



**HAL**  
open science

## Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie

Virginie Tellier

► **To cite this version:**

Virginie Tellier. Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie. Otrante : art et littérature fantastiques, 2014, Le Fantastique de l'Est : Dictatures imaginaires et politiques, dir. Anca Sprenger, 36, p. 59-72. hal-02867439

**HAL Id: hal-02867439**

**<https://hal.science/hal-02867439>**

Submitted on 14 Feb 2021

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

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

## Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie

L'époque romantique voit, en Europe, l'émergence d'un nouveau genre, le fantastique. La Russie des années 1820-1830 n'est pas en reste : se plaçant résolument sous la bannière de Hoffmann, les écrivains russes tentent eux aussi de mettre en question la réalité contemporaine par le biais de l'imaginaire. Si le fantastique russe naît dans le sillage du conteur allemand, il prend rapidement une coloration nationale, due à la réappropriation d'un héritage mythique populaire et au contexte historique marqué par la révolution manquée de 1825. Enracinant leurs récits dans le fonds propre de la merveille russe, tentant d'échapper par l'imaginaire à une réalité qui les condamne au silence, les écrivains russes vont faire leur le principe d'une énonciation toujours double : déléguant la parole à des narrateurs plus ou moins crédibles, choisissant pour leurs doubles une posture ironique qui les dédouane de tout jugement définitif, ils prolongent l'écriture mise en œuvre par Hoffmann, dans *L'Homme au sable*, par exemple, où Nathanaël et Clara semblent se partager la prétention à une vérité qui toujours échappe. C'est ainsi l'héritage de Hoffmann dans l'édification nationale du genre qui fait l'objet de la présente contribution. La place dévolue au conteur allemand permet en effet de mettre en valeur de manière privilégiée les enjeux politiques et philosophiques du fantastique romantique russe, et ainsi de caractériser la dimension profondément spéculaire de ce fantastique, qui interroge le geste créateur.

En 1832, Nicolas Polévoï, fondateur du *Télégraphe de Moscou*, revue qui contribue à populariser en Russie les auteurs romantiques occidentaux, commence ainsi le conte intitulé *La Félicité de la folie* :

Nous avons lu le récit de Hoffmann « Meister Floh ». Diverses impressions s'étaient succédé rapidement en chacun de nous, car Hoffmann, cet enfant sauvage de la fantaisie, ce poète et ce fou, lui-même effrayé par les visions de sa propre invention, nous avait conduits du pays du merveilleux au monde le plus banal, du monde de la magie à la cave d'un Allemand, il avait plaisanté, s'était joué de nos attentes, nous avait trompés sans cesse et, à la fin, avait disparu, comme un rêve effacé par le profond sommeil du matin<sup>1</sup> !

Après cette prémisse, le récit de Polévoï se développe comme une réécriture du conte de Hoffmann, placée sous le signe d'une « histoire vraie ». Le narrateur du récit enchâssé, qui constitue l'essentiel du conte, déclare en effet qu'une histoire en tous points semblable, excepté l'issue, est arrivée à l'un de ses amis dont il préfère taire le nom. Le bref passage cité permet de mesurer ce qui, chez Hoffmann, retient l'attention du conteur russe, et qui révèle une compréhension fine de l'univers hoffmannien. Polévoï se montre sensible à l'importance dévolue au développement (auto)biographique de la construction des personnages. Le fantastique, chez Hoffmann, naît en effet d'une interrogation angoissée portée sur le *moi* et son identité. Tous les personnages de Hoffmann sont marqués au sceau de la duplicité<sup>2</sup>, comme le montre le jeu sur le rythme binaire chez le conteur russe. Toujours menacé de folie, l'homme est double et vit sous la menace permanente de perdre son identité : le surnaturel, intériorisé, fait de la vie un rêve prolongé. Polévoï se montre sensible à l'effet de lecture produit par cette poétique : c'est l'œuvre

---

1 Nicolas Polévoï, *La Félicité de la folie, Bienheureux les fous. Récits romantiques russes*, trad. Virginie Tellier, Paris, Corti, 2011, p. 27.

2 On pourra se reporter, sur la question du double chez Hoffmann, à l'étude de Wladimir Troubetzkoy, « E. T. A. Hoffmann, le Grand Opéra des Doubles », *L'Ombre et la différence*, Paris, PUF, 1996, p. 59-108.

Virginie Tellier, « Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie », *Otrante : art et littérature fantastiques*, 36 : *Le Fantastique de l'Est : Dictatures imaginaires et politiques*, dir. Anca Sprenger, Kimé, 2014, p. 59-72.

tout entière qui se présente alors au lecteur comme un rêve. Ainsi s'explique le passage constant de la merveille au réel : le monde réel dans lequel évoluent les personnages est en quelque sorte l'objectivation de leur monde intérieur. L'onirisme qui baigne les récits fantastiques prend ainsi naturellement très souvent des accents poétiques et lyriques, mais l'émotion que suscitent de tels passages est systématiquement désamorcée par l'usage tout aussi constant de l'ironie, qui signale toujours le retour au réel et la distance prise par l'auteur envers son œuvre. Si les contes fantastiques ont une essentielle dimension satirique, c'est bien parce que les aventures imaginaires des héros sont entrecoupées de remarques acerbes sur le monde réel dans lequel évolue leur auteur. Polévoï, en proposant de réinterpréter le conte hoffmannien dans une « histoire vraie » surenchérit en quelque sorte sur les mécanismes mis en place par le maître.

Dans sa « Note sur *Les Nuits russes* », Odoïevski se défend d'avoir imité, dans l'élaboration de son roman majeur, l'œuvre de Hoffmann, dont il affirme ne pas avoir eu connaissance au moment de la rédaction des principaux récits qui, réunis en cycle<sup>3</sup>, en forment la matière. Mais, soulignant également ce que la comparaison peut avoir de flatteur, il se livre à un commentaire théorique sur le fantastique de Hoffmann :

Bien sûr, loin de me fâcher de ce qu'on me compare à Hoffmann, je juge cette comparaison flatteuse, car Hoffmann restera toujours, en son genre, un homme de génie, l'égal de Cervantès ou de Sterne ; et si l'on entend ici le mot génie comme synonyme d'inventif, cette affirmation n'est pas exagérée ; car Hoffmann a inventé un genre particulier de merveilleux ; je sais qu'à notre siècle d'analyse et de doute, il est assez risqué de parler de merveilleux, mais cet élément n'a pas pour autant cessé d'exister dans l'art ; par exemple, Wagner – lui aussi un génie, sans aucun doute – est convaincu que l'opéra est inconcevable sans une note surnaturelle, et aucun musicien ne saurait réfuter cette assertion ; Hoffmann a trouvé le seul procédé au moyen duquel cet élément peut, de nos jours, trouver sa place dans la littérature ; chez lui le merveilleux a toujours deux faces : l'une purement fantastique, l'autre réelle ; en sorte que le fier lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas du tout tenu de croire inconditionnellement les faits merveilleux qu'on lui rapporte ; dans le cours du récit, tout ce qui pourrait expliquer ces événements de manière purement naturelle est mis en relief, en sorte que sont ménagés et la chèvre et le chou ; le penchant naturel de l'homme pour le merveilleux est satisfait, sans pour autant que soit offusqué l'esprit d'analyse le plus pointilleux ; il fallait un véritable talent pour accorder ces deux exigences opposées<sup>4</sup>.

Si les deux termes de « merveilleux » et de « fantastique » semblent ici utilisés au rebours de l'usage qui prévaut aujourd'hui, notamment depuis les travaux de Tzvetan Todorov<sup>5</sup>, la conception développée par Odoïevski ne semble pas très éloignée de la thèse soutenue par ce dernier : c'est bien l'hésitation maintenue entre deux interprétations, « fantastique » et « réelle » selon la terminologie odoïevskienne, qui caractérise le fantastique. Mais on voit également que la dimension surnaturelle est considérée comme supérieure à la dimension réelle. Cette dernière constitue en quelque sorte une concession faite au positivisme moderne, afin de trouver un biais pour que le merveilleux conserve la place qui a toujours été la sienne en littérature. On soulignera ainsi que, dans le fantastique romantique russe, qui se distingue en ceci du second fantastique, dit parfois « réaliste », c'est la note surnaturelle, sans laquelle il ne saurait y avoir d'œuvre d'art

---

3 Sur la forme cyclique des « Nuits » dans le récit romantique européen, et tout particulièrement sur *Les Nuits russes* d'Odoïevski, on consultera la thèse de Victoire Feuillebois, *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, thèse de doctorat, dir. Anne Favier-Dupaigre, Université de Poitiers, 2012.

4 Vladimir Odoïevski, « Note sur *Les Nuits russes* », *Les Nuits russes*, trad. Marion Graf, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991, p. 248-249.

5 Voir notamment *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970.

Virginie Tellier, « Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie », *Otrante : art et littérature fantastiques*, 36 : *Le Fantastique de l'Est : Dictatures imaginaires et politiques*, dir. Anca Sprenger, Kimé, 2014, p. 59-72.

authentique, qui domine. La seconde face, réelle, a pour vocation d'obliger le lecteur dix-neuviémiste à prendre au sérieux la vision du monde qui lui est proposée. La comparaison avec Wagner souligne la haute estime en laquelle Odoïevski, pour qui la musique constitue la forme la plus achevée de l'art, tient le genre fantastique.

Si Hoffmann semble bien l'inspirateur du fantastique russe<sup>6</sup>, on se doit de prendre au sérieux l'affirmation d'Odoïevski, qui refuse le statut d'imitateur, et insiste sur la continuité qui lie le fantastique, envisagé comme merveilleux moderne, et le fonds ancestral. En effet, la naissance du fantastique en Russie est intrinsèquement liée à l'émergence d'une littérature nationale, qui cherche à s'émanciper des littératures occidentales pour, sinon rivaliser avec elles, du moins revendiquer une égale dignité. L'exemple de Joukovski permet de saisir ces enjeux : si celui-ci contribue lui aussi à l'acclimatation, en Russie, des grands auteurs occidentaux, il participe également à la naissance d'une littérature nationale. Ses traductions<sup>7</sup> de Byron, Schiller ou Goethe sont en réalité des adaptations qui permettent au folklore populaire d'entrer en littérature. Ainsi, sa *Svetlana*, réécriture de la *Lénoire* de Bürger, constitue un texte patrimonial fondamental qui réhabilite le merveilleux russe et contribue lui aussi à la naissance du fantastique. Le romantisme russe définit en effet le concept de *narodnost'*, « caractère national », qui va jouer un rôle fondamental dans la naissance de la théorie littéraire romantique russe<sup>8</sup>. Comme dans d'autres pays européens à la même époque, on voit ainsi reparaître dans la littérature savante les figures fondamentales des contes populaires, comme la *roussalka* ou le *vodianoï*, esprits des eaux, le *lechiy*, esprit de la forêt, le *domovoï* et la *kikimora*, esprits de la maison. En 1831, Gogol délègue les *Veillées du hameau*, publiées sous l'anonymat, à un certain Panko le Rouge, avatar du conteur populaire, chargé ainsi de marquer la continuité entre l'oralité des contes et légendes et la littérarité de l'œuvre qui s'ébauche. Ces contes, qu'on rattacherait volontiers à différents genres, oscillant entre le merveilleux et le fantastique, ont en commun d'exploiter les récits folkloriques collectés par Gogol dans son Ukraine natale<sup>9</sup>. Dans *La Nuit de mai*, l'un des récits les plus aboutis de ce recueil, Levko fait la rencontre, au cours d'un rêve, d'une noyée qu'il délivre de sa marâtre. Le dispositif textuel dessine en filigrane la figure de la *roussalka*, qui suffit à elle seule à faire glisser le récit du côté de la merveille. Mais le récit s'attache également à maintenir l'ambiguïté et la duplicité propres au fantastique. La transition entre la réalité et le rêve est parfaitement ménagée par le narrateur qui place dans son récit des signes annonciateurs. Ceux-ci fonctionnent comme des motifs d'alerte pour prévenir le lecteur qu'un élément fantastique va survenir dans le récit. La nature se transforme sous le regard du jeune homme, un violent contraste entre obscurité et lumière s'établit peu à peu. Surtout, le thème du sommeil est mis en place, discrètement, mais

---

6 Pour s'en assurer, on pourra lire l'essai de Charles E. passage, *The Russian Hoffmannists*, La Hague, Mouton & Co., 1963. Après une présentation générale, l'auteur consacre des chapitres monographiques à Pogorelski, Polévoï, Odoïevski, Pouchkine, Gogol et Dostoïevski. Une chronologie de l'« Hoffmanniana en Russie » complète ce panorama.

7 Sur le rôle de Joukovski, on pourra lire Virginie Tellier, « De Lenore (1773) à Lenora (1831) : traduction et création dans l'œuvre de Vassili Joukovski », *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?* éd. Ève de Dampierre, Anne-Laure Metzger, Vérane Partensky et Isabelle Poulin, Ouvrage issu du XXXVIIe Congrès de la SFLGC, 2013.

8 Sur ce concept, on lira Victoire Feuillebois, « Orest Somov « Sur la poésie romantique » (1823) : présentation et traduction », *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, dir. Dominique Peyrache Leborgne, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, à paraître en 2014 ou 2015.

9 Voir V. Koptilov, « Le Thème de l'Ukraine dans la littérature russe de la première moitié du XIXe siècle », *Histoire de la littérature russe. Le XIXe siècle : l'époque de Pouchkine et Gogol*, dir. Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada, Paris, Fayard, 1996, p. 716-727.

Virginie Tellier, « Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie », *Otrante : art et littérature fantastiques*, 36 : *Le Fantastique de l'Est : Dictatures imaginaires et politiques*, dir. Anca Sprenger, Kimé, 2014, p. 59-72.

avec évidence :

L'étang immobile [...] l'incita à prendre un instant de repos sur la rive. [...] Une invincible somnolence ne tarda pas à alourdir les paupières du jeune homme ; ses membres fatigués allaient s'engourdir et s'abandonner ; sa tête s'inclinait... « Non, à ce train-là, je vais finir par m'endormir sur place. »<sup>10</sup>

Le lecteur a donc la certitude que le personnage a dormi, que les événements qui suivent ont eu lieu au cours d'un songe. Le fantastique est double : d'une part le jeune Levko a raconté, au début de la nouvelle, l'histoire de la jeune fille noyée à son amie, renvoyant cette légende aux croyances disparues, dont il est bon toutefois de se méfier ; d'autre part, en se réveillant, le jeune homme trouve dans sa main un papier remis par la jeune fille qu'il a sauvée, en échange de son aide. Cette lettre est destinée à lever l'obstacle qui s'opposait à l'union des deux amants présentés au début de la nouvelle.

Aux figures tirées de la mythologie slave se trouvent associées, dans les récits fantastiques russes, des figures propres au merveilleux chrétien<sup>11</sup>. Oreste Somov, qui participe lui aussi à la réhabilitation du fonds mythique populaire dans *Kikimora* (1830) et *Les Sorcières de Kiev* (1833) intitule l'un de ses contes *Yourodiviy* (1823), expression que l'on rend en français par « fol-en-Christ », et qui constitue l'un des traits spécifiques du christianisme orthodoxe<sup>12</sup>. Le fantastique du *Portrait* de Gogol (1835-1843) repose en grande partie sur l'opposition entre l'art profane occidental et l'art sacré de l'icône orthodoxe. Le narrateur peint l'artiste idéal sous les traits d'un peintre d'icônes :

C'était un artiste comme il y en a peu, l'un de ces êtres merveilleux comme seule la Russie [*Rus'*] en fait surgir de son sein vierge, un artiste autodidacte qui a trouvé par lui-même dans son âme, sans école ni maître, les principes et les lois, entraîné par la seule soif de perfection et, pour des raisons à lui sans doute inconnues, ne suivant que le chemin que lui indiquait une voix intérieure [...]. Par un sublime instinct intérieur, il sentait en chaque objet la présence d'une pensée. [...] Et son sentiment intime et sa propre conviction avaient conduit son pinceau vers les sujets chrétiens, qui sont le dernier et le plus sublime degré du sublime<sup>13</sup>.

La référence à la *Rus'* kiévienne rappelle la Russie du Moyen Âge : elle sert aussi à revendiquer une singularité, et même une supériorité, pour l'art national, qui trouve son expression la plus pure dans la peinture d'icônes. Or celle-ci avait été abolie par Pierre le Grand, au nom d'une modernisation radicale de l'art russe, placé sous le patronage occidental. L'art russe, qu'on se plaît à voir naître au XVIII<sup>e</sup> siècle est en réalité un art d'imitation, avant qu'il ne donne progressivement naissance à un art national. Celui-ci se souvient alors de la peinture d'icône, progressivement réhabilitée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle comme forme esthétique à part entière. Le peintre idéal, tel que le décrit ici Gogol, est désintéressé, il unit la pureté de ses toiles à la perfection de sa vie morale. Il est autodidacte, c'est la sainteté de sa vie qui lui inspire ses œuvres. Celles-ci ne sauraient naturellement exister sans la lumière divine. C'est l'âme du peintre, son intériorité qui constituent l'intermédiaire entre Dieu et le peintre. Ce n'est pas ce dernier qui guide son propre pinceau, c'est

---

10 Nicolas Gogol, « Une nuit de mai ou La Noyée », *Les soirées du hameau près de Dikanka*, traduction de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 93.

11 La christianisation tardive de la Russie kiévienne a conduit l'orthodoxie russe à assimiler les croyances anciennes et rend parfois artificielle la séparation nette entre ce qui relève du fonds mythique païen et ce qui relève du christianisme.

12 Voir Irina Gorainoff, *Les Fols-en-Christ*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Théophanie, 1983.

13 Nicolas Gogol, *Le Portrait, Nouvelles de Pétersbourg*, éd. Jean-Louis Backès, Paris, LGF, coll. Le Livre de Poche, 1998, p. 191-192.

Virginie Tellier, « Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie », *Otrante : art et littérature fantastiques*, 36 : *Le Fantastique de l'Est : Dictatures imaginaires et politiques*, dir. Anca Sprenger, Kimé, 2014, p. 59-72.

Dieu en lui, son âme sainte et pure. Pour que le soleil divin vienne éclairer l'œuvre, pour que celle-ci soit signe de la puissance de Dieu, il faut que le peintre, créateur intermédiaire, soit lui-même emplis de la présence de Dieu. On voit alors que le fantastique romantique ne consiste pas tant dans le maintien d'une ambiguïté entre merveilleux et réel que dans la revendication de la réalité supérieure des puissances surnaturelles. En effet, au côté de certains récits à dominante folklorique, qui illustrent de façon plaisante des croyances oubliées, d'autres renouent avec la mystique chrétienne et revendiquent une adhésion pleine et entière au surnaturel qui s'y manifeste.

L'émergence du fantastique doit en effet être rattachée au mouvement romantique dans son ensemble, qui insiste sur l'échec des Lumières et prend parti pour leur envers, le nocturne, le rêve, la folie, le surnaturel. La dualité inscrite au cœur de l'homme et de la poétique du genre est aussi dualité du monde, séparé entre le monde terrestre dont il convient peu à peu de se détourner, et le monde surnaturel, qui en constitue le principe et la réalité suprêmes. Au côté de la pensée chrétienne, se trouve également réhabilitée, dans le fantastique romantique russe, la philosophie platonicienne et la théorie du monde des Idées. *La Félicité de la folie* de Polévoï peut tout entière se lire comme une transposition fantastique de cette conception dualiste du monde.

Le contexte historique dans lequel le fantastique voit le jour joue ici un rôle de premier plan. Si le genre, représenté dans la première moitié des années 1820 par Pogorelski et Bestoujev-Marlinski<sup>14</sup>, se distingue par une fantaisie volontiers ludique, destinée au plaisir du lecteur, il évolue radicalement après les événements de 1825. Le mois de décembre 1825 voit en effet l'échec et la répression violente d'une tentative de coup d'État menée par la jeunesse intellectuelle du pays. Les principaux meneurs sont pendus, les autres exilés. L'événement a des conséquences cruciales sur le plan politique et sur le plan philosophique. L'échec de 1825 marque un violent coup d'arrêt dans le mouvement progressiste russe héritier des Lumières européennes, et contribue à engager les intellectuels dans la quête d'une voie nationale spécifique pour la Russie, ni européenne, ni asiatique, contribuant ainsi à l'élaboration de la théorie slavophile qui joue encore un rôle important dans la pensée russe contemporaine.

L'exemple d'Odoïevski permet tout particulièrement de mettre en valeur ce tournant de la pensée russe. Dès sa prime jeunesse, le prince Odoïevski, l'un des derniers descendants de la dynastie des Rurik, qui régna en Russie jusqu'à Ivan le Terrible, joue un rôle central dans l'élaboration de la jeune pensée romantique. Fondateur du cercle des *Lioubomoudry*, calque russe du grec « philosophe », il diffuse avec ferveur les thèses des idéalistes allemands, et notamment de Schelling, au sein de la jeunesse moscovite. Après 1825, le cercle est dissous, et Odoïevski s'installe à Saint-Pétersbourg. Délaissant l'idéalisme philosophique, il se plonge dans les œuvres des mystiques et alchimistes du Moyen Âge et de la Renaissance, comme Paracelse ou Jakob Boehme. L'illumination de Swedenborg ou Saint-Martin joue aussi un rôle essentiel dans l'élaboration de cette nouvelle pensée, dont les dimensions mystique et philosophique trouvent une forme d'expression privilégiée dans le récit fantastique<sup>15</sup>. C'est au cours de ces lectures, en quelque sorte, qu'Odoïevski vient à la littérature : abandonnant la forme de l'essai, il rédige des contes et récits. Recensant l'œuvre de la maturité d'Odoïevski, Neil Cornwell<sup>16</sup> classe ces récits en quatre

---

14 On notera d'ailleurs, pour ce premier fantastique, l'influence importante de Walter Scott et d'Ann Radcliff, plus globalement du roman gothique anglais et du frénétisme français (Nodier).

15 Le principal récit fantastique d'Alexandre Pouchkine, *La Dame de Pique*, est placée sous le signe de l'alchimiste Saint-Germain.

16 Neil Cornwell, *The life, times and milieu of V. F. Odoevsky 1804-1869*, London, The Athlone Press, 1986.

Virginie Tellier, « Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie », *Otrante : art et littérature fantastiques*, 36 : *Le Fantastique de l'Est : Dictatures imaginaires et politiques*, dir. Anca Sprenger, Kimé, 2014, p. 59-72.

catégories, les « contes artistiques », des « contes de société », des « utopies et contes de science-fiction » et des « contes philosophiques-romantiques ». L'utopie *L'an 4338* et la contre-utopie *La Ville sans nom*, qui vise à réfuter l'utilitarisme de Bentham, montrent l'acuité du questionnement historique d'Odoïevski, qui culmine dans *Les Nuits russes*, où un groupe d'amis discute du destin de la Russie et de sa place dans l'histoire mondiale. Les trois récits les plus aboutis des contes « philosophiques-romantiques » sont, pour Cornwell, *La Sylphide*<sup>17</sup> (1837), *Le Cosmorama*<sup>18</sup> (1840) et *La Salamandre* (1844). Cornwell ne choisit pas, pour désigner ces récits, l'adjectif « fantastique » qu'on aurait pu attendre, mais lui préfère le composé « philosophique-romantique », comme pour souligner que, loin d'être des divertissements gratuits, les contes fantastiques d'Odoïevski interrogent la nature humaine et représentent en cela la pensée romantique, qui n'hésite pas, pour exprimer sa vérité, à avoir recours à la fiction, non pas sous la forme classique du conte philosophique voltairien, mais bien sous la forme imaginaire et libérée de toute norme sociale ou morale du conte fantastique.

*La Sylphide* commence par un ensemble de sept lettres signées du même épistolier, Mikhaïl Platonovitch et adressées à un ami resté en ville. Retiré à la campagne, en proie à l'ennui et au désœuvrement, il se livre à des expériences cabalistiques qui l'amènent à faire apparaître une sylphide. Une huitième lettre, écrite par le père de sa très terrestre fiancée, presse le destinataire d'intervenir auprès du héros pour faire rentrer les choses dans l'ordre. Commence alors un récit pris en charge par l'ami du héros. Celui-ci, accompagné d'un médecin, se rend auprès du malade qu'il trouve dans un état cataleptique avec, à son chevet, des fragments de journal, que le narrateur livre au lecteur, non sans manifester sa perplexité. Le récit reprend ensuite. Le malade est soigné et – chose rare dans la littérature romantique – plus ou moins guéri. Il épouse sa tendre fiancée et se métamorphose en gentilhomme de province.

Sur le plan philosophique, le récit fantastique permet de mettre en cause le rationalisme hérité des Lumières. La place particulière accordée à la figure du fou, au moment où naît l'aliénisme, qui voit progressivement l'élaboration de la science psychiatrique, est à cet égard révélatrice. Le fantastique met en effet en évidence l'échec auquel est par avance condamné le discours rationnel chargé de rendre compte de l'humanité. Le triomphe de la raison, qui a pour conséquence la volonté de normalisation des individus, est présenté comme un contre-sens psychologique et une violence sociale imposée du dehors. Le médecin se fait alors l'adjuvant d'un système politique autoritaire, qui enferme et condamne les individus qui refusent l'intégration dans le corps social. *Le Journal d'un fou* de Gogol (1835) et *Le Double* de Dostoïevski (1846) développent cette thématique politique et sociale. Les héros de ces récits sont présentés comme des victimes de la bureaucratie mise en place par l'autocratie tsariste. Celle-ci exacerbe le carriérisme et l'appât du gain, institutionnalise le mariage d'intérêt et détermine à l'avance le parcours des individus et leur ascension sociale. Poprichtchine, chez Gogol, ou M. Goliadkine, chez Dostoïevski, signalent la médiocrité de ce modèle social et son extrême violence. L'un et l'autre se trouvent, à la fin des récits, conduits à l'asile, qui signale leur mort sociale. Le fantastique est bien, ici, une lecture satirique du réel : l'enfermement à l'asile est l'un des modes d'exclusion sociale pratiquée par l'autocratie tsariste, dont héritera plus tard le système soviétique<sup>19</sup>. Si le tsar lui-

17 Vladimir Odoïevski, *La Sylphide, Bien heureux les fous. Récits romantiques russes*, éd. cit., p. 165-206.

18 Vladimir Odoïevski, *Le Cosmorama, Récits fantastiques russes*, trad. Sophie Benech, Paris, Corti, coll. Les Massicotés, 2007, p. 27-150.

19 Le roman de Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, reprend ce thème propre au romantisme des années 1830 et montre son actualité dans la Russie soviétique.

Virginie Tellier, « Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie », *Otrante : art et littérature fantastiques*, 36 : *Le Fantastique de l'Est : Dictatures imaginaires et politiques*, dir. Anca Sprenger, Kimé, 2014, p. 59-72.

même n'apparaît jamais dans les récits, c'est la ville de Saint-Pétersbourg, née tout entière du rêve occidentaliste de Pierre le Grand, qui incarne la démesure et les crimes de ce dernier. C'est elle qui constitue le sujet principal des *Nouvelles de Pétersbourg*<sup>20</sup> de Gogol, la « Perspective Nevski » consistant un emblème placé au seuil du recueil.

Satire philosophique du rationalisme, satire politique de l'autocratie, le récit fantastique n'a pourtant rien de l'essai ou du pamphlet. La multiplication des voix narratives permet de réserver le sens accordé au récit par son auteur. Les choix opérés par l'auteur de *La Sylphide* suspendent en définitive son jugement, par la délégation de la narration à plusieurs narrateurs, dont le dernier n'est pas le moins énigmatique. A la toute fin du récit, le narrateur conclut ironiquement sur la normalité reconquise du héros, puis cède la parole à un nouveau narrateur, dont on a du mal à cerner l'identité :

Voici ce que m'a raconté l'une de mes connaissances, un homme très raisonnable, qui m'a fourni les lettres de Platon Mikhaïlovitch. J'avoue que je n'ai rien compris dans cette histoire : les lecteurs ne seront-ils pas plus heureux<sup>21</sup> ?

C'est donc l'ami de l'ami du héros, dont le nom se trouve étrangement inversé en cette fin de récit, qui conclut la nouvelle, sous la forme d'une interrogation. On peut voir ici un procédé narratif traditionnel visant à échapper aux pièges de la censure. Mais on peut également considérer que ce choix, volontaire, a pour fonction de confier l'élaboration du sens au lecteur. Le récit fantastique se donne en effet comme un texte à énigmes, qui impose au lecteur de participer à la création. Il est invité à quitter la posture d'élève que lui accorde le genre de l'essai pour devenir interlocuteur, dans un schéma philosophique qui renvoie au dialogue platonicien, forme que choisit Odoïevski comme cadre narratif dans *Les Nuits russes*.

Si le lecteur se trouve élevé au rang de co-créateur du texte fantastique, c'est également parce que l'interrogation portée par celui-ci est esthétique. L'une des énigmes majeures de la nouvelle d'Odoïevski porte sur la valeur esthétique du « journal » écrit par le héros dans sa crise de folie. Le texte, qui s'apparente au poème en prose, suscite, chez le narrateur qui le découvre, un questionnement auquel l'auteur n'apporte pas de réponse, et que le lecteur se doit de reprendre à son compte. Profondément spéculaire, le fantastique romantique constitue un laboratoire poétique. De là vient l'extrême variété des formes que ces récits peuvent prendre. De là vient également l'importance accordée aux figures d'artistes. Peintre et musicien raté, le héros de *La Sylphide* se prétend l'inventeur d'une forme poétique nouvelle, qui permettrait la synthèse des arts. *Le Portrait* est l'occasion, pour Gogol, de développer ses théories sur la peinture. L'un des deux récits fantastiques de Constantin Aksakov, intitulé *Walter Eisenberg*, raconte l'histoire d'un peintre aussi génial que misanthrope qui, à la fin du récit, s'isole pour peindre un tableau représentant trois femmes. Tombé amoureux de ses créatures, il décide, dans un élan suprême, de les rejoindre dans l'espace de la toile :

Il saisit son pinceau, abandonné depuis longtemps et, s'étant assis près du tableau, il commença à se peindre à côté des trois jeunes filles. Il travailla avec fièvre ; il sentait – lui semblait-il – qu'à chaque mouvement du

---

20 Les nouvelles dites « de Pétersbourg » sont rassemblées par l'auteur dans le tome III de ses *Œuvres*, en 1843, et se composent de *La Perspective Nevski*, du *Nez*, du *Portrait*, du *Manteau*, et du *Journal d'un fou*. Ces nouvelles, excepté *Le Portrait*, avaient été publiées en 1835 dans le recueil *Arabesques*, avec « La Calèche ».

21 *Ibid.*, p. 206.

Virginie Tellier, « Dans le sillage de Hoffmann : naissance du fantastique en Russie », *Otrante : art et littérature fantastiques*, 36 : *Le Fantastique de l'Est : Dictatures imaginaires et politiques*, dir. Anca Sprenger, Kimé, 2014, p. 59-72.

pinceau, sa vie, tout son être, lui tout entier s'épanchait dans le pinceau et se transportait, vivant, sur la toile ; et à chaque mouvement du pinceau, il sentait que son corps s'affaiblissait.  
[...] Il ne restait plus qu'un dernier mouvement à faire, un dernier coup de pinceau ; Walter, déjà tout affaibli, rassembla les forces qui lui restaient, fit ce dernier mouvement et tomba mort dans son fauteuil. Là gisait son seul corps, mais lui-même, plein de vie, se tenait sur le tableau, entouré des trois jeunes filles<sup>22</sup>.

Réfléchissant au fantôme d'autosuffisance qui préside au geste artistique, Aksakov permet à son héros de se recréer lui-même sur l'espace de la toile. Comme Narcisse, c'est dans la contemplation fascinée de sa propre image qu'il se perd et meurt. Mais son reflet ne meurt pas avec lui. Abandonnant son enveloppe charnelle sur la terre, Walter devient, en tant que peintre et sujet du tableau, sa propre origine. Comme le tableau d'Eisenberg, comme celui qui représente le vieil usurier chez Gogol, le récit fantastique se présente comme un tout achevé, dont l'auteur se trouve dépossédé en même temps qu'il s'en trouve prisonnier. Miroir de l'écrivain dont il tend à devenir l'autoportrait, le récit fantastique a bien cette dimension autobiographique que Polévoï se plaisait à trouver dans les récits de Hoffmann.

Il paraît vain de chercher à isoler, dans le fantastique romantique russe, ce qui révèle une influence étrangère, principalement celle de Hoffmann, et ce qui relève d'une dimension proprement nationale. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature russe s'invente elle-même. Si elle refuse définitivement le rôle d'imitatrice des littératures occidentales, si elle prétend donner place aux spécificités du patrimoine mythique, de la pensée philosophique et de l'histoire singulière de la Russie, elle le fait dans un dialogue permanent avec les autres littératures, dont elle est désormais l'égale. Le fantastique participe de cette naissance : genre européen qui rend manifeste la convergence des questionnements philosophiques et esthétiques de l'Europe, il apparaît particulièrement propice à exprimer les interrogations que les intellectuels russes commencent à faire émerger sur le destin spécifique de la Russie.

---

22 Constantin Aksakov, *Walter Eisenberg, Bienheureux les fous. Récits romantiques russes*, éd. cit., p. 156.