Andrej Zorin, *Pojavlenie geroja*

Iz istorii russkoj èmocional'noj kul'tury konca XVIII – načala XIX veka

*L'Apparition du héros : Pages de l'histoire de la culture émotionnelle russe de la
fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle*

Rodolphe Baudin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/10627>

DOI : 10.4000/monderusse.10627

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2018

Pagination : 604-611

ISBN : 978-2-7132-2747-9

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Rodolphe Baudin, « Andrej Zorin, *Pojavlenie geroja* », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 59/4 | 2018, mis en ligne le 01 octobre 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/10627> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.10627>

Andrej ZORIN

Pojavlenie geroja

Iz istorii russkoj èmocional'noj kul'tury konca XVIII – načala XIX veka

[L'Apparition du héros : Pages de l'histoire de la culture émotionnelle russe de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle]

Moscou : NLO, 2016, 563 p.

La publication, en 2016, de l'opus magnum d'Andrej Zorin, *L'Apparition du héros*, est le résultat de son étude minutieuse, menée de nombreuses années durant, du journal intime d'Andrej Ivanovič Turgenev, fils du rose-croix moscovite Ivan Petrovič Turgenev, aspirant écrivain et diplomate, proche des poètes Žukovskij et Merzljakov, avec lesquels il forma un trio poétique et entretint une correspondance soutenue au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Inscrite dans le prolongement des travaux de Marija Virolajnen, l'étude du massif représenté par le journal, mais également la correspondance de Turgenev, celle de sa famille et de ses proches amis, apparaît ici comme une *case study* au service d'un projet ambitieux de composition d'une histoire émotionnelle de la culture nobiliaire russe, entre sentimentalisme et préromantisme. À ce titre, la monographie d'A. Zorin s'inscrit dans un paradigme épistémique novateur, en fort développement depuis quelques années et dont l'auteur retrace l'histoire dans une copieuse introduction théorique. À l'issue de cette introduction, qui convoque aussi bien Lucien Febvre que Edmund Husserl et David Riesman, A. Zorin présente ses outils méthodologiques, qui empruntent autant aux travaux de Lidija Ginzburg sur la différence entre *image de soi* et *regard sur soi* qu'à ceux de Barbara Rosenwein sur les *communautés émotionnelles*. Le

but de l'entreprise est ainsi d'inscrire l'histoire spécifique d'Andrej Turgenev, étudiée à travers l'écho donné par son journal intime de la relation torturée entretenue par son image de lui et son regard sur lui, dans celle plus large de communautés émotionnelles en évolution, à un moment de renouvellement des pratiques d'écriture du for privé, du journal extime des francs-maçons à celui, intime, des sentimentalistes puis celui, mixte, des préromantiques. Cette évolution, qui couvre une séquence chronologique s'étendant du règne de Catherine II au début de celui d'Alexandre I^{er}, permet également d'étudier la manière dont chaque époque produisit ce qu'A. Zorin nomme des « matrices » ou « modèles émotionnels ». Véhiculées essentiellement par la littérature et intériorisées volontairement par les acteurs, de sorte à leur donner la possibilité d'en changer au gré de l'évolution des paradigmes dominants et/ou de leurs besoins émotionnels personnels, ces matrices les entraînent à « encoder » et « évaluer » chaque situation vécue.

C'est parce que l'évolution des modèles émotionnels sollicités par les héros d'A. Zorin s'inscrit dans une diachronie de libération culturelle et psychologique progressive de la noblesse russe vis-à-vis de la tutelle de l'État, que l'ouvrage commence par un chapitre sur l'utilisation par Catherine II de matrices, à des fins de régulation émotionnelle et sociale de la noblesse de cour. Créditée, selon une formule fameuse, d'avoir donné une âme à des sujets auxquels Pierre I^{er} avait donné un corps, Catherine jugeait de son devoir d'éduquer émotionnellement ses sujets grâce à l'instrument que lui fournissait le théâtre. Concentrant son attention, dans la lignée des travaux d'Aleksej Evstratov, sur le rôle de Catherine comme organisatrice des spectacles de sa cour, l'auteur montre comment la souveraine utilisa plusieurs pièces, de *Zaïre* et *Nanina* de Voltaire, en passant par *Sémire* de Sumarokov, *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais ou *Les Sabots* de Sedaine, pour réguler l'ardeur déraisonnable que témoignait Ivan Beckoj vis-à-vis de l'une de ses pupilles, Glafira Alymova. Dans la même lignée, A. Zorin explique comment l'impératrice utilisa l'opéra-comique de Martin y Soler, Da Ponte et Dmitrevskij *Cosa rara*, ainsi qu'une comédie de sa propre main, *Fedul et ses enfants*, pour désarmer les tentatives d'Aleksandr Bezborodko de s'opposer à l'amour d'une pensionnaire de Smolnij, Liza Uranova, pour l'acteur Il'ja Sandunov. Dans une mise en scène savante mêlant la scène et la salle, Catherine donna une leçon à Bezborodko tout en bénissant la future union des jeunes amants et en proposant à ses sujets-spectateurs des modèles de comportement émotionnel acceptables socialement et politiquement.

Le mariage de Glafira Alymova avec Aleksej Rževskij fournit une transition à A. Zorin pour aborder un autre aspect de la transmission par Catherine de modèles émotionnels corrects à des vues de régulation sociale politique, au moment où apparaissent de dangereux contre-modèles à celui proposé par son théâtre de cour. Rževskij était en effet franc-maçon et participa à ce titre au déplacement de la production des matrices émotionnelles du théâtre vers la loge et vers son corollaire, le journal confessionnel maçonnique. Après avoir montré l'évolution du répertoire émotionnel que proposait la maçonnerie à la noblesse russe, et son déplacement de la sphère publique à celle du secret des loges, A. Zorin analyse les stratégies déployées par l'impératrice pour s'y opposer dans ses comédies satiriques antimaçonniques *Le*

Dupeur (*Obmanščik*), *Les Dupes* (*Obol'sčennye*) et *Le Chamane de Sibérie* (*Šaman sibirskij*). De même qu'elle avait utilisé le théâtre pour réguler les amours de ses courtisanes, elle utilisa dans les années 1790 les *scenarii* proposés par ses propres pièces pour mettre en texte la répression qu'elle organisa contre les rose-croix de Moscou. Cette répression donne à A. Zorin l'occasion de comparer les régimes émotionnels auxquels empruntaient les maçons d'un côté et Catherine et sa police de l'autre, ainsi que d'analyser la manière dont l'impératrice proposa encore une fois des matrices émotionnelles correctes à ses sujets, *via* la mise en scène de sa clémence vis-à-vis de Lopuhin.

La franc-maçonnerie, dont Nikolaj Karamzin fut membre, sert de transition vers le deuxième chapitre de *L'Apparition du héros*, intitulé « L'art de la séparation » (« *nauka rasstavanija* ») et dédié au voyage européen à l'origine des *Lettres d'un voyageur russe*. Après avoir rappelé que, tout comme Beckoj, Catherine ou les maçons, Karamzin nourrissait l'ambition d'éduquer émotionnellement ses lecteurs, A. Zorin s'arrête sur la maturation du projet de voyage du jeune écrivain, l'épineuse question de son financement et les circonstances de son éloignement apaisé avec les maçons du cercle de Novikov. Cet éloignement, explique l'auteur, ne fut pas une rupture comme on l'a souvent écrit, et Karamzin continua à profiter du réseau européen des maçons moscovites. De même, A. Zorin explique, en développant une idée de Jurij Lotman, que la poétique de ses *Lettres* et de sa poésie hérita des pratiques maçonniques, en ce qu'elle programmat plusieurs niveaux de réception, à l'image de la hiérarchie des niveaux d'initiation qui organisait l'ordre. Plus généralement, les *Lettres d'un voyageur russe* servirent à l'importation de modèles émotionnels nouveaux, substituant à la légitimité conférée aux répertoires précédents par l'impératrice ou par la sagesse maçonnique celle qui était attachée à la littérature européenne dont s'inspirait le travelogue de Karamzin. Proposant de nouvelles émotions à ses lecteurs, l'écrivain leur proposait également de nouveaux modèles de communautés émotionnelles, mises en scène dans le texte des *Lettres* par la réunion à Calais de voyageurs autour du souvenir de Sterne ou sur l'île Saint-Pierre autour de celui de Rousseau. Promu par l'œuvre littéraire de Karamzin, le principe de la communauté émotionnelle fut aussi vécu par lui lors de son séjour à Paris, à travers l'expérience de la vie commune qu'il partagea avec le Danois Becker et l'Allemand Wolzogen. Invitant ses lecteurs à découvrir le répertoire émotionnel de l'Europe littéraire à travers ses *Lettres*, Karamzin songea également à leur offrir la possibilité de produire leurs propres communautés sans avoir à quitter la Russie, en utilisant la géographie moscovite mise en scène par *La Pauvre Lise* pour fournir à ses adeptes un lieu de pèlerinage sentimental. Ce pèlerinage à « l'étang de Lise » suscita la ferveur par-delà les générations, séduisant aussi bien les suiveurs de Karamzin que ses prédécesseurs, tel Mihail Murav'ev. La transition vers Murav'ev permet à A. Zorin d'aborder un autre exemple actualisant « l'art de la séparation », celui du journal épistolaire rédigé par Murav'ev depuis Moscou sous la forme de fausses lettres adressées à son épouse, sur le modèle des *Lettres à Eliza* de Sterne. Influencé par la poétique du roman épistolaire, ce journal par lettres révèle la concurrence entre deux répertoires émotionnels contradictoires, celui des

émotions de la sphère familiale promu par le sentimentalisme et celui des ambitions professionnelles du courtisan. Murav'ev intrigue ainsi pour obtenir une promotion, tout en étalant dans son journal son mépris pour la culture courtisane. Ce double discours, explique A. Zorin, ne doit toutefois pas être lu comme l'expression d'une quelconque hypocrisie de la part de l'auteur, mais plutôt comme la conséquence de son appartenance à deux communautés émotionnelles à la fois, celle, nationale, du rang et du service et celle, cosmopolite, formée par les modèles littéraires européens. Si le journal de Murav'ev, à l'instar des *Lettres d'un voyageur russe*, exprimait le point de vue de celui qui part, le *Journal d'une semaine* de Radiščev exprime à l'inverse le point de vue de celui qui reste. Proposant de dater le journal de 1802, A. Zorin y voit l'expression des pensées suicidaires de Radiščev, avant de proposer une nouvelle interprétation du suicide ultérieur de l'auteur, au croisement de deux modèles émotionnels : celui, suggéré par la critique soviétique, du suicide politique héroïque à la Caton et celui, préféré par la critique occidentale, du suicide comme expression du désespoir d'un homme ayant tout perdu. L'originalité du point de vue d'A. Zorin tient ici, outre le fait qu'il n'oppose pas les deux explications mais au contraire les marie, au fait qu'il identifie le modèle littéraire concurrent à la tragédie d'Adisson sur Caton, et qui présente un héros mettant fin à ses jours après avoir ruiné sa famille : la pièce de Saurin *Beverley*.

Au terme de ces deux premiers chapitres, dont le volume totalise 214 pages et pourrait former un ouvrage en soi, A. Zorin entame son travail sur le journal intime d'Andrej Turgenev, développé dans les quatre chapitres restant. Le troisième chapitre, intitulé « Le fils prodigue », s'ouvre sur le début de l'activité diaristique du héros. Commençant en 1799 la rédaction d'un journal intime, le jeune Turgenev se pliait à une pratique courante dans le milieu maçonnique auquel appartenait son père et dont la finalité était autant intellectuelle que morale. À mesure toutefois que sa rédaction progressa, le journal s'éloigna du livre ouvert à l'examen des frères maçons pour passer dans la sphère de l'écriture purement intime, résultat de l'appartenance du jeune Turgenev à deux communautés émotionnelles distinctes : celles des francs-maçons de son père et celle, influencée par la littérature préromantique allemande, de ses amis de la *Société littéraire amicale*. Libéré de son modèle maçonnique, le journal devint le miroir des préoccupations du jeune homme, de son amour du théâtre à sa passion pour l'actrice scandaleuse Elizaveta Sandunova, l'une des héroïnes du premier chapitre de *L'Apparition du héros*. Amoureux en secret de l'actrice, Turgenev explora ses émotions grâce aux matrices que lui fournissait la littérature allemande, notamment le drame de Schiller *Cabale et amour*, qui lui permit dans un premier temps de ne pas prêter foi aux soupçons pesant sur la réputation de Sandunova, en l'imaginant, telle l'héroïne de Schiller, pure mais calomniée. Confondant les rôles joués sur scène par Sandunova avec le comportement réel de l'actrice, Turgenev se résolut ensuite à voir en elle une coquette, mais rêva de la sauver moralement par le cadeau qu'il lui ferait de sa traduction de *Cabale et amour*. Renonçant finalement à ce projet, sans pour autant cesser de désirer la comédienne, Turgenev fut amené à changer de matrice émotionnelle, en empruntant une nouvelle au même Schiller, celle proposée par les *Brigands* : un

mélange de culpabilité et de plaisir, que Turgenev nommait « le sentiment brigand » (« *razbojničeskoe čuvstvo* »). Tirailé par le désir, Turgenev finit par aller voir une prostituée, qui lui transmet une maladie vénérienne. Accablé d'abord par la culpabilité héritée de son éducation maçonnique, Turgenev trouva dans une œuvre littéraire supplémentaire, *Misanthropie et repentir* de Kotzebue, un modèle émotionnel acceptable pour vivre la vie d'homme marginal et isolé à laquelle il pensait que la maladie l'avait condamné. Dans un second temps, Turgenev tenta de dépasser la honte associée à la maladie vénérienne en la ré-encodant émotionnellement par la lecture de *Werther*, dans lequel elle vint prendre la place de la folie. D'accident initial, la fréquentation des prostituées devint toutefois une habitude, que le jeune homme dissocia de toute idée de culpabilité en y voyant la possibilité de vivre conformément au modèle donné par les *Brigands*. Désormais expression d'une passion schillérienne, la décadence morale de Turgenev lui permit de s'identifier à Karl Moor, pour goûter les délices proposés par la nostalgie pour une enfance idyllique d'avant la chute. Un autre avantage émotionnel apporté par la faute était d'y trouver l'opportunité de s'attendrir le cœur, tâche nécessaire pour se débarrasser d'une dureté naturelle dans laquelle Turgenev voyait son défaut essentiel. C'est dans cette nouvelle tâche que le jeune homme vit la possibilité d'une rédemption. Celle-ci cependant ne se ferait pas sans l'intervention d'un être pur inspiré de la Charlotte de *Werther* et que Turgenev trouva dans la fiancée de son frère, Anna Sokovnina.

Consacré à Anna et à ses deux sœurs, le chapitre quatre étudie d'abord la biographie de la sœur aînée, Varvara, qui fuit le domicile parental et se fit nonne. Un examen de son autobiographie et du récit sur sa vie que livra Turgenev montre comment ce dernier en modifia des aspects pour les faire correspondre à l'histoire de la pauvre Maria dans l'œuvre de Laurence Sterne. Devenue tout à la fois héroïne romanesque et figure sainte, Varvara contamina ses deux sœurs Anna et Ekaterina dans l'imagination de Turgenev, qui finit par tomber amoureux d'Anna, transformée d'autant plus facilement à ses yeux en double de l'héroïne de Goethe qu'elle était promise à son frère Alexandre. Ayant fait de son frère un double de l'Albert de *Werther*, Turgenev devint à son tour l'objet de la passion de la dernière sœur Sokovnina, Ekaterina, et décida de répondre à ses sentiments, tant il était séduit par le ménage à quatre impossible – notamment pour l'Église orthodoxe – que programmatique cette relation, et dont il trouvait un écho dans la tragédie de Ducis *Aboufar*. Assignant le rôle d'incarnation d'un principe moral à chacune des trois sœurs Sokovnina, Turgenev utilisa en outre une matrice émotionnelle supplémentaire fournie par la littérature, cette fois-ci par le roman sentimental de F.H. Jacobi *Woldemar*. Déclarant ses sentiments à Ekaterina, Turgenev l'incita à transgresser les usages imposés aux jeunes femmes, en l'invitant à se comporter comme Julie dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Lui-même décida de se comporter comme Saint-Preux, dont il imita le départ de Clarendon lorsqu'il partit pour Saint-Petersbourg, avant de l'imiter de nouveau en organisant autour de sa relation avec Ekaterina une correspondance ouverte, équivalant à la communauté émotionnelle entourant Julie et Saint-Preux. Ayant entraîné ses proches dans un scénario émotionnel littéraire de haute intensité

émotionnelle, Turgenev se rendit toutefois compte qu'il n'y adhérerait pas totalement lui-même et se reprocha de nouveau sa « froideur ». Ce refroidissement s'exprima dans sa décision de traduire l'épître de Pope consacrée à l'Héloïse d'Abélard, dans laquelle l'héroïne n'est plus la femme transgressive de Rousseau, mais une figure de femme figée dans une fidélité sacrificielle. Découvrant son refroidissement, Ekaterina, qui avait accepté le rôle de Julie, accepta aussi celui d'Héloïse, amenant Turgenev à épouser celui d'Abélard lors de son séjour à Vienne, objet du cinquième chapitre de l'ouvrage d'A. Zorin.

Envoyé à la légation russe de Vienne, Turgenev utilisa ce déplacement pour mythologiser la vie paisible qu'il laissait derrière lui à Moscou, en accord avec des scénarii émotionnels littéraires tirés largement du registre élégiaque. Pris de pitié pour Ekaterina Sokovnina qu'il avait laissée derrière lui, il réinvestit la matrice offerte par *la Nouvelle Héloïse* pour s'imaginer désormais dans le rôle salvateur de Wolmar. Cette rêverie entra cependant bientôt en conflit avec une autre, à mesure que Turgenev prenait conscience de la médiocrité de son talent littéraire, au regard de celui de Žukovskij notamment. Cette angoisse poussa Turgenev à renoncer à l'amour, par peur de le voir brider son talent poétique. Un nouveau texte littéraire lui servit ici de boussole, *Abélard et Héloïse* de Kotzebue, qui montrait Héloïse convainquant Abélard de renoncer à elle pour ne pas abandonner ses aspirations intellectuelles. Tourmenté de nouveau par le désir, il s'y abandonna à Vienne en compagnie de jeunes diplomates russes, Grigorij Gagarin et Konstantin Bulgakov, avec lesquels il tenta de former une communauté émotionnelle de remplacement, régie par les matrices de la poésie française légère du XVIII^e siècle, plutôt que par celles du préromantisme allemand. Ce libertinage le poussa dans les bras d'une baronne savoisiennne réfugiée à Vienne, qu'il assimila à l'héroïne du roman de Bouterwek *Le Comte Donamar*. Contraint de rentrer à Saint-Petersbourg pour raisons de service, il s'y compara de nouveau à Werther, afin de lui emprunter son dédain affiché pour une carrière qui ne s'annonçait guère brillante, songea, sur le modèle de Saint-Preux, à faire le tour du monde et théâtralisa, en empruntant de nouveau à Kotzebue, l'histoire d'amour scandaleuse vécue par un de ses cousins et dans laquelle il voyait la sienne en miroir.

Le sixième et dernier chapitre de *L'Apparition du héros* est consacré à la mort d'Andrej Turgenev. Convaincu définitivement des limites de son talent poétique, ayant usé tous les modèles émotionnels du répertoire qui lui étaient connus, Turgenev mourut d'un refroidissement en juillet 1803. Ses proches, intoxiqués par les matrices construites par leurs lectures, ne manquèrent pas d'y voir un suicide inspiré de celui de Werther, dont ils reconnurent des motifs dans le comportement final de Turgenev. Comme l'explique A. Zorin, la mort précoce de son héros l'empêcha de bénéficier de modèles émotionnels innovants, fournis très vite après sa disparition par le *René* de Chateaubriand, d'abord, puis par l'*Adolphe* de Benjamin Constant. Ces modèles émotionnels du désenchantement et de la lassitude amoureuse, tout en conservant l'idéal schillérien de l'unité de l'individu et de l'intensité des passions, auraient pu offrir un renouveau à Turgenev et lui éviter une fin dramatique. Dans une tonalité très élégiaque, l'ouvrage d'A. Zorin s'achève sur le

résumé du sort ultérieur des autres personnages du roman sentimental que compose l'histoire de Turgenev. Une conclusion en forme d'ouverture propose enfin des parallèles avec le roman réaliste, en empruntant des analyses sur la psychologie des nihilistes tirées des travaux d'Irina Paperno ou Solomon Rejser et des réflexions d'A. Zorin lui-même sur Tolstoï.

Comme l'aura compris le lecteur à l'issue de ce trop long résumé, *l'Apparition du héros* est un ouvrage touffu et brillant. A. Zorin impressionne par le nombre de ses découvertes dans l'identification des sources littéraires du comportement émotionnel de Turgenev, que ces sources soient involontairement suggérées par son héros à travers la mention de ses lectures ou de ses travaux de traduction, ou que le chercheur les déduise lui-même de sa connaissance des modèles littéraires du temps. Surtout, la subtilité de sa recherche frappe par le dépassement qu'elle opère de l'analyse sémiotique lotmanienne des comportements, pour mettre à jour les modèles des émotions produisant ces comportements, leur malléabilité, leur coexistence complexe et la façon dont ils régissent l'organisation de communautés. Remarquable également est l'analyse de l'intrication entre vie et littérature, domaine dans lequel la génération de Turgenev franchit un pas supplémentaire par rapport à celle de Karamzin. Au regard de l'énorme travail fourni par l'auteur et de la productivité de ses analyses pour tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'intimité et des *ego-documents* dans le domaine russe, les regrets formulés ne sauraient être que très limités. Tout au plus pourra-t-on déplorer quelques absences dans la bibliographie, de celle de la monographie sur Karamzin d'Anthony Cross, pourtant l'un des premiers à avoir proposé de lire les *Lettres d'un voyageur russe* comme un catalogue de postures émotionnelles, à l'ouvrage d'Edmund Heier sur la réception en Russie de Lavater, notamment par Karamzin et Radiščev. De même, on aurait aimé mieux cerner la différence d'approche d'avec l'ouvrage récent et consacré à un thème connexe d'Ilya Vinitsky sur Žukovskij. Enfin, si les analyses d'A. Zorin sur la dimension émotionnelle à l'origine des cas de *code switching* entre les langues dans les ego-documents étudiés sont très intéressantes, elles semblent plus s'inscrire dans la tradition de l'approche poéticienne de Ekaterina Dmitrieva (Majmina) que dans celle, plus sociologique, des travaux de Derek Offord, Gesine Argent et Vladislav Rjéoutski, dont l'apport aurait pu apporter des éclairages complémentaires. À propos de cette question, les règles présidant au choix d'une langue semblent plus clairement analysées pour les paragraphes (souvent d'origine littéraire) que pour les unités lexicales, pourtant fortement sémantisées en contexte émotionnel, et il aurait pu être intéressant de considérer le problème à ce niveau-là également, même si cela aurait entraîné plutôt l'ouvrage vers l'histoire des idées. De même, un éclairage du phénomène par le prisme du genre aurait pu apporter des lumières supplémentaires. D'une manière plus générale, la question du rapport de force genré dans l'adhésion, à l'intérieur des communautés émotionnelles, aux matrices émotionnelles, serait sans doute une piste de recherche prometteuse. De même que l'étude de la pratique de la traduction comme rituel d'intégration, pour les apprentis écrivains que sont les héros d'A. Zorin, aux communautés émotionnelles et imaginaires larges que forment les lecteurs avec les auteurs qu'ils adulent.

Pour terminer cette recension sur un ouvrage passionnant et déjà classique, je formulerais deux interrogations. La première concerne l'analyse du *Journal d'une semaine* de Radiščev comme texte contenant explicitement une référence à la possibilité du suicide futur de Radiščev (p. 207). Tout dépend, en fait, de la manière dont on lit la phrase sur *Beverley* : « *on p'jet jad – čto tebe do toga ? No on sam pričina svoemu bedstviju, – kto že poručitsja mne, čto ja sam sebe zlodej ne budu ?* [il boit du poison – Qu'est ce que cela peut te faire ? Il est lui-même la raison de son malheur, – Qui peut m'assurer que je ne serai pas un jour mon propre ennemi ?] ». Certes, cette citation peut être lue comme une allusion à une autodestruction physique, comme le fait A. Zorin. Mais elle peut alternativement être lue comme une allusion à une autodestruction sociale. La deuxième concerne l'influence de la lecture supposée du poème de Karamzin « *Derevnja* » sur Varvara Sokovnina (p. 312-313). À ce propos, A. Zorin suggère que la lecture de cet hymne aux joies de la solitude campagnarde ait pu nourrir le désir de la jeune femme de se retirer au monastère, tout en reconnaissant que rien, chez Karamzin, n'invitait à trouver la vie monacale désirable. Une autre piste, ici, est sans doute possible, d'autant qu'A. Zorin invoque également l'influence de Fénelon : le récit du salut moral et des joies monastiques éprouvées par Louise de la Vallière, héroïne d'une des anecdotes émaillant la description de Paris par le « *Voyageur russe* »¹. Ces interrogations ne visent qu'à suggérer des pistes supplémentaires de lecture et ne sauraient remettre en cause l'extraordinaire richesse d'un ouvrage indispensable à la compréhension de la culture russe des Lumières finissantes.

1 – Cf. mon article « *Ot "Bednoj Lizy" k "Bednoj Luize"* : Karamzin, Lebrun i gercoginja de Laval'er » [« *De la Pauvre Lise à la Pauvre Louise* : Karamzin, Lebrun et la duchesse de La Vallière »], in *Dar družestva i muz : sbornik statej v čest' Natal'i Dmitrievny Kočetkovoj* [L'offrande de l'amitié et des muses : recueil en l'honneur de Natal'ja Dmitrievna Kočetkova], SPb., 2018, p. 118-135.

Rodolphe Baudin
Sorbonne Université