Fictions orientales et stratégies d'émancipation dans le romantisme russe

Victoire Feuillebois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slavica/860>

DOI : 10.4000/slavica.860

ISSN : 2034-6395

Éditeur

Université libre de Bruxelles - ULB

Référence électronique

Victoire Feuillebois, « Fictions orientales et stratégies d'émancipation dans le romantisme russe », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 08 mai 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/slavica/860> ; DOI : 10.4000/slavica.860

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Les contenus de *Slavica bruxellensia* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Fictions orientales et stratégies d'émancipation dans le romantisme russe

Victoire Feuillebois

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article a été écrit grâce au soutien financier de la Fondation des Treilles, que l'auteur remercie ici.

- 1 Dans son étude *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1978), qui a profondément renouvelé les études sur le rapport à l'Orient, tout en plaçant cet objet au cœur d'une tension polémique, Edward Said reconnaissait avoir écarté de son champ d'investigation l'espace russophone en dépit de « l'importante contribution fournie à l'orientalisme »¹ par les savants et les artistes russes. Les raisons objectives d'un tel choix sont seulement esquissées dans le texte de Said : outre des motifs méthodologiques qui contraignent à réduire le champ pour mieux le circonscrire, l'auteur invoque le statut particulier de la Russie, empire lui-même absorbé dans un préjugé contre « l'Est »². Mais son parti pris a créé un important appel d'air dans les études slaves : depuis le début des années 1980, des études majeures ont été consacrées à cette question³, et ont tenté d'établir si la Russie présentait elle aussi une structure de type « orientaliste » telle que la définit Said, c'est-à-dire si elle avait également participé à la construction d'un « style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient »⁴, grâce auquel elle se serait « renforcée et [aurait] précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée »⁵. Plusieurs études récentes tendent à interroger une éventuelle identification entre, d'une part, les orientalistes européens et américains étudiés par Said et, d'autre part, les Russes confrontés à une expérience de l'Orient, que celle-ci soit réelle ou symbolique – nous précisons que l'on considérera ici l'Orient comme une entité géographique, mais aussi comme un ensemble

de références culturelles dont la puissance d'évocation ne tient pas nécessairement à une connaissance effective des lieux et des civilisations qui les peuplent, puisqu'en parallèle de la conquête militaire et de la constitution d'un savoir académique objectif, il existe bien en Russie une « question d'Orient » qui a des implications politiques et philosophiques majeures et touche un public beaucoup plus vaste (on pense à la question posée par Dostoïevski : « Que représente pour nous l'Asie ? »⁶, ou encore au courant eurasien du début du XX^e siècle).

- 2 Les historiens Lorraine de Meaux et David Schimmelpenninck von der Oye rappellent, dans deux ouvrages très récents⁷, la spécificité du rapport russe à l'Orient : tout deux dessinent les contours d'une mentalité russe qui se projette de façon dynamique et productive sur les réalités orientales, et est moins intéressée par la construction d'une figure stéréotypée d'altérité négative que par la confrontation avec un double révélateur de sa propre identité. Ainsi, Schimmelpenninck von der Oye souligne l'ambiguïté des rapports avec l'Europe d'une Russie troublée par son appartenance bi-continentale : dès lors, la rencontre avec l'Orient se fait moins sous le signe de l'autre que dans une perspective de connaissance, même contrastée, de soi ; l'ouvrage de Lorraine de Meaux semble à première vue s'inscrire dans une perspective saïdienne : l'enchaînement des chapitres II (« L'invention d'une science orientaliste à l'usage de la Russie ») et III (« De Pouchkine à Tolstoï : le roman de l'Orient ») paraît, pour un lecteur de Said, tracer le même type de lien causal entre le discours académique sur l'Orient, véhicule d'une pensée politique impérialiste, et l'appropriation culturelle et artistique qui le prolonge en un conditionnement intellectuel et esthétique fondé sur le préjugé défavorable envers « l'Oriental ». En réalité, l'historienne se démarque de l'argumentation du critique américain, bien que le cœur de son travail porte sur la constitution d'un paradigme scientifique dans la conquête de l'Orient russe : son ouvrage fait finement le départ entre le discours collectif et les réactions individuelles et montre que cette appréhension contrastée et diverse est souvent marquée par une vraie empathie vis-à-vis des réalités orientales. Elle souligne par exemple que « les écrivains face à la question coloniale » produisent souvent un discours critique sur l'impérialisme de l'État russe, au nom de la proximité qu'ils ressentent entre leur situation et celle des populations nouvellement soumises à l'autorité impériale : « Peut-être parce qu'ils étaient les fils de l'autocratie, les poètes russes furent les premiers, bien avant leurs confrères d'Occident, à affirmer qu'il était impossible de justifier une conquête sanglante au nom de la civilisation. »⁸

Orients romantiques : de la connaissance asservissante de l'autre à l'empathie libératrice pour soi

- 3 C'est autour de cette notion d'empathie que nous aimerions centrer notre réflexion. En effet, s'il ne s'agit pas pour nous ici de donner une réponse théorique globale à la question du rapport entre monde slave et Orient, nous souhaiterions souligner l'existence de postures littéraires qui esquissent un mode de contact autre que celui de la domination. En regardant l'histoire des lettres russes au XVIII^e et au début du XIX^e siècle, alors que celles-ci s'affirment comme une littérature émancipée des modèles étrangers, légitime, régie par des institutions modernes et autonomes de la société et du pouvoir, on est en effet frappé par le fait que les écrivains russes, loin d'asseoir leur propre désir d'*auctoritas*

sur l'asservissement d'un double étranger dévalorisé, investissent un certain nombre de modèles orientaux qui étayent leurs propres aspirations et servent de médiateur dans la résolution des nouveaux conflits traversant ce champ littéraire en mutation. Comme le suggéraient de Meaux et Schimmelpenninck von der Oye, la figure de l'Oriental a ici un rôle de révélateur, et fait peut-être office, ainsi que nous voulons le souligner ici, de libérateur cathartique et de ferment d'émancipation.

- 4 Dans cette perspective, nous nous concentrerons en particulier sur la période romantique, qui occupe en Russie le premier tiers du XIX^e siècle. Le choix de cette période est ici doublement motivé. D'une part, ce moment est considéré, dans le champ des études postcoloniales, comme une époque charnière, dans laquelle se constitue la connexion entre savoir académique moderne et stéréotypes permettant de dominer l'Orient dans un contexte impérialiste. Il s'agit donc d'être d'autant plus attentif aux voix qui, dans ce contexte, parleraient en faveur, ou à l'unisson, de l'Orient, dans la mesure où toute manifestation d'un écart par rapport au discours officiel de la domination des peuples d'Orient constitue, ainsi que l'a montré Nathaniel Knight, un élément décisif pour contredire l'application du schéma saidien à la Russie⁹.
- 5 D'autre part, le romantisme constitue un moment décisif de passage à une autonomisation de la littérature : l'activité littéraire s'émancipe progressivement de l'ancien système des belles-lettres et se dirige vers une réelle indépendance matérielle et symbolique par rapport aux pratiques de salon et au mécénat aristocratique ou impérial. Mais, comme le souligne Jurij Lotman, les premières années du XIX^e siècle sont marquées par « la combinaison du "déjà plus" [uže ne] et du "pas encore" [eščë ne] »¹⁰ : les formes traditionnelles, héritées du classicisme, se révèlent inadaptées à l'évolution vers une littérature professionnelle moderne, tandis que la configuration du champ littéraire confine encore les auteurs dans des postures de dilettantes aristocrates ou de roturiers en quête de mécènes. Le début du siècle est ainsi marqué, dans le monde des lettres, par une profonde instabilité liée au manque de reconnaissance accordée au travail de l'écrivain, à l'absence d'institutions littéraires organisant la production des textes et régulant la vie des auteurs, au vide légal et matériel qui entoure les pratiques d'écriture¹¹. Les artistes sont soumis à une dimension marchande sans précédent dans leur activité littéraire, et sont donc contraints de produire beaucoup d'histoires pour survivre : dès lors, il va s'agir pour ces auteurs de la transition de trouver un modèle littéraire émancipateur, capable de mettre en scène leurs difficultés à trouver leur place dans un système littéraire en mutation, et de consolider leur position nouvelle en affirmant le pouvoir des fables.
- 6 L'écrivain est-il une « Schéhérazade moderne » ? Cette image intervient fréquemment à l'époque romantique, en particulier pour décrire les nouveaux rapports qui s'instaurent entre l'auteur cherchant à vivre de sa plume et un public qui a tout pouvoir économique sur lui : on la trouve par exemple sous la plume du poète allemand Heinrich Heine¹², qui l'utilise pour décrire les rapports commerciaux de l'auteur et de son public, ou chez Théophile Gautier qui compare le feuilletoniste et la sultane menacée dans « La mille et deuxième nuit » (1852). En Russie, Osip Senkovskij, dont il sera question plus loin, fait une assimilation systématique entre la vie littéraire de l'époque et les *Mille et une nuits* : à la fin des années 1830, Senkovskij rebaptise la section chargée dans sa revue des recensions d'ouvrages les *Noči Pjublik-Sultan-Bogodura* (Nuits du Sultan Public-Bogodur)¹³, dans lesquelles les deux sœurs Kritikzada et Ironizada se chargent de commenter les dernières parutions. Comme souvent à l'époque romantique, on retrouve ici la projection, sur la figure du sultan despotique, de l'image du public moderne qui impose ses goûts et ses

exigences aux auteurs (*Bogodur* évoque le *samodur*, terme russe pour désigner un tyran ou un despote).

- 7 Dans ce contexte, la fiction « à l'orientale », si présente dans le romantisme russe, joue un rôle moins thématique que structurel, contrairement aux autres littératures européennes de l'époque, où l'exotisme oriental constitue un passage obligé de l'expression d'une subjectivité romantique : la littérature russe exploite très largement le mode narratif du cycle de récits enchâssés dans un récit-cadre présentant une figure de conteur, calqué notamment sur les grandes œuvres de l'Orient, des *Mille et une nuits* au *Livre de la vérité du mensonge*¹⁴ ; ce modèle, qui coexiste bien sûr avec d'autres (les veillées du folklore, les soirées mondaines), n'a pas ici le rôle accessoire d'un ornement emprunté ou d'un décor pittoresque, mais il constitue une stratégie d'émancipation de la part des écrivains russes : sous le masque fragile d'un conteur esclave et souvent menacé, ils parviennent à affirmer leur statut de professionnels de la fiction. Dans le champ du romantisme russe, le cycle oriental apparaît donc doué d'une valeur positive et dynamique : véritable laboratoire de formes, offrant une structure malléable et efficace à des auteurs désireux de faire valoir leur différence par rapport à leurs aînés, il leur permet également de construire une image plus ferme d'eux-mêmes, à travers le dispositif du récit-cadre dans lequel l'auteur/conteur prend la parole. On a donc bien une projection sur un modèle oriental pour résoudre des difficultés nationales, mais cette projection n'a rien de dévalorisant : au contraire, le cycle oriental devient l'instrument d'une libération par la parole, et les auteurs se parent d'habits orientaux pour mieux s'affranchir de leur statut insatisfaisant.

Émancipations symboliques : de l'imitation de l'Occident à l'identification orientale

- 8 La difficulté de répondre à la question posée, puis évacuée, par Said concernant la Russie tient au fait que, dans la poétique romantique russe, l'Orient joue en réalité un rôle double, équivoque, et dans une large mesure contradictoire. D'une part, la Russie se met à l'unisson du reste de l'Europe en adoptant la mode des récits orientaux *alla* Byron ou Thomas Moore; mais d'un autre côté, le romantisme russe affirme sa proximité essentielle avec l'Orient, qui lui sert à effectuer un mouvement de retour vers une origine authentique et populaire et à affirmer une puissante originalité par rapport à la traditionnelle influence étrangère dans les lettres russes. « Emprunt et imitation des nouveaux modèles d'Europe de l'Ouest » et « rapprochement de la littérature avec la poésie nationale des origines » : on retrouve là les deux tendances du romantisme qu'isole Ivan Zamotin¹⁵, et dans lesquelles la référence orientale intervient de manière très différente.
- 9 Le premier rôle a été le plus étudié. Au XVIII^e siècle, un Mihajl Čulkov dans le *Peresmešnik* (*Persifleur*, 1766) ou un Ivan Krylov dans *Kaib* (1792) se faisaient fort d'émuler Antoine Galland et François Pétis de la Croix, introducteurs des contes orientaux dans les salons parisiens¹⁶ ; même si cette fois l'imitation se fait contre une influence gallicane dont les romantiques russes cherchent à se défaire, l'assimilation du canon byronien de l'*oriental tale* sert également à affirmer son appartenance au champ de la littérature européenne. Ainsi, Aleksandr S. Puškin fait à plusieurs reprises mention de sa fascination pour le

« style oriental », mais il précise toujours que c'est un Orient toujours considéré par « l'œil [...] d'un Européen » qui l'attire. Ainsi, il écrit à son ami le prince Pëtr Vjazemskij :

- 10 Cette revendication spectaculaire et décalée du rapport à l'Orient, fondée sur une imitation des modèles européens et sur la lecture d'œuvres de Goethe¹⁸ ou Byron¹⁹, semble faire de Puškin un poète orientaliste²⁰. Il apparaît comme un « Athénien parmi les Scythes »²¹, qui assimile avec gourmandise un savoir orientaliste « domestiqué pour un usage interne »²² et n'hésite pas à manifester son enthousiasme pour la conquête de nouveaux territoires aux frontières de l'Empire, comme le montre la célèbre exclamation du *Putešestvie v Arzrum* [Voyage à Arzrum]. Accompagnant en 1829 les troupes russes au nord-est de la Turquie, au siège d'Erzurum, capitale de l'ancien royaume d'Arménie, le poète à qui l'on refuse de sortir de Russie a enfin une occasion de passer la frontière. Mais la rapidité de la conquête impériale l'en prive aussitôt :

- 11 On retrouve ici l'enthousiasme occidental pour un Orient passif qui s'offre à la conquête : le héros se définit, sur un mode byronien, comme une pure volonté à laquelle rien ne résiste et qui traverse les contrées d'Orient comme un décor grandiose, mais docile. L'affirmation de soi, et de son appartenance à la grande littérature européenne, passe ainsi par l'assimilation du discours de la conquête et de la domination. Mais il n'interdit pas, dans le cas de Puškin, une véritable empathie avec la figure du conteur oriental, comme nous le soulignerons dans la dernière partie de cet article. Cette ambiguïté se retrouve chez de nombreux autres romantiques. Un cas exemplaire de cette assimilation du discours orientaliste à des fins personnelles est celui d'Osip Senkovskij. Józef Julian Sękowski est né en Pologne : dans sa jeunesse il appartient aux sociétés étudiantes libérales de Wilno, puis il part en Russie faire une fulgurante carrière auprès des autorités pétersbourgeoises et finit par constituer aux côtés de Faddej Bulgarin et Nikolaj Greč le célèbre « triumvirat journalistique réactionnaire » qui régent la vie littéraire avec l'accord du pouvoir. Cette réussite après de l'autoritaire Nikolaj I^{er}, Senkovskij la doit notamment à ses talents d'orientaliste et à sa faculté de propager les discours impérialistes sur la nécessaire conquête de l'Orient dans son journal *Biblioteka dlja čtenija* (Le Cabinet de lecture) : nommé à 22 ans professeur d'études arabes et turques à l'Université de Saint-Petersbourg, il traduit et enseigne plusieurs langues orientales²⁴ et publie de nombreux récits inspirés de l'Orient, qui ravissent un Puškin par ailleurs farouchement opposé à ses méthodes politiques, littéraires et commerciales ; ce dernier écrit à Aleksandr Bestužev au sujet du conte arabe « Vitjaz' bulanogo konja » (Le Preux au cheval d'airain, 1825) : « Ce conte arabe est un délice, dans le genre des *Mille et une nuits*. Je te conseille d'attraper ce Senkovskij au col. »²⁵ Senkovskij publie aussi dans son journal de nombreux comptes-rendus et traductions de récits de voyages européens au Moyen-Orient ou en Extrême-Orient, tout en inscrivant cette richesse documentaire dans une perspective de lutte d'influence : il s'agit de souligner la rivalité commerciale croissante que les puissances européennes manifestent dans ces régions et d'encourager les Russes à se lancer eux aussi sur cette voie²⁶. À l'orée du « Grand Jeu » qui oppose au XIX^e siècle la Russie et l'Empire britannique pour le contrôle de l'Asie, l'auteur, critique et journaliste Senkovskij paraît avoir clairement choisi d'assimiler le discours orientaliste de la conquête.

- 12 Pourtant, même un orientaliste avéré comme Senkovskij manifeste un positionnement trouble à la fois par rapport à la science orientaliste de son temps et envers le pouvoir impérial : ne quitte-t-il pas ses fonctions universitaires en 1847 sur un discours bouffon prononcé par un assistant non russophone, véritable gifle à la face du goût académique²⁷?

Si l'on interroge ces résistances de la part d'auteurs qui semblent pourtant assimiler le discours impérialiste sur l'Orient, on voit qu'elles dessinent un autre point de vue, marqué par la conscience du caractère asiatique et profondément original de la Russie.

- 13 Ainsi, en parallèle de leurs pastiches européens, les écrivains mettent en relief une proximité naturelle avec l'Orient, à la fois comme une spécificité singularisante par rapport à l'Europe et comme une marque du caractère naturellement et spontanément romantique de la Russie. Dans son manifeste « O romantičeskoj poëzii » (Sur la poésie romantique, 1823), Orest Somov reprend à Simonde de Sismondi²⁸ l'idée que le romantisme naît au Sud de l'Europe. Il y souligne le statut semi-oriental de la Russie qui en fait, selon son argumentation, un pays naturellement et spontanément romantique :
- 14 Le sentiment fusionnel vient contredire le discours orientaliste de la conquête, dans lequel l'Orient n'est que l'objet passif d'une appropriation politique et symbolique. Ici, la présence au cœur de la Nation russe d'un Orient doué d'une faculté profondément dynamique, intervient comme un instrument d'affirmation de la spécificité russe par rapport aux Européens, et une manière habile d'inverser le rapport entre l'original et la copie.
- 15 On retrouve des stratégies équivalentes dans le champ des lettres. Ainsi, la recomposition triomphante d'une identité nationale glorieuse, qui constitue une des ambitions majeures du courant romantique, ne se fait pas contre l'Orient, mais à l'orientale : dès 1802, Nikolaj Karamzin soulignait la nécessité de recueillir les hauts faits passés de l'histoire russe et l'héritage des bylines et des légendes dans son article « O slučajah i kharakterakh v rossijskoj istorii, kotorye mogut byt' predmetom khudožestv » (Des faits et des personnages de l'histoire russe qui peuvent servir de sujet dans les arts)³⁰; les auteurs qui choisissent de s'inscrire dans ce programme utilisent précisément la « forme de l'époque »³¹, le cycle organisé en « nuits » ou en « soirées » dans lequel l'influence orientale est prépondérante. Ainsi, Vasilij Narežnyj, un temps fonctionnaire du système impérial à Tiflis, compose ses *Slavenskie večera* (*Soirées slaves*, 1818-1819) à l'imitation des fictions d'Orient, mais sur des motifs tirés de l'histoire médiévale russe : l'Orient sert ici à retrouver un passé russe occulté par l'imitation systématique de l'Occident.

Émancipations formelles : l'arabesque, ou la productivité du détour

- 16 Cet exemple révèle l'importance du rôle formel joué dans les lettres russes par le modèle de la fiction orientale : celui-ci accentue en effet la progression de la littérature russe de l'époque romantique vers des formes plus amples et plus ambitieuses. Les premières années du XIX^e siècle sont, comme nous l'avons dit, une période d'expérimentation, mais dans laquelle le mode fragmentaire est prédominant. Ainsi, Vitalij Kiselëv souligne l'importance du genre de l'*opyt* (expérience, essai)³² : la fréquence de ce terme, que l'on trouve dans les « Opyty v stikhakh i proze » (Essais en vers et en prose, 1817) de Konstantin Batjuškov, « Pervye opyty v proze i stihah » (Premiers essais en prose et en vers, 1817) d'Ivan Lažecnikov, « Opyty v proze » (Essais en prose, 1818) de Razumnik Gonorskij, ce qui souligne à la fois la dimension expérimentale de la production en prose et l'absence de forme adéquate susceptible de servir aux nouvelles exigences littéraires. Par ailleurs, la poétique des genres romantiques privilégie la nouvelle et le conte, mais la large pratique des formes brèves n'est pas qu'une question esthétique. En réalité, la

commercialisation croissante de la littérature et la nécessité de la publication dans la presse accentuent la dimension fragmentaire des textes romantiques et rendent d'autant plus sensible la nécessité de lier ces différents morceaux en un ensemble plus vaste.

- 17 Or, le modèle de la fiction orientale permet de passer à un système complexe d'organisation des récits et de rassembler des fragments à l'origine isolés sous l'égide d'un récit-cadre : le lien entre les différentes parties est assuré par la présence d'une histoire structurante à laquelle le texte peut revenir de manière plus ou moins constante, tandis que la structure souple de la chaîne de récits permet à l'auteur d'arranger sans contraintes un matériau préexistant, ou des fragments composés au gré de l'inspiration et de la fantaisie. C'est, selon nous, le modèle auquel se réfère Gogoï lorsqu'il choisit la forme des *Arabeski* (*Arabesques*, 1835) pour composer l'un de ses premiers recueils de textes. On a largement sous-estimé l'influence de la cyclisation orientale pour expliquer la forme des *Arabeski* gogoliennes, qui sont elles-mêmes une œuvre négligée, dont on réédite en général les nouvelles les plus importantes (« Nevskij prospekt » [La Perspective Nevskij], « Portret » [Le Portrait], « Zapiski sumasšedšego » [Le Journal d'un fou]), en laissant de côté le cadre³³. La plupart des commentateurs se concentrent sur l'influence de l'arabesque romantique allemande, qui elle-même trouve sa source dans l'intérêt des frères August Wilhelm et Friedrich Schlegel pour les littératures arabes³⁴. Pourtant, à l'époque où Gogoï se lance dans la carrière littéraire, le sens premier du terme « arabesque », qui désigne les ornements aux lignes sinueuses des édifices orientaux, n'est pas totalement obliéré par la popularité des théories allemandes. C'est sous ce titre, *Arabeski, ili sobranie vostočnih povestej* (*Arabesques, ou recueil de nouvelles orientale*), que le poète et traducteur de l'arabe Dmitrij Oznobišin prépare dans les années 1830 une édition de contes imités des *Mille et une nuits* : l'ouvrage ne voit finalement pas le jour, mais Gogoï est au courant de l'intention d'Oznobišin, avec lequel il partage, sinon une profonde érudition sur les civilisations arabes, du moins une fascination pour les littératures d'Orient. Celle-ci se manifeste à plusieurs reprises dans ses œuvres, depuis l'influence du merveilleux issu des *Mille et une nuits* qui sous-tend un certain fantastique gogolien³⁵, jusqu'à la reprise du récit-cadre du célèbre recueil de contes arabes qui sert de base à la nouvelle de 1839 « Noči na ville » (Les nuits à la villa), dans lequel le personnage principal doit tenir éveiller durant toute la nuit son ami malade, sous peine que ce dernier succombe³⁶.
- 18 Les *Arabeski* gogoliennes témoignent elles aussi de cet intérêt : le thème arabe revient à plusieurs reprises dans les articles qui encadrent les textes de fiction, de manière prépondérante dans « Al-Mamun » et dans « Ob arkhitekture nynešnego vremeni » (Sur l'architecture du tempsprésent) où l'auteur évoque le style ornemental arabe, et plus obliquement dans « O prepodavanii vseobščej istorii » (Sur l'enseignement de l'histoire universelle), « Mysli o geografii » (Pensées sur la géographie) et « Žizn' » (Vie). Mais c'est surtout l'organisation à l'orientale du recueil qui révèle l'importance de ce modèle : plus qu'un thème qui ressurgit à intervalle régulier dans les *Arabeski*, le motif arabe s'exprime à travers la ligne souple choisie par Gogoï pour agencer son texte, où se succèdent des histoires aux sujets très divers, encadrées par des articles de type publicistique ou universitaire. Le recueil est donc composé de fragments autonomes, dont la plupart ont été publiés auparavant dans la presse ou correspondent à des « essais » [opyty] du type que nous relevions plus haut : le modèle oriental sert à rassembler le tout dans une forme organisée, ou plus exactement dans une structure dont le défaut d'organisation (l'arabesque n'a pas de ligne directrice) est érigé en qualité esthétique.

- 19 L'avantage pour l'auteur est donc double : d'abord, le cycle permet de présenter comme un ensemble cohérent un groupe de textes dont la conception marquée par l'expérience du fragment, notamment en raison des impératifs de publication de formes brèves dans la presse de l'époque. Mais Gogoï tire également parti de la flexibilité de son dispositif en extrayant certaines nouvelles de l'ensemble et en les republiant de manière autonome : de fait, Gogoï refuse après 1835 de publier à nouveau les *Arabeski* sous leur forme première et recompose le recueil en isolant les « nouvelles pétersbourgeoises » [*peterburgskie povesti*]; aujourd'hui encore, les grandes éditions académiques respectent l'agencement voulu *a posteriori* par l'auteur et relèguent les seuls articles des *Arabeski* dans les volumes consacrés aux œuvres de jeunesse ou aux articles³⁷.
- 20 Il nous semble que cette pratique néglige une caractéristique essentielle du cycle à l'époque romantique : celui-ci sert de laboratoire de formes, et potentiellement d'instrument permettant de sortir du mode fragmentaire imposé par les conditions de production des premières décennies du romantisme et de s'orienter vers des ensembles aux dimensions plus importantes. Viktor Šklovskij a été le premier à isoler un lien chronologique entre ce type de recueil et le grand roman russe à naître quelques années plus tard : « L'ancêtre du roman fut le recueil d'histoires : c'est ce qu'on peut dire, quitte à ne pas affirmer entre eux une relation causale et à constater purement et simplement un fait de chronologie. »³⁸ Récemment, William Mills Todd est allé plus loin en cherchant à accréditer la thèse d'un rapport causal³⁹ : il réfute, dans le cadre de la littérature russe, la théorie anglo-saxonne d'un développement nécessaire du roman au XIX^e siècle (c'est le *rise of the novel* analysé par Ian Watt⁴⁰), pour lui substituer l'idée d'une « ruse du roman russe » (*ruse of the Russian novel*). Selon le critique américain, les formes en prose se sont consolidées en Russie dans la première moitié du XIX^e siècle par une série de manœuvres élaborées, dont l'enjeu est de déjouer à la fois le contrôle imposé par le pouvoir et l'influence de la presse et de la publication commerciale moderne, afin d'affirmer l'indépendance symbolique et financière des auteurs. Dans ce contexte, comme on le voit avec l'exemple gogolien, le détour par la fiction orientale ne sert pas qu'à pourvoir le lecteur en délices exotiques et idéologiquement rassurants, mais elle constitue une stratégie efficace pour esquiver les contraintes qui pèsent sur les auteurs : la forme souple permet de rassembler des textes déjà publiés dans des ensembles qui annoncent les grandes formes en prose, mais aussi de les séparer lorsqu'une nouvelle opportunité de publication se présente, tandis que la présence d'un récit-cadre assure à l'auteur une présence symbolique dans les marges du texte, et donc une signature effective de l'œuvre.

Émancipations auctoriales : du conteur anonyme à l'auteur professionnel

- 21 C'est en effet le dernier mode d'émancipation que propose la fiction orientale aux auteurs russes du début du XIX^e siècle : la période romantique est traversée par une contradiction interne très forte, qui consiste à proclamer le « sacre de l'écrivain »⁴¹, tout en soumettant les artistes à une pression économique accrue. Or, dans ce contexte, la figure du conteur qui affirme sa voix et sa présence dans le récit-cadre entourant la fiction constitue un utile *alter ego* : contre-modèle du « mage romantique » puisqu'il raconte pour vivre, et parfois pour survivre, il évoque néanmoins un authentique pouvoir de la fiction d'enchanter les auditeurs et d'instaurer un véritable ascendant sur ceux qui écoutent.

- 22 On sait que Puškin est habité par la double question de l'indépendance de l'écrivain, à la fois financière et politique, traduite dans ses dialogues imaginaires avec le Tsar ou avec un libraire, et qu'il ne se satisfait que partiellement de la réponse que le romantisme semble avoir apporté à ce problème à travers la figure du mage qui ne doit rien à la société et à ses lois. Dans sa quête d'une solution équilibrée, c'est là encore la fiction orientale qui permet de jouer sur les deux tableaux, de rentrer dans le jeu de la commercialisation et de l'obéissance aux diktats du public, tout en inversant le rapport de force au profit du prestige symbolique de l'auteur.
- 23 Pour démontrer ce point, nous allons pour finir nous pencher sur une œuvre qu'on n'incorpore pas ordinairement aux textes pouchkiniens sur l'Orient, bien qu'elle nous paraisse entretenir un rapport décisif avec la fiction à récit-cadre des Arabes. Il s'agit de l'énigmatique fragment pouchkinien *Egipetskie noči* (*Les Nuits égyptiennes*, 1835), dans lequel l'auteur cherche une médiation entre la posture du poète prophète et celle du professionnel des lettres capable de vivre de sa plume⁴². Le récit se déroule de la sorte : le poète Čarskij reçoit la visite d'un pauvre improvisateur italien qui lui demande de l'aider à gagner un peu d'argent en se produisant dans le monde. Čarskij commence par refuser avec dédain, considérant l'appât du gain et la vocation poétique comme deux notions incompatibles, mais, impressionné par la performance que fait devant lui l'Italien, il finit par accepter d'organiser une soirée mondaine où se produirait l'improvisateur. L'essentiel du récit est consacré à cette nuit dans laquelle le poète reprend le *topos* des amours de Cléopâtre et évoque la manière dont celle-ci, au milieu d'un riche festin oriental, propose une nuit d'amour avec tous ceux qui accepteraient de mourir le lendemain. Dans le récit de l'Italien, trois hommes se proposent d'honorer le marché : un soldat romain que rien n'effraie, un philosophe qui veut prouver qu'il méprise la mort, et un jeune homme anonyme simplement fasciné par la beauté de la Reine d'Égypte.
- 24 Comme nous l'avons dit, on omet souvent ce texte dans le corpus « oriental » de Puškin : or, il nous semble qu'en plus du thème égyptien présent dans le poème enchâssé et constituant le noyau de la nouvelle dans son ensemble⁴³, les *Nuits égyptiennes* présentent une réflexion intéressante sur la valeur du modèle oriental. En effet, la nouvelle joue à plein des possibilités laissées par le principe de l'emboîtement des récits les uns dans les autres, et réhabilite, contre le mythe romantique du poète radicalement séparé du monde matériel, une figure du conteur-saltimbanque à la survie précaire. Le texte confronte en effet deux figures de créateur, diamétralement opposées : d'un côté, l'archétype du poète romantique inspiré et persuadé que la poésie ne doit pas frayer avec le monde, à tel point qu'il dissimule à tous son tempérament d'artiste ; de l'autre, le pauvre improvisateur italien, dans lequel on a voulu voir une satire fielleuse du poète polonais Adam Mickiewicz, réputé pour ses poèmes inventés *ex abrupto*. Cette dernière interprétation nous paraît réductrice, et ignore le rôle joué par le personnage : en dépit de son apparence misérable et de son âpreté au gain, le conteur représente en réalité un pôle positif dans la fiction, brisant l'enfermement de Čarskij dans la sacralisation obsessionnelle d'une parole poétique expulsée de l'espace du quotidien. Car, à l'inverse du poète, le conteur italien accepte l'idée que le récit est une valeur d'échange, qui engage celui qui le fait dans un rapport avec la société et le pouvoir, avec la vie et la mort : cet antagonisme culmine dans la grande soirée où l'improvisateur se produit devant un public choisi, dans le but avoué de gagner de l'argent, ce qui répugne Čarskij. Mais le conteur parvient à y inverser une situation défavorable par la force de sa parole,

et le sujet évoqué, « *Cleopatra i suoi amanti* », dans lequel la reine d'Égypte propose d'échanger une nuit de plaisir avec elle contre la vie de l'amant qui accepterait le marché.

- 25 La thématique évoque un Orient fantasmé, où l'on retrouve les caractéristiques péjoratives isolées par Said : la volupté féminine, le despotisme aveugle, la passivité servile. Mais ces traits saillants sont ici en fait valorisés : la figure du jeune Égyptien anonyme qui accepte de se sacrifier au culte de la beauté est une incarnation de l'idéal romantique d'un attrait désintéressé pour l'Art ; Cléopâtre, prostituée sublime et femme impérieuse, montre que l'on peut se vendre tout en conservant, et même en accentuant, son prestige symbolique. Cette valorisation est renforcée par la structure même de la fiction : l'enchâssement des niveaux de récits, entre la soirée pétersbourgeoise et le festin égyptien, permet de dresser un parallèle entre le récit-cadre, traversé par la question de la commercialisation et de la publication des œuvres, et l'histoire racontée, qui évoque un échange tarifé mais doté de qualités extrêmement poétiques. Le rapprochement qui s'effectue entre les deux situations donne une solution nuancée à la contradiction qui ronge Čarskij, et Puškin, entre la figure du poète inspiré et les nécessaires relations avec un public qui paraît en mesure de dicter sa loi : elle dessine une possibilité de réconciliation entre les deux plans, celui de la vie et celui de la création, que Čarskij s'obligeait à séparer si drastiquement. « Moderne Schéhérazade », l'improvisateur se met en danger en affrontant un public despotique qui affole Čarskij, mais il apparaît transfiguré par les pouvoirs de son récit, capable de s'extraire de la position inférieure qui était la sienne pour subjuguier son auditoire et apparaître lui aussi comme une figure de créateur inspiré. Il propose ainsi un récit qui permet à celui ou à ceux qui l'écoutent de se débarrasser des images obsessionnelles qui les enferment dans une position insoutenable pour eux et les autres (c'est le cas pour Čarskij, mais aussi pour la bonne société pétersbourgeoise qui, à l'occasion de cette improvisation, se trouve purgée de ses passions refoulées). La fiction orientale recrée par Puškin est donc largement stylisée, mais elle n'est pas réduite au thème égyptien présent dans le poème : l'auteur utilise lui aussi à plein la stratégie de l'emboîtement des récits pour produire une fiction complexe, qui tient le milieu entre la posture romantique idéale du poète et la réalité pragmatique de l'existence quotidienne. Le modèle des *Mille et une nuits*, qui nous paraît largement sous-tendre ce dispositif, est ainsi réutilisé à des fins cathartiques, et permet d'esquisser une nouvelle figure de l'écrivain, qui accepte la condition d'auteur rémunéré tout en conservant le pouvoir et le prestige liés à la parole.
- 26 Nous n'avons pas tenté ici d'esquisser une théorie générale de la relation des écrivains russes à l'Orient : pourtant, on est frappé de voir que des auteurs aussi différents sur le plan esthétique et idéologique qu'un Puškin ou qu'un Senkovskij pouvaient présenter le même type de résistance dans leur assimilation du discours orientaliste. S'ils relaient dans une large mesure le grand récit de la conquête impériale, on trouve chez eux le sentiment d'une parenté secrète avec les figures de l'Orient, et surtout la conscience d'une efficacité de ces modèles poétiques dans le champ littéraire de l'époque. L'Orient du romantisme russe est très certainement « domestiqué pour un usage interne », et son appropriation ne repose pas toujours sur une connaissance précise, mais cet usage personnel ne se fait pas automatiquement sous le signe de la domination : au contraire, l'horizon oriental est d'autant mieux intégré qu'il représente une réelle promesse de liberté pour des auteurs soumis à des contraintes nouvelles.

NOTES

1. Said E., *L'Orientalisme : l'Orient vu par l'Occident*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Malamoud C., Le Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2005 [1980], p. 30.
2. « Il n'a pu échapper [à tous ceux qui ont vécu en Occident depuis les années 1950] que "l'Est" a toujours signifié danger et menace pendant cette période, qu'il désigne l'Orient traditionnel ou la Russie. », in : *Ibid.*, p. 40.
3. On se reportera pour des bibliographies internationales complètes et récentes à *Orientalism and Empire in Russia* (Orientalisme et Empire en Russie), sous la direction de David-Fox M., Holquist P. et Martin A., Slavica Publishers, coll. « Kritika Historical Studies », n° 3, Bloomington, 2006, 363 p. ; concernant plus spécifiquement la littérature du XIX^e siècle, on consultera Layton S., *Russian literature and empire : conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* (La littérature russe et l'empire : la conquête du Caucase de Puškin à Tolstoj), Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in russian literature », Cambridge, 1994, 354 p. ; *Russian subjects : empire, nation, and the culture of the Golden Age* (Sujets russes: empire, nation et culture de l'Âge d'Or), sous la direction de Greenleaf M. et Moeller Sally S., Northwestern University Press, coll. « Studies in Russian literature and theory », Evanston, 1998, 449 p. ; et plus récemment Hokanson K., *Writing at Russia's border* (Ecrire à la frontière russe), University of Toronto Press, Toronto, 2008, 301 p.
4. Said E., *Op. cit.*, p. 14.
5. *Ibid.*, p. 16.
6. Dostoevskij F. M., « Geok Tepe: Čto dlja nas Azija » (Geok-Tepe : Qu'est-ce pour nous l'Asie ?), in : *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomov* (Œuvres complètes en trente tomes), t. XXVII, Nauka, Leningrad, 1984, pp. 32-40.
7. DeMeaux L., *La Russie et la tentation de l'Orient*, Fayard, coll. « Divers Histoire », Paris, 2010, 422 p. ; Schimmelpenninck van der Oye D., *Russian Orientalism : Asia in the Russian mind from Peter the Great to the emigration* (L'Orientalisme russe: l'Asie dans l'esprit russe, de Pierre le Grand à l'émigration), Yale University Press, New Haven, London, 2010, 298 p.
8. De Meaux L., *Op cit.*, p. 212.
9. Le critique et historien américain souligne en effet qu'en Russie, en raison des rapports complexes entre le pouvoir et ceux qu'il emploie, qui réagissent souvent par une désobéissance passive aux injonctions venues d'en haut, il est difficile de croire, comme le fait Said, à une collaboration de l'*intelligentsia* et donc à la perméabilité de la société à un éventuel discours impérialiste russe sur l'Orient. Voir Knight N., « Grigor'ev in Orenburg, 1851-1862: Russian Orientalism in the Service of Empire? » (Grigor'ev à Orenburg, 1851-1862 : l'orientalisme russe au service de l'Empire ?), in : *Slavic Review*, vol. LIX, n° 1, 2000, pp. 74-100.
10. Lotman J., « Poezija 1790-1810-kh godov » (La poésie des années 1790-1810), in : *O poetah i poezii: analiz poetičeskogo teksta* (Des poètes et de la poésie : analyse du texte poétique), Isskustvo, Saint-Petersbourg, 1996, p. 325.
11. Nous renvoyons à ce sujet aux grands ouvrages qui analysent en détail ce processus : en russe : Grič T., Trenin V. I. et Nikitin M., *Slovestnost' i komercija* (Knižnaja lavka A. F. Smirdina) (Littérature et commerce [La librairie d'A. F. Smirdin]), Federacija, Moscou, 1929, pp. 167-172 ; en français : Meynieux A., *Pouchkine homme de lettres et la littérature professionnelle en Russie*, Librairie des Cinq Continents, Paris, 1966, 697 p. ; Meynieux A., *La Littérature et le métier d'écrivain en Russie avant Pouchkine*, Librairie des Cinq Continents, Paris, 1966, 133 p. ; en anglais : Todd W. M. III,

Fiction and Society in the Age of Pushkin (Fiction et société à l'époque de Puškin), Harvard University Press, Cambridge, 1986, pp. 84-89.

12. « Nos Schéhérazades littéraires, qui avaient coutume d'endormir, par leurs contes, le public, ce lourd sultan. », in : Heine H., *De l'Allemagne*, Michel Lévy frères, Paris, 1855, p. 278.

13. *Biblioteka dlja čtenija*, 1838, t. XXVI.

14. Ce recueil de contes moraux, devenu un classique de la littérature géorgienne, a été rédigé vers 1680 par le moine Sulhan-Saba Orbeliani (1658-1725). Voir Orbeliani S.-S., *La vérité du mensonge*, traduit du géorgien par Bouatchidzé G., Publications orientalistes de France, coll. « D'étranges pays », Paris, 1984, 238 p.

15. Zamotin I., *Romantizm dvadcatyx godov XIXogo stoletija v russkoj literature* (Le romantisme des années 1820 dans la littérature russe), t. I, T-vo M. O. Vol'f, Saint-Pétersbourg-Moscou, 1911, p. 2.

16. Nous sommes revenus sur cette réception du conte oriental en Russie au XVIII^e siècle et sur les spécificités de la relecture russe du modèle de Galland et Gueulette dans : Feuillebois V., « Le prestige de l'éducation contre le plaisir du conte ? Réception et réécriture des *Mille et une nuits* au XVIII^e siècle en Russie », in : *Les Mille et une nuits : lectures littéraires, questions comparatistes* (sous la direction de Chaulet-Achour Chr.), Presses Universitaires de Vincennes, Paris, à paraître en janvier 2012.

17. Lettre à P. A. Vjazemskij du 2 janvier 1822, de Kišinëv. Puškin a une formulation quasi identique dans une lettre ultérieure (« J'ai pris pour modèle la manière orientale de parler, pour autant que cela soit possible pour nous, Européens froids et rationnels », lettre à P. A. Vjazemskij fin mars-début avril 1825, de Mihajlovskoe). Il nous semble que Lorraine de Meaux fait une interprétation fautive de cette citation, qu'elle emprunte à Sof'ja Kaganovič (Kaganovič S., *Russkaja poëzija pervoj treti XIXogo veka i Vostok* [La poésie russe du premier tiers du XIX^e siècle et l'Orient], Avtoreferat, Tachkent, 1997, p. 16), en traduisant le propos de Puškin par « Le style oriental était pour moi l'exemple de combien le style européen pouvait être pour nous raisonnable et froid ». Comme le montre la citation plus longue que nous faisons d'une autre lettre à Vjazemskij, Puškin façonne son rapport à l'Orient à partir de modèles européens, et non contre eux.

18. Voir Čelyšev E., *Puškin i mir Vostoka* (Puškin et le monde oriental), Nauka, Moscou, 1999, p. 21.

19. Voir Žirmunskij V., *Bajron i Puškin : iz istorii romantičeskoj poëmy* (Byron et Puškin : de l'histoire du poème romantique), Akademija, Leningrad, 1924.

20. Voir Greenleaf M., « The Foreign Fountain: Self as Other in the Oriental Poem » (La fontaine étrangère : le Même comme altérité dans la Poème oriental), in : *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony* (Puškin et la mode romantique : Fragment, Elégie, Orient, Ironie), Stanford University Press, Stanford, 1994, pp. 108-155.

21. Voir Nivat G., « Un Athénien parmi les Scythes : Pouchkine », in : *Russie-Europe, la fin du schisme : études littéraires et politiques*, L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », Lausanne, 1993, p. 101.

22. Nous reprenons ici une formule d'Edward Said (Said E., *Op. cit.*, p. 16). Lorraine de Meaux revient dans son ouvrage sur les contacts du poète avec la science orientaliste de son époque (De Meaux L., *Op. cit.*, pp. 190-194).

23. Puškin A., *Polnoe sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), Nauka, Moscou, vol. VIII, t. 1, 1958, p. 463. Le texte a été traduit en français par Bernard Kreise : Pouchkine A., *Voyage à Arzroum : au cours de la campagne de 1829*, Ombres, coll. « Petite Bibliothèque », Paris, 2009, 160 p. L'ambivalence d'un Puškin qui semble souvent défendre une posture impérialiste a été souligné par Susan Layton (Layton S., *Op. cit.*, p. 86 et s.).

24. Sur le rôle de l'auteur dans le développement de la science orientaliste de son temps, nous renvoyons aux travaux d'Ignatij Kračkovskij sur l'histoire de l'arabistique russe : Kračkovskij I., *Izbrannye sočinenija* (Œuvres choisies), t. 5, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moscou, 1955, 527 p.

25. Puškin A., *Polnoe sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), t. XIII, Izdateľstvo Akademii nauk SSSR, Leningrad, 1937, p. 87.
26. Voir Hokanson K., « Russian Orientalism » (L'Orientalisme russe), Master's thesis, Stanford University, 1988, pp. 33-49 ; Pedrotti L., *The Genesis of a Literary Alien: Jozef-Julian Sękowski* (La genèse de l'Etranger littéraire : Jozef-Julian Sękowski), University of California Press, Berkeley, 1965, pp. 49-68 ; Grossman L., « Lermontov i kuľtury Vostoka » (Lermontov et la culture orientale), *Ispoved' odnogo evreja* (Confessions d'un Juif), Ja. Vajskopf, Jerusalem, 1987, pp. 209-214.
27. Kaverin V., *Baron Brambeus : istorija Osipa Senkovskogo, žurnalista, redaktora* (Le Baron Brambeus : Histoire d'Osip Senkovskij, journaliste et rédacteur), Biblioteki dlja čtenija, Nauka, Moscou, 1966, pp. 189-191.
28. *De la littérature du midi de l'Europe* (1813) de Jean-Charles Simonde de Sismondi (1773-1842) a été traduit en russe sous le titre *De la littérature des arabes* [O literature Arabov (De la littérature arabe)], in : *Vestnik Evropy*, vol. CII, n° 23, 1818], comme le souligne Sof'ja Kaganovič dans : Kaganovič S., « Romantizm i Vostok », (Le Romantisme et l'Orient), in : *Voprosy literatury*, n°2, 1979, pp. 153-173.
29. Somov O., « O romantičeskoj poezii » (De la poésie romantique), in : *Literaturno-kritičeskie raboty dekabristov* (Les travaux de critique littéraire des Décembristes), sous la direction de Frizman L., Hudožestvennaja literatura, Moscou, 1978, pp. 266.
30. Publié dans : *Vestnik Evropy*, n° 24, 1802.
31. Nous reprenons la formule de « forma vremeni » à : Januškevič A., « Russkij prosaičeskij cikl 1820-1830-h godov kak "forma vremeni" » (Le cycle prosaïque russe des années 1820-1830 comme forme des temps), in : *Istoričeski puti i formy hudožestvennoj ciklizacii v poëzii i proze* (Les voies et formes de la cyclisation artistique en poésie et en prose), Kuzbassvuzizdat, Kemerovo, 1992, pp. 18-35.
32. Kiselëv V., « K probleme diskursivnyh praktik russkoj prozy pervoj treťi XIXogo veka (strategija diletantizma) » (De la problématique des pratiques discursives de la prose russe du premier tiers du XIX^e siècle [la stratégie du dilettantisme]), in : *Filologičeskie nauki*, n°1, 2005, pp. 13-24.
33. Nous renvoyons à l'une des rares éditions complètes, publiée pour le jubilé de l'auteur : Gogoľ N., *Arabeski* (Arabesques), Nauka, coll. « Literaturnye pamjatniki », Saint-Petersbourg, 2009, 536 p.
34. C'est le cas de la brillante étude de Melissa Frazier : Frazier M., *Frames of the imagination : Gogol's Arabesques and the romantic question of genre* (Grilles de l'imagination : Les Arabesques de Gogoľ et la question romantique du genre, Peter Lang, New York, 2000, 224 p.
35. Voir Holquist M. J., « The Devil in Mufti: the Märchenwelt in Gogol's Short Stories » (Le Diable en Mufti : le Märchenwelt dans les nouvelles de Gogoľ), in : *PMLA*, n° 82, octobre 1987, pp. 352-62.
36. Voir Mann J., « Proizvedenie, ne pohožee na drugie : "Noči na ville" Gogolja » (Une œuvre pas comme les autres : « Les Nuits de la villa » de Gogoľ), in : *Literatura*, n° 48, 2002, pp. 23-31.
37. Voir Gogoľ N., *Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomah* (Œuvres complètes en quatorze tomes), Nauka, Moscou-Leningrad, 1939-1952 ; Gogoľ N., *Sobranie sočinenij v 9 tomah* (Œuvres complètes en neuf tomes), Russkaja kniga, Moscou, 1994. Sur ce point, nous renvoyons à : Kiselëv V., « Arabeski Gogolja i tradicii romantičeskoj ciklizacii » (Les « Arabesques » de Gogol et les traditions de la civilisation romantique), in : *Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka*, t. LXIII, n° 6, 2004, pp. 15-25.
38. Chklovski V., *Théorie de la prose*, traduit du russe par Verret G., L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », Lausanne, 1973, p. 99. Quelques pages plus loin, le critique évoque le modèle de la fiction orientale à travers la popularité des *Mille et une nuits* chez les auteurs russes de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle (*Ibid.*, pp. 102-103).

39. Todd W. M. III, « The Ruse of the Russian Novel » (La ruse du roman russe), in : *The Novel (Le Roman)*, Vol. 1 : *History, geography and culture* (Histoire, géographie et culture), sous la direction de Moretti Fr., Princeton University Press, Princeton, 2006, pp. 401-423.
40. Watt I., *The Rise of the Novel* (La naissance du roman), University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2001 [1957], 319 p.
41. Bénichou P., *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Corti, Paris, 1973, 492 p.
42. Ce point est développé dans deux articles importants sur *Les Nuits égyptiennes* : Herman D., « A Requiem for Aristocratic Art : Pushkin's "Egyptian Nights" » (Un requiem pour l'art aristocratique : les « Nuits égyptiennes » de Puškin), in : *Russian Review*, vol. LV, n° 4, octobre 1996, pp. 661-680 ; SchleyferLavineL., « Poetry, Prose and Pushkin's Egyptian Nights » (Poésie, prose et les « Nuits égyptiennes »), in : *The Slavic and East European Journal*, vol. XLII, n° 3, automne 1998, pp. 402-422.
43. Puškin a commencé par rédiger en 1824 le fragment poétique sur Cléopâtre qui se trouve remanié et inclus dans la nouvelle sous la forme de la dernière improvisation de l'Italien. Sur la très longue gestation de ce texte inachevé, on consultera : Nepomnjaščij V., « Uslovie Kleopatry : k tvorčeskoj istorii povesti *Egipetskie noči* » (L'exigence de Cléopâtre : sur l'histoire de la création de la nouvelle « Les Nuits égyptiennes »), in : *Novyj mir*, n° 9, 2006, consultable en ligne à l'adresse : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/9/ne12.html (consulté le 7 juin 2011) ; O'Bell L., *Pushkin's Egyptian nights: the biography of a work* (Les « Nuits égyptiennes » de Puškin : biographie d'une œuvre), Ann Arbor, Aris, 1984, 160 p.

RÉSUMÉS

L'article se propose d'interroger le rôle joué par la fiction orientale à l'époque romantique en Russie. Alors que les écrivains romantiques sont souvent accusés, depuis Edward Said, d'avoir fait le jeu du pouvoir impérial en relayant le discours de la domination de l'Orient, nous soulignons qu'une autre approche est possible. En effet, le recours aux formes de la cyclisation à la mode orientale et de l'arabesque constituent selon nous une stratégie détournée d'émancipation des contraintes politiques et sociales qui prévalent dans la Russie du début du XIX^e siècle : en se glissant dans les habits du conteur arabe, et en reprenant les structures formelles du récit enchâssé, les auteurs servent en réalité leurs propres buts, dans une forme qui leur permet de mettre en relief leur propre poétique et d'affirmer leur présence dans les marges du texte.

INDEX

Index géographique : Russie

Index chronologique : romantisme

Mots-clés : arabesque, cyclisation, orientalisme

AUTEUR

VICTOIRE FEUILLEBOIS

Allocataire Monitrice Normalienne, Université de Poitiers / Boursière de la Fondation des Treilles

Victoire.feuillebois@gmail.com