



Revue des études slaves

LXXXIX 1-2 | 2018

Все что словенски бесѣдуютъ – Tous ceux qui parlent le slave

Brigands et chansons : l'altérité slave dans le transfert culturel de l'époque romantique

Brigands and Songs: cultural transfer and the Slavic 'others' in Russian romantic prose

Laetitia Decourt



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/1727>

DOI : 10.4000/res.1727

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 9 juillet 2018

Pagination : 119-131

ISBN : 978-2-7204-0554-9

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Laetitia Decourt, « Brigands et chansons : l'altérité slave dans le transfert culturel de l'époque romantique », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXIX 1-2 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2019, consulté le 12 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/1727> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.1727>

BRIGANDS ET CHANSONS : L'ALTÉRITÉ SLAVE DANS LE TRANSFERT CULTUREL DE L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

PAR

Laetitia DECOURT
Sorbonne Université

Dans la théorie posée par Michel Espagne, le transfert culturel a toujours eu partie liée avec la traduction. Lorsqu'il le définit comme « une traduction dans le sens figuré, ("passage d'un code à un nouveau code")¹ », les rapports étroits entre traduction et transfert culturel sont d'emblée signalés, que ce soit par analogie ou dans l'analyse des vecteurs du transfert. En effet, comme « la traduction met en évidence le fait que les concepts sont enracinés dans des contextes sémantiques et que le déplacement de contexte sémantique lié à la traduction représente une nouvelle construction de sens² », il faut lui reconnaître une capacité, sans doute égale à celle du transfert culturel, à construire la référence d'une culture étrangère dans la culture d'accueil. Dès lors, l'étude des transferts culturels « semble impliquer toujours un questionnement sur des identités nationales ou collectives³ ». De fait, nombreux sont ceux à avoir lié traductions et transferts culturels à la relation de pouvoir entre un centre et une périphérie, à commencer par Victor Hugo affirmant qu'« une traduction est une annexion⁴ ».

Lorsque s'impose l'impératif de *narodnost'* dans la littérature russe, au cours des années 1820, et pour les quelques décennies suivantes, de nombreux auteurs interrogent les rapports entre traduction et ce qui ne s'appelle pas encore « transfert culturel ». Ainsi de Mixail Nikolaevič Zagoskin (1789-1852) et d'Orest

1. Michel Espagne, *les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 8.

2. *Ibidem*, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013 (en ligne : journals.openedition.org/rsl/219).

3. Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses* 2003/1 (6), p. 157.

4. Victor Hugo, « Les Traducteurs », *William Shakespeare. Post-Scriptum de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1937, p. 353.

Mixajlovič Somov (1793-1833) dans deux textes que nous proposons d'étudier en parallèle : la nouvelle « Pan Tvardovskij », incluse dans le recueil *Večer na Xopre* (1834) de Zagoskin, et le recueil de fragments *Gajdamak* (1826-1827) de Somov. Nous nous intéresserons surtout à la représentation de l'altérité slave à travers le motif du « brigand au grand cœur », objet de transfert culturel bien connu, car ces deux textes non seulement mettent en scène un tel personnage, mais ils le transforment selon deux logiques différentes, selon que l'altérité slave est ukrainienne ou polonaise.

LE BRIGAND, LE COSAQUE, LE REBELLE

Par son succès, sa longévité et sa capacité à adopter des formes littéraires nationales, le personnage du brigand noble représente un objet privilégié pour étudier les transferts culturels. À partir du texte fondateur de Schiller (1781), la plupart des autorités du romantisme ont réinventé cette figure : Byron dans ses poèmes *Lara* et *le Corsaire* (1814), Nodier avec *Jean Sbogar* (1818), Walter Scott dans ses romans *Rob Roy* (1818), *Ivanhoé* et *la Fiancée de Lammermoor* (1819), et jusqu'à Puškin. Dans l'évolution de la littérature russe, son *Dubrovskij* (1833) apparaît en quelque sorte comme l'achèvement des nombreuses transformations apportées à ce motif par les auteurs précédents, au nombre desquels Vasilij Trofimovič Narežnyj (1780-1825), Zagoskin et Somov.

Quoique demeurée confidentielle de son vivant, l'œuvre de Narežnyj, natif du district de Mirgorod, illustre bien ce transfert culturel dans son roman inachevé *Garkuša, malorossijskij razbojnik* (1825). Ce même personnage est le héros des fragments de Somov, lui aussi compatriote de Gogol' (il est né à Volčansk dans la province de Xarkiv). En revanche, Zagoskin, originaire de la région cosaque du Xoper dans le district de Penza et surnommé le « Walter Scott russe » pour le succès de ses romans historiques et surtout du premier, *Jurij Miloslavskij, ili Russkie v 1612 godu* (1829), choisit le folklore polonais pour sa nouvelle « Pan Tvardovskij ».

On pourrait au premier abord opposer Somov, l'un des premiers à prendre parti pour le romantisme national en littérature dans son traité *Sur la poésie romantique*⁵ (1823), collaborateur de Ryleev et Bestužev dans l'almanach *Zvezdočka*, et Zagoskin, qui fit ses premiers pas sur la scène littéraire sous les auspices d'A. A. Šaxovskoj et dont le patriotisme conservateur lui barra longtemps la route de la postérité. Pourtant, l'un et l'autre étaient membres de la « Société libre des amateurs de la littérature russe », l'un et l'autre tentaient, par l'exemple de leurs propres œuvres, de démontrer comment atteindre l'« esprit national » (*narodnost'*) dont ils étaient les hérauts sur la scène littéraire. De plus, dans *Gajdamak* et dans « Pan Tvardovskij », les deux auteurs s'inscrivent dans

5. Signalons la traduction en français de ce texte par Victoire Feuillebois dans *Théories esthétiques du romantisme étranger*, sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne, Nantes, Cécile Defaut, 2014.

un espace culturel à la croisée de la tradition littéraire, du folklore et de l'histoire. En effet, le texte de Somov retrace, souvent avec ironie, les aventures parfois surnaturelles d'un légendaire brigand dans la campagne ukrainienne, accompagnant chacun des onze chapitres d'épigraphes (chansons populaires, citations du poète I. P. Kotljarevskij dans l'original) et parsemant son texte de locutions populaires en ukrainien (mais aussi en russe). De son côté, Zagoskin met en scène les péripéties d'un officier russe dans une maison hantée, occupée par des « bandits », au cœur de la forêt polonaise après la prise de Cracovie en 1772, adoptant occasionnellement pour les dialogues, comme dans son premier roman *Jurij Miloslavskij*, une sorte de polonais conventionnel mâtiné de russe. Somov se réfère explicitement à la tradition littéraire provenant de Schiller, tout en y adjoignant une composante folklorique locale, tandis que le « pan Tvardovskij » de Zagoskin renvoie en même temps à une autre tradition : folklorique également, bien que non relié au thème du bandit, ce personnage est le héros d'une légende populaire polonaise très proche de celle de Faust et maintes fois reprise (notamment par Mickiewicz et Kraszewski).

De fait, l'histoire de l'Empire russe abonde en soulèvements populaires, menés par des personnages que la tradition a pu assimiler à des brigands, tels que Stepan Razin en Russie ou Garkuša en Ukraine. Celui-ci, né dans la Seč' zaporogue autour de 1739, fut d'abord marchand avant d'être ruiné par des soldats polonais et de devenir un bandit insaisissable de 1772 à 1784. Rien n'établit pourtant, contrairement à ce que le texte de Somov implique, qu'il ait appartenu au mouvement populaire des *gajdamaki*, ces hors-la-loi combattant la domination polonaise sur la rive droite du Dniepr, qui recrutaient de nombreux membres parmi les cosaques zaporogues jusqu'à la fin des années 1760⁶. L'existence de divers groupes de rebelles à l'autorité centrale, qu'ils soient, selon les temps et les lieux, cosaques, *gajdamaki*, *opriški* ou simplement paysans, ouvre aux auteurs du XIX^e siècle de vastes perspectives de relecture artistique : sujets de chansons populaires, héros de la geste nationale de conquête territoriale ou de résistance aux infidèles, ces personnages permettent aussi de toucher au thème de l'injustice sociale et de dénoncer l'arbitraire des nobles. Ils constituent donc une source intarissable de thèmes et de personnages qui répondent à la fois aux exigences, romantiques, d'esprit national dans l'art et à celles de dénonciation des vices de la société et d'édification morale.

Afin de donner à leurs œuvres un coloris national et populaire, Somov et Zagoskin, à l'instar de certains de leurs confrères (Bestužev-Marlinskij, Dal'...) adoptent une stratégie d'annexion : ils ne recourent pas à l'histoire ni au folklore grand-russe, mais font appel à des références historiques et des légendes apparues

6. Si le mouvement des *gajdamaki* s'affaiblit largement après la répression du soulèvement mené par le zaporogue Železnjak en 1768 et avec la prise de contrôle russe de la rive droite du Dnepr (1793), le terme a été repris plus tard, notamment dans les années 1820-1830, par Ustim Karmeljuk et ses partisans, agissant dans la province de Podolie.

sur des territoires « périphériques », tels que la Pologne, rattachée à l'Empire à la fin du XVIII^e siècle, et la rive gauche du Dniepr, incorporée quant à elle après la paix d'Andrusov (1667). C'est l'une des explications à la grande fortune littéraire des cosaques dans les œuvres du premier XIX^e siècle. Par leur nature même, ceux-ci occupent en effet une position aux marges de l'empire. De plus, dans le cas de l'Ukraine, la réalité historique de la Seč' zaporogue n'était pas qu'un lointain souvenir, puisqu'elle n'avait été supprimée qu'en 1775. La figure du cosaque « ukrainien » concentre ainsi la référence à une époque, révolue mais proche, de lutte du peuple pour sa foi et son tsar, et la désignation d'une composante de l'esprit « du peuple » qui doit servir à construire la mythologie nationale.

Comme l'a justement remarqué Isabelle Després à propos du terme de *narodnost'*, « l'ambiguïté de la langue russe permet d'interpréter l'exigence d'une littérature "nationale" comme celle, proprement romantique, d'une littérature "populaire"⁷ ». S'explique ainsi le glissement, chez nombre d'auteurs, de la *narodnost'* à la *prostonarodnost'*⁸. Dans la recherche de cette quintessence de l'esprit national russe, les auteurs reconnaissent au petit peuple et à son mode de vie des qualités typiques, tenant à la conservation et à l'observation des coutumes et croyances, du parler des ancêtres. Ce conservatisme des paysans russes, tenu pour la source de l'esprit national, les auteurs romantiques le trouvent encore mieux préservé en Ukraine. La littérature de l'époque accorde ainsi une attention toute particulière au style, à la langue, aux particularités régionales, sociales, professionnelles des personnages et, bien sûr, à la recherche et à la transcription des formes de la littérature folklorique et orale auxquelles ont participé Somov et ses compatriotes Maksimovič et Kotljarevskij.

Il en découle un intérêt renouvelé, dans les années 1820 et 1830, pour la grammaire comparée des langues slaves et la traduction en russe d'œuvres d'auteurs de langues slaves. Ainsi, en entreprenant la traduction des *Sonnets* de Mickiewicz à la fin des années 1820, Petr Vjazemskij entendait donner une impulsion décisive à l'étude du polonais, dont la « proximité naturelle » avec le russe devait souligner encore davantage ce que le polonais avait conservé de « traits patrimoniaux⁹ ». Cette insistance sur la parenté entre les langues russe

7. Isabelle Després, *Théories esthétiques et polémique littéraire dans les revues moscovites de l'époque romantique (1824-1834)*, HAL, tel.archives-ouvertes.fr/tel-01053577/, p. 27, 2014.

8. Comme l'explique Vissarion Belinskij dans ses « Réveries littéraires » : « Какое понятие имеют у нас вообще о народности ? Все, решительно все смешивают ее с проstonarodnost'ию и отчасти с тривальностью. Но это заблуждение имеет свою причину, свое основание, и на него отнюдь не должно нападать с ожесточением. Скажу более: в отношении к русской литературе нельзя иначе понимать народности [...]. Наша национальная физиономия всего больше сохранилась в низких слоях народа; посему наши писатели, разумеется владеющие талантом, бывают народны, когда изображают, в романе или драме, нравы, обычаи, понятия и чувствования черни » (« Литературные мечтания », *Молва*, 1834, in *Полное собрание сочинений в 13-ти томах*, Moskva, AN SSSR, 1953, t. 1, p. 91).

9. Petr Vjazemskij, « Сонеты Мицкевича », *Московский Телеграф*, 1827, in *Полное Собрание Сочинений*, Sankt-Peterburg, 1878, t. 1, p. 327 : « Нельзя не подивиться и не пожалеть, что сия соплеменница нашей так у нас мало известна. Сколько узы политические, соединяющие нас ныне с Польшею, столько узы природного сродства и взаимной пользы в словесности должны бы, кажется, нас сблизить.

et polonaise recouvrait une motivation avant tout linguistique chez Vjazemskij, même si l'idée politique de fraternité slave était encore d'actualité en 1827, trois ans avant le soulèvement polonais.

L'ukrainien, en revanche, demeurerait largement confiné au statut dialectal, comme en témoignent les thèses du slaviste tchèque J. Dobrovsky, alors débattues avec enthousiasme. L'un des rares auteurs à braver l'opinion établie, le lexicographe Vladimir Dal' admirait la simplicité et la pureté de la langue ukrainienne dans le premier livre des *Nouvelles petites-russiennes racontées par Gric'ko Osnovjanenko* (1834) qu'il recommandait d'« étudier en tant que guide pour notre langue¹⁰ ». Comme Vjazemskij, Dal' insistait sur l'étude comparée des langues slaves et le profit que le russe pourrait en tirer, puisque l'ukrainien possède lui aussi des beautés intraduisibles, « comme tout ce qui est unique, premier, authentique¹¹ ».

LA TRADUCTION ET LES « PROMONTOIRES » DE LA LANGUE LITTÉRAIRE

La traduction devient rapidement une problématique importante pour les auteurs romantiques. Cette question occupait les auteurs russes de l'époque, qu'elle se fasse depuis une autre langue slave vers le russe, ou du russe vers une autre langue européenne. Il existe d'ailleurs un texte qui aurait pu servir d'exemple en la matière : la traduction en français faite par Puškin de quelques chansons populaires russes à l'intention de Loève-Veimars, notamment celle d'une chanson que Puškin cite dans *Dubrovskij* et dans *la Fille du capitaine*, intitulée « Ne šumi, mati zelenaja dubrovuška ». Là où Vjazemskij, traducteur presque mot à mot des *Sonnets* de Mickiewicz, préfère le plus souvent conserver une racine slave commune dans sa traduction, ce qui lui pose des problèmes de correspondance entre les niveaux lexicaux respectifs du russe et du polonais, Puškin poursuit un autre but, celui de rendre accessible à un non-russophone le contenu de ces chansons populaires. D'où son choix de traduire en prose, de manière souvent littérale (« le tsar notre espérance¹² »), mais en s'en tenant toujours à une langue normée, oblitérant ainsi les nuances stylistiques et morphologiques du langage populaire (vocalisme plein, diminutifs, préverbes inhabituels, etc.).

De la même façon que le comique constitue un objet problématique pour le transfert culturel, et au premier chef pour la traduction, l'appropriation par une

Изучение польского языка могло быть бы вспомогательным дополнением к изучению языка отечественного. Многие родовые черты, сохранившиеся у соседей и сонаследников наших, утрачены нами ».

10. Vladimir Dal', « Малороссийские повести, рассказываемые Грицьком Основьяненком. Книжка первая », *Северная пчела*, 1835, n° 17, p. 67.

11. *Ibidem*, « Малороссийские повести, рассказываемые Грицьком Основьяненком. Книжка вторая », *Литературные прибавления к Русскому инвалиду за 1837 г.*, n° 52, p. 512.

12. Aleksandr Puškin, « Chansons russes », *Рукою Пушкина : Несобранные и неопубликованные тексты*, Moskva–Leningrad, Academia, 1935, p. 611.

littérature nationale d'une langue voisine et de sa culture ouvre également des perspectives de questionnement quant à sa perception dans la culture source. Dans la quête de l'originalité et de la singularité nationales, mises en évidence grâce à l'exercice de la traduction, les auteurs romantiques découvrent, d'après les mots d'Hugo, que :

Les langues ne s'ajustent pas. Elles n'ont point la même configuration ; elles n'ont point dans l'esprit humain les mêmes frontières. Il les déborde de toutes parts, elles y sont immergées, avec des promontoires différents plongeant plus ou moins avant dans des directions diverses. Où un idiome s'arrête, l'autre continue. Ce que l'un dit, l'autre le manque. Au-delà de tous les idiomes, on aperçoit l'inexprimé, et au-delà de l'inexprimé, l'inexprimable¹³.

Pourquoi donc, alors que toute l'époque était à la traduction, Somov et Zagoskin donnent-ils, sans les traduire, des passages en ukrainien et en polonais dans leurs nouvelles ? Quel rapport entretiennent ces deux auteurs à l'altérité linguistique et culturelle qu'ils mettent en scène ?

Dans la plupart des cas où l'ukrainien apparaît dans *Gajdamak*, il est placé en exergue : toutes les épigraphes consistent ainsi en des citations de « chansons populaires » ukrainiennes. En effet, le genre lyrique, et en particulier les chansons populaires, est réputé avoir le privilège d'exprimer la quintessence de l'esprit d'un peuple. C'est ainsi que Gogol', dans l'article des *Arabesques* qu'il consacre aux chansons ukrainiennes, mais aussi dans une lettre à Sreznevskij, écrite en 1834 alors qu'il renonçait à son projet d'histoire de l'Ukraine, vante les qualités documentaires et poétiques de la chanson populaire, par opposition aux « courtes et monotones chroniques¹⁴ ». Cette exposition volontaire de l'ukrainien correspond au projet générique de l'auteur, qualifié d'abord de *hyl'*, puis de *povest'*, soulignant son lien à la réalité historique. Ainsi, les incursions de l'ukrainien dans le texte de Somov constituent soit des expressions idiomatiques (« *škoda*¹⁵ »), soit de simples termes très proches du russe (« *zavzjatyj čumak*¹⁶ »), soit enfin, mais alors les termes bénéficient d'une note, désignent des réalités ou des objets typiquement ukrainiens (« *kosy, zapletennye v dribuški*¹⁷ », « *safjannye čoboty*¹⁸ »). Le recours à l'ukrainien remplit ainsi une double fonction, celle d'illustrer le caractère populaire de l'œuvre et d'en prouver le caractère national. De plus, Somov conserve l'orthographe spécifique de

13. Hugo, « Les traducteurs », *op. cit.*, p. 349.

14. Nikolaj Gogol', письмо к И. И. Срезневскому от 6 марта 1834, *Полное собрание сочинений в 14 томах*, t. 10, Moskva–Leningrad, AN SSSR, 1940, p. 298 : « Я к нашим летописям охладел, напрасно силясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать. Нигде ничего о том времени, которое должно бы быть богаче всех событиями [...]. Я недоволен польскими историками, они очень мало говорят об этих подвигах... И потому-то каждый звук песни мне говорит живее о протекшем, нежели наши вялые и короткие летописи ».

15. Orest M. Somov, *Были и небылицы*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1984, p. 41.

16. *Ibidem*, p. 22.

17. *Ibidem*, p. 37.

18. *Ibidem*, p. 22.

l'ukrainien au lieu de la russiser et il n'offre pas de traduction des épigraphes, ce qui confirme une volonté d'attirer l'attention du lecteur sur la réalité de cette altérité culturelle. L'insistance sur les particularités de l'ukrainien (orthographe, lexique, prononciation) permet ainsi de le légitimer par rapport au russe et de souligner leurs subtiles différences culturelles et linguistiques.

Prenons deux exemples de création populaire « spontanée » que le narrateur retranscrit dans le deuxième des quatre fragments composant *Gajdamak*. Il fixe ainsi un extrait de chanson placé dans le corps du texte et non en épigraphe. Les quelques vers sont comme donnés en exemple du génie du peuple ukrainien puisqu'ils appartiennent à un vieil homme aveugle s'accompagnant à la *bandura*, unissant en lui l'avatar moderne d'Homère et la figure historique du *bajan*, conteur et barde de l'ancien temps dans l'espace slave :

Le jeu sans artifice sur une bandura à plusieurs cordes et la voix sonore, pleine, quoique non travaillée du chanteur aveugle, les refrains tantôt mélancoliques, tantôt joyeux des chansons petites-russiennes plaisaient à ses compatriotes, dont l'ouïe n'avait pas encore été corrompue, eux qui étaient passionnés de musique, doués d'une oreille juste et qui absorbaient, avec l'air pur de leur patrie, le talent et l'inclination pour le chant¹⁹.

Dès qu'il commence le prélude à sa chanson, ses auditeurs en saisissent toute l'importance et cessent leur dispute pour écouter le récit des hauts faits de Bogdan Xmel'nickij dans sa lutte contre la Pologne et la Moldavie. La tonalité épique et le thème de cette chanson évoquent chez les auditeurs une nostalgie toute patriotique pour « l'ancienne *getmanščina*, pour l'époque de Xmel'nickij, des temps véritablement héroïques, quand [...] la Petite-Russie ressentait la douceur de la liberté et de l'authenticité de son peuple²⁰ » :

З низу Дніпра тихий вітер віє, повіває;
Військо козацьке в похід виступає :
Тільки бог святий знає,
Що Хмельницький думає, гадає.
О тім не знали ні сотники,
Ні атамани курінніі, ні поковники ;
Тільки бог святий знає,
Що Хмельницький думає, гадає!²¹

Le vers tonique rimé associe la liberté narrative des mètres populaires folkloriques et la cadence classique des mètres épiques à certaines des caractéristiques de la *duma* cosaque (rimes verbales, épithète traditionnelle, jeux sur la même racine, refrain et, bien entendu, le thème lui-même). Il est difficile de rendre la sonorité exotique de cette chanson pour l'oreille d'un russophone, qui reconnaît des tournures folkloriques dans la reprise de verbes presque synonymes (*віє /*

19. Сомов, *Были и небылицы*, *op. cit.*, p. 28.

20. *Ibidem*, p. 29.

21. *Ibidem*, p. 28.

новіває et *думає / задає*), un refrain, mais aussi une prononciation différente de mots familiers (*Військо, похід, Тільки, поковники*). Grâce au lexique militaire, à la cadence tonique et à l'impression de familiarité mêlée d'exotisme que produisent ces quelques vers, l'auteur parvient à procurer aux lecteurs une sorte de stéréotype du génie national ukrainien, marqué, comme le note Miroslav Shkandrij, par « l'idée d'une nation slave frontalière forgée dans une lutte permanente pour sa survie²² ».

Notre exemple suivant se trouve dans la seconde livraison du texte, parue un an après la première. Les quelques vers ci-dessous représentent le fruit de l'imagination d'un dénommé Rjabko, bouffon auprès du cruel et glouton propriétaire Prosečinskij. La chanson d'un tel personnage est censée être comique, ou du moins ironique, et avoir éventuellement un sens caché conformément à la psychologie des personnages, puisque Rjabko, malgré son occupation, est bien du côté des opprimés, mais possède un esprit affûté et une langue bien pendue. Il chante à son maître une chanson de sa composition pour laquelle il emprunte la mélodie d'un *kazačok*, cette danse populaire acrobatique bien connue. La tonalité ironique et moqueuse de cette création se révèle d'emblée : d'abord, la dénomination générique est explicite dans le texte, puis Rjabko invite son maître (obèse et paresseux) à danser avec lui, enfin il se moque assez ouvertement de lui dans la chanson :

По дорозі жук, жук, по дорозі чорний!
Подивися, дівчина, який я моторний,
Подивися, вглянься, який же я вдався:
Хіба даси копу грошей, щоб поженився²³.

Les particularités phonétiques de l'ukrainien, envisagées à partir de la norme linguistique russe (la palatalisation du prépositionnel, le *i*, le *v* en préfixe et suffixe du verbe au passé perfectif) font de ce quatrain une illustration idéale des qualités que Somov revendique pour l'ukrainien, langue censée incarner l'expressivité à travers un jeu sur les revendications de proximité et d'altérité par rapport au russe. Comme souvent dans la prose de Somov, la citation d'un extrait poétique versifié (ici en ukrainien) se juxtapose au texte en prose (et en russe) afin d'amener le lecteur à faire la synthèse entre deux éléments encore en tension dans la littérature russe des années 1820 et que l'on pourrait résumer grâce aux mots d'Hugo :

Les écrivains créent des mots, la foule secrète des locutions ; le peuple et le poète travaillent en commun²⁴.

Dans la nouvelle de Zagoskin, le polonais est exclusivement inséré dans le corps du texte, il est partie intégrante de la narration. De tous les personnages,

22. Miroslav Shkandrij, *Russia and Ukraine : literature and the discourse of empire from Napoleonic to postcolonial times*, Montreal–Kingston–London–Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 108.

23. Somov, *Были и небылицы*, *op. cit.*, p. 64.

24. Hugo, « Les traducteurs », *op. cit.*, p. 349.

le bandit Jan Dubickij y a le plus recours, mais surtout aux moments où son contrôle sur lui-même vacille. Les exclamations de surprise s'accompagnent d'un « Iezus Marija !²⁵ », et celles de mépris d'un « Nex ix djabli vezmo²⁶ », deux manières de souligner les différences entre Russes et Polonais, tout en assurant la compréhension. De la même manière, les formules de politesse sont directement insérées dans le texte en transcription russe, car elles se passent de traduction (*preprašu*²⁷, *za-raz, pan, za-raz*²⁸, *bardzo dzinkuju za gonor*²⁹). Enfin, le narrateur ne traduit pas non plus les paroles de Dubickij lorsque celui-ci fait référence à des personnages spécifiques au contexte culturel polonais (comme celui de *karaboska* qui apparaît lors de la fête des *dziady*). Dans *Jurij Miloslavskij*, l'auteur avait déjà employé ce même procédé pour donner du caractère à ses personnages et attester de leur conformité à l'esprit national. Les notes qui appartiennent à l'auteur apportent des explications lorsque les réalités diffèrent, mais ne traduisent jamais les expressions transcrites, qui sont censées être compréhensibles. D'ailleurs, elles le sont d'autant plus que, à l'exception des interjections courtes, dès lors que ses personnages prononcent des phrases entières, la langue qu'ils parlent ressemblent moins à du polonais qu'à une transcription phonétique d'un mélange de russe et de polonais (*Ex mos' pane dobrodzeju! To karaboska jest' ; dali buk, tak!*³⁰). Une telle contamination peut se justifier de deux manières : soit elle doit faciliter la compréhension des lecteurs russes, trop paresseux (selon Belinskij) pour s'intéresser vraiment à une autre langue slave que la leur, soit elle souligne le caractère hybride du parler populaire des Polonais soumis à la domination russe. Cela ne manque pas de produire un effet d'étrangeté familière censé, là encore, renforcer la vraisemblance et le caractère national de l'œuvre.

CRÉATION D'UNE MYTHOLOGIE NATIONALE QUI INVESTIT LES CONFINS DE L'EMPIRE

Une part importante de l'inexprimé, dans le cas du recours à l'ukrainien chez Somov, recouvre des questions de perception culturelle, les qualités supérieures d'expressivité qu'il accorde à la langue ukrainienne. Chez Zagoskin au contraire, le lecteur a plutôt affaire à une stylisation de polonais, ce qui indique une démarche presque inverse à celle de Somov. Nous sommes ainsi face à deux facettes de la recherche du pittoresque dans la langue littéraire russe : d'un côté, un surplus d'expressivité connotée positivement et retranscrite avec un

25. Mixail Zagoskin, *Вечер на Хопре. Искуситель*, Moskva, Sibirskaja Blagozvonnica, 2011, p. 49. Par souci d'exactitude, les citations sont données ici en transcription puisque Zagoskin a lui-même transcrit les expressions polonaises en alphabet cyrillique dans son texte.

26. *Ibidem*, p. 51.

27. *Ibidem*, p. 47.

28. *Ibidem*, p. 49.

29. *Ibidem*, p. 51.

30. *Ibidem*, p. 52.

penchant assumé pour un certain exotisme, de l'autre, une imitation qui se garde bien de franchir les frontières étroites de la familiarité linguistique et connotée négativement.

La mise en scène d'une autre langue slave dans ces deux textes semble ainsi servir un objectif avant tout esthétique : elle permet de réaliser la « couleur locale » romantique et de valoriser la composante nationale, car populaire, de la littérature russe. Mais n'y aurait-il pas un autre enjeu ? Si, dans les années 1820, l'Ukraine et la Pologne ont bien été intégrées dans l'entité politique unique de l'Empire russe, cela n'est pas toutefois sans engendrer des incompréhensions et des chocs, comme lors du soulèvement polonais de 1830-1831 dont la répression a été largement soutenue en Russie, malgré les odes romantiques à la liberté des années précédentes. Les siècles de combat des Ukrainiens pour leur liberté et leur indépendance commandent le respect des auteurs russes, mais cette déférence est limitée³¹. En 1823, déjà, Somov avait indiqué aux romantiques un double programme dans son traité *O romantičeskoj poëzii* : « il nous suffit de regarder autour de nous ou de parcourir l'histoire ancienne de la Russie³² ». Il s'exaltait de la richesse inépuisable de la Russie dans le domaine de la *narodnost'* :

Combien de figures, de mœurs et de coutumes différentes s'offrent au regard curieux dans toute l'étendue de la seule Russie ! Sans parler des Russes eux-mêmes, se présentent ici les Petits-Russiens avec leurs délicieuses chansons et leurs souvenirs glorieux ; là, ce sont les fils guerriers du Don paisible et les pionniers valeureux de la Seč' des Zaporogues [...]. Aucun pays au monde n'est aussi riche en croyances, légendes et mythologies variées que la Russie [...]. Ainsi, les poètes russes, sans sortir des frontières de leur patrie, peuvent se transporter des légendes austères et sombres du Nord aux brillantes et fastueuses inventions de l'Orient³³.

Son enthousiasme reste cependant étroitement patriotique, comme le souligne Jurij Mann :

Ce sont des mondes culturels à part entière, or Somov ne les envisage pas sous le signe de la singularité ethnographique et nationale, mais au contraire en tant qu'éléments manifestant, de la façon la plus évidente, une spécificité nationale russe³⁴.

31. Ainsi que le révèle la recension de Vissarion Belinskij, en 1843, à propos de l'Histoire de la Petite-Russie de N. Markevič : « Малороссия никогда не была государством, следственно, и истории, в строгом значении этого слова, не имела. История Малороссии есть не более, как эпизод из царствования царя Алексия Михайловича [...]. История Малороссии — это побочная река, впадающая в большую реку русской истории. Малороссияне всегда были племенем и никогда не были народом, а тем менее — государством. Они умели храбро биться и великодушно умирать за свою родину, им не в диковинку было побеждать сильного врага с малыми средствами, но они никогда не умели пользоваться плодами своих побед. Разобьют врагов в пух, окажут чудеса храбрости и геройства и — разойдутся по домам пить горилку » (Vissarion G. Belinskij, *Полное собрание сочинений в 13-ти томах*, Moskva, AN SSSR, 1955, t. 7, p. 60).

32. Feuillebois, art. cit., p. 283.

33. Somov, *O романтической поэзии. Опыт в трех статьях*, Sankt-Peterburg, 1823, p. 86-88.

34. Jurij V. Mann, *Поэтика русского романтизма*, Moskva, Nauka, 1976, p. 312.

C'est aussi l'avis de Miroslav Shkandrij, qualifiant Somov de « tenant d'une identité pan-russe » qui demandait aux auteurs, par « analogie entre assimilation littéraire et politique », de « poursuivre la conquête des régions éloignées pour la littérature et la civilisation russes³⁵ ».

Le statut de la langue, en cette période où l'existence et le contenu de la littérature sont l'objet de réflexions et de débats, est un indice capital dans la représentation culturelle d'une entité nationale. Or, nous l'avons vu, le statut de l'ukrainien est encore sujet à caution, et des auteurs tels que Somov, Gogol' et Dal' ont joué un rôle majeur (mais fort différent) dans la transformation de la conscience linguistique russe par rapport à l'ukrainien. Celui-ci est réputé particulièrement mélodieux et chantant, ce que l'on peut sans doute en partie attribuer à la large diffusion des chansons populaires ukrainiennes dans la Russie de l'époque. Pour Dal', les chansons ukrainiennes possèdent une beauté et une authenticité (*zaduševnost'*) propres, de même que les intonations et termes de la langue parlée comportent une charge émotionnelle unique³⁶. Celle-ci tient avant tout à la proximité de l'ukrainien avec « l'esprit de la langue populaire », c'est-à-dire, dans l'idée des auteurs de l'époque, que l'ukrainien était perçu comme une forme « archaïque³⁷ » de russe. L'enjeu d'une telle perception est ainsi double, pour un auteur russe : retrouver les racines originelles de l'identité russe (par assimilation de *Malorossija* à *Rus'* et à *Rossija*) et légitimer l'intégration littéraire et politique d'un territoire encore marqué par l'exotisme. Ainsi que l'écrit Shkandrij :

La langue ukrainienne était généralement perçue comme la voix du passé de la Russie, figée dans son innocence virginale et folklorique³⁸.

De plus, l'époque est à la réévaluation de l'imaginaire associé à l'Ukraine. Si, au début des années 1820, Gnedič pouvait encore la mettre en scène comme le lieu idyllique par excellence, et Narežnyj l'employer dans plusieurs romans pour figurer l'harmonie et la paix sociales, l'image de l'Ukraine semble, au cours des années 1820 et 1830, développer des traits plus directement liés à la réalité sociale et politique contemporaine. L'omniprésence des légendes, donc du fantastique, servirait ainsi au moins autant à incarner le merveilleux national (exigence romantique) que la physionomie psychologique d'un peuple demeuré dans un état de civilisation primitive, que ce trait soit, selon les auteurs, connoté positivement (comme corrélat de sa simplicité et de son innocence) ou négativement (comme marqueur d'une certaine arriération culturelle et d'une absence de signification historique).

35. Shkandrij, *op. cit.*, p. 72.

36. Nataľja L. Jugan, « Национальный украинский дискурс в литературной критике и переводах В. И. Дала 1830-х гг. », *Вестник Оренбургского государственного педагогического университета*, 2013, n° 2 (6), p. 163.

37. Shkandrij, *op. cit.*, p. 74.

38. *Ibidem*.

Se dévoile ainsi un lien entre le confinement de l'ukrainien au statut de dialecte, donc dérivé du russe, et la politique unificatrice de l'Empire russe, les considérations linguistiques comportant nécessairement des implications politiques. Ainsi de l'affirmation d'Ivan Kireevskij en 1830 : « Le poète est au présent ce que l'historien est au passé : le guide de la conscience d'une identité nationale³⁹ », et de celle du cosaque Luganskij, *alter ego* littéraire de Dal', pour qui la chanson ukrainienne n'est pas seulement un témoignage de la vie du peuple, mais aussi un facteur capital dans la formation de sa conscience patriotique⁴⁰.

À cette composante purement linguistique du transfert culturel s'ajoute une réévaluation narrative et thématique du personnage du bandit au grand cœur chez Somov et Zagoskin qui porte, elle aussi, sur la construction d'une mythologie nationale. En effet, le côté byronien de cette figure, tel qu'il est présenté chez Nodier par exemple, son conflit de conscience, mais aussi ses motivations de revanche personnelle ou son histoire d'amour impossible, toutes ces caractéristiques ont disparu des textes de Somov et Zagoskin. Seule persiste la volonté de combattre l'injustice sociale, laquelle est intimement liée à un contexte politique clairement polarisé entre « envahisseurs » et « natifs », entre *čужije* et *svoi*. Ainsi que le résume Nina Petrunina à propos du premier des quatre fragments de Somov, intitulé *Gajdamak. Malorossijskaja byl'* :

S'appuyant sur une légende vivante, sur le modèle des *dumy* ukrainiennes et des chansons historiques, Somov érige Garkuša en figure héroïque monumentale, celle du protecteur des faibles et des opprimés, un homme fort, habile et ingénieux qui châtie les riches oppresseurs [...]. Tel qu'il est représenté par Somov, Garkuša devient le symbole des potentialités héroïques du caractère populaire national⁴¹.

De son côté, le nouveau « pan Tvardovskij » est un rebelle rusé qui use de la superstition des Russes contre eux, mais qui prend finalement peur à l'annonce de l'arrivée imminente de tout un régiment. Sans aller jusqu'à opposer *Gajdamak*, comme plaidoyer pour l'indépendance ukrainienne, à « Pan Tvardovskij » (à l'instar de *Jurij Miloslavskij* avant lui) comme raillerie des velléités indépendantistes des Polonais, notons que ces textes représentent deux relations bien différentes, dans l'imaginaire russe, à l'altérité culturelle au sein du monde slave. De fait la Pologne, surtout après 1831, délimite la frontière du monde culturel russe et matérialise une altérité proche mais radicale et parfois hostile, tandis que l'Ukraine :

devient un monde culturel supplémentaire pour la littérature romantique, surtout pour la prose. La proximité avec la métropole, l'unité de "l'esprit

39. Ivan Kireevskij, « Обозрение русской словесности за 1829-й год », *Денница*, 1830. Cité par Isabelle Després, *op. cit.*, p. 263.

40. Jugan, *art. cit.*, p. 165.

41. Nina N. Petrunina, « Орест Сомов и его проза », in : Somov, *Были и небывлицы*, *op. cit.*, p. 14-15.

slave”, joint toutefois à un certain exotisme (dans le domaine du quotidien, de l’histoire, des légendes) firent que l’Ukraine devint, dans la quête de l’esprit national et historique, “un autre soi” plus accessible et plus évident que la réalité russe commune. Le matériau ukrainien attirait car il unissait l’actualité au *coloris national*⁴².

L’actualité dont parle Kiselev se cantonne néanmoins au(x) siècle(s) précédent(s), mais la vogue de l’Ukraine au début du XIX^e siècle a parfois été rapprochée de celle pour l’Égypte en l’Europe occidentale, notamment par Shkandrij, qui insiste au contraire sur le rôle de l’éloignement temporel :

La culture russe, dans la première moitié du XIX^e siècle, était “philo-ukrainienne” dans la mesure où elle appréciait les thèmes, personnages et intrigues exotiques qui ravissaient non seulement les Russes, mais aussi les Polonais et les Occidentaux. Le pays, nous l’avons vu, a été construit comme une région frontalière possédant une histoire haute en couleurs, dramatique et héroïque. Mais que ce soit perçu comme l’histoire d’un passé lointain rendait l’Ukrainophilie aussi peu menaçante que l’Égyptomanie l’était pour l’Occident⁴³.

À l’aune de la relecture par Somov et Zagoskin du motif romantique du brigand noble, concentrée sur les seuls aspects de satire sociale et d’incarnation de l’aspiration du peuple à la justice, la question du transfert culturel se double dans ces textes d’une problématique linguistique qui met en lumière un certain imaginaire russe se rapportant aux « voisins » slaves. À la proximité géographique et à l’unité politique se superpose un rapport à l’altérité diamétralement opposé chez Somov, qui valorise l’ukrainien en tant que langue pour mieux asseoir la diversité de la *narodnost’* russe, et chez Zagoskin, ne donnant au polonais qu’un statut d’idiome servile et bâtard. Entre la *zaduševnost’* et le sabir, les enjeux de la représentation d’une autre langue slave dans ces deux textes démontrent que l’exigence littéraire de *narodnost’* doit être interrogée, au sens où elle semble valoriser authenticité et indépendance nationales, peut-être au prix d’un certain conservatisme moral et d’un impérialisme culturel déguisé de la part de certains auteurs. C’est ainsi que, d’après les mots du critique Nadeždin, pour ses contemporains écrivains, « la Petite-Russie devait tout naturellement devenir cette arche sacrée qui conservait les traits les plus vivants de la physionomie slave et les meilleurs souvenirs de la vie slave⁴⁴ ».

42. Vitalij S. Kiselev, *Структура Арабесок Н. В. Гоголя и вопросы поэтики русского прозаического цикла 20-30-х годов XIX века*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Krasnojarsk, Krasnojarskij Gosudarstvennyj Universitet, 2000, p. 140.

43. Shkandrij, *op. cit.*, p. 121.

44. Nikolaj I. Nadeždin, *Литературная критика. Эстетика*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1972, p. 281.