l'interprétation de l'histoire, plutôt que des analyses littéraires. L'œuvre littéraire est considérée par les critiques comme un document sur la "vie". C'est ainsi que le critique qui étudie l'œuvre donne son opinion sur la société russe et sur la signification de l'histoire russe. L'œuvre littéraire intéresse les critiques au moins autant comme témoignage de l'existence d'une réalité russe, que comme regard artistique sur cette réalité.

---

1 Cf *infra* 2ème partie, chapitre 5, § 2 et § 3

2 *Teleskop,* 1831, n° 20, p. 586-600

3 - Le genre de l'article

A partir de l'image de la réalité donnée par l'œuvre, le critique construit sa propre représentation de cette réalité. L'article critique tend à devenir un véritable essai littéraire.

• Evolution du genre de l'article critique

Nous avons vu que, dans *Mnemozina* , la satire tenait, en grande partie, la place de la critique. Dans le *Telegraf* des premières années, les éditeurs ont pour souci de ne pas fatiguer le lecteur par des articles longs et ennuyeux. Fidèles à ce principe, les journalistes font une critique plutôt bibliographique, destinée à informer le lecteur, et non à défendre une idée ou un point de vue particulier. Dans *Moskovskij Vestnik*, la critique est encore essentiellement informative. Mais déjà Ševyrëv applique les principes esthétiques de la nouvelle philosophie aux œuvres de Shakespeare, de Gœthe, et de Mickiewicz, et Titov se livre à une réflexion historico-philosophique sur le genre du roman. La revue apparaît comme un laboratoire, un terrain expérimental pour une véritable critique. Kireevskij amorce une rétrospective de l'œuvre de Puškin et lance la première esquisse d'une périodisation.

C'est seulement en 1829, après le scandale de la critique d'Arcybašev sur l'*Histoire* de Karamzin, le départ des *ljubomudry*, le divorce entre les "aristocrates" et les "plébéiens", que les idées nouvelles sur la philosophie et sur l'histoire trouvent une application pratique dans une critique plus analytique. Les critiques du *Telegraf* et du *Teleskop* ont dû, d'une part, assimiler les nouveaux principes philosophiques, et d'autre part s'affranchir de l'autorité de Karamzin. Dans l'article sur *Dušenka*, Polevoj achève de discréditer la critique karamzinienne. Toute la fin de l'article est une remise en cause de la méthode critique de Karamzin, qui n'a pas su, selon Polevoj, dénoncer l'influence, néfaste pour la littérature russe, du "pseudo-classicisme" français[1].

• Tours d'horizon et regards sur la littérature.

Les premiers articles critiques sont, pour la plupart, des "panoramas" de la littérature, dressés à partir de l'année écoulée, ou bien à propos d'un ou plusieurs almanachs littéraires. L'habitude de publier, dans chaque revue, en début d'année, un panorama, un tour

---

[1] MT, 1832, n° 7-8

d'horizon littéraire de l'année écoulée, est relativement ancienne[1]. Parmi les "panoramas" les plus remarquables, il faut mentionner ceux de Kireevskij dans *Moskovskij Vestnik*, puis dans *Dennica* et enfin dans *Evropeec,* qui font le bilan des œuvres remarquables publiées, retracent l'évolution des écrivains (en particulier Puškin et Baratynskij). Nadeždin innove avec *Literaturnye Opasenija za buduščij god*, qui invite à un regard prospectif sur la littérature de l'année à venir. A l'approche du Nouvel An, l'étudiant Nadoumko se livre en compagnie de son ami Tlenskij à des réflexions sur l'année écoulée et sur ce que doit être (et ne doit pas être) la littérature.

On remarque de plus en plus d'articles longs, dont certains se poursuivent d'un numéro à l'autre de la revue, comme de véritables feuilletons à épisodes. Certes, dès 1825, Polevoj publie sur trois numéros du *Telegraf* un panorama de l'année 1824[2]. Dans *Vestnik Evropy*, dès 1828, Nadeždin publie *Literaturnye opasenija za buduščij god*, sur deux numéros. L'année suivante, l'article sur *Borskij* est également publié en deux parties, puis *O vysokom* est réparti sur trois numéros de la revue. Dans *Molva,* en 1833, sont publiées consécutivement quatre "lettres" sur le théâtre russe[3], enfin, en 1834, est publié le fameux article de Belinskij *Les rêveries littéraires (Literaturnye mečtanija)*, sur plus de dix numéros (de septembre à décembre 1834).

Dans la critique des revues-almanachs, on ne consacrait guère plus de quelques lignes à un auteur. Mais le genre de l'article "encyclopédique", consacrant plusieurs dizaines de pages à un auteur, tend à se répandre. Le *Telegraf* publie, à partir de 1832, des articles critiques de fond, comme ceux de N.Polevoj sur Deržavin, sur Žukoskij et sur Hugo, et, en 1833, celui de Marlinskij sur le roman de Polevoj (sur quatre numéros de la revue).

Le genre de l'article critique évolue avec la conception nouvelle que se font les critiques de leur rôle. Un article long est une façon de fidéliser les lecteurs occasionnels des revues, mais aussi, pour le critique, d'être plus exhaustif et complet. De plus, le critique revendique désormais à son compte les opinions qu'il exprime. Le gouvernement, par la réforme de la censure[4], tend à responsabiliser

---

1 Bestužev publie dans *Poljarnaja Zvezda* en 1825 *Vzgljad na russkuju slovesnost' v tečenie 1824 i načale 1825 godov.*

2 *Obozrenie Russkoj literatury v 1824* MT, 1825, n° 1-3

3 *Molva*, 1833, n° 44-50

4 Obligation de signer les articles.

les journalistes. La personnalité du critique prend une importance plus grande, il est connu des lecteurs, qui s'attendent à le retrouver dans la revue. Aussi sa personnalité transparaît dans son style, c'est lui qui donne à la revue son caractère propre. Il lui faut donc un espace plus important pour s'exprimer.

- **L'article - thèse.**

Le principe de l'idée unificatrice s'applique aussi au genre de l'article critique lui-même. Chaque article critique doit avoir une idée centrale, fondamentale, l'œuvre n'est ensuite que prétexte à la démonstration de cette idée. L'article critique devient une dissertation avec un plan logique, en plusieurs parties. Certains articles de Nadeždin sont construits avec une rigueur qui, pour se vouloir "scientiifique", en est presque excessive.

A propos du genre de la nouvelle, par exemple, le critique se pose successivement la question : qu'est ce que n'est pas la nouvelle? Puis il cerne son sujet par une définition de plus en plus précise. Il envisage successivement toutes les sortes de nouvelles, dans une typologie de ce genre littéraire : nouvelles philosophique, sentimentale, narrative. Chaque type est étudié successivement[1]. Nadeždin conclut que c'est une forme souple et aux possibilités multiples, puis il examine en particulier le cas de la nouvelle russe, passe plus ou moins rapidement sur plusieurs exemples, pour s'arrêter enfin sur la nouvelle "nationale" de Pogodin. Du général au particulier, la progression de l'article de Nadeždin est simple et brillante. L'article "Du sublime"[2] présentait déjà cet aspect typologique, mais avec un côté académique et fastidieux. Le procédé typologique est utilisé également par N.Polevoj, à propos du choix par Puškin, avec *Boris Godunov*, de la tragédie shakespearienne historique.

K.Polevoj marque aussi avec précision les étapes de son raisonnement :

> "Après avoir examiné brièvement mais précisément tout l'itinéraire de notre poète, tirons les principales conséquences de tout ce que nous avons dit plus haut"[3]

---

1 *Teleskop*, 1832, n° 17, (voir *infra* 2ème partie, chapitre 5, § 6)

2 *O vysokom*, VE, 1829, n° 3-6, (voir *infra* 1ère partie, chapitre 4)

3 "Обозрев хотя кратко но точно всё поприще нашего поэта, означим главные выводы всего сказанного выше." *Ibidem.*, p. 377

En outre, il utilise souvent le procédé rhétorique de l'objection d'un interlocuteur fictif. "Nous entendons déjà l'objection suivante...", dit-il, par exemple, dans l'article sur *Poltava*.[1] D'argument en argument, le critique mène le lecteur jusqu'à sa propre conclusion.

Enfin, la critique applique à elle-même ses propres exigences : l'article doit former un tout, les parties doivent s'organiser harmonieusement autour d'une idée centrale, chacune doit être justifiée par une nécessité interne. Ce souci de la forme, de la rigueur dans le raisonnement, montre que la critique se prend au sérieux, et témoigne, d'autre part, d'une réelle prise en compte du lecteur, - ce qui n'était pas le cas lorsque la critique se limitait à la polémique, - et d'une volonté de didactisme.

- **Méthode historique.**

De plus en plus souvent, un article critique ne débute pas sans un rappel de l'histoire du romantisme, ou de la littérature russe, ou d'un genre (le roman, par exemple) ou encore du cheminement artistique de l'auteur considéré. L'œuvre examinée devient un simple prétexte pour le critique, dont le but est d'exposer ses conceptions littéraires. Belinskij ironise sur cette habitude dans *Literaturnye mečtanija*, ce qui ne l'empêche pas de faire lui aussi son parcours de la littérature russe.

Nadeždin, à propos du roman de Zagoskin *Roslavlev*, retrace toute l'histoire du genre, depuis le roman de chevalerie du Moyen Age européen, jusqu'au roman dénaturé de Madame de Genlis. L'historique de la tragédie est relaté par Nadeždin a propos de *Marfa Posadnica*. Marlinskij dans sa critique du roman de Polevoj *Kljatva...* retrace toute l'histoire du romantisme, n'accordant que peu de lignes au roman lui-même. Avant d'exposer la vie et l'œuvre de Žukovskij, Polevoj fait le tableau de la littérature russe depuis le dix-huitième siècle, distinguant quatre époques : celle de Lomonosov et de la scolastique, l'époque du classicisme latino-français, l'époque du sentimentalisme, et enfin l'époque du byronisme. Dans l'article sur Deržavin, il fait une longue digression sur l'histoire de la littérature russe (et son divorce avec la vie de la société). Kireevskij voit dans l'itinéraire poétique de Puškin quatre périodes

---

1 "Предслышим уже возражение:...", *Poltava*, MT, 1829, n° 10, (ed. 1990 : p. 372)

qui correspondent aux grandes époques de la littérature russe, et il en conclut que Puškin a parcouru en quelques années tout le chemin fait par ses aïeux, qu'il est le véritable porteur de cette littérature, celui qui pourra la faire avancer sur la voie du développement.

La méthode historique s'impose dans la critique des années trente. Les tableaux historiques littéraires permettent aux critiques eux-mêmes de se réapproprier l'histoire de la littérature russe ou européenne, de se constituer un bagage commun avec leurs lecteurs, sans lequel il n'est pas de critique possible. L'œuvre devient souvent un prétexte, derrière lequel le critique s'abrite, de moins en moins, d'ailleurs, pour exposer ses propres pensées et écrire, finalement, sa propre "œuvre".

K.Polevoj dans sa critique du *Mal Noir* affirme clairement qu'il n'a pas l'intention d'étudier l'œuvre de Pogodin, qu'il n'a choisie que comme exemple pour illustrer des conclusions générales[1].

L'œuvre peut être à peine évoquée, comme c'est le cas dans certaines critiques de Belinskij, qui, à plusieurs reprises, feint de ne pas parler de l'œuvre qu'il étudie. Il prétend, en toute impunité, que le sujet n'est pas intéressant, et qu'il préfère parler d'autre chose. Ainsi, dans un article sur les *Nouvelles d'un fou*, il se désole longuement sur le fait que les jeunes gens en Russie écrivent des élégies sentimentalistes ridicules, au lieu de se consacrer à des études plus utiles pour eux et pour la patrie. Il termine ainsi :

> "Je voulais parler des *Nouvelles d'un fou* et j'ai été emporté dieu sait où. C'est pourquoi je tiens à préciser, pour ceux qui aiment faire des rapprochements, que tout ce que j'ai dit doit être considéré comme le pur produit de mon imagination, et n'a aucun rapport avec les *Nouvelles* évoquées ci-dessus[2]."

Naturellement le lecteur de Belinskij est trop heureux de saisir le clin d'oeil du critique, et de comprendre que tout ce qui précède se rapporte bel et bien à l'œuvre étudiée, ou plutôt évoquée. Un autre exemple de ce procédé, de Belinskij, peut être trouvé dans la "critique" du roman sibérien *Le colon (Posel'ščik)*. Quelques lignes avant la fin de l'article, où il n'est pas une fois question de l'œuvre, on trouve :

---

[1] *Černaja Nemoč'*, MT, 1829, n° 15, (ed. 1990: p. 395)

[2] Skabičevskij, p. 562 (*Povesti Besumnogo*. Moskva.1834)

> "Du roman dont le titre est écrit au début de cet article, il n'y a rien à dire de particulier, et c'est pourquoi je me suis délibérément étendu sur le genre d'événements littéraires, auquel il se rapporte[1]."

Cette désinvolture de Belinskij est-elle ironie sur la critique de son temps, qui a trop tendance à oublier l'œuvre étudiée, ou réellement reconquête de la liberté du critique vis à vis des impératifs du genre? Sans doute, les deux[2].

- **Le style.**

L'article critique tend à devenir une œuvre littéraire par le style. Chaque critique a son style propre, qui le distingue des autres. Les articles de Nadeždin, dans *Vestnik Evropy,* ont une forme bien particulière, qui mêle la narration fictive et le dialogue. Le style et les personnages les rapprochent du genre romanesque, ou du pamphlet. Nadeždin y accumule les allusions, les clins d'oeil au lecteur, en faisant ainsi un complice et un confident. Il utilise, par exemple, l'expression un peu familière "comme disait ce bon Socrate". Il n'hésite pas à introduire des citations latines ou grecques. Le ton de l'article ou l'ambiance créée par le critique sont toujours discrètement en rapport avec l'œuvre étudiée.

Ainsi, dans l'article sur *Ivan Vyžigin,*[3] les dix premières pages semblent n'avoir aucun rapport avec le sujet. En réalité, elles introduisent tous les thèmes de l'article, et comportent encore bien des allusions à la vie littéraire, et à la polémique, qu'il serait trop long de décrypter ici. Le ton du récit de Nadeždin est censé évoquer celui du roman de mœurs, avec utilisation des formules habituelles des contes russes, la description des coutumes et du caractère russe de Paxom Silič et de sa femme Fëkla Kuzminična. Le style de Polevoj, dans l'article sur Deržavin, est par endroits d'un sentimentalisme presque karamzinien, par exemple lorsqu'il évoque le cimetière où est enterré le poète. Les articles de Marlinskij sont remarquables par les descriptions évocatrices de la vie russe, du folklore et des coutumes. Grâce à des comparaisons longues et imagées, il recrée, pour le lecteur, l'ambiance d'un roman, aux

---

1 Skabičevskij, p. 571(*Poselščik.Sibirskaja povest'.Soč. N.Šč. avtora "Poesdki v Jakutsk."* SPb,1834)

2 Et, dans le fond, peu nous importe de le savoir.

3 VE, 1829, n° 10

personnages truculents. La prose lyrique de Marlinskij coule sans effort et séduit le lecteur, même si les arguments n'ont pas toujours la rigueur qui pourrait le convaincre. Marlinskij met d'ailleurs en épigraphe de son article une citation de Jules Janin, selon laquelle la critique, dans les époques de transition, tient lieu de toute poésie, et il prouve ainsi qu'il a conscience d'écrire une œuvre littéraire[1]. Kireevskij a la précision, la méthode et la rigueur d'un esprit clair et objectif. Il s'efforce toujours de convaincre de façon simple et lumineuse. Nadeždin a lui aussi cette clarté et cette logique de l'argumentation, dans les articles où il parle en son nom, mais le ton est plus tranchant, voire agressif et provocateur. L'article de Belinskij, *Rêveries littéraires,* (*Literaturnye Mečtanija*) cumule les qualités des uns et des autres : il est proche du lecteur, auquel il s'adresse amicalement ; il évoque la vie russe, et ses personnages, de façon aussi colorée que Marlinskij, il a la logique, l'objectivité et le recul de Kireevskij et de Nadeždin. Le ton de Belinskij est véritablement lyrique, mais en même temps familier. D'ailleurs, les contemporains ont accueilli l'"élégie en prose" de Belinskij avec surprise et enthousiasme, comme en témoigne Panaev dans ses mémoires[2].

- **Conclusion**

Des deux approches que nous avions discernées dans la deuxième partie de ce travail, la méthode "objective" de confrontation à la réalité semble l'emporter dans les années trente, mais il n'y a pas d'opposition claire, entre les revues, du point de vue de la méthode critique. K.Polevoj paraît très proche de Nadeždin, tandis que la critique de Belinskij, au moins dans le ton, se rapproche de celle de Marlinskij. Toutefois, les questions que se posent les critiques à propos des œuvres sont de deux sortes :

- interrogations sur le genre : le drame, le genre narratif, l'*Histoire* de Karamzin, ce qui revient à situer les œuvres russes dans la littérature mondiale et dans le romantisme.

---

1 Best. Marl., p. 559

2 "Начало этой статьи привело меня в такой восторг, что я охотно бы тотчас поскакал в Москву, если бы это было можно, познакомиться с автором её и прочесть поскорее её продолжение. Новый, смелый, свежий дух её так и охватил меня. "Не оно ли - подумал я - это новое слово, которого я жаждал, не это ли тот самый голос правды, который я так давно хотел услышать?" (...) ... у нас появился такой критик, перед которым Полевой - ничто." I.I.Panaev *Literaturnye vospominanija*, Sankt Peterburg, 1876, p. 142

- interrogations sur l'histoire, c'est à dire confrontation avec la réalité : histoire de la littérature et itinéraire personnel du poète, ou histoire de la Russie, voire histoire de l'humanité.

Le but des critiques, avoué clairement par Belinskij dans les *Rêveries littéraires*,, est de trouver à chaque œuvre, et à chaque poète, une place dans l'enchaînement nécessaire des événements littéraires, et de reconstituer une histoire de la littérature russe, avec un principe unificateur et générateur. Au delà de la littérature, bien entendu, il s'agit de se réapproprier le passé de la Russie.

A notre connaissance, ni en France, ni en Angleterre, ni même en Allemagne, au tournant des années trente, on n'observe, dans la critique littéraire, cette préoccupation de chercher toujours précisément le "caractère national", non seulement dans toute œuvre, mais aussi dans la réalité, aussi peut-on dire que le caractère "russe" de la critique réside tout entier dans cette priorité constante.

Conclusion

Dans la polémique entre les revues littéraires, deux camps se dessinent, mais il ne s'agit ni de celui des "classiques" contre les "romantiques", ni des "karamziniens" contre les "archaïstes". Dans les années trente, le journalisme moscovite s'oppose à celui de Saint-Petersbourg. Dès 1825, Polevoj avec le *Telegraf* invente, ou plutôt introduit en Russie, un type de revue littéraire destiné à une large catégorie de lecteurs, et visant à mettre à la portée du plus grand nombre les connaissances modernes dans de nombreux domaines. Après 1830, le *Telegraf* se spécialise dans la critique littéraire, avec pour but, la formation d'un public russe adulte, condition essentielle du progrès de la culture nationale. Au journalisme professionnel de Polevoj s'oppose le journalisme de Puškin et de Vjazemskij, aristocrates éclairés de la capitale, poètes avant d'être critiques, journalistes amateurs et fiers de l'être, qui, après avoir vu les revues moscovites échapper à leur contrôle et à leur autorité, décident en 1831 de créer leur propre journal, la *Literaturnaja Gazeta*. Les deux camps sont séparés non seulement par une opposition entre amateurs et professionnels du journalisme, mais aussi entre poètes et critiques, entre artistes et artisans, entre créateurs et "scientifiques" (ou historiens), en un mot, entre aristocrates de la littérature et plébéiens.

Cette opposition est un signe du recul de l'aristocratie dans tous les domaines, y compris dans le domaine culturel. Il s'agit davantage d'un changement d'époque que d'un conflit ponctuel. Après la *Beseda*, puis les "nouveaux archaïstes", les plébéiens, à leur tour, s'efforcent d'en finir avec l'époque karamzinienne de la littérature russe, celle ou le journalisme était destiné à distraire et amuser, tout en instruisant, les lecteurs de la bonne société européanisée. Les journalistes moscovites s'opposent à cette conception élitiste et cosmopolite de la presse. Le lecteur ne doit plus être pris pour un enfant, il doit trouver, dans une revue littéraire, des œuvres russes, des articles scientifiques sur l'histoire russe et les autres domaines de la culture, ainsi qu'une critique sérieuse, s'appuyant sur une théorie littéraire solide.

Les journalistes russes ont, en effet, perfectionné le genre de l'article critique, qui parvient à dépasser le niveau du pamphlet satirique, ou du règlement de compte entre écrivains. Certes, il ne s'agit pas d'une critique analytique, considérant l'œuvre pour elle-même, mais toujours d'une critique historique, qui, au delà de l'œuvre, vise la réalité russe et l'identité nationale. Les critiques, dans leur effort de réappropriation de la réalité historique et populaire pour en faire un patrimoine national, finissent par concurrencer les poètes, en faisant de l'article critique un véritable genre littéraire.

Conclusion.

Dans un premier temps, le romantisme en Russie nous est apparu comme une réaction contre le pseudo-classicisme français, et comme la redécouverte des littératures européennes, orientales, et même antiques, débarrassées des déformations infligées par la médiation française, comme si les Russes s'autorisaient à avoir leur propre regard sur les littératures étrangères. D'autre part, si le romantisme est, selon les théoriciens européens, un élan de l'esprit vers l'Idéal, une quête de la spiritualité, correspondant à l'ère chrétienne de l'humanité, c'est, avant tout, pour les schellingiens moscovites, une quête philosophique sur les rapports de l'Homme à la Nature. L'exigence du spirituel dans l'art, à travers la morale, et les rapports, rétablis, du Beau au Bien et au Vrai, ouvrent la voie à de nouveaux canons esthétiques, et posent les limites du mouvement romantique. Ainsi, le romantisme est à la fois fondé et borné par la philosophie allemande.

Selon les romantiques moscovites, la philosophie est universelle, tout comme le sont les lois de l'esprit humain, mais l'art, en tant que rapport à une réalité qui, elle, varie en fonction du temps et du lieu, doit être national. Ainsi, en Russie, la quête de la spiritualité de l'art devient celle d'une identité nationale, s'exprimant par une culture et une littérature authentiquement russes. Une autre borne du romantisme russe est donc le refus de l'imitation des étrangers, y compris des modèles romantiques.

Grâce aux théories philosophiques sur le développement dialectique de tout événement, appliquées à la littérature, le romantisme peut être envisagé par les critiques moscovites comme un moment historique, un des âges de l'humanité, succédant à l'époque classique, et précédant l'époque nationale, et il peut et doit donc être dépassé. Nadežin, parmi les premiers, affirme clairement la nécessité d'une synthèse entre les formes du classicisme et l'esprit du romantisme, pour créer un art nouveau, authentiquement national. On voit poindre les idées slavophiles sur le caractère

messianique de la culture russe, appelée à régénérer la culture chrétienne européenne.

Malgré ce qu'en pensent les critiques moscovites eux-mêmes, l'opposition entre classiques et romantiques ne nous paraît pas pertinente pour la Russie. Nous avons pu mettre en évidence l'évolution d'un mouvement, dont l'initiateur est Žukovskij, héritier du sentimentalisme de Karamzin, qui passe d'abord, dans le *Telegraf* et dans les œuvres de Puškin, par une forme de byronisme, dont le mot d'ordre est liberté du sentiment, puis, avec les *ljubomudry,* par une élévation spirituelle due à l'influence allemande, pour aboutir à son propre dépassement, dans une synthèse proposée par Nadeždin. Ce cycle de développement s'organise en opposition, non contre le classicisme du dix-huitième siècle, mais contre Žukovskij lui-même, sa poésie élégiaque, et au delà, contre le sentimentalisme de son prédécesseur, Karamzin.

Une autre opposition, entre karamziniens et "nouveaux archaïstes", encore pertinente pour la fin des années vingt, est rapidement dépassée, à cause, d'une part, des conséquences des événements de décembre 1825, et d'autre part, de l'échec des tentatives de Ševyrëv pour proposer une alternative au vers puškinien. Nadeždin ne peut être considéré comme "archaïste", que dans la mesure où il s'oppose fermement au "pseudo-romantisme" russe, et aux karamziniens. D'ailleurs, au nom de la *narodnost'* et du refus de l'imitation, tous les critiques moscovites, à l'exception de Vjazemskij, sont anti-karamziniens, et même Polevoj, qui collabore avec Vjazemskij au *Telegraf*, émet, dès 1824, des réserves contre Karamzin. Le moteur de la vie littéraire à Moscou dans les années 1824-34 est donc l'opposition généralisée à une conception de la littérature et de la culture russe, imposée par Karamzin.

Ainsi, Karamzin apparaît comme la clé ou le "noeud" historique de l'époque, sa figure plane sur la décennie, comme l'ombre du petit tsarévitch assassiné, sur la pièce de Puškin ! En effet, c'est déjà contre lui que s'élève la voix de Kjuxel'beker, dans *Mnemozina*, regrettant que la langue russe soit devenue ce "petit jargon de coterie". Il reste au centre de la polémique, dans les années trente, comme symbole de l'aristocratisme littéraire, son *Histoire* est la première cible des historiens universitaires, et des critiques plébéiens. Enfin, contre sa conception du journalisme et de la

littérature, les critiques moscovites affirment la nécessité d'une critique littéraire moderne.

Dans la mesure où le romantisme serait une lutte des Modernes contre les Anciens, un mouvement de libération des règles établies et de dépassement des anciennes théories, on pourrait parler d'un romantisme russe, où les précurseurs du romantisme, Karamzin et Žukovskij, tiendraient paradoxalement le rôle des "Anciens", mais il serait plus juste d'évoquer une polémique entre *Pères* et *Fils*.

Mais l'opposition n'est pas uniquement de nature diachronique. Le processus d'émancipation de Moscou contre le karamzinisme (littéraire, historique, journalistique et politique) reflète la contradiction entre deux villes, deux aspects de la culture russe[1]. Moscou la provinciale est attachée à la morale, à la religion et à la spiritualité, au respect des traditions nationales. Saint-Petersbourg est la ville de l'audace créatrice de Pierre-le-Grand, celle de l'ouverture sur l'Europe, des fastes de la cour, du jeu et des plaisirs. Bien que cette opposition ne soit pas nouvelle[2], on voit comment la polémique des années quarante, entre slavophiles et occidentalistes, sur la voie à suivre pour le développement de la culture russe, prend racine dans celle des années trente. Les périodiques moscovites réussissent assez bien leur pari, qui est de porter la connaissance et le débat littéraire jusqu'au plus grand nombre des lecteurs. Panaev affirme que la jeunesse de Saint-Petersbourg, en 1834, ne lisait que le *Telegraf* et le *Teleskop*, méprisant *Biblioteka dlja Čtenija* et les autres revues pétersbourgeoise[3]. Les hommes des années trente et quarante, Stankevič[4], Herzen[5], doivent leur formation intellectuelle tant à l'université qu'aux périodiques moscovites. En particulier, le schellingianisme, popularisé dans *Moskovskij Vestnik*, *Atenej,* et le *Telegraf*, sera d'une grande importance pour l'histoire ultérieure des idées en Russie.

---

1 Ces deux têtes de l'aigle russe, dont l'une regarde vers l'Europe et l'autre vers l'Asie, si on accepte les clichés.

2 L'opposition a toujours existé entre la superficialité de la cour et la rigidité morale de Moscou et du *Domostroj*. Saint-Petersbourg, dans les années quatre-vingts du XVIIIème siècle, se passionne encore pour les idées françaises, tandis que Moscou, et la franc-maçonnerie, réagissent contre ces idées.

3 Panaev, p. 150

4 Voir A.Bourmeyster *Stankevič et l'idéalisme humanitaire.*

5 Voir *Byloe i Dumy*, 4ème partie, chapitre 25

Certes, le romantisme byronien est remis en question, puis dépassé, par les critiques moscovites, mais ce qui est vrai pour la théorie esthétique ne l'est pas pour la pratique littéraire. Sur ce plan, le romantisme existe encore à peine : en 1834, le plus grand poète romantique russe, Lermontov, sort tout juste de l'École des Junkers, et il est loin d'avoir achevé sa carrière littéraire. Élève de la Pension pour Nobles et de Pogodin, son regard sur le monde le rapproche des *ljubomudry*, ses aînés, il reprend, dans sa poésie, tous les thèmes romantiques de la Philosophie de la Nature, du poète omniscient, mais aussi de la révolte byronienne, il s'élève, comme V.Odoevskij, contre la superficialité de la société aristocratique. C'est à tort que les critiques moscovites affirmaient que le temps de la poésie lyrique et des vers était révolu, et que l'avenir de la littérature russe était lié exclusivement à la prose et au roman. Mais ils ne se trompaient pas lorsqu'ils pressentaient que le genre du roman russe était promis à un grand avenir. Dès 1835, Gogol, qui avait été à peine remarqué, et uniquement par le *Teleskop*, pour ses *Soirées au hameau de Dikanka*, commence à écrire *Les Ames mortes*, roman qui, publié en 1842, suscite l'enthousiasme de Belinskij, et donne l'élan à toute la grande littérature romanesque de la deuxième moitié du siècle.

Fidèle à la méthode critique qui était déjà la sienne dans les *Rêveries littéraires* , Belinskij, en 1842, voit dans les *Ames mortes* une formidable critique de la société russe, une condamnation politique de son organisation. Il avait commis le même contresens sur Gogol à propos du *Revizor*, et il est saisi de stupéfaction et d'indignation lorsqu'il découvre le conservatisme et le mysticisme de Gogol. On peut avancer que les excès et les égarements de la critique réaliste du XIXème siècle (Belinskij, Černyševskij, Dobroljubov), repris par certains critiques marxistes, qui les empêchent de prendre la mesure du génie d'artistes comme Gogol, Dostoevskij, ou même Puškin, proviennent de ce regard "russe", que nous nous sommes efforcés de caractériser, et qui les conduit à juger la réalité, plutôt que l'œuvre.

Pour préciser ce fait, il ne serait pas inutile de poursuivre cette étude du journalisme critique moscovite, en le comparant à la presse littéraire française à l'époque de la Restauration. Un tel travail pourrait s'appuyer, en particulier, sur les recherches de Des

Granges[1]. Il faudrait se pencher sur les rapports entre *Moskovskij Telegraf* et la *Revue Encyclopédique*, dont le secrétaire général, Edme-Joachim Héreau, séjourna longtemps en Russie, et fut l'un des initiateurs de la France à la littérature russe, tout comme, inversement, A.Turgenev, résidant à Paris, mais entretenant une correspondance suivie avec sa famille et ses amis[2], restés en Russie, fut le contact direct et permanent des critiques russes avec le journalisme français. Une comparaison entre le *Teleskop* et la *Revue de Paris* pourrait également être justifiée. Elle permettrait, peut-être, de dire dans quelle mesure la critique littéraire russe doit son caractère à l'absence de débat[3], en Russie, sur la société et la politique, et de préciser la conception que se font, dans ces conditions, les hommes de lettres d'une littérature russe qui restera, jusqu'à l'époque actuelle, presque toujours "engagée".

---

1 Des Granges *La presse littéraire sous la Restauration,* Société Mercure de France, 1907

2 Dont Vjazemskij.

3 Plutôt, à la difficulté d'un tel débat, à cause du pouvoir autocratique et de la censure.

Références bibliographiques.

Les ouvrages souvent cités sont suivis de l'abréviation utilisée dans le texte ou dans les notes.

1 - Principaux périodiques littéraires publiés à Moscou dans les années 1824 -1834

A - Revues

Mnemozina , tome I (1 et 2), tome II (3 et 4) 1824 -1825
revue - almanach de Kjuxel'beker et Odoevskij

Vestnik Evropy (1802 - 1830)
édité par Kačenovski depuis 1810
abréviation : VE

Damskij Žurnal (1823 - 1833)
édité par Šalikov

Moskovskij Telegraf (1825-1834)
édité par Polevoj
suppléments : *Novyj Živopisec obšestva i literatury* (1830-31) et *Kamer Obscura knig i ljudej* (1832)
abréviation : MT

Moskovskij Vestnik (1827-1830)
édité par Pogodin
abréviation : MV

Atenej (1828-1830)
édité par M.Pavlov

Galateja (1829-1830)
édité par Raič
supplément :*Argus*

Evropeec (1832 : deux numéros parus seulement)
édité par Kireevskij

Teleskop (1831-1836)
édité par Nadeždin
supplément : *Molva (gazeta mody i novostej)*

Učënye zapiski imp. Moskovskogo universiteta (1833-1836)
édité par Davydov I.I. et Perevoščikov V.M.

B - Almanachs

Dennica (de Maksimovič) : 1830 à 1834 (trois recueils)

2 - Textes et recueils de textes

On pourra retrouver les principaux articles théoriques et critiques, en fonction de leurs auteurs, dans les ouvrages suivants :

BESTUŽEV-MARLINSKIJ A.A.
Sočinenija v 2x tomax :
2- *Povesti, rasskazy, očerki, stixotvorenija, statji, pis'ma.*
Moskva, Gos. izd. xud. lit., 1958
abréviation : Best. Marl.

Evropeec, žurnal Kireevskogo
izd. pod redakciej Frizmana L.G.
Moskva, Nauka, 1989.
abréviation : Frizman

KAMENSKIJ Z.A.
Russkie estetičeskie traktaty 1oj treti XIX veka
Moskva. 1974
abréviation : *Russkie estetičeskie traktaty*

KIREEVSKIJ I.V.
Polnoe sobranije sočinenij I.V.Kireevskogo v dvux tomax.
Pod redakciej N.Geršenzona.
Moskva. 1911
abréviation : Geršenson

KJUXEL'BEKER V.K.
Putešestvie. Dnevnik. Statji.
(N.V.Koroleva i V.D.Rak)
Leningrad, 1979
abréviation :Kjux *Putešestvie, Dnevnik, Statji*

NADEZDIN N.I.
Literaturnaja kritika. Estetika.
(Ju.Mann)
Moskva, 1972
abréviation : Mann

POLEVOJ N. POLEVOJ Ks.
Literaturnaja Kritika.Statji i recenzii.
sost. Berezinoj i Suxix
Moskva, Xudožestvennaja Literatura, 1990
abréviation : ed.1990

VENEVITINOV D.V.
Polnoe sobranije sočinenij, pod redakciej B.V.Smirenskogo
Moskva-Leningrad : Academia. 1934.
Academia Reprints : N°5 - Mouton La Hague-Paris. 1967
abréviation : Academia

VJAZEMSKIJ P. A.
Polnoe Sobranie Sočinenij
izd. grafa S.D.Šeremetjeva, t. 1-12
(Tome 1 : 1810-1827, Tome 2 : 1827-1851)
Sankt-Peterburg. 1878-1896

VJAZEMSKIJ P.A.
Estetika. i literaturnaja kritika.
pod redakciej L.V.Derjuginoj
Moskva.Iskusstvo.1984.

abréviation : Derjugina

BELINSKIJ V.G.
SKABIČEVSKIJ A.M.
Sočinenija V.G.Belinskogo v 4 tomax.
Tome 1 : 1834-1840
("Literaturnye mečtanija" : p. 1-91
articles bibliographiques écrits en1834 : p. 559-598)
Sankt Peterburg. 1900

abréviation :Skabičevskij

Bibliographie.

Cette bibliographie se réfère exclusivement aux ouvrages consultés.

1 - Périodiques.

Outre les périodiques cités dans les références bibliographiques, il faut mentionner les revues et almanachs suivants.

A - Revues publiées à Moscou.

Russkij Zritel' (1828-1830)
édité par Kalajdovič et Oznobišin

B - Almanachs moscovites.

- *Uranja* (de Pogodin) : 1826
- *Severnaja Lira* (de Raič) : 1827 (Réédité par T.M. Gol'c et A.L.Grišunin : *Severnaja Lira na 1827*, Moskva, Nauka, 1984)
- *Literaturnyj museum* (de Izmajlov) : 1827
- *Raduga* (de P. Aranov et D.Novikov) : 1829
- *Karmannaja knižka dlja ljubitelej russkoj stariny i slovesnosti* (de Olin) : 1829-1830
- *Muravejnik* (de Žukovskij) : 1831

C- Revues et journaux publiés à Saint-Petersbourg.

- *Severnaja Pčela* (1825-1864)
  journal édité par Bulgarin (1825 - 1831), puis par Bulgarin et Greč (1831 - 1834)
- *Severnyj Arxiv* (1822 - 1828)
  revue éditée par Bulgarin (1822-1824), puis par Bulgarin et Greč (1825-1828). Fondue avec *Syn Otečestva* à partir de 1829.
  Supplément en 1823-1824 : *Literaturnye Listki*
- *Syn Otečestva* (1812-1844)
  revue éditée successivement par Greč, Voejkov, Bulgarin, Senkovskij, Smirdin, etc.
- *Slavjanin* , (1827-1830)
  revue littéraire et militaire
  éditée par Voejkov
- *Literaturnaja Gazeta*, (1830-1831)
  journal édité par Del'vig, puis O.Somov, avec la participation active de Puškin et Vjazemskij.
- *Kolokol'čik* (1831)
  Journal littéraire de Olin et Nikonov

- *Severnyj Merkurij* (1830 - 1832)
  journal de Bestužev-Rjumin

- *Biblioteka dlja Čtenija*, (1834 - 1865)
  "grosse" revue éditée par Smirdin (1834-1840), rédacteurs : Greč et Senkovskij.

D - Almanachs pétersbourgeois.

- *Poljarnaja zvezda* (1823, 1824, 1825) (rédacteurs : A. Bestužev , K.Ryleev). Réédition : Moskva- Leningrad : Literaturnye pamjatniki. 1960.

- *Russkaja Talija*, 1825, almanach théâtral (rédacteur :Bulgarin)

- *Russkaja Starina*, (1825) almanach historique décembriste édité par A.O.Kornilovič

- *Severnye cvety* (annuel, 1825-1832) rédacteurs : Del'vig (1825-1826), puis Del'vig et O.Somov (1827-1832) (*Severnye cvety na 1832*, réédité par L.G.Frizman, Moskva, Nauka, 1980)

- *Novoselje* , (1833-1834) (rédacteur : Senkovskij)

Cette liste n'est pas exhaustive. Pour une liste plus complète, se reporter à
Russkaja periodičeskaja pečat' : 1702-1894
Goslitizdat. 1959

E - Index

Ukazatel' statej serjëznogo soderžanija v russkix žurnalax prežnyx let. Vypusk 5 :
Moskovskij Telegraf. 1825-1834
Izd. N.Benardaki i Ju.Boguševiča
Tipografija Koroleva i K°. 1858

POPKOVA N.A.
Moskovskij Telegraf, izdavaemyj N.Polevym. Ukazatel' soderžanija, vypusk 1
1825-1828
introduction : Makarovskaja
Saratov. 1990

POLUDENSKIJ
Moskovskij Vestnik. Ukazatel'.
Moskva. 1831

Ukazatel' k *Vestniku Evropy*
1861

2 - Textes et recueils de textes.

ANCILLON F.
Mélanges de littérature et de philosophie.
Paris. 1809.

ANCILLON F.
Essais philosophiques ou nouveaux mélanges de littérature et de philosophie.
Paris. 1817.

ANCILLON F.
Essais de philosophie, de politique et de littérature.
Paris. 1822.

AST F.
Grundriß der Philologie
Landshut: Ph. Krüll.1808.

AST F.
Plato's Leben & Schriffen.
Lpz: Heidmann. 1816.

BORATYNSKIJ E.A.
Stixotvorenija.Poemy.
(L.G.Frizman)
Moskva. 1982

BOUTERWEK F.
Parallelen vom griechieschen und modernen Genius. Nur Fragments.
Göttingen: Johann Christian Dietrich. 1791.

BURKE Edmund
Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau.
(traduit de l'anglais par E Largentic de Lavaïsse)
Paris : Pichon.1803.

KOšELEVA O.
Zapiski A.I.Košeleva 1812-1883
Berlin. 1884

NEUHAUSER R.
The romantic age in Russian litterature : poetic and esthetic norms. An anthology of original texts. (1800-1850)
Munchen. 1975

PUšKIN A.S.
Mysli o literature i iskusstve.
red. Zel'dovič
Kiev. 1984.

ŠEVYREV S.
Stixotvorenija
(red. Aronson)
Leningrad : Sovetskij pisatel'. 1939.

SISMONDI J.Ch. L. (SIMONDE de)
De la littérature du Midi de l'Europe.
Paris:Treuttel et Würtz / Strasbourg. 1813.

STENDHAL (Henri BEYLE)
Racine et Shakespeare
J. J. Pauvert éditeur,.collection Libertés
Utrecht. 1965

STAEL G.(Madame de)
De l'Allemagne
Paris : Charpentier.1841

SCHILLER F.
Poésie naïve et Poésie sentimentale (Uber naive und sentimentalische Dichtung)
Collection bilingue des classiques étrangers, Paris : Aubier. 1947

HUGO V.
La Préface de Cromwell
in Oeuvres complètes, tome 5 (Critique),
Paris : Robert Laffont. 1985

3 - Mémoires.

GERCEN A.I.
Byloe i dumy
Moskva : Xudožestvennaja literatura. 1982.

NIKITENKO A.V.
Dnevnik
Leningrad : Goslitizdat. 1955

PANAEV I.I.
Literaturnye vospominanija,
Sankt-Peterburg.1876

abréviation : Panaev

4 - Etudes : histoire des idées

ALPATOV M.A.
Russkaja istoričeskaja mysl' i Zapadnaja Evropa
T.III : *Pervaja polovina XIX veka*
Moskva. 1985

BOURMEYSTER A.
"Les *ljubomudry* et l'héritage de la culture antique"
Revue d'Etudes Slaves , t.46, 1967, p. 81-98

CHRISTOFF P.K.
An introduction to nineteenth century Russian Slavophilism, a study in ideas.
La Hague : Mouton. 1961

CHRISTOFF P.K.
*The Third Heart. Some intellectual-ideological Currents and Cross Currents in Russia.*1800-1830
La Hague/Paris. 1970

DANILEVSKIJ R.Ju.
Molodaja Germanija i russkaja literatura. (Iz istorii russko-nemeckix literaturnyx otnošenij pervoj poloviny XIX veka)
Leningrad. 1969

DANILEVSKIJ R.Ju.
"Šiller v russkoj lirike 1820-30x godov"
Russkaja Literatura, n°4, 1976

FILIPPOV M.M.
"Sud'by russkoj filosofii: russkaja naturfilosofija"
Russkij Bog, n°3, 1894.

GALAKTIONOV A., NIKANDROV P.
"Obšestvo ljubomudrija" *in*
Russkaja filosofija XI-XIX vekov,
Leningrad. 1970, p. 141-187.

KAMENSKIJ Z.A.
Moskovskij kružok ljubomudrov
Moskva. 1980

KAMENSKIJ Z.A.
Russkaja filosofija načala XIX veka i Šelling
Moskva. 1980

KOYRÉ A.
La philosophie et le problème national en Russie au début du XIX siècle.
Paris. 1929

KULEšOV V.I.
Slavjanofily i russkaja literatura
Moskva : Xud. Lit. 1976

LOTHE J.
"Russe et Slavon : la controverse de 1822"
Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves. Tome XIX.
Bruxelles. 1968.

MANN Ju.
Russkaja filosofskaja estetika.
Moskva : Iskusstvo. 1969.

POZNANSKIJ V.V.
Očerk formirovanija russkoj nacional'noj kul'tury.
Pervaja polovina XIX veka.
Moskva. 1975

ROGGER Hans
National conciousness in Eighteenth Century Russia
Cambridge : Harvard University.Press. 1960.

SESTSCHKAREFF W.
Schellings Einfluss in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX Jahrhunderts.
Leipzig. 1939.

STEPUN F.
"Nemeckij romantizm i russkoe slavjanofil'stvo"
Russkaja mysl', t 2, 1910

TYNJANOV
Arxaisty i novatory
Leningrad : Priboj. 1929

ZENKOVSKY B.
Histoire de la philosophie russe.
(traduit par C.Andronikof), tome1
Paris. 1953

5 - Etudes : les périodiques.

BEREZINA V.G.
Russkaja žurnalistika pervoj četverti XIX veka.
Leningrad .1965

BEREZINA V.G.
Russkaja žurnalistika vtoroj četverti XIX veka. (1826-1839)
Leningrad. 1965

BEREZINA V.G.
"Mickevič i *Moskovskij Telegraf*"
in *Adam Mickevič v russkoj pečati* (1825-1955), p. 471-479
Moskva/Leningrad, 1957

GLASSE A.
"Kritič eskij Žurnal"*Kometa*" V.K.Kuxel'bekera i V.F.Odoevskogo"
Literaturnoe nasledie dekabristov, p. 280-285
Leningrad. 1975

DES GRANGES Ch. M.
La presse littéraire sous la restauration.
Paris :Societé du *Mercure de France*. 1907.

KOZMIN B.P.
Sbornik materjalov k izučeniju russkoj žurnalistiki.
vypusk 1 : *XVIII vek i pervaja polovina XIX veka.*
Moskva. 1952

ORLOV V.N.
"Nikolaj Polevoj i ego *Moskovskij Telegraf* "*in* :
Puti i sud'by,
Moskva/Leningrad. 1963, p 181-317

6 - Etudes : Le romantisme

ANIKST A.
Teorija dramy v Rossii ot Puškina do Čexova, t.1
Moskva : Nauka. 1972

BRISTOL E.
"From Romanticism to Symbolism in France and Russia" *in* :
DEBRECZENY Paul (ed.) *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists.*
Kiev. sept 1983.

ČERNYšEVSKIJ N.G.
Očerki Gogolevskogo perioda russkoj literatury
Moskva. 1953

DANILEVSKIJ R.Ju.
"Šiller i stanovlenie russkogo romantizma" *in* :
Rannie romantičeskie vejanija.(Iz istorii mežnarodnyx svjazej russkoj literatury).
Leningrad : Nauka. 1972, p. 3-95

GRONICKA André von
The Russian Image of Gœthe (Gœthe in Russian Literature of the First half of the Nineteenth Century)
Philadelphia : University of Pensylvania Press. 1968

JENSEN Christian A.E.
L'évolution du romantisme. L'année 1826.
Genève/Paris. 1959

JUSUFOV R. F.
Russkij romantizm načala XIX veka i nacional'nye kul'tury
Moskva : Nauka. 1970

KUSKOV V.V.
Motivy drevne-russkoj literatury v russkoj romantičeskoj poesii pervoj četverti XIX veka.
Moskva : izd. Moskovskogo Universiteta.1973

LEVIN Ju.D.
"O russkom poetičeskom perevode v epoxu romantizma" *in* :
Rannie romantičeskie vejanija.(Iz istorii mežd unarodnyx svjazej russkoj literatury).
Leningrad : Nauka.1972, p. 222-246

LEVIN Ju. D.
Šekspir i russkaja literatura XIX veka.
Leningrad : Nauka. 1988

LEVIN Yuri D.
Russian Shakespeare Translations in the Romantic Era.
Amsterdam. 1993.

MERSEREAU J. Jr, LAPEZA D.
Russian Romanticism
Cambridge. 1988.

ZAMOTIN I.I.
Romantizm dvadcatyx godov XIX stoletija v russkoj literature
t.2 : *Romantičeskij idealizm v russkom obščestve i literatyre 20-30x godov XIX stoletija.*
Sankt-Peterburg. 1907

7 - Etudes sur la critique littéraire.

CASSEDY S.
Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and Theory.
Berkeley :University of California. 1990.

WELLEK R.
"The Essential Characteristics of Russian Literary Criticism"
Comparative Literature Studies. University park. PA(CLS) 1992, 29:2

8 - Etudes sur les hommes.

BARSUKOV N.
Žizn' i trudy M.P.Pogodina
Sankt-Peterburg. 1888

abréviation : Barsukov

BONAMOUR J.
D. Venevitinov, l'homme et l'œuvre.
Thèse. Lettres. Paris. 1966

BONAMOURJ.
A.S. Griboedov et la vie littéraire de son temps.
PUF. Publications de la faculté de Lettres et Sciences Humaines de Paris. Série Recherches. Tome XXVIII. 1965

BOURMEYSTER A.
Stankevič et l'idéalisme humanitaire des années 1830
Université de Paris IV. 1972

BRODSKIJ N.L.
M.Ju. Lermontov. Biografia.
Moskva. 1945.

BUTENEV K.
"V.P.Titov"
Russkij Arxiv, 1892, 1, N°1 p. 90

DURYLIN S.N.
"Russkie pisateli i Gete v Vejmare"
Literaturnoe nasledstvo (4-6) 1932
abréviation : Durylin

GILLEL'SON M.I.
P.A.Vjazemskij. Žizn' i tvorčestvo.
Leningrad. 1969

GIPPIUS V.
"Uzkij put'. Knjaz' V.F.Odoevskij i romantizm".
Russkaja mysl', 1914, XII , p. 1-26

GLEASON A.
European and Muscovite : Ivan Kireevskij and the Origins of Slavophilism.
Cambridge, Mass. 1972

GORODECKIJ B.P.
Dramaturgija Puškina
Leningrad-Moskva. 1953

GULJAEV N.
"Literaturno-estetičeskie vzgljady N.A.Polevogo"
Voprosy Literatury ,1964, N°12, p. 69-87

KIRPIČNIKOV A.I.
"Mežду slavjanofilami i zapadnikami. N.A.Mel'gunov"
Russkaja Starina ,1898, t.XCVI, p. 297-330 et p. 551-585

KOLJUPANOV N.
Biografija A.I.Košeleva
tome 1 : *Molodye gody*
Moskva. 1889
abréviation : Koljupanov

KOZMIN N.K.
Nikolaj Ivanovič Nadeždin. Žizn' i literaturnaja dejatel'nost'.1804-1836
SPb. 1912
abréviation : Kozmin

MANN Ju.
"Poezija kritič eskoj mysli"
Novyj Mir, 1961, n°5, p. 230-245

MANN Ju.
"Ivan Kireevskij. (O literaturnom kritike XIX veka)"
Voprosy Literatury ,1965, n°11, p. 130-154

MANN Ju.
"N.I.Nadež din -predš estvennik Belinskogo"
Voprosy Literatury ,1962, n°6, p. 143-166

MEYNIEUX A.
Pouchkine, homme de lettres et la littérature professionnelle en Russie.
Paris : Librairie des Cinq Continents. 1966
abréviation : Meynieux

MILTCHINA V.
"Balzac dans la presse russe des années 1830. Traduction et réception."
in : Balzac dans l'empire russe. De la Russie à l'Ukraine.
Paris : Musées/des Cendres. 1993, p. 73-88

MURAVJEVA O.S.
"Poet, tolpa i literaturnaja kritika (k istorii vosprijatija stixotvorenija A.S.Puškina "Poet i tolpa."
Russkaja Literatura, 1992, n°2, p. 2-9

ORLOV V.N.
N.Polevoj. Materjaly po istorii russkoj literatury i žurnalistiki 30x godov.
Leningrad, 1934

PJATKOVSKIJ A.P.
"Knjaz' Odoevskij i Venevitinov" *in*
Istoriko-literaturnye xarakteristiki
Sankt Peterburg. 1901

RIAZANOVSKY N.
"Pogodin and Shevyrëv in Russian Intellectual History"
Harvard Slavic Studies , n°4, 1957, p. 149-168

SAKULIN P.N.
Iz istorii russkogo idealizma : knjaz' V.Odoevskij
Moskva. 1913
abréviation : Sakulin

STRATEN V.V.
"N.M.Rožalin, idealist 20x godov XIX v" in
Učenye Zapisi vyšej školy g. Odessy, T.2
Odessa. 1922, p. 103-107

TUR'JAN M.A.
Strannaja moja sud'ba.(O žizni V.F.Odoevskogo)
Moskva : Kniga. 1991

VINOGRADOV V.V.
Jazyk Puškina
Moskva/Leningrad : Academia. 1935

VINOGRADOV V.V.
Stil' Puškina
Moskva : Goslitizdat. 1941

ŽIRMUNSKIJ V.M.
Gëte v russkoj literature
Leningrad. 1937

ŽIRMUNSKIJ V.M.
Bajron i Puškin
Leningrad : Academia. 1924

8 - Vie littéraire.

Arzamas i arzamasskie protokoly
Leningrad. 1933

BRODSKIJ N. L.
Literaturnye salony i kružki.
Moskva : Academia, 1930

LEMKE M.
Nikolaevskie žandarmy i literatura (1826-1855)
Sankt-Peterburg. 1909

MORDOVCEV D.L.
Russkie ženščiny novogo vremeni
Sankt-Peterburg. 1874

9 - Ouvrages généraux.

GASPAROV M.L.
Očerk istorii russkogo stixa.
Moskva. 1984

Russkij Biografičeskij slovar'
Sankt-Peterburg. 1914

MASANOV M.F.
Slovar' psevdonimov
Moskva. 1941-1960

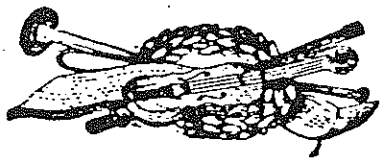
ДАМСКІЙ

ЖУРНАЛЪ,

ИЗДАВАЕМЫЙ

КНЯЗЕМЪ ШАЛИКОВЫМЪ.

№ 2.



МОСКВА.
Въ Университетской Типографіи.
1824.

ПРИБАВЛЕНІЕ

КЪ

МОСКОВСКОМУ ТЕЛЕГРАФУ.

КАМЕРЪ-ОБСКУРА

КНИГЪ и ЛЮДЕЙ.

J'ai voulu peindre la vérité! Si elle ressemble
à l'épigramme, ce sera la faute des temps.

* * *

Что намъ плакать, что играть
Въ печальную лиру,
Лучше, лучше посмѣяться
Суетному міру!

Старинная Кіевская псалмодія.

МОСКВА.

ВЪ ТИПОГРАФІИ АВГУСТА СЕМЕНА,
при ИМПЕРАТОРСКОЙ Медико-Хирургической Академіи.

1832.

къ № 22 Моск. Телегр.

Въ Парижѣ 15 Ноября 1825 г.

INDEX DES NOMS PROPRES.

AKSAKOV S. p. 133,386,387
ANCILLON p. 71,144,150
APULÉE p.303,405
ARCYBAŠEV p. 333-335,376-385,408
ARIOSTE p. 213,214,279
ARISTOTE p. 84,102,109,136
AST p.13,98,104,137,144,147,148,150,152,157,158,
AUGUSTIN (SAINT) p. 142
BACHMANN p. 144
BALZAC p. 122,123,165,191,315-317
BARATYNSKIJ p. 6,56,57,125-128,179,184,194,228,229,290,335,363,401,406
BATJUŠKOV p. 58,194,198,199,219
BATTEUX p. 97,106,406
BEKENDORFF p. 375
BELINSKIJ p. 47,48,71,75,84,90,123,131,154,177,178,188-190,202,216,217, 233,249,250,256-260,292,294,305,306,310,312,313,316,320,321, 334,335,337,338, 342,358,364,390,394,398,400,405,409,411-415, 421
BERNARDIN p. 135
BERTIN p. 44
BESTUŽEV (voir aussi MARLINSKIJ) p. 13,28,29,179,198,219,239,240,241,265, 315-319,337,367,388
BOERNS p. 190,191
BOGDANOVIČ p. 405
BOILEAU p. 234,298
BORXARD 67
BOUTERWEK p. 13,137,144,150
BRAMBEUS (voir aussi SENKOVSKIJ) p. 241
BULGARIN p. 13,29,42,85,89,90,117,133,134,178,182,196,198,199,244, 245,247,249,265, 291,307,308
BUONARROTI (voir aussi MICHEL-ANGE) p. 70
BÜRGER p. 60,181,187-189,193,221
BYRON p. 17,36,37,40-44,46,48,49,121,140,153,156,183,185,189,190,193,197,202,232, 245,262,270,278,283, 284,295,298,323,401
ČAADAEV p. 9,131
CALDERON p. 30,36,37,76,284,292
CAMOENS p. 30,214
CANOVA p. 56,164
CATULLE p. 200
ČERNYŠEVSKIJ p. 421
CERVANTES p. 30,130,255,299
CHATEAUBRIAND p. 30,42,124,238
CHAUVET p. 118,119
CHENIER p. 44,279
CICERON p. 136,137
CONSTANT B. p. 42,121,185
COOPER F. p. 45,134,189,298,301,310,313
CORNEILLE p. 68,76,277
CORREGE p. 83
COUSIN p. 102,105,106
DANTE p. 36,37,40,49,71,284

DARLINCOURT p. 131
DAVID p. 164
DAVYDOV I.I. p. 89,199,238,342
DEL'VIG p. 63,209,322,363,386
DELACROIX p. 123
DELAVIGNE p. 40,44
DELILLE p. 366
DÉMOSTHENE p. 137
DERŽAVIN p. 24,28,140,144,187,197,200-203,225,253-256,320,327,401-405, 409,413
DES GRANGES p. 422
DESCARTES p. 105,106
DESCHAMPS E. p. 123
DJAMI p. 174
DMITRIEV I. p. 17,187,193,215,217
DMITRIEV M. p. 17,18,20,21,29,37,172,173,222,228,265,266,331,365,367
DOBROLJUBOV p. 421
DOBROVSKIJ p. 105,242,243
DOSTOEVSKIJ p. 190,421
DÜRER A. p. 247
ECKERMANN p. 66
ECKSTEIN p. 272,274,275
ELAGINA A. p. 340
EMIN p. 310
ESCHYLE p. 19,68,264,291
ESHENBURG p. 97,191,
EUCLIDE p. 137
EURIPIDE p. 68,118,141,356
EVERS p. 333,378
FERDUSI p. 174
FICHTE p. 113
FIELDING p. 303
FLORIAN p. 187
FON VIZIN p. 407
FOSS p. 187
GALIČ p. 80,89,92,96,99,101,104,143,150
GENLIS (Mme de) p. 123
GLEBOV p. 43
GLINKA F. p. 24,58,230
GNEDIČ p. 204,232
GOEBEL p. 189
GOETHE p. 21,31,36,37,44-46,58-62,64-69,71-73,75,77,122,156-158,161,173,182,189,193, 198,209,234,275,277,279,283,284,295,301,303,305,315,322,333,356,397,408
GOGOL p. 14,117,190,317,421
GOLDSMITH p. 189
GOLOVIN p. 235
GREČ p. 17,58,219,226,229,243,335-337,364
GRIBOEDOV p. 6,7,24,60,177,181,188,204,219-223,235,240,266,343,362,363,407
GÜNTER p. 172
HAAFIZ p. 26,28,174
HAMMER p. 26
HAYDN p. 82

HEEREN p. 376
HEGEL p. 144,392
HEINE p. 87
HERDER p. 25,58,61,68,98,136,397
HÉREAU p. 422
HERZEN p. 342,420
HIPPOCRATE p. 137
HOFFMANN p. 36,116,313,315,317
HOMERE p. 19,71,77,130,161,164,192,203
HORACE p. 186,187,196,203,406
HUGO p. 13,116-122,129,131,144,150,238,271,274,292,298,299,305,313,317,388,398,409
HUME p. 136,287
IRVING W. p. 45,315
JANIN J. p. 122,315,414
JAZYKOV p. 88,260,261,335,393
JOUY p. 306
KALAJDOVIČ p. 12,378
KANT p. 98,113,137,140,142,147
KANTEMIR p. 201,202,214,232,237,405
KAPNIST p. 187
KAPP p. 107
KARAMZIN p. 6,9,10,58,79,128,129,136,172,175,185,187,192,193,196,198, 200,211,218-220,223,229,238,240,243,246,271,281,283-285,288, 291,306, 317,320,326,328,333,339,361,376-384,390-392,399, 403,404,408,415,419,420
KARATYGIN p. 394
KATENIN p. 6,179,181,188,204,219,226,227,229,231,234,236,237
KAČENOVSKIJ p. 10,42,76,77,89,149,331,376,378,381,384
KIPRENSKIJ p. 108,109
KIREEVSKIJ p. 13,87,88,90,107,108,123,132,144,146,175-178,186,209,210,228, 237,247,250-252,262-265,267,269-271,277,279-283,286,290-292, 294,307,311,336,340,355,359,368,369,373,374,381,383,397,401, 405,408,409,411,414
KJUXEL'BEKER p. 5-7,11,24,30,40,49-51,53,56,59-61,73-75,83-86,90,92,105,117, 166,167,173,174,182,193-196,199-201,203-206,211-213,218-220, 234,238, 331,343,362,363,366,419
KLOPSTOCK p. 60,61,68,189
KNJAŽNIN p. 156
KORNILOVIČ p. 245
KOŠELEV p. 23,132
KOZLOV p. 43,190,191
KRJUKOVSKIJ p. 294
KRONEBERG p. 70,96,99,274,276
KRUG p. 378,380
KRYLOV p. 181,215,217,221-223,239,247,248
KUBAREV p. 235
KUKOL'NIK p. 294
LA FONTAINE p. 215,404,405
LAHARPE p. 106,234,291,406
LAMARTINE p. 37,44,121,124,157
LAŽEČNIKOV p. 313,393

LEENHARDT p. 287
LEGOUVIER p. 44,401
LELEVEL' p. 376
LERMONTOV p. 421
LESAGE p. 130,309
LESSING p. 21,68,98
LOMONOSOV p. 18,21,22,24,172,178,194,201,220,223,225,231,232,387,397,403,411
MAISTRE (DE) J. p. 42
MAKSIMOVIČ p. 109,250
MAL'COV p. 65
MANZONI p. 45,299,313
MARIVAUX p. 275
MARLINSKIJ (voir aussi BESTUŽEV) p. 296-298,305,306,312,313,370,372, 374,389, 392,409,411,413,414
MARMONTEL p. 106
MASAL'SKIJ p. 393
MEL'GUNOV p. 78
MERIMÉE p. 123
MERZLJAKOV p. 41,58,90,97,111,114,165,181,186,187,191,207,249,327,341
MEŠČERSKIJ p. 96,99
MICHEL-ANGE (voir aussi BUONARROTI) p. 83
MICKIEWICZ p. 10,42,43,182,186,191,264,271,298,408
MILICI p. 107,108
MILLER p. 136
MILLEVOY p. 44,196
MILTON p. 141,152
MOLIERE p. 120,266,404
MONDCRIEF p. 189
MOORE T. p. 27,156
MOZART p. 82
MOČALOV p. 235,394
MURAVJEV p. 179
NADEŽDIN p. 8,13,14,42,47,56,90,121,123,126,127,133,138-142,146-167, 180,187, 208,211,223-226,228,236,239,240,249,258,260,262,263,267, 270,271,275,278-280, 288-290,293,294,296,304,307-312,317-320, 324,334,336-338,342,344,355-358,364,366,370,371,374,381, 384,389,393,394,397,398,402,403,406,407,409-411,413,414, 418,419
NADOUMKO (NADEŽDIN) p. 10,47,133,138,146,162,275,278,288,289, 296,308,311,330,334,354,355,371,381
NAREŽNYJ p. 306,310,311
NAXIMOV p. 309
NOVALIS p. 30
NOVIKOV p. 326,339,346,362,363
ODOEVSKIJ V. p. 5,6,13,22,23,50,86,87,89-94,109-111,113,131, 132,139,174, 175,194,195,220,222,233,266,316,331,343,352,361-364,366, 367,381,392,
OGAREV p. 342
OKEN p. 104,147,175
ORLOV p. 310,366
ORPHÉE p. 141,186
OSSIAN p. 27,34

OSTOLOPOV p. 215,216,231,232
OVIDE p. 189
OZEROV p. 294,
OZNOBIŠIN p. 27
PANAEV p. 414,420
PARMENIDE p. 109
PARNY p. 196
PAVLOV p. 12,94-96,101,113,114,228,342,344,366,394
PICTET A. p. 150,152
PINDARE p. 196
PISAREV p. 246
PLATON p. 54,92,98,101,102,106,109,110,137,141,146,163
PLOTIN p. 356
PODOLINSKIJ p. 27,43,179,296
POGODIN p. 8,13,28,67,208,216,235,240,242,288,293,294,299,316,317, 332,334,335, 340,342,343,353,354,357,358,375-381,383,384, 397,406,410,412,420
POLEVOJ K. p. 46,62,188,209,214,223,226,227,234,237,240,268,272,275,277-280, 292,299,307,316,317,337,371-374,392,396-399,401,404-406,410,412,414
POLEVOJ N. p. 8,13,25,26,36,37,71,76,77,86,89,96-100,102,105,117,118-120,122, 129,130,131,138,142,146,147,155,157,158,160,162,167,177,189, 190,202,222,228, 242,244,246,248,251,253-256,265,268,283-291, 294-299,301,305,306312-315, 318,324,331-338,342-351, 353,354,356-358,365-367,375,382-389,391,392,398-411, 416,419
PROKOPOVIČ-ANTONSKIJ p. 207,341
PUŠKIN p. 6,7,13,17,19,29,39,40,41,43,48-53,55,56,63,67,73,75,88,90, 102,109,125,126,144,156,171,176,179,184,194,197-199, 205,206,209,215,221, 223,224,227-229,232,234,236,237,239, 240,248,252,253,256,259,262-264,268-271, 276-292,295, 296,306,317,320,322,332,334-337,340,341,343,348, 353,358,366,371-373,375,384,385,388,390-393,396,397,399-401, 407,408,410-412,416,419,421
RACINE p. 68,179,233,378,404,406
RADCLIFFE p. 136
RAIČ p. 27,56,72,207,341,343
RAPHAEL p. 79,80,84
REMBRANDT p. 83
RÉMUSAT A. p. 26
RENI (GUIDO) p. 83
RICHARDSON p. 303
RICHTER p. 36,301,302
ROUSSEAU p. 58,84,209
ROZBERG p. 31,32,96,99
ROŽALIN p. 22,23,41,64,75,102,105,295,368
RUBENS p. 83,92
RYLEEV p. 197,198
RŽEVSKIJ p. 193
SAADI p. 28,174
SAINT-SIMON p. 404,406
ŠALIKOV p. 10,72,196,331,332,345
ŠATROV p. 24
SAÜTE p. 189

ŠAXOVSKOJ p. 204,234,235,312
SCHELLING p. 30,74,88,89,96,98,100,101,111,113,114,131,132,143,147,148,150,175,257, 342,356
SCHILLER p. 13,31,37,45,52,60-62,64,68,69,71-75,128,144,150,153,162,177,182,188,189,192,193, 198,202,205,206,209,217,225,234,235,255,268,271,272,277,284,287,292,294, 322,356
SCHLEGEL A. p. 19,22,25,26,30,98,110,144,150,152,158,169,187,205,209,272,291,292
SCHLEGEL F. p. 22,30,98,144,150,277
SCHLÖTZER p. 333
SCOTT p. 40,121,134,178,189,193,206,217,271,272,277,289,297-306,310,315-317,323
SENKOVSKIJ (voir aussi BRAMBEUS) p. 26,191,336,337
ŠEVYREV p. 5,7,14,24,44-46,56,65,67-69,73,74,78,80,87,103-105,111-114, 117,179,185,186,190,200,201,214,216,217,224,225,229,233-238, 242,246,269,273-275, 281,301,302,308,322,333,335,342,352-355, 357,358,365,368-370,374,394,397, 408,419
SHAKESPEARE p. 30,36,37,40,69,72,73,75-77,118,121,133,164,187,202,245,255,271-277 279,283,284,287,288,292,299,322,387,397,401,408
ŠIŠKOV p. 167,172,193,211,218-220,223,225,238,242,243,361
ŠIŠMAREV p. 108
SISMONDI p. 150
SMIRDIN p. 9,257,336,393
SOMOV O. p. 211,222,265,266,366
SOPHOCLE p. 68
SREDNIJ-KAMAŠEV p. 158-161,163,282,
STAEL (DE) G. p. 19,22,30,124,144,169
STANKEVIČ p. 342,420
STENDHAL p. 124,144
STERNE p. 79,311
STROEV p. 333,378,380,381,384
STUZMANN p. 157,158
SUE E. p. 122
SUMAROKOV p. 156,193,285,309
TACITE p. 120,136,137
TASSE (LE) p. 49,225,237
THOMAS D'AQUIN (SAINT) p. 142
THUCYDIDE p. 136
TIECK p. 30,66,79,80,82,86,112,246,275,277,317
TITOV p. 22,78,132,133,230,302-305,354,408
TJUTČEV p. 56,229
TREDJAKOVSKIJ p. 193,232,237,387
TRUBECKAJA A. p. 340
TURGENEV A. p. 58,59,422
TURGENEV N. p. 376
TYNJANOV p. 6,322
ULHAND p. 189
UŠAKOV p. 191
UVAROV S.S. p. 59,67,337
UVAROV V.A. p. 223,266,267
VEL'TMAN p. 311,312
VELLANSKIJ p. 80,88,92,99,104,114,143
VENELIN p. 381

VENEVITINOV p. 5,6,52-56,63,75,87,109,139,154,179,200,207,208,210, 228,229,239,248,251,253,260,268, 283,295-297,302,340,343, 351-353,355-357,361
VIGNY (DE) A. p. 121,124,292,299,315
VILLEMAIN p. 158
VIRGILE p. 118,356
VJAZEMSKIJ P.A. p. 6-8,11,17-22,29,30,37,39,42-44,89,117,167,171-173, 178,182-185,189,193,197-201,203,217,223,227-229,237-240, 244,246-248,256,295,306, 310,311,331-335,337,365,367, 375,376,378-380,383-387,416,419
VOEJKOV p. 220,221,233,234,364,366
VOLKONSKAJA Z. p. 340
VOLTAIRE p. 68,87,198,317
VOSTOKOV p. 187
WACKENRODER p. 30,66,78-80,82,112,246,370
WIELAND p. 58,68,266
WINCKELMAN p. 164
XEMNICER p. 405
XENOPHANE p. 109
XERASKOV p. 21
XMEL'NICKIJ p. 222
XOMJAKOV p. 55,56,261,292,393,399
ZAGOSKIN p. 13,117,301,307,312-315,393,411
ŽANDR p. 6, 219
ZOTOV p. 393
ŽUKOVSKIJ p. 6,10,20,25,39,58-61,72,73,105,116,128,129,133,144,169, 172,174,175,180-182,185-195,197-200,202,212, 219,230,233,234,236, 312,361,363,372,373,383,390,391,402-404, 409,411,419,420

Index des noms d'oeuvres et de revues les plus souvent cités.

ARGIVJANE p. 74,203,204,219,233
ARGUS p. 364
ARZAMAS p. 7,9,13,60,171,193,198,200,219-221,224,231, 238,322,331,340,341,361,384
ATENEJ p. 89,94,101,148,149,228235,243,308,329,330,333,335,337,344,366,420
BAXČISARAJSKIJ FONTAN p. 17,22,30,37,39,46,172,197,203,269,331,365
BESEDA p. 9,13,193,219,238,256,322,340,341,361,416
BIBLIOTEKA DLJA ČTENIJA p. 9, 191, 257,337,344,371,420
BLAGONAMERENNYJ p. 17
BORIS GODUNOV p. 13,63,71,117,205,206,228,259,264,269,271,276,278,281, 282,284,285,288,290-292,322,336,343,373,375,397,399, 401,407,410
BORSKIJ p. 43,47,296,409
CHILDE HAROLD p. 39,47
DAMSKIJ ŽURNAL p. 10,18,21,72,196,331-333,337,345
DENNICA p. 109,114,146,184,209,228,240,263,264,280,307,311,368, 381,385,390,409
ENEIDE p. 231
EVGENIJ ONEGIN p. 13,64,73,102,125,128,228,229,248,251,259,268,269, 282,288,295,296,341,368,392
EVROPEEC p. 7,12,13,90,123,128,177,247,251,260,261,267,286,290,336, 337,359,373,393,409
FAUST p. 44,45,65,70,71,234
GALATEJA p. 162,329,334,335,344,366
GIAOUR p. 39,43,47,190
GORE OT UMA p. 177,221-223,235,247,265,267,342,362,393,407
HERMES p. 107,207,208
IVAN VYŽIGIN p. 133,147,307,309,310,313,323,386,413
JURIJ MILOSLAVSKIJ p. 307,312,314
KAVKAZSKIJ PLENNIK p. 17,39,46,269
LITERATURNAJA GAZETA p. 329-331,334,335,337,375,384-386,416
LITERATURNYE LISTKI p. 175,196,363
MANFRED p. 44,45,185,186
MNEMOZINA p. 5,7,11,13,24,40,49,51,59,61,83,84,86,89-92,94,95,97,109,173-175, 182,193,195,197,199,204,205,211,212,218-220,233,234,331,339, 343,362-364,366,367,408,419
MOLVA p. 9,12,56,90,162,188,305,337,356,361,366,394
MOSKOVSKIJ NABLJUDATEL' p. 9
MOSKOVSKIJ TELEGRAF p. 7,11-13,27,28,33,36,40-42,44,52,63-66,70,73,74,76,78, 80, 82,86,96,101-104,107,117,124,125,129,133,143,146,148, 155,166,173,179,182,186,188,191,199,201,204,206,209,211,215, 222,223,238,239,242-246, 253,265,266,268,274-278,284,291, 295,300,301,305,307,317-319,323,324,329-338,344,345,347,349, 351-354,356,359,364,367-372,375,378, 382,386,388,389,391-393, 402,408,409,416,419,420,422

MOSKOVSKIJ VESTNIK p. 7,11-14,24,27,44,53,55,56,63-65,87,89,92,101,103,105-107,109,110,125,132,133,143,148,158,179,186,190,201,208,214-217,228-230,233,235,242,243,246248,251,263,269,273,275,282, 301,302,307,329,330,332,333, 335,337,342,343,353-357,363,365, 368,375,376,379-381,387,388,391,408,409,420
NALOŽNICA p. 125,126,128,290,401
NOVOSELJE p. 9,257,336,393
NOVOSTI LITERATURY p. 233,234
POLJARNAJA ZVEZDA p. 171,198,206,212,217,219,231,265,367
POLTAVA p. 47,214,228,229,270,277-281,336,372,396,397,401,407,411
ROSLAVLEV p. 311,312,314,315,393,411
RUSLAN I LUDMILA p. 214,221,227,268,279
RUSSKAJA STARINA p. 245,246
RUSSKAJA TALIJA p. 265
RUSSKIJ INVALID p. 17
RUSSKIJ ZRITEL' p. 12
SEVERNYE CVETY p. 125,198,281,297
SEVERNYJ ARXIV p. 175,198,337,364,376
SEVERNAJA LIRA p. 27,72,343
SEVERNAJA PČELA p. 10,41,85,108,129,199,244,245,329-331,334,337,368,369
SLAVJANIN p. 364,368
SOVREMENNIK p. 390
SVJATOPOLK p. 212,213
SYN OTEČESTVA p. 17,157,175,182,198,219,220,222,226,228,229,232,243,245, 265,268,282,283,331,337,393
TELESKOP p. 9,10,12,13,47,56,88,90,127,133,162,223,267,288,293,304,305,311, 312,317,323,324,336-338,356,359,366,367,384,390,391, 393,408,420,422
URANJA p. 343,379
VESTNIK EVROPY p. 7,10,13,17,20,47,61,70,71,76,89,97,125,126, 138,149,169,172,191,193,206,211,217,222,225,226,231,265,278, 288,295,296,307, 329-331,334,335,348,364,366,371,376,409,413
WALLENSTEIN p. 45,72,74,235

Table des matières.

Introduction 5

Première partie : les débats sur le romantisme 16

Chapitre 1 : le Romantisme, liberté et nouveauté.

1 - Contre le classicisme : la Préface de Vjazemskij à *Baxčisarajskij Fontan* 17
2 - L'orientalisme 22
3 - Théories romantiques européennes 30

Chapitre 2 : le génie romantique.

1 - Le byronisme 39
2 - L'"idée" du poète, comme thème poétique 48
3 - Le poète-philosophe des ljubomudry 53
4 - Gœthe : le poète universel 58
5 - Schiller : poète de l'idée? 72
6 -Shakespeare, le génie spontané 75

chapitre 3 : l'idéalisme allemand.

1 - L'idéalisme subjectif 78
•*Fantaisies sur l'art* 78
•*Lettres de Dresde* 83
•La voix du coeur? 85
2 - La nouvelle philosophie : l'idéalisme objectif 88
•Critique de l'esthétique classique 90
• Recours à la philosophie. Odoevskij 91
•Théorie de la connaissance. M. Pavlov 94
•L'idéalisme allemand dans le *Telegraf* 96
•Concurrence entre le *Telegraf* et *Moskovskij Vestnik* 101
•Critique de la philosophie de Cousin 105
•L'esthétique allemande dans *Moskovskij Vestnik* 107
•Platon 109
•Une esthétique "psychologique" 110

Chapitre 4 : Le Beau dans ses rapports avec le Vrai et le Bien.

1 - Excès du romantisme, le "frénétisme" des Français 116
•Hugo 116
•Balzac 122
2 - La morale : Préface de *Naložnica* par Baratynskij 125
•Défense de la primauté du Beau 128
•Le bien et le mal 131
3 - Vers un nouveau classicisme? 134
4 - Système philosophique de Nadeždin : "Du sublime." 138
5 - Le romantisme : moment historique 143

Chapitre 5 : une synthèse du classicisme et du romantisme.

1 - Contre la "pseudo-philosophie" 146
2 - Théorie des âges de l'humanité 148
3 - La littérature romantique est morte. Thèse de Nadeždin 149
•Définition et histoire du romantisme 150

•Fin du romantisme. 152
4 - Le romantisme vivra ! Contestation par *Moskovskij Telegraf* de la thèse de Nadeždin. 155
5 - Réaction de *Moskovskij Vestnik* 158
6 - Construisons un art national ! Réponses de Nadeždin aux critiques. 162

Conclusion 166

Deuxième partie : construire une littérature nationale 168

Chapitre 1 : Esprit du peuple ou esprit du siècle.

1 - Imitation ou voie européenne. 171
2 - Question de la traduction littéraire 180

Chapitre 2 : La nouvelle tendance archaïste.

1 - Les "anti-karamziniens" 193
•Critique de l'élégie žukovskienne. 194
•L'ode 196
•Défense de Žukovskij 197
•Expériences de Ševyrëv sur l'ode. 200
•Kantemir 201
2 -Romantisme et Antiquité 203
•Prologue de la tragédie "grecque" *Argivjane*. 203
•Héritage antique et identité russe. 206

Chapitre 3 : sources nationales et langue poétique.

1 - Passé épique et folklore 211
• La thématique des *Chroniques*. 211
•Le *Dit d'Igor* 213
•Débat sur le genre de la fable 214
2 - Le débat sur la langue 218
•Le style bas ou populaire. 220
•Le style de *Gore ot uma* 222
•Influence de ces débats sur Puškin 223
•Ševyrëv et Nadeždin, les "puristes" 224
•La question de l'orthographe. 226
•Polémique entre Polevoj et Katenin 226
•Débats sur le style de Puškin. 227
•Conclusion. 230
3 - Questions de versification. 231
•L'hexamètre 231
•Le pentamètre 232
•L'hégémonie du tétramètre ïambique. 233
•La polymétrie. 234
•Les expériences de Ševyrëv : vers syllabique et octave 235
4 - La polémique sur la langue littéraire s'épuise. 238
•Langue de la prose. 240
•Débats sur l'origine de la langue russe et sur la grammaire 241
5 - Faux patriotisme et "pseudo-narodnost'" 243

Chapitre 4 : Un poète national.

1 - Le génie de Deržavin 253

2 - Belinskij : choix et vocation du poète. 257
3 - Thème du poète "national". 260
4 - Puškin, poète national, selon Kireevskij. 263
5 - Le héros national : Čackij ou Onegin? 265

Chapitre 5 : De nouveaux genres pour une littérature nationale.

1 - Un drame russe 272
• Le drame historique shakespearien. 272
•*Poltava*, poème dramatique shakespearien de Puškin. 278
• *Boris Godunov*, drame historique russe? 281
• Absence de drame authentiquement russe. 292
2 - Le genre d'*Onegin* ou le "poème" romantique 295
3 - La prose et les genres romanesques. 297
•Le roman de mœurs. 307
•Le roman sentimental 311
•Le roman historique. 312
•Le genre de la nouvelle. 315
•Que doit être le roman russe? 317
4 - Caractère national de la "vie" russe 319

Conclusion 322

Troisième partie : polémique et critique littéraire 325

Chapitre 1 : La "guerre" des périodiques.

•Grandes batailles et stratégies. 329
•Les prémices. 331
•Le tournant de 1830. 335

Chapitre 2 : théorie du journalisme.

1 - Le journalisme "amateur" : la vie littéraire mondaine 339
•Les salons moscovites 339
•Les cercles littéraires. 340
•Almanachs et revues de salons. 342
2 - Programmes des revues littéraires 344
•Divertissement 345
•Information. 345
•Critique. 346
•Le public 348
•Une presse d'opinion? 348
•L'opinion publique 350
•Journalisme philosophique 351
•Actualité et modernité 352
•Plaire au public, ou chercher la vérité? 353
•Statut du journaliste 357
•Conclusion 358

Chapitre 3 : Nécessité d'une critique littéraire sérieuse.

1 - Satire et pamphlet. 361
•Utopies satiriques. 361
•Feuilletons à clés 363
•Articles critiques satiriques 364
2 - Le bas niveau de la critique. 365
•Attaques personnelles et "anticritiques". 365
•Indécence de la polémique 367

•Stérilité de la critique. 368
3 - Quelle doit être la critique? 369
•Une critique "humaine" 370
•Une critique objective 370
•Critique et goût du public 371
•Une critique russe 373
•Rôle du critique 374

Chapitre 4 : Aristocrates et plébéiens.

1 - Polémique à propos de l'*Histoire de l'Etat Russe* de Karamzin. 376
2 - Pour ou contre un certain "aristocratisme" littéraire. 384
•Le sens des convenances. 385
•Antagonisme d'origine sociale? 386
•"A chacun sa place" 389
•Esprit national. 390
•Significations de la figure de Karamzin. 390
•Contre Puškin? 391
•Conclusion. 392
3 - L'opposition Moscou -Saint-Petersbourg 393

Chapitre 5 : A la recherche d'une critique russe.

1 - La méthode philosophique. 396
• Recherche de l'"idée" 396
•Choix du sujet et réalisation. 398
•La "muse" du poète. 400
2 - Confrontation à la réalité 403
•L'écrivain et son temps. 403
• L'œuvre et la réalité. 406
3 - Le genre de l'article 408
•Evolution du genre de l'article critique 408
•Tours d'horizon et regards sur la littérature 408
•L'article - thèse. 410
•Méthode historique. 411
• Le style. 413
• Conclusion 414

Conclusion 416

Références bibliographiques. 423

Bibliographie 426

Liste des illustrations:

Damskij Žurnal 436
Mode parisienne: *Moskovskij Telegraf* , 1825, N°23 437
Kamer obscura, supplément satirique à *Moskovskij Telegraf* 438
Mode parisienne: *Moskovskij Telegraf*,1825, N°22 439

Index des noms propres 440
Index des noms d'œuvres et de revues souvent cités 447
Table des matières 449