



HAL
open science

Russian Nights: a commentary by Laetitia Decourt

Laetitia Decourt

► **To cite this version:**

Laetitia Decourt. Russian Nights: a commentary by Laetitia Decourt. Presses Universitaires de Strasbourg. 2018, Classiques d'ailleurs, Antonin Bechler, 978-2-86820-998-6. hal-03955557

HAL Id: hal-03955557

<https://hal.science/hal-03955557>

Submitted on 25 Jan 2023

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.

Vladimir Odoïevski

Les Nuits russes
(1844)

Commentaire de
LÆTITIA DECOURT



Collection
Classiques d'ailleurs / Commentaire

créée par Rodolphe Baudin
et dirigée par Antonin Bechler



Georges Vizyinos, *L'Unique Voyage de sa vie* (1884)
commentaire d'Irini Tsamadou-Jacoberger et Maria Zerva, 2018.

*La Vie du Buddha. Lalitavistara sūtra ou Sūtra du développement
des jeux [du Bodhisattva], II^e-VII^e siècle après J.-C.*
commentaire de Guillaume Ducœur, 2018.

Alexandre Radichtchev, *Le Voyage de Pétersbourg à Moscou* (1790)
commentaire de Rodolphe Baudin, 2012.



Vladimir Odoïevski

Les Nuits russes
(1844)

Commentaire de
LÆTITIA DECOURT



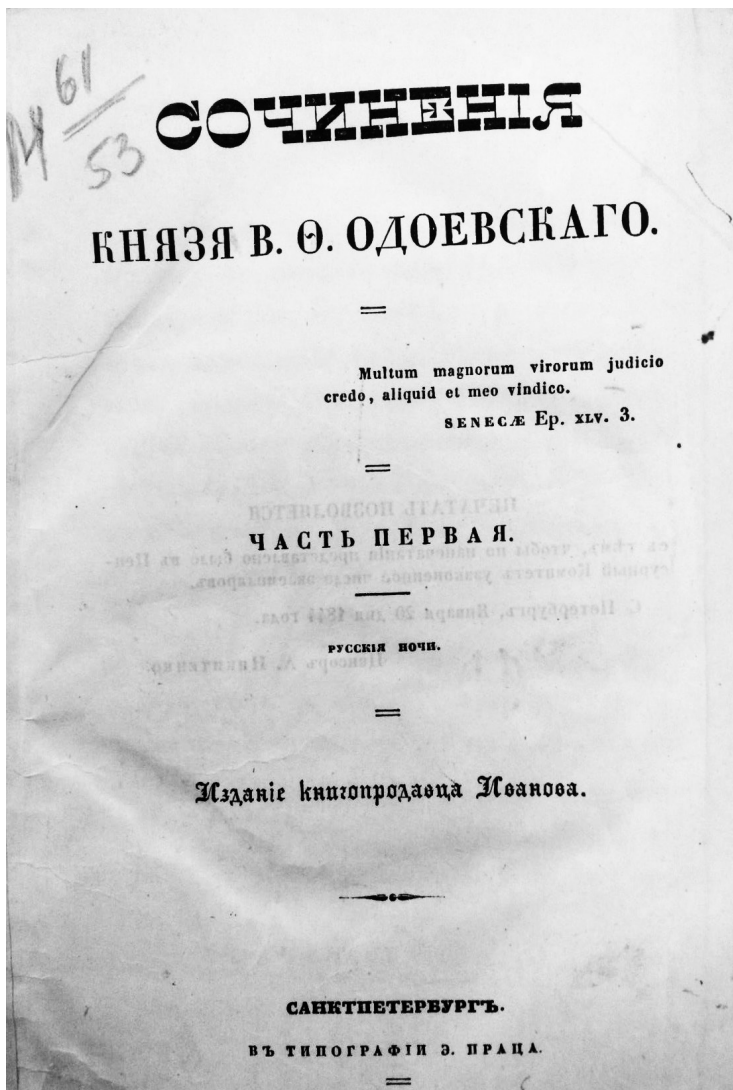
PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

2018

*Ouvrage publié avec le soutien de l'Université de Strasbourg
et de l'EA 1340 Groupe d'études orientales, slaves et néo-helléniques.*

ISBN: 978-2-86820-998-6

© 2018 Presses universitaires de Strasbourg
5 allée du Général Rouvillois
F – 67083 Strasbourg cedex



*Page de titre du premier tome de l'édition
des Œuvres complètes de 1844, contenant les Nuits russes*

Remerciements

Nos plus vifs remerciements vont au directeur du Département d'études slaves de l'Université de Strasbourg, le professeur Rodolphe Baudin, sans qui cet ouvrage n'aurait pas vu le jour.

AVANT-PROPOS

Parues en 1844, les *Nuits russes* du prince Odoïevski constituent le premier roman philosophique russe et l'un des rares romans de la période romantique. Composée de neuf « nuits » de longueur inégale, chacune mêlant narration, dialogues et nouvelles insérées selon une chronologie savante, l'œuvre touche à de nombreux thèmes, parfois issus de l'actualité, comme la mode pour tout ce qui provient d'Europe, mais parfois aussi résultant d'une quête philosophique, celle de refonder notre rapport au savoir. Ce texte complexe, parfois déroutant, apporte un témoignage de valeur sur une époque foisonnante de la vie intellectuelle russe, les décennies 1820 et 1830. C'est le testament des recherches idéologiques, philosophiques et esthétiques de la jeunesse romantique russe, mais aussi l'une des premières expressions articulées de ce qui deviendra, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la théorie slavophile. Loin d'être une œuvre tournée vers le passé, les *Nuits russes* résonnent profondément dans notre société moderne par la force évocatrice de leurs anti-utopies utilitaristes et la conviction sincère dans leur critique de la vision du monde occidental héritée des Lumières. Pourtant, l'œuvre majeure du prince Odoïevski est rapidement tombée dans l'oubli, ne resurgissant que de loin en loin dans le paysage éditorial. Ce volume veut tenter d'en expliquer les raisons.

Dans cette entreprise, le chapitre IV consacré aux sources et aux idées du texte acquiert nécessairement une importance et un volume singuliers. L'immense culture de l'auteur lui

permet de convoquer au chevet de la science « malade » aussi bien des économistes occidentaux que des moines alchimistes et des sages orientaux, toute l'histoire des sociétés humaines depuis le passé le plus reculé jusqu'à un avenir imaginaire aussi bien que des fantaisies faustiennes ou hoffmanniennes relatant le destin d'un individu. Notre commentaire d'un roman encyclopédique aussi complexe que les *Nuits russes* ne distingue pas entre sources et idées extra-littéraires, mais fait en sorte de rendre manifestes les unes et les autres selon un principe thématique (critique de la science matérialiste, recherche d'une solution mystique, nécessité d'une refondation du savoir). Bien souvent, la critique d'un sujet et la position personnelle de l'auteur apparaissent simultanément, et il aurait été trop artificiel de les séparer dans le commentaire.

Les conventions orthographiques adoptées dans cet ouvrage reprennent celles adoptées pour le précédent volume de la collection, consacré au *Voyage de Pétersbourg à Moscou* de Radichtchev : transcription dans le corps du texte, mais translittération internationale pour les citations et la bibliographie. En vertu de cette double orthographe, le nom de l'auteur sera écrit « Odoïevski » dans le texte et pour désigner la traduction française de l'œuvre qui représente l'édition de référence (*Les Nuits russes*, traduit du russe par Marion Graf, aux éditions L'Âge d'homme, paru à Lausanne en 1991), mais « Odoevskij » dans l'appareil critique renvoyant à des sources russes. Ceci facilite la lecture du public peu familier de la transcription des langues slaves tout en préservant l'exactitude des références pour les lecteurs qui voudraient approfondir certains points dans les ouvrages en russe. Si quelques entrées bibliographiques peuvent paraître anciennes ou confidentielles dans leur publication « matérielle », le lecteur doit savoir que la plupart sont en réalité disponibles en ligne.

Sauf mention contraire, toutes les traductions nous appartiennent.



I

CONTEXTUALISATION HISTORIQUE

La culture dans la Russie romantique des années 1820-1840

Durant sa vie, et avant la publication des *Nuits russes* en 1844, Vladimir Odoïevski a assisté à deux événements historiques décisifs pour la Russie : la guerre contre Napoléon couronnée par l'incendie de Moscou, le soulèvement et la répression des Décembristes. Entre les années 1820 et les années 1840, l'élaboration des *Nuits russes* s'est déroulée dans un climat favorable à la philosophie spéculative et à la littérature romantique.

En 1823, lorsqu'Odoïevski termine ses études, Pouchkine achève le premier chapitre d'*Eugène Onéguine*, le roman en vers qui l'occupe jusqu'en 1831. La vie artistique et culturelle est alors dominée par un bouillonnant débat qui oppose les tenants du classicisme et les partisans du romantisme.

Considéré comme le reliquat d'une époque tournée tout entière vers l'imitation de l'Europe, l'art classique est identifié à l'art français, héritier des Lumières devenues elles-mêmes fort suspectes depuis la Révolution. De plus, une certaine défiance envers le rôle de modèle artistique et culturel de la



France s'intensifie en Russie à partir des guerres napoléoniennes. Odoïevski n'a pas dix ans lorsque la Grande Armée fait son entrée à Moscou en septembre 1812. La fuite de la population devant l'envahisseur, les batailles sanglantes de Smolensk et Borodino, l'abandon et l'incendie de Moscou, puis la retraite des armées napoléoniennes, l'union de l'armée régulière et des partisans contre l'ennemi, la marche victorieuse à travers l'Europe jusqu'à Paris, tous ces événements laissent une marque profonde dans la conscience des Moscovites, mais aussi de tous les Russes. La restauration en France d'une monarchie fondée sur la Charte constitutionnelle du 4 juin 1814 offre à certains officiers russes matière à réflexion, d'autant plus que l'accession au trône d'Alexandre avait suscité de vastes espoirs au sein de la noblesse libérale. Le congrès de Vienne, en 1814-1815, est l'occasion pour Alexandre I^{er} de rappeler à ses voisins la puissance de son Empire. La victoire sur les armées de Napoléon est l'un des moments-clés de la formation d'une conscience nationale russe, soudée en un seul peuple, civils et militaires mobilisés pour une même cause, autour d'un souverain suprême et d'une seule religion, contre un ennemi que le pouvoir n'avait pas hésité à présenter comme l'Antéchrist. Avec la formation, en 1815, de la Sainte-Alliance entre le royaume de Prusse, l'Empire d'Autriche et l'Empire russe, le tsar se pose en rempart contre les idées révolutionnaires et les velléités guerrières de la France.

À l'inverse, le romantisme est vu comme un facteur d'évolution, une source d'inspiration plutôt qu'un modèle à suivre aveuglément. La francophilie du siècle précédent est remplacée par une anglomanie dans certains cercles (propriétaires de province, nobles des grandes villes), qui considèrent le pragmatisme anglais comme un remède salvateur

à l'universalisme utopique de l'art français. L'influence des penseurs et écrivains britanniques grandit rapidement dans une société russe aspirant à se libérer du joug des encyclopédistes. Adam Smith, Thomas R. Malthus et Laurence Sterne, George Byron, Walter Scott forment une nouvelle pléiade d'auteurs révéés. En littérature, la fin des années 1820 et le début des années 1830 sont marqués par l'émergence d'une nouvelle forme prosaïque, le roman historique. Les écrivains Somov, Bestoujev-Marlinski publient des nouvelles et des romans très inspirés par Walter Scott, reprenant à leur compte le fantastique mêlé d'horreur qui a fait le succès de ses romans. Les fictions historiques d'Alexandre Pouchkine et Mikhaïl Pogodine exaltent le passé glorieux ou fantasmé de la Russie avec *Boris Godounov* (1825), *Poltava* (1828), *Marthe, la podestate de Novgorod* (1830).

Le romantisme russe regarde aussi du côté de l'Allemagne, puisant des thèmes et surtout des méthodes chez Kant, Fichte, Oken et Goethe, Schiller, ou Novalis. Poète et traducteur, Joukovski rend célèbre le *Sturm und Drang* et la veine songeuse du romantisme dans les années 1810 et 1820 en traduisant et adaptant des ballades de Goethe et de Bürger, des poèmes de Schiller. L'exemple de la littérature allemande apporte aux Russes un espoir nouveau, car ils considèrent que la théorie y a précédé les œuvres d'art. La pauvreté apparente de la littérature russe est transformée en une situation au contraire très prometteuse, permettant d'éviter des étapes inutiles et de parvenir, dans un avenir proche, à constituer un art russe original. Souvent, les écrivains et les critiques dénonçant l'influence étrangère dans le domaine de l'éducation, de la mode, de l'agriculture, de l'économie et de la culture d'une manière générale fustigent en réalité l'omniprésence du modèle français

(Turjan, 77) et se tournent vers l'Angleterre et l'Allemagne dans leur quête d'inspiration pour un modèle alternatif qui valorise l'originalité nationale. C'est ainsi que, dès avant les années 1830, des écrivains tels que Karamzine, Narejny, Pouchkine, Somov, Veltman, Odoïevski et Dahl commencent à élaborer un modèle, une langue et un style littéraires propres à la Russie.

Dans les années 1820, la littérature russe expérimente diverses voies dans la littérature en prose. Le premier grand succès de librairie du XIX^e siècle, *Ivan Vyjigouine* (1829) de Boulgarine, introduit dans le roman de mœurs la veine historique, que prolongent des œuvres telles que *Iouri Miloslavski, ou les Russes en 1612* (1829) de Zagoskine, *Le Dernier Novik* (1831-1833) de Lajetchnikov. Le début des années 1830 voit apparaître de nombreux projets de cycles de récits, dont les plus connus, et les plus aboutis, sont les *Récits de Belkine* (1831) de Pouchkine, les *Veillées du hameau près de Dikanka* (1831-1832) de Gogol, les *Contes bigarrés* (1833) d'Odoïevski. Les almanachs, puis les revues publient un choix toujours plus varié de nouvelles ironiques ou historiques, de récits fantastiques ou folkloriques, parfois réunis en cycles. Pouchkine poursuit dans la veine fantastique avec la *Dame de Pique* en 1834 et la veine historique avec la *Fille du capitaine* en 1836. Gogol approfondit le fantastique de son premier recueil grâce à une observation satirique du monde pétersbourgeois dans les *Arabesques* (1836). Après les traductions-adaptations de Joukovski, les Russes prennent conscience de la dignité de leur art populaire et de la naissance d'une littérature nationale comparable aux autres littératures européennes grâce aux contes et poèmes de Pouchkine. En revanche, dès que ce dernier choisit d'écrire sur l'histoire nationale,

qu'il publie des œuvres traversées par une ironie cinglante, et qu'il privilégie la prose, le public ne comprend pas son évolution. Quelques années avant sa mort, Pouchkine était considéré, à de rares exceptions près, comme un génie fané. Les œuvres de Gogol ont connu le même destin auprès du public, de l'enthousiasme que suscitent ses premières œuvres et le premier tome des *Âmes mortes* (1842) aux pesantes polémiques à propos du *Révizor* (1836) et des *Morceaux choisis de la correspondance avec mes amis* (1847).

Au cours de cette période, les écrivains de métier commencent à apparaître. À la différence de Pouchkine et Odoïevski, aristocrates pour qui la littérature n'était pas censée être un gagne-pain, des écrivains tels que Gogol font de la littérature leur occupation principale, des critiques littéraires se font payer leurs contributions. Au début des années 1830, l'éditeur et libraire Smirdine offre des centaines de roubles aux personnalités connues pour qu'elles publient dans sa revue, le *Cabinet de lecture*, et son almanach, la *Nouvelle demeure*. Les périodiques se multiplient, traduisant l'intérêt pour les belles-lettres d'une partie grandissante de la société russe. Les écoles s'affrontent dans des polémiques violentes, opposant par exemple le « triumvirat » composé de Boulgarine, Senkovski et Gretch, figures de la ligne officielle conservatrice, et le camp pouchkinien. Les opinions divergentes au sujet du présent et de l'avenir de la Russie s'expriment dans des revues parfois éphémères, souvent en difficulté avec la censure. Odoïevski publie ses œuvres dans des almanachs (comme la *Nouvelle Demeure* en 1833), puis donne sa préférence aux revues *l'Observateur de Moscou* (1835-1839), le *Contemporain*, fondé par Pouchkine en 1836.

Contrastant avec cette activité culturelle bouillonnante, la vie politique russe des années 1820-1840 semble beaucoup moins dynamique. L'événement majeur des années 1820, le soulèvement des Décembristes, inaugure le règne de Nicolas I^{er} par une répression sanglante. En effet, en 1814-1815, certains jeunes officiers russes rentrent au pays après avoir traversé des épreuves militaires et des expériences politiques inhabituelles en Russie. Le futur décembriste Ivan Iakouchkine exprime bien cet état d'esprit : « Pendant deux ans nous avons vu de nos yeux les grands événements qui avaient décidé du destin des peuples et, d'une certaine manière, nous y avons participé. Il était dès lors insupportable d'observer l'insignifiante vie pétersbourgeoise et d'écouter le bavardage des vieillards qui louaient tout ce qui était vieux et dénigraient tout mouvement vers l'avant. Nous avions sur eux une avance de cent ans » (Jakuškin, 9). Pour ces officiers qui avaient dormi sous le même manteau que leurs soldats et partagé les épreuves d'une longue campagne, il était devenu impensable que les libérateurs de l'Europe retrouvent, en grande majorité, leur condition de serfs à leur retour en Russie. L'élan réformateur qui pousse les futurs décembristes à s'engager dans la franc-maçonnerie, pour certains, et à créer des sociétés secrètes (l'Union du Salut, l'Union du Bien Public, les sociétés du Nord et du Sud, la Société des Slaves Unis), englobe bien des objectifs politiques et sociaux, tels que la libération des serfs, la fin de la monarchie absolue. Les Sociétés du Nord et du Sud sont attachées à une conception républicaine de l'État, fondée sur la loi et le droit, la Constitution et les libertés fondamentales (Grandhayé, 23). L'un des meneurs de la Société du Nord, l'écrivain Alexandre Bestoujev-Marlinski,

témoigne : « L'objectif de notre conspiration était de changer de gouvernement : les uns souhaitaient une république à l'image des États-Unis d'Amérique, les autres un tsar constitutionnel » (Ščukin).

Les décembristes, d'abord majoritairement des officiers, progressivement rejoints par de plus en plus d'écrivains et de poètes, insistaient avant tout sur la société civile, avec la formation d'un mouvement libéral et un activisme civique sans précédent au sein de cercles littéraires et d'assistance publique, qui visaient à transformer la société de l'intérieur, par des actions philanthropiques et le comportement exemplaire des décembristes eux-mêmes. Leur public était formé d'étudiants et de militaires, mais aussi d'écrivains et d'éditeurs. La littérature était l'un de leurs modes d'action privilégié. Cependant, les restrictions imposées par la censure à la liberté d'expression et le conservatisme teinté de mysticisme du pouvoir limitaient la portée de l'action des décembristes à un groupe restreint, ne touchant ni le peuple, qu'ils voulaient instruire et affranchir, ni les petits propriétaires et fonctionnaires qui auraient pu soutenir un programme de réformes libérales. Les thèmes typiques du décembrisme apparaissent dans l'almanach *L'Étoile polaire*, édité par Bestoujev et Ryleev, auquel ont participé les grandes figures de la littérature russe de l'époque, Pouchkine et Griboïedov, Joukovski et Krylov. Les élan patriotiques, les odes à la liberté, le romantisme de la fraternité universelle font partie d'une poésie de l'appel à l'action civique.

Le soulèvement du 14 décembre 1825 se solde par un échec et par une répression sévère : près de trois mille personnes, civils et militaires confondus, sont arrêtées. Après plusieurs mois d'interrogatoires et d'enquête, cinq

conjurés sont pendus et cent vingt et un condamnés à vingt ans de travaux forcés, puis à l'exil à vie en Sibérie. Parmi eux, le cousin d'Odoïevski, Alexandre Ivanovitch, doit purger dix ans d'exil. Nicolas I^{er} a rapidement compris qu'il n'avait pas affaire à une révolte militaire mais à une tentative de révolution, ce dont il s'est convaincu en lisant les projets constitutionnels des décembristes (Grandhaye, 23) et ce qui a sans aucun doute été déterminant pour la politique qu'il a menée pendant la suite de son règne.

Odoïevski a consacré beaucoup de temps et d'efforts à améliorer le sort des deux condamnés qu'il connaissait : son cousin Alexandre Ivanovitch et son ami Wilhelm Küchelbecker, avec qui il éditait l'almanach *Mnémosyne*. Toutefois, il est difficile d'affirmer qu'Odoïevski était proche idéologiquement des décembristes, voire qu'il en connaissait les projets. Selon Sakouline, l'auteur de la première étude d'envergure sur la vie et les idées d'Odoïevski, le jeune homme n'a jamais eu un état d'esprit contestataire. Il dénonçait les vices et les mœurs de la haute société, mais jamais le gouvernement ni, avant les années 1850, le servage. Sakouline résume ainsi l'attitude d'Odoïevski envers le décembrisme : « Son amour pour la philosophie l'a sauvé de la politique » (Sakulin 1913a, 313). Dans une note qui date de la fin des années 1830 ou du début des années 1840, Odoïevski tente de tirer des leçons de ce coup d'État avorté. Il écrit : « Cette conjuration était-elle opportune ? Y ont participé des représentants de tout ce qu'il y a de talentueux, d'éduqué, d'illustre, de noble, de brillant en Russie. Ils n'ont pas réussi, mais leur succès était absolument impossible » (*Idem*, 314). Turian note, d'après les témoignages de contemporains, qu'Odoïevski

était « maussade mais calme » pendant les soirées qui ont suivi le 14 décembre, même s'il avait préparé une pelisse en peau d'ours pour le cas où l'on serait venu l'arrêter (Turjan, 93-94). Aucun témoignage, cependant, ne permet d'affirmer qu'Odoïevski ait débattu avec son cousin Alexandre ou son ami Wilhelm de leurs projets décembristes, quoiqu'il ait certainement compris de quoi il était question.

Au cours des décennies suivantes, la méfiance de Nicolas I^{er} à l'égard des idées libérales et sa fermeté dans la répression des émeutes l'ont conduit à resserrer le contrôle de l'État sur la société. Pour prévenir les révoltes paysannes incessantes, le gouvernement a créé la gendarmerie, corps d'élite de quatre mille hommes placé sous le contrôle du comte Benckendorf. Les gendarmes devaient signaler les abus de l'administration locale et surveiller les esprits, en liaison avec la Troisième section de la chancellerie impériale, la police politique, aussi commandée par Benckendorf. Le pouvoir supprime en 1835 l'autonomie des universités, fait de la théologie et l'histoire sainte des matières obligatoires, supprime les chaires de philosophie, d'économie politique, de statistique et de droit naturel au profit de l'étude de la jurisprudence. Dans un rapport sur l'université de Moscou, le ministre de l'Instruction publique Ouvarov propose, en 1833, une formule pour la devise de l'État russe : aux deux piliers traditionnels du tsarisme, autocratie et orthodoxie, il ajoute le concept romantique de « narodnost' », esprit national, génie de la nation. Les révolutions de 1848 en Europe accentuent encore la censure et la pression sur les universités, dont le nombre d'étudiants est limité en 1849 à mille huit cents pour tout l'Empire. Les professeurs n'ont plus le droit de

voyager à l'étranger et doivent soumettre leurs cours à une censure préalable.

C'est dans ce contexte pesant politiquement mais dynamique culturellement que s'inscrit l'œuvre au centre du présent ouvrage.



II

L'AUTEUR ET SON ŒUVRE

Le projet idéaliste d'un philosophe dilettante

Vladimir Fiodorovitch Odoïevski naît à Moscou le 30 juillet 1804. Par son père, il descend de la très ancienne lignée princière des Riourikides, du nom de Riourik, premier grand-prince de Novgorod au IX^e siècle et fondateur mythique de la « Rous » kiévienne. Sa mère, en revanche, était la fille d'un adjudant pauvre. Vladimir Fiodorovitch, fils unique et bientôt orphelin, reçoit une excellente éducation à la pension pour nobles de l'Université de Moscou entre 1816 et 1822, où il avait pour prédécesseurs et camarades d'autres grandes figures de la littérature russe de son temps, comme Vassili Joukovski ou Stépan Chevrivov. En dépit de son origine noble, Odoïevski ne connaît pas pendant son enfance la même vie que ses futurs camarades de la pension, puisqu'il est pris en charge par des tuteurs du côté maternel de la famille que Turjan, auteur de la première véritable biographie de l'écrivain, qualifie de « misérable » (Turjan, 18).

Pendant ses années à la pension, avec des professeurs renommés enseignant aussi à l'Université de Moscou, Odoïevski étudie les sciences, parmi lesquelles figuraient alors la théologie, les sciences naturelles, la rhétorique et



le droit, mais aussi les arts, les langues anciennes, l'anglais, l'allemand, le français et l'italien. Le directeur de la pension, Anton Prokopovitch-Antonski, transmet un penchant pour le didactisme et la morale chrétienne au jeune homme, critiquant la vanité des élites et la mode de l'étranger. Au début des années 1820, le professeur Ivan Davydov familiarisait les élèves avec la nouvelle philosophie allemande, ainsi qu'avec la philosophie expérimentale de Francis Bacon, Étienne de Condillac, John Locke, Joseph-Marie Degérando et le système original de Pierre Gassendi, adversaire d'Aristote et de Descartes. Grâce à son professeur de musique, Odoïevski découvre l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, encore inconnu à Moscou. Il publie, dans les revues *le Messager de l'Europe* et *Calliopée*, ses premières œuvres originales dans l'esprit didactique et sentimental, mais aussi des extraits des *Caractères* de La Bruyère en traduction russe.

Ses études terminées, Odoïevski trouve un emploi aux archives du ministère des Affaires étrangères. Comme nombre de ses camarades de la pension, il venait les lundis et jeudis au ministère. Il y trouvait des camarades férus de littérature et une hiérarchie qui fermait les yeux sur leurs débats ardents. Dès 1823, il fréquente le cercle littéraire de Sémion Raïtch, où il retrouve, le jeudi soir, Pogodine et Chevyriov, futurs professeurs de l'université de Moscou, Vladimir Titov et le poète Fiodor Tiouttchev. C'est à partir de ce salon qu'est née, sous l'impulsion d'Odoïevski et de son ami Dmitri Vénévitinov, la Société des amis de la sagesse ou « lioubomoudry », regroupant, outre Pogodine et Titov, des amis tels qu'Alexandre Kochelev et Nikolai Melgounov, et les futurs slavophiles Ivan et Piotr Kireevski et Alexei Khomiakov. Le but de cette société, secrète comme bien

d'autres avant le 14 décembre 1825, n'était pas politique, mais littéraire et philosophique. Ses membres étudiaient ensemble les œuvres des philosophes allemands, avant tout Schelling et Oken, Kant et Fichte, mais aussi celles de Platon et Spinoza, lisaient et discutaient leurs propres œuvres littéraires. La correspondance d'Odoïevski montre qu'à l'été 1823, il n'avait pas encore lu Schelling ni Oken, faute d'avoir pu se les procurer. Mais leurs enseignements lui étaient connus grâce à leurs disciples russes Davydov et Mikhaïl Pavlov, ses anciens professeurs à la pension. Les œuvres de Kant et Fichte, en revanche, bénéficiaient déjà d'une plus grande diffusion, et les « lioubomoudry », en outre, disposaient de la mine d'informations contenues dans le célèbre *De l'Allemagne* de Germaine de Staël.

Au sein du cercle, l'attrait pour la philosophie que manifestent les « amis de la sagesse » trouve son expression dans des essais et des projets dont la plupart ne verront jamais le jour, tels le *Dictionnaire de l'histoire de la philosophie* ou l'*Essai de théorie des Beaux-Arts*. Conscients de l'absence d'une philosophie russe originale, Odoïevski et ses camarades veulent renouveler la théorie esthétique dans son ensemble. Alors que la littérature russe moderne commence tout juste à éclore, les « lioubomoudry » ambitionnent de poser les bases d'une nouvelle science et d'une nouvelle philosophie comprises comme un tout organique, celle-ci étant, selon la formule de Schlegel, la science des sciences.

En 1824, Odoïevski lance l'almanach *Mnémosyne* avec le concours du poète et critique Wilhelm Küchelbecker. *Mnémosyne* doit cesser de paraître après seulement quatre numéros. Son programme de lutte contre l'influence des écrivains et philosophes français ne lui a pas permis d'atteindre le succès commercial, mais il a en grande partie

contribué à lancer le débat au sujet de la *Naturphilosophie*, par opposition au rationalisme des Lumières françaises.

La Société des amis de la sagesse est dissoute par Odoïevski lui-même après le soulèvement des Décembristes, par solidarité et par prudence. De fait, aucun des membres n'a été inquiété par la répression du soulèvement. Si certains des plus jeunes « amis de la sagesse », tels Kochelev, ont un temps été éblouis par l'audace des putschistes, leurs centres d'intérêt et leurs convictions les empêchent d'adhérer à ce projet politique. Pourtant, les « liouбомoudry » et les décembristes proviennent du même milieu social et ont à peu près le même âge.

Malgré la dissolution du cercle, les idées philosophiques et esthétiques des « amis de la sagesse » trouvent d'autres tribunes dans les années qui suivent, d'abord dans l'almanach de Raïtch *la Lyre du Nord* pour 1827, puis dans la revue de Pogodine, *le Messager de Moscou*, jusqu'à sa disparition en 1830. Les années suivantes, les destins des anciens amis les séparent, semble-t-il, pour de bon. Titov part en mission diplomatique pour Constantinople. Chevyriov séjourne longuement en Italie et en Suisse dès 1829. Déçu par son voyage en Allemagne, Kochelev s'oriente vers le pragmatisme et la vie active, tandis que les relations personnelles entre Odoïevski et Melgounov se distendent progressivement.

En 1826, Odoïevski s'installe à Saint-Pétersbourg, épouse Olga Laskaïa et, en octobre, entre au Comité pour la censure du ministère des Affaires étrangères, où il participe à la rédaction du règlement de 1828, plus libéral que le règlement réactionnaire de 1826. Dans le même temps, les œuvres d'Odoïevski continuent de paraître dans de nombreuses revues jusqu'à la publication, en 1833, de

son premier recueil, intitulé *Contes bigarrés et spirituels*. Ces textes à la fois fantastiques et didactiques reçoivent un accueil partagé, mais toutes les critiques soulignent un élément commun aux neuf nouvelles : la qualité de l'humour. Sous le double masque de l'éditeur Bezglasny et du rédacteur Gomozéïko, Odoïevski crée une distance qui lui permet de laisser libre cours à une ironie parfois tendre, parfois acerbe envers ses personnages.

Les années 1830 voient Odoïevski se lancer dans deux nouvelles entreprises. Tout d'abord, il devient critique musical, publiant régulièrement des comptes rendus de concerts et de spectacles, des recensions de nouvelles œuvres et, en 1833, la brochure théorique *Essai sur la langue musicale ou le télégraphe*. Il contribue ainsi largement à faire connaître auprès du public russe les œuvres de ses compatriotes : Glinka, Dargomyjski, Rubinstein, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski. L'un des premiers, il parcourt les campagnes pour collecter les mélodies religieuses et populaires. C'est à lui que revient l'idée de les étudier simultanément d'après les principes ethnographiques, philologiques et archéologiques afin de transcrire et reconstituer le plus fidèlement possible leurs particularités sans qu'elles soient déformées par les harmonies classiques occidentales. Il se fait d'ailleurs construire, en 1864, un « clavicin enharmonique », sorte de piano à queue au registre augmenté (les doubles touches noires permettaient d'atteindre les quarts de ton) pour accommoder des pièces en base non duodécimale telles que les chansons populaires russes. Au cours des soirées musicales qu'il donnait dans les années 1840, Odoïevski faisait découvrir à ses invités les œuvres méconnues de Jean-Sébastien Bach, en l'honneur duquel il avait baptisé son orgue de salon personnalisé, le

« Sébastianon ». Son salon musical était aussi un lieu de création contemporaine, il fut une tribune pour le jeu virtuose du jeune Franz Liszt, il accueillit la première audition de l'opéra de Glinka sur un poème de Pouchkine, *Rousslan et Lioudmila*, ainsi que les propres compositions pour piano de l'hôte. Tout au long de sa vie, il a popularisé, outre la musique russe, celle de Mozart, Beethoven, Berlioz, Mendelssohn et Wagner. Il a joué un rôle important, bien qu'officieux, dans la fondation du Conservatoire de Moscou, ouvert en 1866.

Très tôt, Odoïevski se met à lire assidûment des auteurs mystiques et cabalistes. Dès l'époque des « amis de la sagesse », ses camarades et lui étudiaient les œuvres de J. Joseph Görres (1776-1848), l'un des plus fameux disciples de Schelling, qui se « convertit » au mysticisme dans les années 1820, comme le montrent ses ouvrages consacrés à *Saint François d'Assise, troubadour* (1826), à *Emmanuel Swedenborg* (1827) et la somme qu'il publie entre 1836 et 1842, intitulée *La Mystique chrétienne*. Odoïevski s'engage à cette époque sur la même voie que Görres, complétant la philosophie idéaliste et la *Naturphilosophie* des débuts par un versant chrétien et mystique qui, par l'entremise de l'orthodoxie, touche alors la haute société russe dans son ensemble (Sakulin 1913a, 603-604).

En 1842, Odoïevski effectue un voyage à l'étranger qui l'amène tout d'abord à Berlin où il rencontre enfin Schelling. Il assiste à ses cours à l'université, mais il ne peut s'empêcher de noter que ce « géant de la pensée » manque d'enthousiasme et de charisme. En revanche, ses carnets personnels montrent que ses discussions avec Schelling l'ont conforté dans une évolution philosophique qu'il partageait avec son mentor, considérant la théosophie de

celui-ci comme l'aboutissement naturel de son système (Sakulin 1913b, 388). Il tombe d'accord avec lui pour condamner la dérive matérialiste et athéiste du « parti des hégéliens », mais il semble plus avancé que lui dans ses lectures mystiques, à tel point qu'il lui apprend à distinguer entre deux auteurs du courant martiniste, Saint-Martin et Martinès de Pasqually (*Idem*, 389-392). Si cette rencontre a bien été le point culminant de son voyage en Allemagne, Sakouline note à quel point il a été déçu par ce qu'il a vu du pays et de ses habitants, remarquant les mêmes défauts et la même « sottise » que les frères Kireevski et Kochelev quelques années auparavant (*Idem*, 383). Ceci fait d'ailleurs écho à l'opinion exprimée par la « première génération » des germanophiles, notamment la réaction d'Andrei Tourguéniev lors de son unique voyage à Vienne en 1802 : « Ce monde, si compréhensible et tant aimé de loin, se révéla tout à fait étranger » (Zorin, 29-30).

En 1843, Odoïevski s'associe à Andréï Zablotski-Dessiatovski et publie la revue *Lecture pour les villages* dans laquelle il s'attache, dans une langue accessible au lectorat peu éduqué des campagnes, à donner des conseils dans les domaines les plus divers : médecine, hygiène, agriculture, histoire, géographie. Cette revue a connu un grand succès, comme en témoignent les vingt mille exemplaires édités et réédités même après son quatrième et dernier numéro en 1848.

En 1844, pour l'édition de ses œuvres complètes, Odoïevski réunit pour la première fois dans le roman *Les Nuits russes* nombre de nouvelles qu'il avait auparavant publiées séparément. Mais la genèse des *Nuits russes* ne se résume pas à une simple collation de textes antérieurs. À la fin des années 1820 et au début des années 1830, Odoïevski

nourrissait un projet qu'il avait intitulé *L'Asile de fous*. Sous le pseudonyme de Bezglasny, il en parle notamment dans l'avant-propos des *Contes bigarrés* en 1833. L'idée était de se pencher sur ces hommes que la société qualifie de fous pour mieux cerner le processus et les lois de la création artistique et scientifique, et vérifier une hypothèse ainsi formulée dans les *Nuits russes*: «L'état de folie ne ressemble-t-il pas à l'état du poète, ou de tout génie inventeur?» (Odoïevski 1991, 42). Les *Nuits russes* héritent de ce projet auquel il avait donné une forme mi-sérieuse, mi-bouffonne dans l'article «Qui sont les fous?», publié d'abord dans la revue *Le Cabinet de lecture* en 1836, qui «trace un parallèle explicite entre les aliénés et autres excentriques d'une part et les poètes et les grands inventeurs d'autre part» (Feuillebois 2011, 291), un texte repris à la fin de la deuxième des *Nuits russes*. À l'époque, le qualificatif de fou était volontiers donné aux personnalités qui se démarquaient des autres: ainsi, Faddéï Boulgarine déclarait fous ses adversaires «liouбомoudry», Mikhaïl Katchénovski, opposé à la nouvelle philosophie allemande, considérait que Schelling était un candidat à l'internement, et le gouvernement de Nicolas I^{er} a déclaré fous et soumis à des obligations de soins certains mécontents qui osaient s'exprimer publiquement contre lui, tels Piotr Tchaadaïev. Les nouvelles prévues pour *L'Asile de fous* étaient: *Le Dernier Quatuor de Beethoven*, publié en 1830, *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*, c'est-à-dire l'essentiel de la troisième des *Nuits russes*, publié en 1831, *L'Improvisateur*, publié en 1833 et *Sébastien Bach*, publié en 1835.

La genèse des *Nuits russes* remonte ainsi au moins au début des années 1830. Les nouvelles *Le Brigadier* et *Le Bal* ont paru dès 1833, *Le Sourire du mort* en 1834. La première

nuit a été publiée en entier en 1836, sous le pseudonyme de Bezglasny. Enfin, *La Ville sans nom* a paru en 1839. Le reste du texte date de 1844, avec cependant une dernière réserve : un certain nombre de passages des *Nuits russes* proviennent des *Notes psychologiques*, parues en 1843. Tous ne partagent pas le même statut, mais certains, comme *Sébastien Bach*, *L'Improvisateur* et la « Première Nuit », annonçaient clairement au lecteur une suite, qui n'est venue qu'en 1844. L'auteur ne cesse pourtant d'y travailler, comme le montrent les corrections de l'original et les textes écrits pour la réédition des *Nuits russes* prévue en 1862 : la « Préface à la seconde édition » et la « Note sur les *Nuits russes* ». Bien que la réédition n'ait jamais eu lieu, les *Nuits russes* représentent bien pour leur auteur la somme de ses recherches philosophiques, le résultat de toute une vie de réflexion. La preuve est à rechercher dans la réorganisation du matériau déjà publié lors de la parution des *Œuvres complètes*, puisque seul *Le Dernier Suicide* est inédit en 1844 et que le paratexte auctorial occupe une plus grande place dans les révisions proposées par l'auteur pour la réédition : « en déplaçant l'accent de la matière à la manière et en accentuant les modes de l'articulation des segments, le texte se recompose comme une manifestation totale de l'activité de l'auteur et en une œuvre véritable » (Feuillebois 2016, 67). En effet, si le projet originel était bien centré autour du « topos romantique de la folie révélatrice », Feuillebois note que cette cohérence est « largement minorée par l'éclatement des différentes parties fictionnelles qui formaient à l'origine un tout chronologique, ainsi que par leur alternance avec des fragments appartenant davantage au genre de l'essai et introduisant une modulation générique en plus de la dissolution thématique » (*Idem*, 68).

En 1846, Odoïevski est nommé adjoint au directeur de la Bibliothèque publique impériale et du musée Roumiantsev. Cette ancienne collection privée, la plus fournie de Russie en manuscrits, parchemins et incunables (28 000 volumes), avait été léguée à l'État par son propriétaire, en 1826. Le tsar en avait fait une bibliothèque publique en 1828. Toujours en 1846, avec le soutien de la grande-duchesse Éléna Pavlovna, Odoïevski obtient la création d'une Société d'assistance aux indigents à Pétersbourg. Il contribue également à la création d'hôpitaux pour enfants pauvres. Il est enthousiasmé par l'abolition du servage à tel point qu'il propose de déplacer le nouvel an au 19 février. En 1862, il quitte Pétersbourg pour Moscou et est nommé sénateur des départements moscovites. Il meurt de maladie le 27 février 1869 sans laisser d'enfants ni de fortune.

Le dernier des princes Odoïevski a consacré sa vie à la recherche de la vérité, dans la philosophie idéaliste, dans la religion et la mystique, dans la musique savante et populaire. À l'image de l'honnête homme des Lumières, il s'intéressait à tous les domaines de la connaissance et de l'art. Il se défendait pourtant de tout encyclopédisme, mais revendiquait un certain dilettantisme, meilleur rempart contre la spécialisation funeste des sciences et des arts (Odoïevski 1991, 245-247). Il entretenait des liens étroits avec les grands artistes et penseurs de son temps, Griboïedov, Pouchkine, Gogol, Glinka, Schelling, Dostoïevski et Tolstoï. Pourtant, il reconnaissait lui-même que ce qu'il avait accompli durant sa vie ne recevait pas la reconnaissance qu'il aurait méritée : « Avec les années, je remarque que j'ai commis dans ma vie une grande sottise : j'ai tenté d'accomplir quelque chose en ce monde et j'en ai appris

l'art ; mais j'ai oublié celui de parler de ce que je fais. En me retournant sur ma vie passée, je vois qu'un assez grand nombre de choses ont été menées à bien à mon initiative, sans parler de celles qui n'ont pas réussi. J'ai, le premier, ébranlé la scolastique et le classicisme ; j'ai révélé la place de la Russie dans le monde, ce qui occupe aujourd'hui beaucoup de gens ; j'ai apporté mon soutien à de nombreuses éditions ; plusieurs de mes œuvres portent le nom de quelqu'un d'autre, et le plus drôle, c'est qu'on m'en rebat parfois les oreilles, comme pour me dire : "voilà ce qu'il te faudrait faire" ; dans le monde bureaucratique, je remarque mon Statut de la Censure de 1828 et le droit d'auteur, auquel personne avant moi n'avait songé ; le Manifeste sur les élections dans la noblesse ; le Manifeste général sur les compagnies par actions ; la Société d'assurance sur la vie dont tout le monde se moquait ; les hospices, que personne ne voulait croire possibles ; enfin, j'ai signalé plusieurs choses qui sont entrées dans nos habitudes : la Société d'assistance aux indigents, l'institut Mariinski, les travaux pédagogiques sérieux, les livres pour le peuple auxquels personne ne pensait, et tant d'autres choses que j'ai moi-même oubliées. Il faut reconnaître que ces vingt années n'ont pas passé en vain, même sans compter ce que j'ai fait avant. Et pourtant, où est l'homme bon qui me remercierait ? Ce n'est pas pour cela que je me suis donné du mal – je l'ai fait afin de tuer le ver qui me ronge le cœur ; mais comme j'ai été bête, et d'autant plus bête que beaucoup, au cours de leur vie, n'ont commis que des vétilles !.. Vois tout ce que tu as enduré, que tu as gagné de haute lutte, contre les autres et contre toi-même, tout ce qui n'a pas versé la moindre goutte de consolation dans ta laborieuse vie ! Tu aurais dû vivre avec insouciance. Tu n'aurais pas eu à

entendre parler de ce que tu as créé comme si tu n'en étais pas responsable. N'aurais-je donc même pas droit à une étincelle d'amour-propre en ce monde? Car il existe bien, pourtant, ce lien entre la mère et son enfant qui dure toute la vie!» (Kubasov, 149-150).



III

LE GENRE ET LA STRUCTURE

Une architecture problématique : le « drame idéologique universel » et le contrepoint

LE GENRE

Les *Nuits russes* sont une œuvre à part, dans la carrière d'Odoïevski autant que dans l'histoire littéraire russe. Elles mettent doublement en cause la notion de genre : par la volonté de l'auteur de concrétiser son projet de renouvellement des arts et des sciences d'une part, en vertu de son adhésion à une esthétique inspirée du romantisme allemand d'autre part. Dans l'étude qu'il a consacrée au genre et à la réception des *Nuits russes*, Neil Cornwell envisage leur appartenance à plusieurs genres possibles : le roman au sens de Bakhtine, l'anatomie que Northrop Frye voit incarnée dans *L'Anatomie de la mélancolie* de Burton, un genre de satire ménippée « caractérisée par une grande variété de sujets et un fort intérêt pour les idées », le « méli-mélo encyclopédique » à la Voltaire, le « bricolage intellectuel » qui définit la pensée mythique dans la conception lévi-straussienne et la critique littéraire chez Genette, et finalement le récit enchâssé (Cornwell 1998, 72-73). C'est cependant le genre du recueil de « soirées » ou de « nuits » qui s'impose comme la première



référence générique de l'œuvre, en vertu de sa très grande popularité dans la Russie des années 1820-1840.

Un recueil de « nuits »

Les *Nuits russes* frappent d'abord par le nombre de nouvelles insérées (treize) et par le nombre de narrateurs à qui sont délégués les récits. Le grand œuvre d'Odoïevski se présente ainsi comme une collection de récits disparates, liés entre eux non par la plume d'un narrateur omniscient ou par sa personnalité (comme c'était le cas dans le premier recueil de l'auteur, les *Contes bigarrés*), mais par des dialogues.

De fait, la veine littéraire du recueil de récits intitulé, selon les cas, « soirées » ou « veillées », est extrêmement vivace en Russie dans la première moitié du XIX^e siècle. En 1809, Narejny publie ses *Soirées slaves*, ouvrant la voie à de nombreux auteurs, tels que Pogorelski, en 1828, avec *Mon double, ou mes soirées en Petite-Russie*, ou Gogol avec *Les Veillées du hameau près de Dikanka* (1831-1832). Outre la possibilité d'intégrer la description du génie national et du folklore dans cette dénomination populaire, le recueil de soirées favorise l'introduction du fantastique grâce à son chronotope et, sur le plan compositionnel, comme l'a souligné Eichenbaum, il facilite la motivation des transitions entre les parties du récit, puisque le principe qui les relie est thématique. Si Chklovski, autre penseur du formalisme russe, reste prudent et ne pose qu'une relation chronologique entre le recueil de nouvelles et le roman (Chklovski, 99), pour Eichenbaum, le recueil ou le cycle de nouvelles doit être regardé comme une étude, un laboratoire des grandes formes telles que le roman, qui s'ébauchaient précisément dans les années 1830 (Ejhenbaum 1987, 258-259).

Cependant, le titre même de l'œuvre la démarque sensiblement de cette tradition, en insistant non sur la soirée, mais sur la nuit qui représente, dans l'esthétique romantique, le temps de la réflexion intérieure et de la connaissance libérée de la logique rationnelle, où se révèlent les mystères du monde. Au début de la « Sixième Nuit », les personnages s'interrogent sur leur manie de philosopher la nuit, et les réponses avancées démontrent tout l'investissement symbolique du motif par la pensée d'Odoïevski. L'auteur accumule les explications : naturaliste pour Viatcheslav, physiologique pour Victor, historique, mystique et enfin rationnelle pour Faust. Pour le critique Sakouline, Odoïevski envisage la nuit moins comme un phénomène mystique que rationnel et physiologique (Sakulin 1913a, 477). En effet, on ne trouve pas dans les *Nuits russes* ce motif – commun à Novalis et Tiouttchev – du jour comme obstacle à la compréhension de la globalité de l'univers. Pour Kuno, les *Nuits russes* reflètent le symbolisme traditionnellement romantique de la nuit en lui associant une signification spécifique à l'auteur, en vertu de sa conception de l'histoire russe. La nuit n'est pas seulement le moment privilégié de l'introspection, elle symbolise aussi l'étape primitive du développement historique d'un pays (Kuno, sans pagination).

Les *Nuits russes* peuvent se prévaloir d'une longue filiation générique et d'une grande actualité littéraire au début du XIX^e siècle. Comme l'a montré Feuillebois, dans la prose romantique, la nuit est, plus qu'un simple décor, une forme narrative structurante et signifiante. Elle se substitue aux chapitres en tant qu'unité narrative et devient un facteur de cohésion du texte : « à l'espace de l'introspection subjective ou de la chimère fantasmagorique, elle substitue le temps de l'échange de récits à plusieurs et de leur

commentaire» (Feuillebois 2012, sans pagination). Si elles partagent un même principe narratif avec leur prestigieux ancêtre, les *Mille et Une Nuits*, les *Nuits russes* doivent plutôt être rapprochées d'autres œuvres consacrées à la nuit, dont les meilleurs exemples se trouvent chez les romantiques allemands : les *Hymnes à la nuit* de Novalis, les *Veillées nocturnes de Bonaventura* attribuées à Klingemann, les *Nuits florentines* de Heine.

Tout recueil de nouvelles est morcelé. Or, s'il est une époque qui a donné ses lettres de noblesse au fragment, c'est bien l'époque romantique, particulièrement le premier romantisme d'Iéna. Une grande partie de la théorie des frères Schlegel y est consacrée, car il représentait pour eux la seule forme libre, sans calcul ni artifice. Le fragment est par définition inachevé, hétérogène. Comme le souligne le motif du hérisson chez F. Schlegel, il constitue un ensemble clos sur lui-même et permet, simultanément, de créer à l'intérieur du roman une unité qui lui est supérieure dans la mesure où l'œuvre constitue un tout organique, à la cohérence interne affirmée (Sounac, 83). Sans surprise, les premières œuvres d'Odoïevski au sein des « lioubomoudry » sont placées sous le signe du fragment, de l'aphorisme et, si elles devaient à l'origine s'additionner pour former des sommes encyclopédiques (comme le *Dictionnaire de l'histoire de la philosophie*, dont seul un chapitre fut publié), il est significatif qu'Odoïevski n'ait jamais mené à bien ces entreprises, son dilettantisme rejoignant une certaine volonté délibérée de conserver à ces textes leur statut autonome et complet de fragment (Cornwell 1998, 47 et 91 ; Feuillebois 2016, 64).

Le fragment occupe une place importante dans les *Nuits russes*. On le retrouve sous la forme de la petite histoire, comme celle de l'aveugle sourd et muet de la

« Deuxième Nuit », ou sous la forme des extraits que Faust lit dans le manuscrit de ses deux amis idéalistes. La traductrice Marion Graf en souligne la diversité générique : dialogue socratique, biographie, conte fantastique, anti-utopie, hymne, satire, fable (Odoïevski 1991, 7). Tous ces genres sont donc subsumés dans le genre par excellence, celui du recueil de fragments qui produit de l'unité à partir de l'éclatement et de la dispersion. Tout est fait pour que l'œuvre présente au lecteur une multiplicité de points de vue sur chaque thème, pour transcender le subjectif dans l'objectif. Cette synthèse constitue en effet l'idéal du nouveau genre littéraire que les romantiques recherchent, et que Frédéric Sounac appelle le « Roman » : « Le Roman, fût-il inachevé et fragmentaire, ne se conçoit que comme la fusion d'éléments culturellement hétérogènes » (Sounac, 109).

Une telle fusion est obtenue, selon Feuillebois, moins de manière délibérée que grâce à une « illumination rétrospective par laquelle le texte s'ordonne de manière naturelle et dévoile une unité en profondeur » (Feuillebois 2016, 67). En effet, en disséminant dans l'œuvre des textes chronologiquement et thématiquement liés (ceux qui étaient prévus pour *L'Asile de fous*, par exemple) et en multipliant les instances narratives, Odoïevski a créé ce que Feuillebois appelle un « hypercycle » : « il ne s'agit pas simplement d'une "chaîne de nouvelles" dont la diversité est régulée par le retour ponctuel au récit-cadre, mais d'une structure complexe qui recompose l'œuvre par un mode d'organisation entièrement nouveau en multipliant les directions dans lesquelles le récit se déploie » (*Idem*, 68-69).

Un drame dialogué « antique »

Pour leur auteur, les *Nuits russes* renvoyaient plutôt au « drame » qu'au genre narratif. Cette appellation n'a rien à voir avec le drame romantique de Victor Hugo, par exemple, mais plutôt avec les réflexions des théoriciens romantiques sur la hiérarchie entre les trois types de poésie, épique, lyrique et dramatique. Odoïevski, comme beaucoup de ses contemporains, souscrivait à une vision dialectique de l'histoire littéraire selon laquelle la poésie épique, première forme de poésie de l'humanité, avait laissé la place à la poésie lyrique à la fin de l'Antiquité. Il revenait à l'époque romantique de réaliser la synthèse de ces deux formes dans la poésie dramatique, seule capable de réunir le principe objectif de la narration épique et le principe subjectif du lyrisme dans une forme qui combine les deux, le dialogue. Or, c'est bien sur le procédé compositionnel du dialogue que se construit l'unité d'un recueil fait de fragments tel que les *Nuits russes*. Cornwell rappelle l'influence sur cet aspect de l'organisation de l'œuvre des *Entretiens d'émigrés allemands* (1795) de Goethe, mais aussi des *Fantaisies sur l'art* (1799) de Wackenroder et surtout du *Phantastus* (1812) de Tieck (Cornwell 1998, 86-87).

Dans les *Nuits russes*, les passages dialogués sont nombreux et parfois, à l'instar d'une pièce de théâtre, typographiquement identifiés (« Épilogue »). Ce n'est pas une coïncidence. Pour les romantiques, le dialogue permet de rechercher la vérité d'une manière non dogmatique, libre et vivante. Voilà pourquoi le Faust d'Odoïevski reprend l'idée du *Wilhelm Meister* de Goethe, selon laquelle la conversation, qui paraît dénuée de lien logique, fait naître des idées profondes de leur entrecroisement (Odoïevski 1991, 180).

Le dialogue permet d'envisager plusieurs points de vue afin de s'approcher au maximum de la vérité, contournant ainsi l'obstacle de l'inadéquation entre le mot et l'idée.

De plus, excepté chez Platon, le dialogue ne constitue pas un genre en soi, mais plutôt un super-genre, capable, à l'instar du fragment, de rassembler en lui tous les autres et de réaliser l'union du poétique et du philosophique que les romantiques d'Iéna désignaient du terme de « roman ». Dans le fameux Fragment 26 du *Lycée*, Schlegel résume cette idée : « Les romans sont les dialogues socratiques de notre temps ». Selon son propre aveu, Odoïevski a été profondément influencé par Platon et sa méthode, et il voyait dans le drame la culmination de l'art littéraire : « dans certaines œuvres nous voyons "l'observateur – l'esprit (la lyre)" (-) ; dans d'autres, "l'acteur – l'esprit dans la chose (l'épopée)" (+), enfin dans les troisièmes [...] l'œuvre devient un monde tout entier [...] (le drame) (0) : (-) + (+) = 0 » (Sakulin 1913a, 170-171).

Cependant, si les *Nuits russes* représentent bien le conflit dramatique de deux visions du monde (celle de l'Europe matérialiste et rationnelle contre celle de la Russie, dominée par l'esprit et l'instinct), si le genre dont elles se revendiquent est bien celui du drame dialogué, le rôle dialectique du dialogue et son apport dans la dynamique dramatique des *Nuits russes* sont remis en cause par Evguéni Maïmine, auteur d'une étude de référence sur l'œuvre. Selon lui, derrière les dialogues se cache en réalité un discours monologique (Majmin, 263). Les personnages sont peu individualisés, et chacune de leurs répliques sert, non pas à figurer un débat d'idées, mais plutôt à mettre en valeur l'enseignement de l'auteur, relayé par le personnage de Faust. Le dialogue dans l'œuvre ne serait donc ni vraiment

dramatique ni dialectique, contrairement à la théorie à laquelle il renvoie (*Idem*, 264). Pourtant, Odoïevski insiste sur le fait que les *Nuits russes* ont été écrites à l'âge du scepticisme, l'âge du drame, dans lequel « le poète est tout à fait séparé des personnages » (Mann 1998, 182). L'autonomie des personnages était pour lui le gage de l'unité de son œuvre. Le drame devait lier les différentes composantes du texte d'une manière libre, indépendante de l'auteur.

Les *Nuits russes* ont été pensées comme un nouveau type d'art poétique, non pas seulement par leur dénomination de « drame », mais aussi par la réinvention d'éléments oubliés. C'est vrai sur le plan idéologique et générique. Pour Odoïevski, le drame vaut surtout par sa réappropriation du « chœur » du théâtre antique : « dans le drame des Anciens coexistaient le chœur-observateur et l'action elle-même (l'acteur) » (Sakulin 1913b, 170-171). Il reprend cette idée dans la « Note sur les *Nuits russes* » (Odoïevski 1991, 249). Ce moment où l'action est interrompue par l'irruption sur la scène du chœur, qui parle aux spectateurs au nom de l'auteur, est connu sous le terme de parabase dans la dramaturgie antique. À la suite d'August Schlegel, les romantiques d'Iéna en ont repris les caractéristiques dans leur conception du roman : « Il faut envisager le chœur comme la personification des pensées morales qu'inspire l'action, comme l'organe des sentiments du poète qui parle lui-même au nom de l'humanité tout entière [...], le chœur était, en un mot, le spectateur idéal » (Schlegel, 112-113).

Dans les *Nuits russes*, le chœur antique prend la forme des dialogues entre les personnages, censés représenter dans le corps du texte les réactions des lecteurs. C'est une entité collective, mais chacun de ses éléments joue un rôle précis. Les personnages du premier plan des *Nuits russes* sont au

nombre de quatre : Faust, Victor, Rostislav et Viatcheslav. Dès le début de son travail, Odoïevski a considéré ses personnages comme des personnifications : « Faust – la science, Victor – l’art, Viatcheslav – l’amour, Vladimir – la foi. Moi – le scepticisme russe » (Sakulin 1913b, 220). Finalement, Odoïevski ne s’est pas donné de rôle et a transformé Vladimir en Rostislav, disciple de Schelling, dont les convictions sont teintées de slavophilie. Victor représente l’esprit du siècle, le disciple de Condillac, utilitariste et matérialiste. Pour Viatcheslav, la philosophie est un divertissement qui ne peut rivaliser avec les plaisirs terrestres. Quant à Faust, il est caractérisé comme un « philosophe solitaire » (Sakulin, 229), un « mystique » quoique, dans la « Septième Nuit », il récuse cette appellation (Odoïevski 1991, 137). Ainsi, « les héros des *Nuits russes* ne sont pas des personnages d’action, de comportement, leur caractère n’attire pas une attention particulière. Ce sont plutôt des positions idéologiques incarnées dans un personnage » (Kiselev, 80). Dans son article analysant le « thème faustien des *Nuits russes* », Koulichkina revient sur la tradition russe d’envisager le personnage de Faust comme une simple coïncidence avec l’œuvre de Goethe. Outre le fait qu’Odoïevski ne reconnaissait comme influence que celle de Goethe, Koulichkina montre que les deux Faust partagent non seulement les mêmes caractéristiques, les mêmes convictions (la « volonté de connaissance scientifique du monde », les « projets philanthropiques », la « critique de l’entrepreneuriat capitaliste »), mais aussi une situation fondamentale, celle de la quête tragique du sens de la vie, du mystère du vivant (Kuliškina, 130). De fait, Françoise Flamant note que, dans la légende qui a engendré toutes les relectures du mythe de Faust, celui-ci est « le seul humain qui désire que sa vie,

que le monde s'agrandissent et s'élargissent pour répondre à ses aspirations démesurées» (Flamant 2003, 180), ce qui permet à Jean-Yves Masson de résumer : « Sous l'angle de la spéculation scientifique pourtant, le mythe de Faust aura permis de façon prémonitoire, et permet sans doute encore, de poser les questions essentielles que soulève la possibilité pour l'homme de porter atteinte à sa propre nature. Faust s'avère aujourd'hui la figure la plus universelle pour dramatiser les enjeux du progrès technique » (Masson, 14).

Certes, nous avons signalé qu'il était malavisé de ne considérer les opinions de Faust que comme les relais de celles de l'auteur, cependant cette confusion tire son origine dans celle qu'entretenait Odoïevski lui-même sur ce personnage. Ainsi que le rapporte son contemporain Ivan Panaïev, Odoïevski jouait de l'impression faustienne qu'il savait produire sur ses hôtes : « Quand je vins pour la première fois chez Odoïevski, il fit sur moi une impression profonde. Son apparence engageante et sympathique, le ton mystérieux avec lequel il évoquait tous les sujets possibles, la fébrilité des mouvements de cet homme préoccupé par on ne savait quoi de sérieux, l'expression perpétuellement pensive et méditative de son visage, tout cela ne pouvait pas ne pas produire sur moi son effet. Ajoutez à cela la disposition inhabituelle de son cabinet, tout encombré de tables étranges équipées d'étagères, de tiroirs secrets, de renforcements ; des livres aux murs, sur les tables, les canapés, le sol, les appuis de fenêtre, sans compter de vieux parchemins reliés dont le dos portait des étiquettes manuscrites ; le portrait de Beethoven avec ses longues boucles grises et sa cravate rouge ; divers crânes, diverses fioles bizarres et autant d'alambics pour les expériences de chimie. Mais ce qui me frappa surtout, ce fut le costume d'Odoïevski : il

arborait un bonnet pointu de soie noire et un long surplis de la même matière qui lui tombait jusqu'aux chevilles. Il ressemblait dans ses atours à un alchimiste ou un astrologue du Moyen Âge» (Panaev, 148-149 traduit en français dans Feuillebois 2016, 26-27).

Un tel travestissement, loin d'être seulement une excentricité, participe d'une véritable vision romantique de la vie, dans laquelle la littérature peut et doit servir de modèle à la réalité.

Les trois autres personnages principaux sont investis d'une fonction spécifique, «une sorte de porte-parole des spectateurs, ou plutôt, une sorte d'avocat des idées régnautes du moment» (Odoïevski 1991, 250). Les personnages secondaires, protagonistes des nouvelles, apparaissent souvent comme la représentation d'une théorie qu'il veut réfuter. Ici intervient la définition du drame que l'auteur nous livre dès le préambule : «l'auteur a jugé possible l'existence d'un drame dont l'objet fût non pas le destin d'un seul homme, mais le destin d'un sentiment commun à toute l'humanité [...], d'un drame où ce ne soit pas le discours, soumis à des émotions passagères, mais toute la vie d'un personnage qui serve de question ou de réponse à la vie d'un autre» (*Idem*, 18-19). Pour autant, comme le note Graf, «les personnages fictifs n'entrent pas en conflit : le lien qui existe entre eux reste implicite» (*Idem*, 10). Pour Odoïevski, l'essence du drame réside dans l'absence de vérité délivrée *ex cathedra*, dans l'inachèvement de la parole et dans l'autonomie des parties et des personnages.

Un roman philosophique

Si la grande majorité des commentateurs russes s'accorde aujourd'hui pour qualifier les *Nuits russes* de roman philosophique ou « romantique » (Gippius, 16), il n'en reste pas moins que la formule romanesque retenue par Odoïevski diffère de la « formule onéguinienne » choisie par Pouchkine (Saharov 1981, 21), plaçant au centre de l'œuvre un héros que tous les éléments du roman concouraient à caractériser. Odoïevski, au contraire, « recherchait un roman universel, "libre" et sans héros, une narration objective incluant les éléments du drame » (*Idem*, 22). Ces caractéristiques indubitables du projet d'Odoïevski n'oblitérent pas, selon les spécialistes européens et américains, des traits qui invalident la dénomination générique de roman : les critiques allemands et anglo-saxons préférèrent qualifier les *Nuits russes* soit de « collection de fragments » (Cornwell 1986, 185), ou de récits, ou de nouvelles, soit de genre hybride entre le drame et le roman (Feuillebois 2016, 62-63).

Quoi qu'il en soit, si le roman « romantique » se place bien à la croisée des caractéristiques génériques du drame, du roman, du cycle de récits, du recueil d'allégories philosophiques, etc., alors les *Nuits russes* en représentent, sinon le parfait exemple, du moins une expérience qui s'en approche au plus près. Voilà pourquoi Feuillebois préfère encore à l'appellation de roman celle d'« hypercycle » dont elle qualifie ainsi le trait distinctif premier : « Au lieu de tenter de constituer un système global surgi *ex nihilo* du génie créateur de l'auteur, Odoïevski se contente d'insérer les morceaux déjà composés dans une structure qui accentue et multiplie les rapports des textes entre eux, instaurant ainsi un mouvement de totalisation rétrospective mais

profondément unifiante, qui élève le cycle à la puissance du roman » (Feuillebois 2016, 63).

De fait, les *Nuits russes* font du roman une collection de fragments, juxtaposant le subjectif des nouvelles centrées autour d'un héros à la recherche de l'objectif dans le choc des visions du monde entre les personnages qui dialoguent. Elles déplacent la notion de personnage principal vers des entités collectives (peuple, ville) et abstraites (le destin d'une idée). Elles fractionnent la ligne temporelle et mettent l'accent moins sur l'évolution psychologique des personnages que sur celle de l'humanité en général. Elles obligent le lecteur à faire lui-même les rapprochements entre les thèmes abordés et à tirer lui-même ses conclusions. Les *Nuits russes* sont un roman universel dans le sens où elles mettent en scène des idées de manière dramatique et libre, indépendamment du narrateur (Mann 1998, 182). En cela, Odoïevski apporte une contribution révolutionnaire à la tradition romanesque alors en développement en Russie, polémiquant avec la forme traditionnelle du roman déjà connue des littératures occidentales. Maïmine considère que les *Nuits russes* ne correspondent à aucune définition générique acceptée, mais qu'elles réalisent la fusion de plusieurs genres: «les *Nuits russes* sont une œuvre unique dans leur concept, dans le caractère de leur composition, dans leur nature générique. Ce sont en même temps un roman, un drame, un traité philosophique et un livre didactique» (Majmin, 261). Mann, dans *L'Esthétique philosophique russe*, exprime la même idée: «il semble parfois qu'on ne lise pas une œuvre littéraire, mais un travail spécialisé. Mais dans quelle discipline? Philosophie, économie politique, esthétique, physiologie, mathématique, chimie? Dans l'une, l'autre et la troisième, ou plus exactement, dans une discipline nouvelle, encore

inconnue, dont l'objet est le "but" de la vie humaine » (Mann 1969, 115). Si les *Nuits russes* sont bien un roman, c'est au prix d'un décentrage de la formule dominante de l'organisation romanesque, qu'Odoïevski résume ainsi : « Les romanciers s'emparent de la vie d'un homme pour la décomposer en ses plus petites formes possibles. La passion individuelle d'un homme devient un sujet pour l'artiste... Ces observations m'ont conduit à l'idée que le roman, séparé du drame, et le drame, séparé du roman, sont des réalisations incomplètes; que l'un et l'autre peuvent s'unir en une synthèse supérieure; que les formes du drame romanesque peuvent être plus vastes que celles du drame et du roman ordinaires; que le personnage principal peut ne pas être un seul homme, mais une idée qui se développe naturellement dans des personnages innombrables et variés » (Saharov 1981, 22).

LA STRUCTURE

Les trois strates des *Nuits russes*

Les commentateurs identifient généralement trois plans distincts dans l'œuvre, emboîtés selon le principe des poupées russes (Levina, 429). À partir de la genèse de l'œuvre et de son analyse structurelle, Mann qualifie ces plans de strates. La première comporte les histoires extraordinaires de « fous »; la deuxième traite des recherches des deux jeunes camarades de Faust; coiffant ces deux couches, les discussions et réflexions des quatre compagnons constituent la troisième strate (Mann 1998, 173).

La première strate est composée d'histoires notées par les deux camarades lors de leurs pérégrinations. Les acteurs en sont un vieil architecte italien se prenant pour Piranèse,

un jeune « économiste » russe, Beethoven, l'improvisateur Cyprien et Bach, tous obnubilés par une idée fixe, c'est-à-dire victimes de leur compréhension unilatérale de la vie. Ces personnages permettent, dans la juxtaposition de leurs destins, de révéler « l'idéal romantique de l'individu » car, note Vitali Kisselev, « un même type de fou inspiré a servi à l'écrivain pour créer des figures en grande partie contradictoires (Bach – Beethoven) » (Kiselev, 24-25), ce qui permet de poser l'un des principes structurels des *Nuits russes*, celui du thème et variations : tous ces artistes géniaux, ou ces fous, démontrent la même vérité, reprennent le même motif. Ces récits, à l'exception de *L'Économiste*, étaient destinés au cycle de *L'Asile de fous* dont les textes appartiennent à la strate la plus ancienne des *Nuits russes*, en majorité publiés avant 1834.

La deuxième strate est plus diffuse et ne contient que deux « extraits » formellement identifiés, *La Ville sans nom* et *Desiderata*. Leur point commun est de retracer les recherches philosophiques de leurs deux auteurs, portant sur la correspondance entre l'avancement des sciences et leur contribution au bonheur de l'homme.

La dernière strate représente ce qui, dans un cycle ordinaire, est le récit-cadre. Dans les *Nuits russes*, c'est une collection de discussions entre les quatre protagonistes principaux, mais son volume est inhabituellement développé par rapport aux autres cycles de récits. Cette troisième strate pose les questions, donne les définitions, présente des points de vue contradictoires et revient inlassablement sur les thèmes dominants de l'ouvrage, comme on peut le voir dans toute la seconde partie de l'« Épilogue ».

Mann utilise ainsi les conclusions de la recherche génétique pour donner une présentation claire de la structure

de l'œuvre, mais il passe sous silence une caractéristique majeure de la construction des *Nuits russes*. En effet, au genre du dialogue s'ajoute l'esthétique du fragment, deux éléments capitaux du premier romantisme. D'ailleurs, Faust le souligne à propos du manuscrit laissé par ses deux camarades : « Ces notes portent les marques d'un travail rapide, entrecoupé. Apparemment, le temps manqua à mes amis de donner à leur manuscrit une forme plus achevée et plus égale, ou d'en polir le style ; on y trouve rassemblés dans le désordre leurs propres observations, des notes de voyage, des lettres à leur adresse, divers matériaux bruts qui leur étaient parvenus – le tout assemblé au hasard » (Odoïevski 1991, 44). Cette forme ouverte, libre, nouvelle, génériquement indéterminée, peut être vue comme un brouillon du macrocosme de l'œuvre elle-même, sa réfraction microscopique. Il faut donc chercher ailleurs que dans chaque fragment la réponse aux questions posées d'emblée par le texte.

Or aucune des « strates » ne comporte de réponse totale à ces questions, ce que Mann ne manque pas de souligner (Mann 1969, 127-129). Les *Nuits russes* ne présentent au lecteur qu'une suite de tableaux qui se complètent les uns les autres, mais n'apportent jamais une image d'ensemble. Cette absence de résolution s'explique tout d'abord par le rejet du systématisme philosophique qui avait présidé à l'ambition des jeunes amis de Faust et, puisque ces derniers étaient des contemporains de la Société des amis de la sagesse, à l'ambition de l'auteur lui-même. Pour Mann, les *Nuits russes* retracent l'évolution personnelle d'Odoïevski, partant, pour schématiser, de l'idéalisme des années 1820, passant par l'enthousiasme pour les théories mystiques des années 1830, jusqu'au scepticisme des années 1840. Celui-ci impose de présenter dans toute sa force la désunion des

idées, le désaccord des théories et de rechercher au-delà de cette représentation dialogique la clef de l'unité. Le début de la « Neuvième Nuit » retrace le débat des quatre protagonistes au sujet du systématisme, que Faust tranche ainsi : « il faut détenir un droit [pour prétendre à un système philosophique complet] que je ne nous reconnais point pour le moment » (Odoïevski 1991, 177). Il semble à Faust que, dans l'état actuel de leurs connaissances et de leurs capacités, toute prétention systématique serait « source d'erreurs ». La vérité ne peut s'énoncer de manière dogmatique, elle doit être recherchée dans le morcellement et l'autonomie des savoirs, puisque tel est l'esprit du siècle, mais aussi dans l'éclectisme et l'encyclopédisme, marqueurs déterminants du romantisme d'Odoïevski.

Une structure cyclique ?

Nous l'avons vu, la structure particulière des *Nuits russes* les apparente à la longue tradition des nouvelles organisées à l'intérieur d'un récit-cadre. L'unité de temps est la « nuit ». Le texte est ainsi divisé en un préambule et un épilogue, encadrant neuf nuits de longueur variable. Cette structure extérieure correspond tout à fait à celle d'un cycle traditionnel. Qui plus est, à l'unité de temps correspond une unité de lieu, puisque les protagonistes se retrouvent toujours chez Faust. Enfin, la « nuit » comme principe distributif requiert une organisation narrative spécifique que l'on retrouve dans le texte : les dialogues entre les personnages principaux servent à introduire ou à commenter les nouvelles et les extraits insérés dans la trame. De cette façon, les *Nuits russes* se conforment au principe de la « soirée » entre amis : les thèmes philosophiques importants sont explorés

par le biais de dialogues qui présentent les thèses et d'histoires qui leur servent d'illustrations.

À la parution des *Nuits russes*, certains critiques ont reproché à Odoïevski d'avoir imité la structure et le fantastique des *Frères de Saint-Sérapion* d'Hoffmann, parus en 1819-1821. Pourtant, Odoïevski se défend de toute imitation dans la « Note sur les *Nuits russes* » : « Je sais, bien sûr, que la forme même des *Nuits russes* rappelle la forme des *Frères de Saint-Sérapion*. Là aussi, une conversation entre amis, là aussi des récits indépendants inscrits dans le dialogue. Le seul problème, c'est qu'à l'époque où les *Nuits russes* ont été conçues, soit les années vingt, les *Frères de Saint-Sérapion* m'étaient absolument inconnus ; je crois même qu'on ne trouvait pas ce livre dans nos librairies » (*Idem*, 249). Cette dénégation a pour mérite d'indiquer clairement les particularités structurelles du cycle mais, si elle renvoie commodément à une genèse très ancienne de l'œuvre, elle ne prend pas en compte ce qui, précisément, fait des *Nuits russes* plus que la somme de ses fragments déjà publiés ou conçus avant 1844.

Habituellement, le cycle s'organise selon un principe thématique : chaque journée ou nuit propose un thème différent. Dans les *Nuits russes*, cette distribution est bousculée par l'existence d'un manuscrit dont la lecture occupe la majeure partie de l'œuvre. Le cahier retraçant les recherches des deux camarades de jeunesse de Faust doit répondre aux questions métaphysiques qui résonnent dans les deux premières nuits. L'œuvre possède deux lignes thématiques principales, ainsi que l'annonce le manuscrit dans la « Deuxième Nuit » : l'étude de l'économie politique, car celle-ci apparaît comme la « science principale, celle où la théorie devait trouver son application la plus concrète »,

et les arts, « en particulier la musique, dont le langage exprime les émotions humaines les plus intimes, celles qui échappent à la parole ». Les deux camarades « prétendaient, à partir de ces domaines opposés de l'activité humaine, explorer la vie tout entière, et finir par se rejoindre dans la réponse à ces questions que la Providence propose à la perspicacité de l'homme » (*Idem*, 33).

On peut ainsi distinguer dans les nuits deux à neuf et la première partie de l'« Épilogue », deux types de récits, selon que leur sujet appartient à l'économie politique ou à la musique. Historiquement, « passer de *L'Asile de fous* aux *Nuits russes*, c'est passer du thème "l'art et la folie" au thème des peuples » (Kuno, sans pagination). Il y a donc deux grands types de questions. D'une part, pourquoi le génie et la folie sont-ils si proches? Qu'ont-ils à apporter à l'humanité, au bonheur des hommes? D'autre part, pourquoi les peuples s'agitent-ils? Pourquoi meurent-ils? Et nous, quelle place avons-nous dans l'histoire?

Le principe cyclique semble mis en cause par un principe linéaire plus fort. En effet, les récits sont disposés dans le texte de telle manière que les faiblesses du personnage précédent sont éclairées ou nuancées par le personnage suivant (Mann 1998, 174). Viatcheslav s'en rend bien compte, lorsque, dans la « Septième Nuit », il s'exclame: « tu voudrais nous faire croire que seul le hasard a réuni *Beethoven* et *L'Improvisateur*, alors que dans l'un et l'autre texte, on retrouve la même idée, formulée seulement dans l'autre sens? » (Odoïevski 1991, 133). De même, au sein du dialogue récapitulatif qui clôt la « Neuvième Nuit », le manuscrit reprend toutes les histoires insérées pour insister sur leurs morales, montrant que chaque histoire est l'illustration d'une idée et chaque personnage une facette de l'idée qui s'exprime

par la « voix des profondeurs infinies ». Piranèse, Beethoven, Cyprien et Bach ont voulu trop embrasser, tandis que l'économiste et la ville sans nom ont au contraire trop réduit l'horizon de la vie humaine. De toutes parts, la condamnation s'abat sur l'unilatéralité de l'esprit et l'absence de sympathie, donc d'harmonie entre les différents éléments d'un organisme, que cet organisme soit un individu, un couple ou une société tout entière. En réalité, note Kisselev, « la possibilité d'existence du cycle est garantie, tout d'abord, par la fragmentarité, la disparité de l'objet et, ensuite, par l'entrechoquement dialogique des points de vue sur cet objet » (Kiselev, 39), car le cycle, en tant qu'élément moteur de l'évolution de la littérature russe à l'époque, se distingue par sa polyvalence et sa capacité à élaborer une nouvelle vision artistique dans une période de transition, comme c'est le cas lors de la parution des *Nuits russes*. En vertu de ce contexte, conclut Kisselev, le cycle « suppose la présence concomitante de diverses voies ouvertes à l'auteur et à ses héros, et il ne permet à aucune des variantes de détermination de soi qu'ils choisissent de devenir monopolistique et exclusive. L'unicité cyclique, construite sur le principe de l'antinomie, de la contradiction des œuvres, révèle quel rôle capital dans la production du sens joue le dialogue entre des positions diverses » (Kiselev, 154). Cette unité supérieure est en partie obtenue grâce à la complexification de la structure narrative (non plus simple dédoublement des instances d'énonciation grâce à l'insertion de nouvelles dans le récit, ni même division en chapitres) sur le principe d'un « dénivelé accentué des strates de la narration et d'emboîtement gigogne des récits » (Feuillebois 2016, 61) qui déconcerte le lecteur pour mieux attirer son attention sur ce feuilleté énonciatif et créer, à partir des éléments du cycle, un « hypercycle ».

D'après Feuillebois, les *Nuits russes* représentent bien cette transition des formes brèves à la forme longue du roman, grâce au récit-cadre, cette fiction orale (la discussion nocturne des quatre amis) qui autorise l'intégration dans la fiction d'éléments factuels, de sujets philosophiques, etc. Or, cette capacité d'absorption délibérément soulignée par les auteurs de l'époque est un moyen d'affirmer la supériorité du livre par rapport à tous les autres modes de connaissance et d'expérimentation, de « souligner les pouvoirs de la fiction, capable d'absorber en elle les autres discours, et de se présenter comme un espace herméneutique privilégié » (Feuillebois 2012, sans pagination), ce qui n'est guère surprenant si l'on considère qu'Odoïevski a fait de Faust, savant et sceptique, la figure centrale dans la distribution de ses personnages.

Une structure contrapuntique

Pour tenter de résoudre le problème posé par le systématisme philosophique, mais aussi le problème du langage, Odoïevski explore un mode d'expression qui dériverait non plus exclusivement de l'art verbal mais de l'art musical.

À la différence de nombreux écrivains romantiques, Odoïevski à l'époque de la parution des *Nuits russes* considère que la musique (et non la poésie) est l'art suprême car, usant d'un langage non articulé, elle va droit au cœur et à l'âme de ceux qui l'écoutent. L'art musical est symbolique, suggestif, tandis que l'art poétique est entravé par la dimension déclaratoire du sens des mots. Dans cette appréciation, on peut distinguer non seulement l'intérêt et les dispositions exceptionnelles de l'écrivain pour la musique, mais aussi la théorie esthétique du premier romantisme allemand, qui

confère à la musique un statut privilégié dans le champ de la communication esthétique : « alors même qu'elle repose sur un système aussi rigoureux qu'une langue, la musique témoigne d'une richesse sensible, d'une efficacité "présentative" et d'un mode de présence au monde souvent perçus comme autant de privilèges. Le matériau "naturel" du son et le rythme, que le corps de l'auditeur reçoit sans médiation, y sont préservés » (Sounac, 12). Dans cette perspective, l'immédiateté sensible, l'absence de volonté dénotative désignent évidemment les qualités de la musique instrumentale, et non lyrique. Voilà pourquoi les « roucoulares » de la musique italienne contemporaine sont systématiquement rabaisées au profit de la musique « pure » de Haydn, Bach et Beethoven. Pour Sounac, les romantiques d'Iéna ont introduit dans la théorie littéraire un fantasme, une utopie qui y règne encore, à bien des égards, de nos jours : celui d'un roman musical, c'est-à-dire de la musicalisation du roman : « objet de désir perpétuellement analysé comme un constat d'échec de la représentation et du verbal [...], la musique s'introduit dans le texte comme une *idéalité* qui engendre alternativement l'enthousiasme et la frustration » (*Idem*, 18).

Dans les *Nuits russes* et, plus largement, dans l'univers esthétique d'Odoïevski, les musiciens occupent une place privilégiée parmi les artistes, tout spécialement Bach qui, dans la première moitié du XVIII^e siècle, s'est appuyé sur les travaux des musiciens baroques pour combiner de manière magistrale l'harmonie avec l'écriture polyphonique dominante (à l'époque, le contrepoint) dans toute son œuvre, dont le point d'aboutissement est l'*Art de la fugue*. Ce n'est pas un hasard si la dernière nouvelle des *Nuits russes* est consacrée à ce compositeur. Haminova rappelle l'importance de la sémantique du nom « Bach » dans l'œuvre

d'Odoïevski, montrant qu'il fonctionne à la fois comme nom de famille et comme surnom, puisqu'il y avait tellement de musiciens (flûtistes, violonistes et organistes) de la famille Bach aux XVII^e et XVIII^e siècles que Bach est devenu un surnom (Odoevskij 1975, 292) : « tout comme la musique est le symbole de l'art dans le roman, Bach symbolise le créateur-musicien en général » (Haminova, 25). Odoïevski a par ailleurs consacré une certaine partie de son activité de critique musical à la popularisation de l'œuvre de Bach et à la reconnaissance de l'importance des genres polyphoniques dans l'histoire de la musique, en particulier occidentale (Odoevskij 1956). Il a insisté, dans les articles « La fugue comme œuvre d'art » et « La fugue », sur son interprétation du contrepoint de Bach, « équivalent de la parole vivante (chaque voix particulière étant l'incarnation d'une conscience singulière) » (Haminova, 25). On lit d'ailleurs dans la nouvelle *Sébastien Bach* la description suivante du quodlibet : « un quodlibet, genre musical alors fort en vogue : tous les participants chantaient un refrain populaire, tous ensemble, mais chacun le sien, et l'on considérait comme le comble de l'art de conduire sa voix en sorte que, malgré la différence des mélodies, elle constituât avec les autres une pure harmonie » (Odoïevski 1991, 150). Cette manière de former des accords avec des mélodies différentes est une des caractéristiques principales du contrepoint.

Outre l'insistance d'Odoïevski sur l'harmonie spécifique qui résulte de l'emploi du contrepoint par Bach, la fugue l'intéresse également sur le plan théorique de la polyphonie, par ses applications possibles dans le domaine littéraire. Selon Haminova, Odoïevski comprenait la polyphonie comme « une participation égale de différentes consciences à un drame existentiel commun » (Haminova, 25). Or la

fugue correspond précisément à cette forme dans laquelle, « selon Odoïevski, il n’y a pas de collisions tragiques (comme dans la sonate), mais un “drame d’idées” » (*Idem*). On aura reconnu dans ces termes la définition générique que l’auteur donnait à son œuvre. Plus que le genre, cependant, la forme de la fugue, ce contrepoint libre que pratiquait Bach, structure l’ensemble des *Nuits russes*.

Si l’on peut aujourd’hui, grâce aux études de Bakhtine, parler de polyphonie à propos des romans modernes, à commencer par ceux de Dostoïevski, c’est au sens où ceux-ci font la part belle aux différentes langues de leurs personnages, à la confrontation des visions du monde qui se manifestent dans leurs discours et leurs pensées. Ainsi, les *Nuits russes* semblent se conformer au principe de la musicalisation que Sounac identifiait comme l’horizon idéal du roman romantique. Il parle d’ailleurs de « méloforme » pour désigner « une *fiction narrative idéalement musicale*, dans laquelle l’enjeu crucial est la forme. Une musicalisation est *méloforme* quand un roman, sans renoncer à rester un objet narratif, cherche à se constituer en *organon* autonome et autocritique, à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale » (Sounac, 41). Ce que Sounac théorise, bien des commentateurs des *Nuits russes* l’affirment : l’œuvre d’Odoïevski n’est pas régie par une logique causale dans laquelle les thèmes se succèdent linéairement. Au contraire, leur logique est musicale et, doit-on préciser, contrapuntique : « le principe musical de composition suppose une narration non pas linéaire, mais cyclique [...]. Le mouvement de la narration est défini [...] par des lois d’associations internes, la répétition-variation et le renforcement d’idées-motifs, l’entrechoquement de motifs opposés dans les limites

d'un même thème (ce que, dans la langue musicale, on nomme le "contrepoint")» (Majmin, 263). Comme dans les œuvres de Bach, la question est d'abord posée, telle l'exposition du thème dans le prélude, puis les réponses sont suggérées à l'aide de récits fictionnels qui développent souvent plusieurs manières d'atteindre la solution du problème, comme dans la fugue, croisant et entrecroisant les diverses voix de ses lignes mélodiques. Notons en passant qu'une fugue peut compter de quatre à six voix, comme le nombre d'interlocuteurs dans les différentes parties des *Nuits russes*. Comme dans une fugue, les thèmes des *Nuits russes* reviennent, mais énoncés de manière légèrement différente ou sur un autre mode, les sujets se répondent, se superposent, et l'ensemble de l'œuvre progresse dans un apparent labyrinthe, créant une impression d'harmonie en dépit de l'éparpillement des parties autonomes. Il est certain que l'« Épilogue » joue un rôle important dans la création de cette harmonie, car il reprend les thèmes principaux de l'œuvre et insiste de manière répétée sur l'idée du destin de la Russie en guise de conclusion. Pourtant, le principe contrapuntique de composition est respecté jusque dans cette dernière partie, qui aurait pu paraître hors de l'œuvre puisque ce n'est pas une « nuit ».

La structure complexe des *Nuits russes* repose donc sur le principe d'une unité organique se dévoilant petit à petit dans l'esprit du lecteur, l'amenant par développements et retours constants à formuler sa propre solution aux problèmes proposés au début de l'œuvre. En cela, le « drame idéologique universel » (Mann 1998, 183) s'organise autant horizontalement que verticalement, conjuguant dans sa structure les deux conceptions de la musique : l'horizontalité du contrepoint et la verticalité de l'harmonie.





IV

LES SOURCES ET LES IDÉES

« Comprendre son instinct, sentir sa raison »

Pendant la première moitié du XIX^e siècle, la vie intellectuelle et artistique connaît un développement sans précédent en Russie. Dans les années 1820-1830, classiques et romantiques s'affrontent, mais un nouveau débat naît en 1836, avec la publication de la *Lettre philosophique* de Tchaadaïev, entre les occidentalistes et les slavophiles. Les *Nuits russes* condensent la majorité des polémiques de l'époque. De plus, si les *Nuits russes* en tant qu'œuvre unique ne sont publiées qu'en 1844, à une époque où l'idéalisme romantique est déjà dépassé, le projet de l'œuvre remonte aux années 1820, et le début de sa mise en œuvre aux années 1830. Cette double temporalité doit être prise en compte dans la lecture du roman et justifie également cette appellation largement répandue à son sujet, celle d'une œuvre totale, chant du cygne du romantisme russe.

Les *Nuits russes* sont, selon le mot de Rostislav au début de la « Neuvième Nuit », une « encyclopédie ». Elles convoquent une myriade de noms et d'idées parfois contradictoires, toujours au service du même objectif : déterminer le but de la vie humaine. L'auteur donne d'abord un diagnostic contrasté sur l'état des sociétés occidentale et russe



à partir de leur rapport à la science, à la religion et à l'art ; il indique ensuite au lecteur les pistes de réflexion et les lectures dont il doit s'inspirer pour remédier à ces maux ; il livre sa vision de l'avenir pour la Russie et l'Europe, dans laquelle les rapports entre les quatre forces dominantes de la vie humaine auront été modifiés pour mieux correspondre à l'harmonie organique, naturelle, de l'homme et du cosmos.

Odoïevski emprunte à la tradition littéraire du romantisme allemand, de Goethe à Hoffmann et Jean-Paul.

FAUST

L'influence de Goethe paraît d'abord si diffuse que nombre de critiques russes l'ont évacuée comme simple coïncidence. Les multiples citations qui émaillent le texte pouvaient apparaître comme le signe d'une admiration, largement répandue en Russie à l'époque, pour l'écrivain allemand (Sakulin, Sumcov). La distribution des personnages et leur aspiration mystique et métaphysique ont été traitées comme des réminiscences « fortuites », « retravaillées à la manière romantique » (Žirmunskij, 152). Le personnage même de Faust a longtemps été vu comme un relais de l'auteur : pour la traductrice Marion Graf, la « distance ironique qui semble tout d'abord séparer l'auteur de Faust s'amenuise au cours du livre » (Odoïevski 1991, 10).

Il est indubitable que les deux textes comportent toute une série de correspondances, du chronotope initial (le cabinet de Faust, la nuit) à la forme dramatique dialoguée, en passant par les convictions des personnages concernant le progrès des sciences, la possibilité de la connaissance, le pouvoir du langage étayé par l'harmonie entre les cœurs, la

recherche d'un meilleur État qui garantisse le bonheur de tous et de chacun, la vie terrestre envisagée comme souffrance. Pour Koulichkina, ce sont précisément « le doute et la quête » qui définissent le Faust d'Odoïevski. Or, ces « deux dominantes [...] signalées par Odoïevski lui-même », non seulement déterminent le contenu et la structure de l'œuvre, mais elles proviennent des réminiscences du *Faust* de Goethe, conditionnées par le fait que la « mémoire des valeurs » du nom faustien, en tant que détail significatif du monde poétique des *Nuits russes*, devait logiquement être actualisée dans le roman grâce au choix du nom de Faust (Kuliškina, 129).

Dans la tragédie de Goethe, le personnage principal est un savant qui, après avoir étudié toutes les sciences, se tourne vers la magie « pour voir si, par la force et la vertu de l'Esprit, maint mystère ne [lui] serait pas révélé [...], afin de connaître le monde dans sa contexture intime, de contempler les forces actives et les éléments premiers » (Goethe, 15). La ressemblance avec les *Nuits russes* n'est pas fortuite.

Mais le Faust d'Odoïevski est un être de pensée, dont le corps et la psychologie n'entrent pas dans l'œuvre. Aucun conflit tragique mettant en jeu un personnage tel que Marguerite ne peut le toucher. De même, ce n'est pas Faust qui conclut un pacte avec le diable, mais l'improvisateur Cyprien, doté de l'« aspiration faustienne à ce qui est impossible à l'homme » (Kuliškina, 129), avec le docteur Séguéliel. Ce dernier conjugue étrangement des traits faustiens et méphistophéliques : médecin et savant, Séguéliel apparaît d'abord comme un homme étrange et reclus dont la bonne fortune n'a pas d'explication, dont l'apparence extérieure est indifférente au passage du temps et dont les compagnons

sont des objets étranges doués de vie. La face méphisto-phélique de son caractère transparait dans les conditions qu'il pose aux pactes conclus avec ses « victimes » : ses adversaires meurent de manière mystérieuse, le paiement qu'il exige renvoie toujours plus ou moins à un sacrilège (quitter sa patrie, s'avilir devant lui, détruire sa maison). Le marché qu'il conclut avec Cyprien est tout à fait diabolique, le condamnant à être dégoûté de la vie et à devenir fou.

Dans la quête faustienne du sens vivant de la vie, dans la désillusion du savoir livresque, les deux jeunes amis qui racontent leurs recherches dans le manuscrit du second plan des *Nuits russes* passent par « les mêmes étapes et les mêmes épreuves que le Faust de Goethe », comme le souligne la proximité entre *Desiderata* et le premier monologue du *Faust* (Kuliškina, 131). Une telle résonance s'explique aisément si l'on considère que les deux auteurs du manuscrit représentent, dans l'économie des *Nuits russes*, une certaine période de l'histoire de la pensée russe, celle qu'incarnait, selon Françoise Flamant, le poète Vénévitinov, camarade en philosophie d'Odoïevski. Mort en 1827, celui-ci avait été « l'initiateur des Russes au *Faust* de Goethe » grâce à ses traductions d'extraits de l'œuvre « qui illustre à ses yeux et à ceux de ses amis épris d'Idéalisme allemand, la fonction philosophique et métaphysique de la poésie », ce qui justifie le choix des extraits traduits, mettant « en évidence le drame du créateur (de l'artiste), ses hautes aspirations à la sagesse et à l'amour, l'insatisfaction qui est son lot en cette vie, la nostalgie de l'inaccessible, la communion avec la nature » (Flamant 1997, 81).

Pendant, le *Faust* de Goethe est une tragédie, car son héros est un homme au bout du désespoir, prêt à se donner la mort faute d'avoir pu atteindre la connaissance

suprême. Son extrême scepticisme et son universelle désillusion rendent possible le pacte avec Méphistophélès. Chez Odoïevski, comme l'auteur l'a maintes fois précisé en réponse aux critiques et aux recensions de son œuvre, ses personnages et lui-même ne doutent pas de tout indifféremment, ils n'élèvent pas le scepticisme à la hauteur d'un principe inconditionnel. Au contraire, ils utilisent le doute rationnel des scientifiques qui cherchent toujours le progrès des connaissances. Ce doute les confronte à la réalité, ce qui les rapproche plutôt du personnage de *Wilhelm Meister*. Et pourtant, les *Nuits russes* mettent bien en doute la possibilité même d'atteindre à la vérité, ce qui constitue un autre motif tragique faustien.

Finalement, il semble que la référence à la tragédie de Goethe fonctionne ici à plusieurs niveaux dont le dernier, symbolique, représente un jalon dans l'évolution du romantisme russe. Ainsi que le rappelle Flamant, les interprétations de *Faust* par les critiques Chevyriov et Kroneberg « retiennent du Goethe de *Faust* son universalisme, sa "naïveté", son nationalisme européen, la puissance et la hauteur d'un romantisme qui n'est pas celui de la révolte mais de la synthèse (entre "naïveté" et "sentiment", entre classicisme antique et christianisme médiéval) » (Flamant 1997, 88), c'est-à-dire que l'auteur de *Faust* est le point de ralliement d'une interprétation russe du romantisme, alternative à celle du byronisme, qui se construit précisément dans les années 1830 : « contemplatif, méditatif, ayant le goût de la science et de la mesure, incarnation de cette harmonie supérieure qui existe entre le poète et l'univers, le Goethe de *Faust* est opposé à Byron, le poète maudit et vengeur, homme seul en face du monde et autre idole du romantisme russe » (*Idem*, 88).

LES FRÈRES DE SAINT-SÉRAPION

Il en a déjà été question à propos de la structure, la forme même des *Nuits russes* renvoie le lecteur aux *Frères de Saint-Sérapion* d'Hoffmann. Il serait vain de vouloir énumérer ici tous les parallèles possibles entre les *Nuits russes* et les *Frères de Saint-Sérapion*, aussi nous bornerons-nous à en indiquer quelques-uns des plus significatifs.

À la différence d'Odoïevski qui n'a pas donné de nom à la petite société d'amis que constituent ses quatre protagonistes principaux, Hoffmann dénomme les siens « frères de Sérapion », officialisant le statut de ce cercle en fraternisant le statut de ce cercle en fraternité. Cependant, et ici la ressemblance est plus évidente, les contemporains (et les commentateurs ultérieurs) ont cherché dans les deux cas à identifier les figures réelles derrière les personnages littéraires. Si le cercle de l'« Ordre des séraphins » a bien existé en 1815 puis en 1818, rassemblant Hoffmann, Chamisso et La Motte-Fouqué, tout comme la société des amis de la sagesse dans la vie d'Odoïevski, il était tentant de rechercher dans l'œuvre un reflet de la biographie, quand bien même ce reflet serait démenti par les auteurs ou clairement déformé par les objectifs artistiques poursuivis.

Rappelons que la première nouvelle du recueil d'Hoffmann, *L'Ermite Sérapion*, narre l'histoire d'un fou se prenant pour saint Sérapion et vivant dans un monde imaginaire en vertu du fait que « le temps comme le nombre est une idée relative » (Hoffmann, 3), ce que Lothar, l'un des protagonistes du récit-cadre, juge être la marque d'un véritable poète, fidèle à sa vision mais incapable de vivre à l'extérieur de cette légende. D'où la révérence des membres de la fraternité pour « notre saint patron Sérapion, lui qui

racontait les faits, fussent-ils historiques, tels qu'en son for intérieur il les imaginait lui-même, et non tels qu'il les avait lus » (Remy-Lacheny, 366). Dans le recueil, ce « principe de Sérapion » représente un motif unificateur que chaque nouvelle reprend et développe à sa manière, démontrant l'existence d'un autre monde, au-delà de la réalité ordinaire, et la capacité du poète à y accéder, à servir de médiateur entre ce monde et les lecteurs.

La fréquente comparaison des *Nuits russes* avec les *Frères de Saint-Sérapion* se fonde encore sur l'observation du rôle dévolu à la folie dans le texte et de la place qu'elle occupe dans le processus créatif. On sait qu'Hoffmann se sentait guetté par la folie et revendiquait une sorte de schizophrénie créatrice, et les nouvelles des *Frères de Saint-Sérapion* mettent en scène des personnages de fous qui, comme dans les *Nuits russes*, dévoilent les aspects ambigus de cet état intermédiaire de conscience : l'aristocrate se prenant pour l'ermite Sérapion n'est connoté positivement que par comparaison avec le conseiller Krespel qui, dans son « besoin de tout déceler, de tout voir et de tout savoir » (*Idem*, 355), est poussé à une folie destructrice et dénuée de toute possibilité créatrice, de la même manière que l'improvisateur Cyprien des *Nuits russes*. Ni Hoffmann ni Odoïevski ne font donc l'éloge de la folie, mettant en garde contre la toute-puissance de l'imagination opposée à la raison, insistant sur un principe fondamental de réalité qui est pour Hoffmann celui de l'expérience vécue intérieurement et pour Odoïevski celui de l'ouverture à toutes les sphères de la connaissance et de la vie.

Dans la Russie des années 1830-1840, la référence à l'auteur allemand était fréquente, et Odoïevski lui-même avait reçu le sobriquet de Hoffmann II. Nombre de critiques n'avaient discerné dans son précédent recueil, les

Contes bigarrés, pour lequel Hoffmann était célèbre en Russie, qu'une imitation du fantastique. Pourtant, ce fantastique est presque totalement absent des *Nuits russes*, à l'exception du *Sourire du mort*, et la structure des *Nuits russes* n'est qu'extérieurement semblable à celle des *Frères de Saint-Sérapion*. Le rôle du récit-cadre dans les *Nuits russes* ne peut être décrit uniquement comme un « ciment » entre les nouvelles, que celui-ci soit un commentaire, une introduction ou une morale.

Pour le critique Vassili Guippius, proche du symbolisme, si les *Nuits russes* renvoient à Hoffmann, c'est avant tout par leur dualisme et leur pessimisme (Gippius, 1). Pourtant, un tel jugement semble éviter totalement la prise en compte de la foi sincère de l'auteur en un avenir meilleur et du scepticisme rationnel dont il fait preuve dans l'appréciation de l'état contemporain des connaissances. Le dualisme à l'œuvre dans les textes d'Hoffmann n'est pas une caractéristique fondamentale des *Nuits russes*, bien qu'il s'exprime très clairement dans des textes antérieurs d'Odoïevski.

AUTRES INFLUENCES LITTÉRAIRES

Ivan Zamotine, l'un des premiers spécialistes de l'idéalisme romantique en Russie, distingue une parenté de traitement chez Odoïevski et Tieck pour ce qui est des thèmes de la solitude spirituelle et de la spécificité de l'artiste, comparant le *Dernier Quatuor de Beethoven* et *Sébastien Bach* avec le recueil de nouvelles de Tieck et Wackenroder *Fantaisies sur l'art* (Zamotin, 400-401), à quoi on pourrait ajouter également le texte de Wackenroder *Les Épanchements d'un moine ami des arts*. On retrouve dans ce dernier le thème,

développé par Odoïevski dans les deux nouvelles sur les compositeurs allemands, de la musique comme langage autonome permettant une communication divine entre les âmes. L'artiste est donc investi d'une mission de type religieux, comme le montre l'intercession (par ailleurs ambiguë) de sainte Cécile dans ce récit musical. Caroline Welsh montre d'ailleurs que « les *Fantaisies sur l'art* publiées par Wackenroder et Tieck, marquent ainsi le passage entre une musique qui stimule directement les passions par l'intermédiaire des nerfs à une musique qui agit sur l'imagination » (Welsh, 173), ce qui autonomise à la fois la musique, ses effets et le sujet, son âme. Plus de déterminisme où l'âme est conditionnée de manière univoque par un effet de sympathie provoqué par la vibration des nerfs du sujet, mais un processus complexe de recréation : « Au lieu d'éveiller les passions par un ébranlement nerveux, la musique agit ici sur l'imagination et mène – c'est la différence essentielle avec l'activité de l'imagination dans l'esthétique des Lumières – à des images hallucinatoires et fantasmagoriques produites par association d'idées ; elles ne présentent pas de passion et n'imitent pas la nature extérieure, mais doivent être considérées comme les créations autonomes d'une imagination productive » (*Idem*, 170).

Le dernier auteur important pour la genèse littéraire des *Nuits russes* est Jean-Paul, de son vrai nom Jean Paul Frédéric Richter (1763-1825). La première correspondance tient à une communauté de thèmes avec certaines œuvres de Jean-Paul. Dans la préface du roman *Titan* (1803), le traducteur Philarète Chasles décrivait déjà les thèmes abordés dans l'œuvre : « Vous qui demandez le sens et le but de cette civilisation qui vous environne ; à quoi elle aboutira ; comment se résoudra son problème ; quel avenir de naufrage, ou de

suicide, ou de glorification lui est réservé [...]. Comment doit finir cette civilisation qui exagère la puissance intellectuelle et la puissance industrielle aux dépens de la vie de l'âme; [...] creusant tous les mystères de la nature, sans pouvoir pénétrer les causes premières, les secrets de Dieu; [...] En augmentant la somme de ses désirs, augmentera-t-elle la somme de son bonheur? Ne va-t-elle pas accroître démesurément sa capacité de souffrance? Ne sera-ce pas là le géant qui escalade le ciel; et qui meurt écrasé?» (Jean-Paul, I-III). De nombreux critiques ont aussi souligné que ces auteurs ont tous deux recours au style didactique. Dès 1844, Biéliniski a signalé cette ressemblance en arguant que le didactisme était la caractéristique première du style d'Odoïevski.

Les sources littéraires des *Nuits russes* sont donc principalement issues du romantisme allemand, ce qui n'a rien d'étonnant compte tenu de l'influence prépondérante de cette théorie sur le romantisme russe et l'orientation spécifique de l'auteur, avant tout intéressé par la philosophie idéaliste allemande. Cette germanophilie de la jeunesse russe était relativement récente: au début du siècle, la « Société littéraire amicale », dont les « coryphées » étaient André Tourguéniev, Merzliakov et Joukovski, avait introduit en Russie les œuvres du *Sturm und Drang* grâce à leur considérable travail de traduction des pièces et des poèmes de Kotzebue, Schiller, Wieland. D'après Andreï Zorine, c'est justement Andreï Tourguéniev qui a « posé les paramètres fondamentaux de la réception de la culture allemande en terre russe »: « le type romantique de l'enthousiaste, le culte "allemand" de la belle âme, la foi dans l'existence d'un cercle choisi de cœurs nobles qui se comprenaient » grâce au partage des extases de la poésie (Zorin, 31). Cependant, pour la génération des années 1820, la référence à l'Allemagne

ne fonctionnait plus nécessairement sur le mode sérieux ou littéral qui pouvait être celui de la première génération. Si l'on suit la thèse de Feuillebois au sujet des « Allemands imaginaires » d'Odoïevski et de son « ennemi » littéraire Ossip Senkovski, célèbre orientaliste et éditeur controversé de la première « grosse revue » destinée à un lectorat « démocratique », le *Cabinet de lecture*, il semblerait que la connaissance réelle des œuvres de Schelling et l'attachement littéraire à celles d'Hoffmann puissent être mis en doute chez Odoïevski, au profit de la volonté d'asseoir une certaine posture littéraire (celle d'« aristocrate » pour Odoïevski), d'un dilettantisme assumé qui ne parvient pas à produire d'œuvre philosophique achevée en dépit d'une aspiration authentique (Feuillebois 2011, 282-283). Feuillebois conclut à une transformation fondamentale du fonctionnement de la « référence à l'Allemagne » chez Odoïevski. D'un élément libérateur et noble à l'époque des « liouboumdry », elle devient un jeu théâtral dans le cadre d'un romantisme « enclin à effacer les frontières entre le monde réel et le monde du livre » (*Idem*, 290).

DÉNONCIATION DU MATÉRIALISME OCCIDENTAL

L'empirisme et l'utilitarisme

Les *Nuits russes* sont l'un des premiers ouvrages où le lecteur russe a pu découvrir une dénonciation en règle du matérialisme occidental. Odoïevski fustige le matérialisme athée et le froid rationalisme des Lumières par la voix de Faust qui, dans l'« Épilogue », appelle à rejeter « le joug infamant des encyclopédistes et des matérialistes » (Odoïevski 1991, 222). Une grande partie de la société russe pensait

ainsi que la philosophie des Lumières était la cause des horreurs de la Révolution et que ses conséquences étaient toujours visibles dans la littérature des Jeune-France et de Victor Hugo, avec leurs passions sanglantes, démontrant un divorce funeste entre poésie et religion (Sakulin 1913a, 575-589). Dès la « Deuxième Nuit », l'auteur met en cause le rationalisme, qui s'attaque même à la poésie, rabaisant le poète jusqu'à le faire douter de son existence.

Odoïevski étend son hostilité aux économistes britanniques du XVIII^e siècle, Adam Smith (1723-1790), Jeremy Bentham (1748-1832) et Thomas R. Malthus (1766-1834). Leur économie politique souffre d'unilatéralité, négligeant l'ensemble des aspects de la vie humaine pour n'en privilégier qu'un seul : l'utilité. Chacune de leurs théories reçoit un traitement spécifique dans une nouvelle. À la fin de la « Troisième Nuit », Faust explique à ses jeunes amis que « l'unilatéralité, l'étroitesse d'esprit sont le poison des sociétés modernes, et la cause secrète de tous leurs maux, troubles et incertitudes ; si une seule branche vit sur le compte de l'arbre tout entier, l'arbre sèche » (Odoïevski 1991, 55). L'homme, ainsi que la société, a besoin de poésie, c'est-à-dire d'un élément inutile, « sans lequel *l'arbre de vie* devrait disparaître » (*Idem*, 54). *L'Économiste*, qui ouvre la « Quatrième Nuit », est consacré à la critique de l'utilitarisme en général, et *Le Dernier Suicide* à celle du malthusianisme en particulier, tandis que la *Ville sans nom* réfute en les portant à l'absurde les prémisses du benthamisme. Odoïevski utilise chacune de ces nouvelles afin de démontrer au lecteur tout le mal qui découle de l'utilitarisme froid. La cupidité qui caractérise l'Angleterre et les États-Unis, la spécialisation du travail et cette théorie à laquelle on sacrifie le bien de chacun dans l'espoir d'atteindre au bien de

tous sont des thèmes que l'on retrouve dans d'autres œuvres d'Odoïevski, notamment les *Notes psychologiques*.

Sur quoi fonder la science ?

Une autre des grandes questions qui traversent toutes les *Nuits russes* a trait à la connaissance, à sa possibilité et aux fondements sur lesquels elle repose. Ici, c'est l'empirisme qui subit le feu de la critique. Ses plus illustres représentants, Francis Bacon (1561-1626), John Locke (1632-1704) et Étienne de Condillac (1714-1780) sont tenus responsables des errements de la science moderne, qui mesure, dissèque, calcule, pèse mais n'aboutit à rien. Dans *Desiderata*, les deux condisciples de Faust mettent en doute le progrès scientifique. Si la science peut démontrer tout et son contraire, alors parler de science est un abus de langage et celui qui recherche la connaissance est condamné à examiner sans fin les prémisses de ce savoir. L'empirisme grossier et la spécialisation pernicieuse qui découlent de la vision des sciences héritée de Bacon mènent les scientifiques européens à leur perte. Ainsi, le héros de *L'Improvisateur* souffre de « microscopisme » après que le docteur Séguéliel lui a octroyé le don de s'exprimer sans mal, à la condition qu'il saurait tout, verrait tout et comprendrait tout.

Le problème de la science est de déterminer sur quoi fonder la connaissance : « il semblerait bien que toutes les disputes qui ont agité l'humanité au cours des siècles se ramènent à cette seule et unique question : par quoi commencer ? Ou plutôt à cette autre, encore plus primordiale : quelle est la base ? Qu'est-ce que le savoir ? Et finalement : la connaissance est-elle possible ? – Or cette question est à la pointe extrême de certaine science qu'on appelle la

philosophie... » (*Idem*, 178) Pour Odoïevski, le désir de connaissance est une force instinctive chez l'homme qui le pousse depuis toujours à rechercher la vérité.

Mais comment la trouver ? Les scientifiques matérialistes font fausse route, oublieux des découvertes de leurs prédécesseurs. Ainsi, Spinoza (1632-1677) a montré que la vérité d'un objet ou d'une idée ne dépendait pas de son existence, mais qu'elle en était une qualité intrinsèque, qu'elle se révélait d'elle-même. La connaissance n'est donc pas limitée par ce que nous démontrent nos sens, elle repose sur une théorie de l'immanence qui a aussi attiré l'attention de Schelling. Après Spinoza, Odoïevski s'intéresse également à Leibniz (1646-1716), et particulièrement aux *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (1705), réponse de Leibniz à Locke dans son *Essai sur l'entendement humain*. Locke y soutenait que toutes nos idées provenaient de notre expérience. Leibniz défend une position opposée, affirmant que certaines idées, notamment les vérités scientifiques, sont en notre possession dès notre naissance, et sont ou non activées par l'expérience. L'expérience peut tout fonder dans la connaissance, excepté l'entendement lui-même.

Cet enseignement concernant le caractère inné de certaines idées se retrouve dans les écrits des idéalistes allemands et des néo-platoniciens, premières lectures d'Odoïevski du temps de la Société des amis de la sagesse. L'auteur tient à ce sujet des propos révélateurs et fortement autobiographiques. Certes, il parle d'un stade révolu de son évolution intellectuelle : « C'était il y a longtemps, au plus fort des débats autour de la philosophie de Schelling. Vous ne pouvez vous figurer l'effet qu'elle produisit en son temps, l'élan qu'elle donna à un public assoupi au rythme monotone des rhapsodies de Locke » (*Idem*, 30). Pourtant, cette étape reste

dans sa mémoire comme une révélation du paradis : les deux jeunes amis de Faust « connurent sur cette voie des minutes exaltantes, des minutes divines » (*Idem*, 33). Les *Nuits russes* reviennent souvent à cette idée qui n'est pas nouvelle : « si nous avons une idée de l'égalité, de la beauté, du bien absolu, etc., c'est que tous ces concepts existent en nous par eux-mêmes, absolument ; et nous ne les appliquons à des objets visibles que pour les mesurer. Platon le disait déjà, et je ne conçois pas qu'il y ait lieu, encore aujourd'hui, de discuter d'une chose aussi avérée » (*Idem*, 190).

Le problème du langage

La recherche de la vérité et le fondement de la connaissance se heurtent à une même aporie récurrente dans les *Nuits russes* : l'inadéquation du langage. Dans la « Neuvième Nuit », Faust explique : « À un mot donné, nous associons un certain concept, inexprimable par la parole, un concept qui ne nous est pas transmis par un objet matériel, mais qui est issu, spontanément et entièrement, de notre esprit » (*Idem*, 179). Si les concepts sont inexprimables dans leur totalité par la parole, alors aucun savant ne peut atteindre la vérité à partir des enseignements d'un autre : « Vous désirez qu'on vous enseigne la vérité ? Savez-vous le grand mystère ? La vérité ne se transmet pas ! » (*Idem*, 29). Le langage humain est déficient. Selon Faust, « l'équivalence de l'idée et du mot ne dépasse pas un certain point » (*Idem*, 187). Donc l'acte même de transmission par la parole est imparfait car il laisse subsister entre le mot et l'idée « un écart minimum » (*Idem*, 182).

Cornwell a signalé, comme beaucoup d'autres commentateurs, ce que cette conception de la déficience du langage

devait à Platon et à Goethe, mais il en déduit en outre qu'il est possible de rapprocher la conception du langage de Faust dans les *Nuits russes* et celle de Novalis: « La double insistance d'Odoïevski sur l'inadéquation du langage et la capacité universelle de la poésie [...] fusionne ainsi avec des idées dérivant de la *Naturphilosophie* de Schelling, de l'idéalisme magique de Novalis et de la psychologie de Schubert, Ritter, et Carus » (Cornwell 1998, 49).

Ici encore, Odoïevski veut amener son lecteur à réfléchir au problème du langage en des termes qui le pousseront à chercher une solution ailleurs que dans la science matérialiste et la philosophie rationaliste. De fait, Faust se fait l'écho des recherches qui ont conduit Odoïevski à approfondir sa connaissance de la philosophie contemporaine venue d'Allemagne, mais aussi à étudier des enseignements souvent jugés obsolètes ou extravagants par ses contemporains.

DES INFLUENCES À CONTRE-COURANT

À la lumière du sévère diagnostic ainsi posé, Odoïevski suggère des pistes à explorer pour approcher des solutions aux problèmes du langage, de la connaissance et du rapport entre les sciences, les arts et la religion.

L'« amour de la sagesse » comme point de départ

La première piste, nous l'avons indiqué, est la philosophie allemande, de Kant à Schelling en passant par Fichte et Oken, que les jeunes « amis de la sagesse » avaient étudiée de 1823 à 1825. À la suite de ces philosophes, Odoïevski

reprend la lecture de Spinoza et de Platon, il souscrit au projet de la *Naturphilosophie* qui consiste à réconcilier l'idéalisme transcendantal de Fichte et Kant avec la pensée de Spinoza pour réunir les deux faces de l'Absolu, l'esprit et la nature. Cette nouvelle métaphysique repose sur quelques principes novateurs, dont celui de l'identité absolue de la nature et de l'esprit que Schelling expose dans son introduction aux *Idées pour une philosophie de la nature* (1797) : « la nature est l'esprit invisible, l'esprit la nature invisible ». La « philosophie de l'identité » repose sur les principes de polarité (le couple attraction-répulsion, développé par Oken dans une direction inspirée des mathématiques), de parallélisme et de symbolisme, qui trouve une expression dans l'« Épilogue » des *Nuits russes* : « tous les phénomènes de la nature sont des symboles les uns des autres » (Odoïevski 1991, 197). Ce symbolisme universel est l'un des traits dominants de la pensée d'Odoïevski, déjà présent dans son *Essai de théorie des arts*, datant de 1825. Le monde est conçu comme un tout dans lequel les objets se correspondent.

Dans les *Nuits russes*, Odoïevski distingue quatre registres d'activité de l'homme : la science dans laquelle l'homme triomphe de la nature, l'art où l'homme recrée la nature à son image, l'amour qui rassemble toute l'humanité, et la foi, alpha et oméga des trois forces précédentes (Sakulin 1913b, 218).

Le retour à la religion et à l'instinct

Le matérialisme des Lumières européennes a fait fausse route car il a voulu se passer de l'âme et n'accepter que le témoignage des sens. La philosophie transcendantale de Schelling et la pensée de Spinoza semblent apporter

une solution à ce fourvoiement. Mais Schelling lui-même s'engage bientôt dans des recherches marquées par la mystique chrétienne, comme nombre de ses contemporains, qu'Odoïevski lit attentivement. La théosophie de Schelling trouve ainsi un écho chez des penseurs comme Karl von Eckartshausen (1752-1803) dans son ouvrage *La Clé des mystères de la nature* (1804-1821), Johann Heinrich Jung-Stilling (1740-1817), Pierre-Simon Ballanche (1776-1847) qu'Odoïevski lit à la fin des années 1830 et surtout Franz von Baader (1765-1841). Pour ce médecin, professeur de philosophie et de théologie à l'université de Munich et disciple de Jakob Böhme (1575-1624), la foi est le socle de toute connaissance. Grâce à Chevryriov, qui en était proche, les « amis de la sagesse » ont pu très tôt se procurer ses livres et les étudier. Chevryriov a consacré un article à ses discussions avec Baader, publié en 1841, dont le titre exprime la direction à suivre : « Réconcilier la philosophie et la religion ».

Odoïevski ne se borne pas à critiquer une société dans laquelle l'homme ne peut compter sur aucune des forces qui l'élèvent, art, science ou religion. Il cherche ailleurs la réponse aux questions posées par l'idéalisme transcendantal et la théosophie. Selon Mann, Odoïevski ne se situe pas tant dans la lignée des romantiques tardifs tels que Hoffmann, malgré des thèmes et des motifs communs, que dans celle des premiers romantiques : Novalis, les frères Schlegel (Mann 1998, 165). Ceux-ci cherchaient à rapprocher les sphères de la poésie, de la religion, de l'histoire, de la politique et de l'art. Non content de se donner un objectif encyclopédique (Odoïevski 1991, 245 et 251), Odoïevski s'est aussi attaché à démontrer à quel point cet objectif ne pouvait encore être atteint. L'originalité des *Nuits russes* réside ainsi dans le rejet du systématisme de

l'esthétique philosophique auquel adhérait l'auteur dans les années 1820-1830 (Mann 1969, 106). Mann souligne qu'Odoïevski, dans les années 1840, a compris que son projet encyclopédique et universaliste des décennies précédentes était irréalisable. Il traite donc les problèmes cruciaux de son temps sur le mode artistique, ce qui lui permet de leur donner une dimension plus vaste mais non définitive (*Idem*, 160).

L'auteur oppose au rationalisme une autre vision de la connaissance, qu'il voit s'incarner dans les meilleurs savants du XVI^e siècle. Il affirme s'être lancé dans l'étude de « sciences autrefois célèbres, à savoir : l'astrologie, la chiromancie, la parthénomancie, l'onéiromancie, la cabbale, la magie etc. » (Odoevskij 1996, 12). Ces disciplines possèdent plusieurs avantages sur leurs consœurs modernes.

Tout d'abord, à l'époque prémoderne l'ensemble de la connaissance n'était pas divisé en une multitude de branches indépendantes. Par la voix de Faust, Odoïevski cherche à ramener les sciences dans le droit chemin et « tendre à cette unité qui seule peut leur rendre leur pouvoir immense » (Odoïevski 1991, 194). L'objectif des sciences doit être de comprendre la globalité, soit un tout organique, car la connaissance fragmentée des parties est mécanique.

De plus, les savants qu'Odoïevski cite appartiennent tous à un type bien différent de celui des scientifiques modernes. Ce nouveau panthéon compte des alchimistes du XIII^e siècle : Albert le Grand, naturaliste, concepteur d'un automate et disciple d'Aristote ; le moine Roger Bacon ; Raymond Lulle, moine, théologien, scientifique et poète ; Arnaud de Villeneuve, médecin de Salerne et théosophe. Ces hommes sont les précurseurs des savants du XVI^e siècle qui ont passionné Odoïevski : aussi bien Bombastus

Paracelse, inventeur de l'iatrochimie, médecin et naturaliste, grand adversaire de la scolastique en médecine, que son disciple Giordano Bruno, dont la vie et la pensée ont inspiré à Odoïevski l'ébauche d'un roman auquel il a travaillé vingt ans. Au XVII^e siècle, c'est le courant théosophique qui attire son attention, avec les penseurs Jakob Böhme, Valentin Weigel (1533-1588), Johann Arndt (1555-1621) et Heinrich Khunrath (1560-1605). La théosophie partage avec les sciences occultes un penchant pour la spéculation, les correspondances et le symbolisme universels, les figures mythiques (Adam, Lucifer, l'androgyne originel) et une foi en la capacité de l'homme à retrouver un lien direct avec le divin grâce à l'illumination ou la révélation. Deux penseurs intéressent tout particulièrement Odoïevski, John Pordage (1607-1681) et Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803), que la tradition rattache à l'illumination. La dimension mystique s'incarne, là aussi, dans la quête intérieure du divin et dans l'interprétation de la Bible renouvelée grâce aux enseignements des néo-platoniciens et des sciences occultes pour proposer, à son tour, une vision du monde comme analogie universelle.

Les *Nuits russes* recèlent de nombreux échos de la pensée de Pordage et de Saint-Martin mais, comme le note la traductrice, l'auteur ne cite jamais ces noms, « de crainte qu'on ne l'accuse de mysticisme », c'est-à-dire d'être maçon, « ou d'avoir été influencé par un philosophe non allemand », c'est-à-dire français (*Idem*, 29). Les idées d'Odoïevski au sujet de l'inadéquation du langage et de la force de l'instinct découlent également de l'enseignement de Pordage et Saint-Martin. Cornwell avance l'hypothèse selon laquelle les « Nuits pétersbourgeoises », premier titre prévu par Odoïevski pour les *Nuits russes*, lui aurait été inspiré par *Les*

Soirées de Pétersbourg (1821) de Joseph de Maistre, lui aussi disciple de Saint-Martin, car cette œuvre philosophique dans la tradition dialogique platonicienne constitue une série de onze entretiens entre trois personnages au sujet des modes de gouvernement (Cornwell 1998, 89).

Dans une tirade passionnée des *Desiderata*, les amis de Faust expriment leur crainte que l'humanité ait volontairement oublié ses recherches, qui menaient pourtant à la vérité. Si ces hommes illustres ont voué leur vie entière à la recherche de la vérité, c'est bien parce qu'ils ont suivi leur instinct, ce signe irréfutable de l'existence de la vérité. En 1862, lorsqu'il préparait une nouvelle édition des *Nuits russes*, Odoïevski a d'ailleurs lui-même noté que cette idée lui venait de la préface de Saint-Martin à *De l'esprit des choses*. De la primauté de l'instinct dans la recherche de la vérité, Odoïevski tire deux conclusions. Les savants des temps anciens ont plus de choses à nous apprendre que les scientifiques modernes pour la bonne raison qu'ils «savaient où ils allaient». Ce n'est qu'avec Francis Bacon que les sciences ont perdu de vue leur objectif, en inversant les étapes de la science, l'expérience devenant le premier pas vers la connaissance. De plus, les prétendues sciences d'aujourd'hui peinent à redécouvrir un savoir que les alchimistes méprisés du Moyen Âge avaient compris et assimilé sans peine, grâce à leur vision globale de la connaissance qui comprenait toutes les forces instinctives, donc irrationnelles, de l'esprit (Sakulin 1913b, 259). Voilà pourquoi, depuis ses lectures au sein de la Société des amis de la sagesse, Odoïevski revient toujours à la même idée, selon laquelle le XVI^e siècle a semé les graines de la vraie connaissance qu'il appartient au XIX^e de retrouver.

La folie et le génie

Si Platon était l'une des lectures favorites des « liou-bomoudry », ce n'était pas seulement pour ses idées, mais aussi pour sa méthode. En effet, pour les contemporains d'Odoïevski, l'obstacle principal à la connaissance est la scolastique, comprise comme une méthode purement formelle de spéculations détachées de la réalité. Au contraire, Platon a montré une autre voie pour accéder à la vérité de manière progressive et collective. La forme dialoguée ou, selon les mots d'Odoïevski, dramatique, est donc investie d'une mission heuristique dépassant la mise en scène dans les *Nuits russes* des débats qui avaient lieu au sein de la Société des amis de la sagesse.

De plus, Odoïevski pose que la recherche de la vérité ne doit pas seulement se faire en nous, comme l'affirment les mystiques centrés sur l'illumination et la révélation, mais aussi en étudiant les autres hommes. Or, et c'est là un trait tout à fait romantique, les camarades de Faust, en bons disciples de Schelling, en déduisent que leurs sujets d'étude privilégiés seront les fous, en vertu de la proximité et parfois de l'impossibilité de distinguer entre la folie et le génie (Odoïevski 1991, 42-43). Les grands hommes et les fous partagent quelque chose qui les fait toucher à la vérité, mais que le reste de l'humanité ne comprend pas. Si « la démence est la mère et la nourrice du genre humain », alors les fous des *Nuits russes* sont dans le même temps de grands hommes auxquels il a pourtant manqué l'un des éléments indispensables à la plénitude de la vie humaine. Il apparaît donc capital de leur donner la parole, ce à quoi Odoïevski s'est employé, nous l'avons vu, pendant la décennie 1830. Dans les *Nuits russes*, les nouvelles prévues pour *L'Asile de fous* mettent en scène des personnages ambigus : Beethoven,

Piranèse, Cyprien l'improvisateur et Bach sont tous des créateurs au talent unique. La combinaison de leur fantaisie et de leur originalité les rend éligibles au qualificatif de génie mais, au fil du temps, cette même singularité qui les distingue du reste de l'humanité les rend au contraire vulnérables à une descente dans la folie. Cette définition particulière du génie romantique permet une telle parenté avec la folie et la fascination des écrivains pour les premiers n'a d'égale que leur enthousiasme à explorer l'imaginaire, le discours, les représentations du monde des seconds.

Cependant, la parole du fou pose un double problème. Sur le plan de son adéquation à la vérité, tout d'abord, le discours du fou interroge la capacité de tout discours à communiquer un message et nous l'avons évoqué, c'est l'une des préoccupations centrales dans la réflexion d'Odoïevski. Ensuite, le parti pris romantique de rapprocher fous et génies permet de poser un autre regard sur le statut herméneutique du discours rationnel par rapport à celui du fou : lequel des deux doit être privilégié dans la quête de la vérité ? Peuvent-ils être complémentaires ? À défaut de donner la préférence au discours du fou, les écrivains romantiques s'intéressent de près à la primauté de l'instinct et de l'imagination, à une vision différente du monde qui nous entoure, deux caractéristiques de la parole du fou, car ils y supposent une plus grande sensibilité à ce qui se trouve de l'autre côté des limites sensibles de notre monde et de notre connaissance de celui-ci. Odoïevski va cependant plus loin dans cette voie que nombre de ses contemporains, il pousse outre la description de la simple « béatitude de la folie » (titre d'une nouvelle de Polevoï parue en 1833), car il y cherche également une réponse à la question de l'œuvre idéale, au problème de la *mimesis* et à son

doute concernant la capacité du langage en soi à signifier, à désigner de manière précise et adéquate la réalité (Tellier, sans pagination).

MÉTAMORPHOSER L'HOMME ET LE MONDE

Une nouvelle vision du monde

Pour Odoïevski, l'une des clefs qui permettrait d'ouvrir une nouvelle ère de civilisation réside dans la redécouverte d'une vision du monde organiciste. Il s'agit d'envisager la science comme un tout et non chaque science séparément, de comprendre le corps et l'esprit humain comme une entité unique, l'art de toutes les époques comme un organisme vivant, et plus encore l'art, la religion et la philosophie comme un tout. Dans *Sébastien Bach*, le texte s'ouvre sur le portrait d'un original qui se fait le héraut de cette conception de l'art. Il parcourt le monde à la recherche de tous les signes artistiques qui lui permettront enfin de reconstituer « un langage mystérieux, presque inconnu jusqu'ici mais commun à tous les artistes » car, selon lui, « l'art de tous les siècles et de tous les peuples constitue une seule œuvre harmonieuse ; chaque artiste y ajoute sa ligne, sa note, son mot » (Odoïevski 1991, 142). L'art permet à l'homme de comprendre que « l'homme et la société humaine sont un *organisme vivant* », que tout organisme a besoin du plein développement de ses éléments. Pour l'homme, cela signifie, selon la formule de l'« Épilogue » : « comprendre son instinct et sentir sa raison » (*Idem*, 233).

Cette vision du monde doit rendre possible une nouvelle science, dont la première étape est une science individuelle. Pour cela, il faut rendre à l'esprit humain son

pouvoir unificateur, capable de donner du sens au morcellement des savoirs. D'ailleurs, Odoïevski s'est défendu de l'accusation d'encyclopédisme dans la « Préface à la seconde édition » en revendiquant un objectif didactique et en renvoyant à l'esprit du siècle qui « sans y avoir réussi, cherche à réunir tous les fragments dispersés du savoir » (*Idem*, 247). Pourtant, cet esprit du siècle, que Cornwell remarque chez Odoïevski comme chez Novalis, les a menés dans deux directions *a priori* opposées mais totalement en accord avec le modèle allemand de romantisme : l'abandon de la plupart des projets au stade d'ébauche ou de fragment et l'aspiration interdisciplinaire des deux écrivains (Novalis compilait en effet une Bible scientifique de notes sur des sujets tels que l'astronomie morale, la physique spirituelle, la physiologie poétique, la chimie musicale) (Cornwell 1998, 47-48).

Ex oriente lux

Dans l'« Épilogue », Odoïevski expose une vision des rapports entre la Russie et l'Europe occidentale très proche des opinions des slavophiles. Pour des penseurs tels que Pogodine, Chevyrïov, Kireevski, Khomiakov et les frères Aksakov, « l'Occident est moribond » (*Idem*, 195) et la Russie est appelée à sauver l'Europe décadente, comme elle l'avait fait lors de l'invasion mongole au XIII^e siècle. Cette fois-ci pourtant, le salut que doit apporter la Russie est moral et non physique, car c'est elle qui détient les réponses que l'Occident cherche en vain dans la logique et l'observation de la nature. Comme l'écrit Kireevski en 1829 dans la *Revue de la littérature russe*, c'est grâce à l'irrationnel, la contemplation intérieure, la foi que l'on peut accéder à la vérité.

Une telle vision de l'avenir repose sur une relecture du passé et du présent de la Russie qui occupe tous les esprits à partir de la fin des années 1820. Si la *Lettre philosophique* de Tchaadaïev a tant fait scandale lors de sa parution en 1836, c'est qu'elle refusait à la Russie le droit à sa propre histoire au même titre que les pays européens. Tchaadaïev développe l'idée, centrale pour les occidentalistes, que les efforts louables de Pierre le Grand pour greffer la civilisation européenne en Russie n'ont pas encore porté leurs fruits. Pour les slavophiles au contraire, Pierre le Grand a brutalement interrompu le développement organique de l'histoire russe en voulant lui imposer un État, le règne de la raison, en voulant substituer une autorité extérieure au consentement intérieur, toutes choses étrangères au génie national : « renversant les données immédiates, ils transformaient le retard apparent en une avance spirituelle » (van Regemorter, 133). Odoïevski occupe une position médiane entre ces théories car il estime que Pierre le Grand a, le premier, eu la vision de ce que la synthèse des principes russes et européens pouvait apporter. Dans la tirade messianique de Faust adressée à ses « frères humains », on trouve ces principes, comme pour développer une note de 1833 dans laquelle Odoïevski envisageait ce qui se serait produit si la Russie avait conquis l'Europe tandis qu'elle repoussait Napoléon : « qu'aurait produit l'union du sentiment religieux russe, du monarchisme, de la vie qui ne compte que sur elle-même – en un mot de ce qui manque à l'Europe – et du désespoir, du matérialisme, de l'anarchie et de l'expérience de l'Europe ? » (Sakulin 1913b, 274). Comme les slavophiles, Odoïevski ne doute pas que son pays sortira vainqueur de cette confrontation, à la condition qu'il réalise une synthèse des meilleurs acquis européens et russes.

Il ne croit pas, selon une formule célèbre, que le passé de la Russie doive devenir l'avenir de l'Europe. Il appelle de ses vœux l'union des forces traditionnelles de la culture russe avec les connaissances européennes, « la fusion du génie national et de l'instruction universelle » (*Idem*, 276). Odoïevski et ses confrères slavophiles ne pouvaient renier leur éducation européenne, ni sa nécessité pour leur pays, vue l'écrasante majorité d'analphabètes en Russie. Mais ils voulaient une nouvelle science, un nouveau rapport à la connaissance et au savoir.

Les *Nuits russes* analysent en profondeur l'antagonisme de deux visions du monde, idéaliste et matérialiste, qu'elles incarnent dans des personnages porte-voix, et dont elles étendent la signification jusqu'au conflit de civilisations entre l'Europe et la Russie (*Idem*, 241). La charge virulente d'Odoïevski contre le matérialisme européen n'a d'égale que son plaidoyer pour l'avènement d'une nouvelle civilisation, constituée du meilleur des deux mondes et fondée sur des principes spirituels : l'instinct, la foi, l'harmonie universelle.





V LA POÉTIQUE

Une relecture originale des thèmes romantiques

Odoïevski développe dans les *Nuits russes* des images et des champs lexicaux signifiants, dont la fonction consiste à enrichir le message du texte. Arrêtons-nous sur trois de ces éléments remarquables : l'opposition entre nuit et lumière, la décadence et la révélation.

L'OPPOSITION ENTRE NUIT ET LUMIÈRE

Odoïevski utilise souvent les métaphores de la lumière et de la nuit pour désigner, d'une manière assez traditionnelle, d'une part la vérité et d'autre part le chaos primaire, donc l'erreur. Des expressions telles que « la vérité lumineuse », « la clarté des mots », « la lumière de la vérité » s'opposent ainsi à « l'obscurité, [aux] errements et [au] doute » car « la nuit est le royaume d'une force hostile à l'homme » (Odoïevski 1991, 108). Si le contexte des *Nuits russes* invite à envisager la signification de la « nuit » dans le cadre d'une poétique romantique, c'est avant tout dans la mesure où celle-ci est soumise à une réévaluation originale dans l'œuvre d'Odoïevski.



On sait que, pour des artistes romantiques tels que le poète Tiouttchev, la lumière du jour symbolise le rationnel, le terrestre, tandis que la nuit représente l'instinct, le cœur. Dans les œuvres de Schelling, la nuit devient une dimension à part entière de la vie humaine et, plus largement, le stade originel de l'univers (Mann 1969, 137). Dans les *Hymnes à la nuit* (1800) de Novalis, c'est la nuit qui recèle la clef des mystères de la vie et de l'humanité. Elle représente un état psychologique et physiologique distinct, puisqu'elle permet de faire abstraction du monde extérieur, de le neutraliser afin de rechercher la vérité dans l'extase de l'introspection. La nuit est un état ambigu et les romantiques, en se concentrant sur la face nocturne de la vie humaine, reconnaissent l'importance des phénomènes profonds que la raison ne peut ni connaître ni expliquer.

Or, à chaque fois que la question de l'irrationnel et du mysticisme est abordée en relation avec l'image de la nuit dans les *Nuits russes*, les interprétations rationnelles, analytiques et physiologiques l'emportent sur les explications mystiques ou teintées de schellingisme (Kuno, sans pagination), comme le démontre le début de la « Sixième Nuit ». Pour répondre à la question de Rostislav : « Pourquoi, la nuit, l'attention est-elle plus concentrée, la réflexion plus vive et l'âme plus loquace ? » (Odoïevski 1991, 107), Faust évoque d'abord deux interprétations en soulignant leur caractère hypothétique : « Si j'étais du nombre des savants, je te dirais avec Schelling [...] ; si j'étais un mystique [...] » (*Idem*). Sa propre explication n'est présentée que plus tard, et elle résonne bien différemment : « pendant la nuit, toutes les influences négatives de la nature sur l'organisme humain s'accroissent ». La nuit est cet « instant où l'organisme est le plus fortement soumis aux influences néfastes » (*Idem*, 109). Kuno en déduit

qu'« il n'y a aucune raison pour considérer Odoïevski comme un romantique au même titre que Novalis ou Tiouttchev », et que dans les *Nuits russes* la nuit a une signification symbolique bien différente (Kuno, sans pagination).

En s'écartant ainsi du traitement romantique des images de la lumière et de la nuit, Odoïevski leur confère une ambivalence tout à fait particulière. Il pense l'homme comme opposé à la nature, chacun des deux luttant pour sa suprématie. Dans ce combat rationnel, c'est bien le soleil qui est l'allié de l'homme : « Le soleil est mieux disposé à l'égard des hommes : symbole d'une certaine tendresse à leur endroit, il chasse les brumes mauvaises et fait élaborer aux plantes grossières l'oxygène vital aux humains ; il réjouit les cœurs, et pour cette raison peut-être, le sommeil de l'homme est particulièrement doux au lever du soleil ; il sent la présence de son allié, et s'endort sans crainte, sous sa protection chaude et lumineuse... » (*Idem*, 109). La nuit, en revanche, provoque dans tous les organismes vivants un état maladif. Dans ce combat de l'homme contre la nature, la nuit ne possède aucune des caractéristiques positives dont le romantisme l'a investie, elle devient ce « moment de crise, de douloureuses recherches, de mécontentement de soi » (Mann 1998, 190). La nuit sert ainsi de cadre à la crise du romantisme et de l'idéalisme inspiré de Schelling qui est la marque du scepticisme de Faust, mais également, par réfraction, à la quête de la vérité que menaient les deux amis idéalistes de Faust, quelques décennies auparavant. L'image est ainsi ambivalente, utilisée à la fois littéralement, si l'on peut dire, comme cadre chronologique d'une quête toute romantique, et de manière décalée, comme symbole d'une crise idéologique.

La lumière non plus n'est pas univoque. Les *Nuits russes* opèrent une distinction nette entre lumière artificielle

et lumière naturelle. Le soleil, seule lumière naturelle, peut à l'occasion devenir un « soleil neuf », comme dans l'« Épilogue », annonçant une nouvelle ère dans l'histoire de l'humanité. À l'inverse, les chandelles qui éclairent brillamment les salles de bal, le soleil artificiel du *Dernier Suicide* et l'éclairage au gaz des fabriques anglaises employant des enfants émettent une lumière trop vive, trompeuse. Elle révèle la vanité des hommes corrompus et pervertis par un progrès imaginaire.

Et pourtant, dans certains cas, la nuit peut profiter à l'homme. Elle est, par exemple, l'alliée du jeune Bach dans son instruction. Il peut lire à la faveur de la lune les pages du cahier de son frère contenant toute la musique qu'il lui a interdite, puis la recopier patiemment dans sa totalité. C'est la lumière du jour qui le trahit et précipite la destruction du cahier. Lorsqu'il se trouve à Eisenach, Sébastien s'introduit de nuit dans l'église : « La lune, encore une fois sa protectrice, brillait à travers les vitraux des fenêtres en ogive » (Odoïevski 1991, 151), éclairant le chemin de Sébastien vers l'orgue. Le lendemain, il tente d'expliquer à Christophe son étrange comportement : « Jamais Sébastien ne put convaincre son frère de ce qu'il avait passé la nuit à jouer de l'orgue dans la cathédrale ; l'instinct de l'âme qui avait guidé Sébastien dans cette circonstance était inconnu de Christophe. En vain Sébastien lui parla-t-il de l'élan irrésistible qui l'avait entraîné, de son impatience, de son ravissement » (*Idem*, 153). En vain, car la nuit a révélé à Sébastien sa personnalité profonde, elle l'a poussé à rendre concret le mystère intérieur. Le personnage de Christophe, quant à lui, ne recèle pas de profondeurs cachées que la nuit pourrait dévoiler.

Dans le *Sourire du mort* ainsi que dans les descriptions de l'aube qui reviennent à la fin de la « Deuxième Nuit » et au

début de la « Neuvième Nuit », une même couleur apparaît. La vision du cercueil qui impressionne si fortement Lisa lorsqu'elle arrive au bal est éclairée « d'une flamme pourpre » (*Idem*, 72) ; Faust attire l'attention de ses camarades sur « les somptueux rais pourpres du soleil sur le point de se lever » (*Idem*, 44) ; le narrateur décrit les effets du crépuscule grâce au « reflet pourpre des eaux du fleuve qui, projeté contre les parois de la chambre, communiquait une palpitation de vie aux tableaux, aux statues, et à tous les objets inanimés » (*Idem*, 176). La couleur pourpre est associée au renouveau de la vie et à la révélation de la vérité. Le pourpre est la couleur impériale, celle du feu. Dans les *Nuits russes*, le feu apparaît rarement comme un élément destructeur et négatif, un rôle dévolu à l'eau. Instrument des alchimistes, le feu purifie, sépare l'essence des éléments secondaires et permet d'atteindre la pierre philosophale, la vérité nue. L'aube est ce moment incertain, limite entre la nuit et le jour, qui voit renaître le soleil. Tout comme l'homme traverse la nuit en attendant le retour du soleil, il cherche toute sa vie dans les ténèbres de l'ignorance la lumière de la vérité (Mann 1969, 138). La nuit ne pousse pas seulement les hommes à se rassembler par peur des puissances néfastes, comme le dit Faust, elle réveille aussi en l'homme la soif de vérité. Elle est à la fois la cause et la condition de la philosophie.

La nuit ne se résume pas à un élément du chronotope, ni au seul royaume des puissances maléfiques, c'est dans le même temps un domaine de l'activité intellectuelle et la condition de possibilité de cette activité (Majmin, 262). L'ultime originalité de l'œuvre d'Odoïevski réside dans le qualificatif : des « nuits », certes, mais des nuits « russes ». Il faut comprendre qu'à la forme de la veillée populaire, pendant laquelle on se raconte des histoires, sont joints un

projet philosophique et une théorie historique originales. Ainsi, dans l'«Épilogue», le manuscrit des deux idéalistes associe de plus en plus la Russie à la lumière et l'Europe aux ténèbres: «l'éclat de l'épée russe brille encore, redoutable, au cœur de l'obscur chaos de l'ancien monde» (Odoïevski 1991, 197), jusqu'à donner à la Russie un «soleil neuf», tandis que l'Europe se décompose dans la nuit de la décadence (*Idem*, 198). Selon Kuno, la Russie est encore dans la nuit, elle cherche la vérité et apprend à reconnaître sa mission envers l'humanité, tandis que l'Occident sombre progressivement dans la nuit. Le soleil de l'Europe s'est couché, tandis que celui de la Russie, symbole d'un avenir rayonnant, se lève à peine. De la même manière que le soleil se lève à l'est, la Russie est appelée à guider les peuples vers «un nouveau soleil», une nouvelle trinité unissant l'art, la science et la religion.

LA POÉTIQUE DE LA DÉCADENCE

Dès la «Première nuit», les *Nuits russes* posent la question du destin des peuples dans l'histoire de l'humanité. L'auteur y apporte des éléments de réponse dans *La Ville sans nom*, *Le Dernier Suicide* et, bien sûr, dans l'«Épilogue». Ces anti-utopies révèlent la décadence des peuples, ses causes et ses conséquences. La décadence se caractérise ici par l'unilatéralité du savoir et la fragmentation des sciences, ainsi que par l'oubli de tout ce qui fait la «poésie» de la vie. Mais il est deux autres traits qui la caractérisent tout autant: la maladie et la folie.

Certes, la folie est, dans l'art romantique, cette aptitude rare à voir la réalité autrement. Les fous ont une capacité

extraordinaire pour réunir des symboles et créer des liens insoupçonnés entre les choses. La folie permet de reconnaître que la nouveauté n'est pas nouvelle, mais qu'elle n'est qu'une autre manière de regarder le monde. C'est là le sens de l'expression « chausser de nouvelles lunettes » utilisée par l'auteur à la fin du texte. La folie, dans le cas de Bach, est cet « élan irrésistible qui l'avait entraîné » dans l'église, de nuit, pour admirer l'orgue. La folie chez certains hommes est indifférenciable du génie car, l'épigraphe au premier fragment nous le rappelle, « la démence est la mère et la nourrice du genre humain ». En tant que faculté à faire surgir des rapports nouveaux entre les choses, le processus de la folie s'apparente à celui de la création, chacune inventant de nouvelles visions de la réalité.

Cependant, le rôle de la folie dans les *Nuits russes* est ambivalent. Elle est d'abord définie par l'obsession : « Chez [les fous], tous les concepts, toutes les sensations se concentrent dans un seul foyer ; dès lors, la force particulière d'une idée quelconque attire à soi tout ce qui, dans le monde entier, s'apparente à cette idée » (Odoïevski 1991, 42). D'un côté, cette obsession peut conduire à la pire des morts, au suicide. C'est bien entendu le cas de l'humanité du *Dernier Suicide*, excepté les nouveaux Adam et Ève qui gardent espoir en la vie. C'est aussi le cas du héros de *L'Économiste*, dont Faust dit : « je suis convaincu que l'on n'aurait pas eu le droit d'enterrer le malheureux B*** en terre bénite ; il est certain qu'il s'est suicidé ; mais il a tué son corps au moyen d'un poison que les médecins n'ont pas soupçonné » (*Idem*, 58). Ce poison lent qu'il s'est lui-même administré est celui du désespoir de l'âme lorsqu'elle comprend qu'elle a dilapidé sa vie terrestre. La folie prend à son tour l'aspect d'un châtement divin s'abattant sur les

hommes indignes du royaume de Dieu. Mais elle est aussi le signe que la planète vieillit et que l'humanité tout entière perd de vue le droit chemin : « Les instants sont comptés. Il y a encore des gens qui se disputent pour le pouvoir et les préoccupations quotidiennes, comme se disputaient les courtisans byzantins à l'époque des invasions barbares [...] ; est-il possible que l'humanité se soit vraiment détournée du juste chemin, et que, de son plein gré, elle coure bientôt à sa perte ? » (*Idem*, 40-41). Symptôme ultime de la décadence, la folie accable certains peuples et les entraîne vers la mort. Dans le *Sourire du mort*, la bonne société décadente, barricadée dans son cynisme, est punie au beau milieu d'un bal par une inondation soudaine. Rappelons que la capitale russe, construite à l'embouchure de la Néva sur un marais, est très vulnérable aux inondations. Celle de novembre 1824 fut la plus meurtrière, ce qui explique sans doute la grande fréquence de ce thème dans la littérature contemporaine, comme dans *Pétrograd* (1830) de Chevryriev et *le Cavalier de bronze* (1837) de Pouchkine, où il est traité comme un châtiment divin envoyé aux hommes qui ont oublié leur juste place dans le monde.

Les peuples décadents souffrent également du fléau de la maladie. Ces épidémies transmettent la mort par contagion, comme en souvenir de l'épidémie de choléra qui a ravagé la Russie au début des années 1830. Odoïevski cherche peut-être ainsi à donner du sens à la série d'événements cataclysmiques qu'il a connue depuis 1812, sans oublier l'apparition de la comète de Halley. Dans la « Première Nuit », Rostislav invective en pensées les « insensés » qui tentent de justifier l'ordre établi : « Dans le désert de votre âme soufflent des vents putrides, la peste noire fait des ravages et ne laisse aucun sens échapper à la contagion »

(*Idem*, 24). La suite du texte laisse entendre qu'il s'agit des Occidentaux, « fils débiles de pères débiles », aveuglés par leur fausse science et leur absence de foi. Pour les mêmes raisons, la ville sans nom est anéantie dans une débauche de maladie, de pourriture, d'épidémies et de famine. Dans *Le Vengeur*, le poète est l'instrument de la Némésis et « accomplit son mystérieux office aux temps de marasme spirituel et de pourriture sociale » (*Idem*, 70), ce qui semble devoir s'appliquer assez bien à l'Angleterre du début du siècle, dans laquelle l'industrialisation va de pair avec les pathologies et les handicaps qui en résultent. La maladie contagieuse reprend ainsi l'image biblique du fléau divin qui vient frapper les peuples indignes et les anéantir.

Les *Nuits russes* développent une veine édifiante tout à fait originale dans le contexte de la fin du romantisme européen, mais très typique de la manière d'Odoïevski. Si l'intérêt pour la maladie, la décadence et la folie semble entrer de plein droit dans la poétique d'une œuvre romantique, le traitement dont ces thèmes font l'objet sous la plume d'Odoïevski place les *Nuits russes* à part dans l'histoire de la littérature. La poétique de la décadence met en lumière le côté prophétique et apocalyptique des *Nuits russes*, reprenant la symbolique biblique en l'appliquant aux temps modernes.

LA POÉTIQUE DE LA RÉVÉLATION

Les *Nuits russes* sont un réquisitoire contre le fanatisme de la rationalité positive et ses conséquences extrêmes, mais aussi un plaidoyer pour une nouvelle science et un nouvel art. Le moyen d'y parvenir fait autant l'objet des

dialogues que des récits. Dès la « Deuxième Nuit », Faust l'indique à ses jeunes interlocuteurs : « Schelling a été pour le début du XIX^e siècle ce que Christophe Colomb fut pour le xv^e : il a révélé à l'homme un continent inconnu, à propos duquel n'existaient que quelques récits fabuleux : *son âme* ! Comme Christophe Colomb, ce qu'il découvrit n'était pas ce qu'il cherchait ; comme Christophe Colomb, il suscita des espoirs chimériques. Mais comme Christophe Colomb, il donna une nouvelle orientation à l'activité humaine ! » (*Idem*, 30). La comparaison entre ces deux « explorateurs » est très importante pour la poétique de l'œuvre car, ensemble, le navigateur et le philosophe symbolisent ce que Faust a l'ambition d'être, à la fois un observateur de la nature et un « naturaliste de l'esprit », mettant sur le même plan deux aspects de la science qui sont pour lui indissociables. Le point capital pour Faust est que ni Schelling ni Colomb n'ont découvert ce qu'ils cherchaient. Leurs recherches ont abouti non pas en vertu d'un processus linéaire et rationnel, mais grâce à une intuition géniale et un saut dans l'inconnu qui est en même temps un acte de foi.

C'est également ce qui caractérise le bibliomane, cette sorte de fou toléré par la société moderne. Le narrateur de la « Troisième Nuit » se présente comme un bibliomane convaincu : il fréquente assidûment les bouquinistes, mais ceux-ci ne l'estiment guère, car il n'est pas intéressé par les productions modernes. Son occupation même présuppose de fureter dans les recoins sombres des étalages. Le bibliomane est, par définition, un adepte de la trouvaille fortuite : « A votre intention, jeunes gens, j'ajouterai ici que chez beaucoup de nos bouquinistes, tout ouvrage portant une reliure de parchemin et un titre en latin est classé comme

livre de médecine ; vous pouvez donc juger des horizons qui s'ouvrent au bibliophile!» (*Idem*, 47). Lui aussi trouve ce qu'il ne cherche pas ou, du moins, cherche sans savoir ce qu'il va trouver, mais dans l'espoir d'une trouvaille.

Le hasard joue ainsi un rôle important dans toute recherche, qu'elle soit philosophique, géographique ou bibliophilique. En rédigeant leur manuscrit, les jeunes idéalistes ont, involontairement sans doute, adopté ce principe, ainsi que le fait remarquer Faust : « Apparemment, le temps manqua à mes amis de donner à leur manuscrit une forme plus achevée et plus égale, ou d'en polir le style ; on y trouve rassemblés dans le désordre leurs propres observations, des notes de voyage, des lettres à leur adresse, divers matériaux bruts qui leur étaient parvenus – le tout assemblé au hasard, et c'est dans cet état que le manuscrit m'est parvenu après la mort de mes amis » (*Idem*, 44). Le désordre, le hasard et le fragment font de ce manuscrit, selon les principes romantiques, le symbole de la recherche de la vérité et de la création artistique.

Les *Nuits russes* sont traversées par un lexique religieux et une veine mystique qui s'appliquent également, dans la tradition romantique, à la création artistique. L'inspiration créatrice s'apparente à la révélation mystique, comme le montrent trois artistes des *Nuits russes* : Cyprien l'improvisateur, Beethoven et Bach. Le jeune Bach en a la révélation lors de la nuit qu'il passe dans l'église d'Eisenach à contempler l'orgue. Il envisage alors la création artistique comme une synesthésie universelle : « chaque mouvement radieux est musique, chaque son embaume, et une voix invisible prononce distinctement les mystérieuses formules de la religion et de l'art » (*Idem*, 153). Beethoven, lui, ne conçoit « l'inspiration que lorsque le monde tout entier

se transforme, pour [lui], en harmonie! Lorsque chaque pensée, chaque sentiment résonne en [lui], lorsque toutes les forces de la nature deviennent [s]es instruments, que le sang bout dans [s]es artères, qu'un tremblement secoue [s]on corps, et que [s]es cheveux se dressent sur [s]a tête... » (*Idem*, 115). Pour Cyprien, la révélation prend la forme d'un pacte avec le diable. Cette image de l'inspiration comme révélation fait de la création artistique à la fois une ascèse et un sacrement, un don et une pénitence. Le véritable artiste doit se sentir emporté par l'inspiration, par cette sorte de folie qui a pour nom l'« enthousiasme ».

La révélation ne peut se produire pour de simples mortels que dans des circonstances exceptionnelles. Le brigadier B*** n'y accède qu'à la faveur d'une maladie si grave qu'il se croit mourir : « un terrible frisson secoua mes nerfs, et ce fut comme un voile qui tomba de mes yeux. Tout ce qui émeut l'âme d'un homme actif, fort [...], tout cela flamba dans ma tête; devant moi s'ouvrit l'abîme de l'amour et de la connaissance de soi » (*Idem*, 65). Le lexique de ce passage est très marqué par l'influence de la langue liturgique, signe supplémentaire de la valeur religieuse de la révélation. La plupart du temps, celle-ci est décrite comme voilée, mystérieuse, irisée (*Cécile*, 85-87). Seules des circonstances exceptionnelles permettent à l'homme de la distinguer clairement.

Car la condition première pour recevoir la révélation reste encore d'avoir des yeux pour voir. C'est ce sur quoi insiste Faust dans l'« Épilogue » à propos de la méthode scientifique des « Anciens ». En réponse à Viatcheslav, qui considère que « les alchimistes cherchaient une chimère, la pierre philosophale, – et par hasard, ils sont tombés sur quelques découvertes », Faust l'interroge : « Sais-tu bien ce qu'il faut,

pour découvrir quelque chose par hasard? [...] des yeux... Au sens large du terme!» (*Idem*, 215). Quelques pages plus loin, Faust revient sur cette idée et recommande à ses camarades de se « munir de bonnes lunettes, bien astiquées, achromatiques, et sous l'influence desquelles les objets ne se teintent pas de couleurs terrestres, irisées ou fantastiques » (*Idem*, 234). Il semble qu'à ce sujet, Faust se contredise, puisqu'il affirme que « les Anciens, comme la majorité des alchimistes, savaient où ils allaient » (*Idem*, 214), tandis que les scientifiques modernes avancent « comme on dit, à l'aveuglette ». La contradiction n'est qu'apparente. Les découvertes des Anciens qui nous sont devenues si indispensables aujourd'hui ont été faites « simplement, à temps perdu », tandis que nous avons oublié le chemin qui mène à la vérité. Dans la vision mystique de l'univers, l'homme, depuis sa chute, cherche à retrouver l'unité de la création, l'unité du spirituel et du corporel. Cela ne peut se faire, nous dit Odoïevski, qu'en sachant où aller, c'est-à-dire en mettant déjà en pratique cette unité désirée. Voilà pourquoi, si l'on trouve ce qu'on ne cherche pas, du moins pas avec une méthode rationnelle, encore faut-il avoir l'esprit ouvert et être prêt à de telles découvertes.

L'un des signes avant-coureurs de la révélation peut être détecté grâce à la perception de l'harmonie universelle. Les *Nuits russes* développent un vaste champ lexical consacré à la notion d'harmonie, qui l'associe à la vérité et à la foi, tandis que son absence signifie fourvoisement et mort. C'est ce qui arrive au jeune homme éconduit du *Sourire du mort* : « Qui sait ce qu'il advint du jeune homme lorsque, durcies par la souffrance, les cordes de l'harmonieux instrument de son âme se rompirent [...] ? » (*Idem*, 73). Ce n'est pas un hasard si l'un des rares fragments positifs des *Nuits russes*

reçoit le nom de sainte Cécile, patronne de l'harmonie, ni si les nouvelles consacrées à Bach et à Beethoven opposent l'harmonie véritable à l'harmonie mensongère, comme dans la voix du bel Italien qui trouble l'épouse de Bach, ou dans l'espoir délirant de Beethoven de démontrer qu'un accord rassemblant tous les sons de la gamme chromatique est juste. Odoïevski se livre d'ailleurs à un développement étonnant de la part d'un chrétien orthodoxe sur la pureté comparée de la musique d'orgue et de la musique vocale, renvoyant la voix au « premier gémissement pécheur » et déclarant l'orgue « impassible » comme la nature, indépendant des « caprices des jouissances terrestres » (*Idem*, 165). Le premier degré de l'harmonie entre les hommes est la compassion, dont manque si cruellement le *Brigadier*. Au degré suivant, l'esprit humain perce le mystère de la synesthésie, ce mode de perception si typiquement romantique. Le stade ultérieur permet à l'individu de percevoir sa place dans l'harmonie de l'univers, comme pour développer l'idée de Platon dans *le Banquet*. À la poursuite de cet objectif, les *Nuits russes* apportent une manière de solution grâce à leur structure. Le texte est construit de telle façon qu'il revient au lecteur d'atteindre à une harmonie supérieure à la juxtaposition des nouvelles et des personnages, plus abstraite que la lecture des seuls mots, par un travail éminemment personnel d'organisation et de re-création du matériau qu'il a sous les yeux. Les *Nuits russes* font appel au lecteur pour susciter en lui une vérité suprême nécessairement indicible en s'appuyant non seulement sur le style, mais aussi sur l'ensemble de la poétique du texte.



VI

LA LANGUE ET LE STYLE

L'invention d'une langue littéraire philosophique

Les *Nuits russes* ont ceci de proprement romantique que leur langue et leur style font l'objet de commentaires à l'intérieur du texte. Ainsi, Faust explique : « mes amis défunts vivaient au siècle des phrases – on ne parlait guère autrement, à l'époque ; aujourd'hui nous avons les mêmes phrases, avec en plus la prétention à la brièveté, à la concision ; en sont-elles devenues plus claires ? – Dieu le sait » (*Idem*, 198). Pour Cornwell, les *Nuits russes* représentent un apport majeur à l'édification d'une prose littéraire russe, problème qui occupait tous les écrivains de l'époque : « les *Nuits russes* sont [...] écrites, en majorité, dans un style prosaïque élevé post-pouchkinien, tout à fait identifiable en tant que russe littéraire moderne » (Cornwell 1998, 7).

LA POLYPHONIE STYLISTIQUE EN QUESTION

Les *Nuits russes* se présentent tout d'abord comme un texte hétérogène constitué, d'une part, de dialogues et, d'autre part, de récits délégués à des narrateurs variés. À première vue, les *Nuits russes* devraient donc se caractériser



par une grande pluralité de voix, puisque le nombre de personnages qui ont la parole atteint la dizaine : le narrateur anonyme des premières nuits, Faust, Rostislav, Victor et Viatcheslav, les jeunes amis de Faust qui n'ont droit qu'à une voix commune, leur oncle bibliomane de la « Troisième Nuit », le brigadier B. de la « Quatrième Nuit », « l'homme en noir » de la « Cinquième Nuit », l'original de la « Huitième Nuit ». Pour répondre à l'exigence de vraisemblance, chaque nouvelle voix dans le texte devrait posséder ses propres particularités de langage. Une telle exigence était relativement nouvelle en Russie, et avait trouvé sa première expression dans les années 1830, lorsque plusieurs auteurs avaient publié des cycles de récits dans lesquels les narrateurs étaient souvent des personnages fictifs issus du « peuple ». Les plus célèbres de ces cycles sont les *Veillées du hameau près de Dikanka* et *Mirgorod* (1832) de Gogol, les *Récits de Belkine* de Pouchkine et les *Contes du cosaque Louganski* (1831-1846) de Dahl. Odoïevski lui-même s'y était en partie conformé dans son premier recueil, les *Contes bigarrés*.

Dans les *Nuits russes*, en revanche, on n'observe pas de réelle polyphonie stylistique. Seuls Faust, Victor et, à la limite, les deux camarades idéalistes de Faust possèdent des personnalités distinctes s'exprimant de manière individuelle dans leur langage. Victor, en tant qu'adversaire de l'idéalisme et disciple du matérialisme objectiviste, emploie un vocabulaire plus concret, marqué par celui des sciences naturelles. Faust utilise volontiers des termes abstraits et manie le lyrisme. Ces deux tendances caractérisent aussi, mais à plus grande échelle, le discours de ses anciens camarades et celui du narrateur anonyme. Dans l'« Épilogue », lorsqu'ils parlent de la mission de la Russie, un même

lyrisme règne dans les discours des deux amis et de Faust, mais l'âge a aplani les élans enthousiastes de la jeunesse chez ce dernier. Comparons le lyrisme de Faust : « Pour accéder au plein épanouissement de ses éléments humains fondamentaux, il a manqué à l'Occident, malgré toute sa grandeur, un second Pierre, qui lui eût greffé la sève ["soki"] fraîche, puissante, de l'Orient slave! » et celui de ses camarades : « Qu'elle est grande, notre vocation, qu'elle est ardue, notre tâche ["podvig"]! Nous devons rendre vie à tout! Incrire notre esprit dans l'histoire de l'esprit humain, tout comme nous avons déjà gravé notre nom sur les tables des victoires, plus haute – la victoire de la science, de l'art et de la foi, nous attend sur les décombres de l'Europe en ruines. Hélas! Peut-être n'est-ce point à notre génération qu'incombe cette grande tâche! » (*Idem*, 197). Le registre élevé de ces deux discours se construit sur le choix d'un lexique noble, grâce aux synecdoques poétiques (l'Occident, un second Pierre, le pluriel « soki », l'esprit humain, les décombres de l'Europe) et aux nombreuses exclamations qui transcrivent une forte teneur émotionnelle.

Si le registre lyrique est très présent dans les *Nuits russes*, c'est parce que de nombreuses voix y ont recours, de manière inégale. Souvent, Faust introduit la lecture d'un passage du manuscrit par des commentaires stylistiques. Les fragments *Le Bal* et *Le Vengeur* de *L'Économiste* subissent sa critique. Il y trouve une certaine emphase (*napyščennost'*) et une « habitude statistique des énumérations », qu'il explique par la biographie de leur auteur : elles sont « coutumière[s] chez l'homme d'affaires qui s'empare de la plume du poète » (*Idem*, 66). Il estime aussi que l'auteur a subi l'influence des « romans modernes », ceux de Walter Scott et les premières œuvres de Balzac et de Victor Hugo qui, selon

Odoïevski, manifestent une complaisance morbide pour les représentations du mal. De fait, *Le Bal* décrit une danse macabre des vanités qui célèbre le mal et l'absence de spiritualité, tandis que *Le Vengeur* déploie un lexique de la souffrance, de la déchéance et de la honte. Cependant, à aucun moment n'apparaît cette fascination pour le mal qui dérangeait tant les contemporains d'Odoïevski. Au contraire, la danse macabre du *Bal* est contrebalancée par l'image pieuse et apaisée de l'Église, tandis que le vengeur se révèle être le poète, investi de la mission sacrée de juger ses semblables. En dépit des affirmations de Faust, ces fragments n'apparaissent pas marqués par une emphase démesurée, car d'autres passages des *Nuits russes* le sont tout autant, et l'explication biographique du style de l'auteur ne parvient pas à faire de lui une véritable « voix » stylistique. Il en est de même pour *Le Sourire du mort*, où Faust perçoit de l'ironie à l'égard des comptables, et du *Dernier Suicide*, pour lequel il donne des conseils de lecture : « ne vous laissez pas abuser par quelques expressions tranchantes de ce pauvre martyr, mais plaignez-le ! Son épouvantable récit peut servir d'exemple pour montrer où conduit la simple connaissance expérimentale, que ne vient pas réchauffer la foi en la Providence et en la perfectibilité de l'homme ; pour montrer combien les forces de l'esprit se corrompent quand l'instinct du cœur est délaissé, et cesse d'être vivifié par la rosée bienveillante de la révélation ; combien l'amour de l'humanité lui-même est insuffisant, quand il ne jaillit pas de la source divine ! » (*Idem*, 78). La volonté didactique du commentateur est soutenue par son élan lyrique et une vision mystique de l'homme, et il souligne finalement la qualité principale de ce texte, sa sincérité : « Ce texte n'est autre que le développement d'un chapitre de Malthus, mais

un développement à découvert, et non pas dissimulé sous les astuces dialectiques» (*Idem*). Enfin, le fragment *Cécile* qui clôt le cycle de *L'Économiste* reçoit un commentaire non seulement stylistique (il « rappelle des formules bibliques que l'auteur lisait sans doute à cette époque »), mais graphologique (« l'écriture en est presque illisible ; souvent, les mots sont incomplets »), ce qui lui permet de conclure à l'influence du sentiment religieux et « l'empire d'une forte agitation » (*Idem*, 84) dans la rédaction de ce texte en forme de testament.

L'auteur de *L'Économiste* semble donc posséder sa propre personnalité fictive, exprimée par une voix individuelle. Pourtant, cette personnalité se manifeste moins dans le texte lui-même que dans les commentaires de Faust à son sujet, car aucun de ces commentaires ne s'applique exclusivement au style de *L'Économiste*. Au contraire, les différentes caractéristiques soulignées par Faust apparaissent dans d'autres textes des *Nuits russes* : l'influence du vocabulaire religieux, le lyrisme qui confine au pathétique, les énumérations « statistiques », le lexique de la déchéance, l'emphase, tout cela est bien présent, à des degrés divers, dans l'ensemble du texte. Malgré tout, le registre peut varier en fonction des extraits. Ainsi, Maïmine remarque que « la langue du récit au sujet de Bach ressemble à sa musique : ancienne et élevée, pure, sans affectation, majestueusement calme » (Majmin, 274). En outre, la composante polémique des *Nuits russes* implique une certaine distance entre les personnages et leurs discours, ainsi qu'entre le narrateur et les personnages. Cette distance se manifeste avant tout par l'emploi de l'ironie. Comme l'a remarqué la traductrice, cette distance ironique tend pourtant à s'amenuiser au fil du texte. Dans la « Première Nuit », les pensées qui traversent l'esprit de Rostislav sont

exprimées dans un style assez pompeux, voire prophétique : « Loin de moi, insensés ! vos paroles sont impures : elles respirent d'obscures passions ! [...] Dans le désert de votre âme soufflent des vents putrides [...]. Ce n'est point à vous, fils débiles de pères débiles, d'éclairer notre esprit ». L'emphase est soulignée par la remarque ironique du narrateur : « Le lecteur, sans doute, aura deviné que toutes ces belles choses avaient eu le temps de passer par la tête de Rostislav mille fois plus vite que je n'ai pu les dire » (Odoïevski 1991, 24). De la même manière, après la lecture du premier fragment, exalté et polémique, des *Desiderata*, Faust s'interrompt pour rassurer ses auditeurs : « cette jérémiade se prolonge assez longtemps de la sorte ; n'ayez crainte, je ne vais pas vous la lire en entier » (*Idem*, 40).

Or Mann a relevé que cette volontaire démarcation stylistique de Faust par rapport aux nouvelles insérées, particulièrement celles attribuées à l'« économiste », c'est-à-dire *Le Brigadier*, *Le Bal*, *Le Sourire du mort*, constituait une stratégie de la part d'Odoïevski. À faire correspondre une certaine « grandiloquence » stylistique aux circonstances de la vie et de la psychologie de leur auteur supposé, l'écrivain fait ressortir le décalage de perception entre le « siècle des phrases », pour qui la « phrase » était un signe de sincérité, et la période contemporaine de Faust et ses trois amis, qui s'en défie. « Avec le caractère rhétorique, c'est l'ardeur civilisatrice et le didactisme qui avaient inspiré le jeune Odoïevski (et, à présent, l'« économiste ») qui sont mis à distance » (Mann 1998, 181).

Les registres peuvent donc varier dans les *Nuits russes*, mais une caractéristique les unit, qu'on pourrait désigner comme une manie de l'accumulation. Plutôt que de choisir un exemple révélateur, les différentes voix des *Nuits russes*

s'astreignent souvent à embrasser tout l'horizon des activités humaines. Le début de *Desiderata* est significatif de cette volonté englobante, traitant de la médecine, des mathématiques, de la physique, de la chimie, de l'astronomie, des lois de la société et de la poésie. Dans l'« Épilogue », deux nouveaux tours d'horizon, l'un dans le manuscrit de ses camarades idéalistes, l'autre de la bouche de Faust, reprennent ces domaines de l'activité humaine pour les regrouper en trois ensembles : l'art, la science, la religion. Entre-temps, Faust a eu le loisir d'étourdir ses jeunes auditeurs par deux listes énumérant, l'une, « toutes les omissions du monde savant », l'autre, des noms de savants obscurs. Viatcheslav l'interrompt en criant grâce, mais cette manie de l'énumération révèle chez Faust bien plus qu'un penchant désordonné pour l'exhaustivité. Il s'en explique lui-même : « Ne vont-elles pas, quelque part, se rejoindre, toutes ces gouttelettes de sang que ces messieurs prélèvent avec une si belle assiduité des veines de la nature, chacun de la sienne ? » (Odoïevski 1991, 211). Les énumérations qui alourdissent le style des *Nuits russes* révèlent moins une manie stylistique qu'un objectif philosophique, comme le souligne Victor : « tu n'as que la pierre philosophale en tête ! » (*Idem*, 220). Cette pierre philosophale est l'unité cachée par la disparité, la totalité de l'organisme dissimulée par le morcellement des sciences qui l'étudient.

Les voix narratives des *Nuits russes* sont diverses, elles appartiennent souvent à des époques distinctes, et pourtant, à quelques exceptions près, elles parlent toutes de la même manière. De plus, l'œuvre d'Odoïevski comporte des discordances chronologiques manifestes : les deux jeunes amis de Faust sont, selon ses dires, morts depuis longtemps mais en réalité, en 1844, ils ne pouvaient être morts que

depuis une dizaine d'années, au maximum. L'« homme en noir », narrateur de la *Ville sans nom*, dit avoir assisté à la fondation et à la chute de Benthamia, mais selon lui, cela a pris plusieurs siècles. Tout ceci permet à Mann d'affirmer qu'Odoïevski n'est pas vraiment intéressé par l'individualisation des discours ni par la vraisemblance dans la coordination des différentes lignes narratives car les personnages de son drame ne sont pas les êtres humains, mais leurs vies et leurs idées (Mann 1969, 119-123).

LA CONSTRUCTION D'UNE LANGUE PHILOSOPHIQUE

Dans les *Nuits russes*, tous les personnages se heurtent à la même aporie, celle du langage humain. Depuis sa chute du paradis, l'homme est confronté à un antagonisme de tous les instants entre ses deux éternelles compagnes, l'idée et l'expression, la pensée et le langage. Non que les langues humaines ne soient capables d'exprimer une idée, mais plutôt que « l'équivalence de l'idée et du mot ne dépasse pas un certain point » et, pire, que « définir ce point à l'aide des mots est vraiment impossible : à chacun de l'éprouver au fond de soi » (Odoïevski 1991, 187). Tous les artistes des *Nuits russes* ont vécu « l'abîme qui sépare la pensée de l'expression » (*Idem*, 114), et Faust y revient sans cesse. Dans la « Neuvième Nuit », il compare les mots à un instrument : « Les mots vous trompent : ils ressemblent à un télescope de marine qui bougerait entre les mains d'un homme debout sur le pont d'un navire ; le tube offre à l'œil un espace limité, mais dans ce champ, les objets se modifient constamment, selon la position de l'œil ; il y aperçoit beaucoup d'objets, mais aucun n'est vraiment net ; hélas, nos

paroles sont encore pires que cet instrument optique : on ne sait sur quoi les appuyer ! Les idées glissent sous la lentille du mot ! » (*Idem*, 184). Ainsi, l'auteur et tous les personnages doivent chercher une nouvelle forme d'expression.

C'est ce qui ronge Cyprien, le héros de *L'Improvisateur*. Sa passion de la poésie le torture car il ne possède pas les moyens de l'exprimer. Le docteur Séguéliel, lui, possède le pouvoir que recherchent tous les poètes et qui provient précisément de la maîtrise du langage humain, de toutes les langues. Mais un tel pouvoir n'est pas sans conséquences et Séguéliel l'utilise à des fins maléfiques, tandis que Cyprien devient incapable de retenir une idée jusqu'à sa maturité. Le langage humain, dans la conception héritée des mystiques, doit conférer à l'homme un pouvoir absolu sur la nature, et Cyprien en a un aperçu lorsqu'il ouvre le rouleau de papier que lui a donné Séguéliel. Or, si le but ultime de l'homme est de maîtriser la nature par son langage, alors l'art, qui permet à l'homme de créer la nature à son image, est une langue universelle. Le narrateur de *Sébastien Bach* cherche à démontrer l'unité du mystérieux « langage intérieur de l'art ». Conformément au principe des correspondances universelles, les œuvres d'art se répondent, et dialoguent les unes avec les autres à travers les siècles.

Bach représente le véritable artiste, non seulement parce qu'il est musicien, ni même parce qu'il est inspiré, mais surtout parce qu'il sait manier son langage, la musique, pour communiquer avec Dieu. Un musicien reçoit le don de « parler ce langage [...] par lequel la divinité se fait comprendre » (*Idem*, 159). La seule expression possible du sentiment religieux passe par la musique, car elle renvoie l'homme d'une part à sa vie précédant le péché originel, et d'autre part à sa vie éternelle après la mort. Seule la musique

permet la communion avec Dieu (*Idem*, 162), et Bach s'exprime bien mieux et bien plus facilement en musique que « par le langage des mots » [« slovesnym jazykom »] (*Idem*, 165). C'est pour cette raison qu'Odoïevski, dans les *Notes psychologiques*, définit la musique comme « la langue directe de l'âme, une langue qui appartient exclusivement à la meilleure partie de l'homme : de ce fait, on ne peut la traduire en mots » (Sakulin 1913b, 506).

À la recherche d'une langue qui lui permettrait de contourner l'aporie des mots, Odoïevski s'inspire de la musique. Toujours dans les *Notes psychologiques*, il indique que la langue universelle des arts se caractérise par « l'indétermination, la noblesse, l'ampleur » (*Idem*, 506). L'indétermination, dans les *Nuits russes*, est obtenue au moyen de deux procédés récurrents : l'accumulation (ou énumération) et la juxtaposition. En effet, dans la structure des phrases du texte, la juxtaposition est au moins aussi fréquente que la coordination. Cela tient d'une part à un choix délibéré de l'auteur, et d'autre part à la tendance du russe à ne pas toujours expliciter les coordinations, mais à leur préférer souvent des juxtapositions. Ces deux procédés permettent à l'auteur de poursuivre un même but au niveau syntaxique et au niveau de la structure globale du texte : les *Nuits russes* préfèrent suggérer plutôt qu'affirmer. En joignant l'énumération à la juxtaposition, les locuteurs dans le texte tentent de parler par analogies, comme l'explique Faust au début de la « Sixième Nuit » : « Tu connais ma conviction inébranlable que l'homme, même s'il parvient à résoudre un problème, n'est jamais en mesure de le traduire avec exactitude dans la langue commune. Dans ces cas-là, je cherche toujours dans la nature quelque objet qui puisse servir, par analogie, ne serait-ce qu'à l'expression approximative de la

pensée» (Odoïevski 1991, 108-109). Parler par analogies permet de dépasser la pauvreté de l'expression.

En effet, pour Odoïevski comme pour Faust, « nous ne parlons pas au moyen des mots, mais de quelque chose qui leur est extérieur, et par rapport à quoi les mots fonctionnent comme des énigmes, qui parfois – mais pas toujours – nous guident jusqu'à une idée, nous incitent à *deviner, éveillent en nous une idée*, mais sans l'exprimer du tout» (*Idem*, 180). Donc le langage sert avant tout à éveiller entre les interlocuteurs une « harmonie intime » qui leur permet, en quelque sorte, de résonner ensemble au diapason d'une même idée : « parler n'est rien d'autre qu'éveiller dans l'auditeur son propre mot intérieur : si son mot n'est pas en harmonie avec le vôtre, il ne vous comprendra pas ; si ce mot est pur, vos paroles, même insuffisantes, lui seront à profit ; s'il est mensonger, vous lui ferez du mal avec les meilleures intentions du monde » (*Idem*, 29). Support défectueux pour la transmission de la pensée, le langage ne vaut que par son pouvoir de suggestion. Il appelle à une compréhension mutuelle fondée sur l'harmonie, sur la résonance entre les êtres. Voilà pourquoi les états de conscience à la limite de la réalité sont privilégiés par les romantiques, et Odoïevski en particulier : « l'écrivain considère le rêve et la folie comme des moments paradoxaux de grâce » dans lesquels, à côté de l'expérience esthétique, « la conscience retrouve sa tendance instinctive à privilégier l'imagination sur la raison » et peut nous laisser entrevoir l'unité première des phénomènes » (Feuillebois 2016, 24-25).

Dans les années 1830 et 1840, Odoïevski hérite d'une langue littéraire qui est, à vrai dire, encore en formation. Mais l'ambition des *Nuits russes* dépasse la littérature. L'œuvre la plus aboutie d'Odoïevski est avant tout

philosophique et elle doit créer pour cela une langue adéquate. En effet, si la langue littéraire, celle de la fiction et des sentiments, se dessine depuis plusieurs décennies, grâce au travail constant de nombreux auteurs, la langue philosophique en est, elle, à ses débuts. Certes, elle a progressé depuis le début du XIX^e siècle grâce aux nombreuses traductions des auteurs allemands auxquelles ont contribué deux générations de traducteurs germanophiles (celle d'Andrei Tourguéniev, d'Alexei Merzliakov et de Joukovski, puis celle d'Odoïevski et de Chevyriov). Cependant, le russe doit encore constituer nombre des ressources indispensables à l'expression philosophique. La langue des *Nuits russes* est précise, influencée par les autres langues européennes mais également par la langue liturgique.

À la fin du siècle précédent, Karamzine s'était inspiré du français pour enrichir la langue littéraire. Odoïevski reprend cette démarche avec, pour modèle, la langue philosophique moderne qu'est l'allemand. Certains passages du texte contiennent des traductions, dans lesquelles la syntaxe se plie à une démonstration logique, comme à la fin de la «Troisième Nuit». La citation, tirée de Hegel, donne la définition d'un «tout cohérent» et utilise une syntaxe peu naturelle, quoique précise, en séparant l'antécédent «to» (ce) du pronom relatif «čto» (que) par une proposition et en reculant le verbe de la relative par l'insertion d'un gérondif passé (*Idem*, 55). Faust, qui commente cette citation, insiste plutôt sur l'incohérence du raisonnement de Hegel, mais il faut noter aussi l'abondance de termes abstraits tous formés grâce au même suffixe «-(n)ost'»: «celost'» (totalité), «dejstvitel'nost'» (réalité), «mnogostoronnost'» (multiplicité), «vozmožnost'» (possibilité), «neobhodimost'» (nécessité), «važnost'» (importance), «odnostoronnost'»

(unilatéralité). Un tel suffixe correspond presque exactement au suffixe allemand –keit, qui s'ajoute à la terminaison de l'adjectif pour former un nom abstrait désignant une propriété.

Les *Nuits russes* étant un « drame idéologique », elles doivent pouvoir donner vie à une idée, exprimer le destin des abstractions. C'est ainsi que, souvent, des noms abstraits sont sujets actifs (« stradaet mudrost' » la sagesse souffre, « jazycstvo moglo prikovat' » le paganisme put enchaîner) (*Idem*, 39), la nature et d'autres forces abstraites sont personnifiées (« ravnodušnyj majatnik vremeni » l'indifférent balancier du temps, « priroda ... ispugannaja ... pokazyvaet jemu svoi trepeščuščije myšcy » la nature ... terrifiée ... lui montre ses muscles pantelants) (*Idem*, 40). De la même manière, l'emploi des synecdoques révèle une volonté de rendre visibles les particularités subjectives de notions abstraites ou objectives. Par exemple, « poslednie sudorožnye dviženia izdyhajuščej » (les dernières convulsions de l'agonisante) (*Idem*, 198) où le participe présent actif est employé comme un pronom remplaçant « l'Europe ». Autres exemples de synecdoques « subjectivisantes » : « èto gordoe sredotočie desjati vekov prosvěščenia » (ce centre altier de dix siècles de culture) pour l'Europe, « mnogo carstv uleglos' na širokoj grudi orla russkogo » (de nombreux peuples reposent sur la large poitrine de l'aigle russe) pour la Russie (*Idem*, 197).

Toutes ces particularités ressortissent à un registre élevé, qui se distingue non seulement par un lexique approprié, mais aussi et surtout par des procédés rhétoriques récurrents. Le registre élevé des *Nuits russes* s'appuie volontiers sur un lyrisme tout romantique, qui peut parfois confiner au pathétique. Le dernier extrait du manuscrit lu dans

l'« Épilogue » en propose de nombreux exemples. Bien souvent cependant, le lyrisme se construit sur des champs lexicaux à consonance religieuse : la foi, la souffrance, la déchéance. Ceci ne s'explique pas seulement par les questions abordées dans le texte, mais aussi par la seconde influence stylistique qu'emploie Odoïevski dans les *Nuits russes*, celle du slavon.

Le slavon est une langue liturgique, écrite mais non parlée. Pour Odoïevski, le slavon présente l'intérêt d'être la langue de réflexion la plus proche du russe, d'être historiquement la seule langue de cette aire linguistique permettant d'exprimer une réflexion abstraite. Ce n'est pas un hasard si, depuis le XVIII^e siècle, c'est vers elle que se tournent les poètes pour créer un style élevé. Un des traits morphologiques qui distingue le slavon est l'absence du « vocalisme plein » caractéristique du russe. Ainsi, le slavon « hladnyj » (froid) devient en russe « holodnyj », « breg » (la rive) devient « bereg », « hram » (le temple) devient « horomy » (le palais). Les recours aux slavonismes dans les *Nuits russes* sont uniquement lexicaux, jamais grammaticaux, là où la langue littéraire de registre élevé au XVIII^e siècle recourait beaucoup à la syntaxe spécifique du slavon. L'emploi de la plus grande partie de ces slavonismes est entériné par la tradition poétique et n'est donc pas spécifique à cette œuvre. Néanmoins, grâce à eux, Odoïevski peut forger une langue philosophique qui réponde aux exigences de son projet : un registre élevé, un vocabulaire hérité de la réflexion religieuse, précis et consacré aux thèmes typiquement religieux que les *Nuits russes* traitent avec prédilection, comme la morale, la souffrance, l'amour de Dieu, le péché et la rédemption. Ce registre vient soutenir l'objectif final des *Nuits russes* de

fonder une nouvelle science et un nouveau type d'art, dont l'assise serait la religion chrétienne, dans son acception orthodoxe.

Or les «lioubomoudry» situent la philosophie au croisement de l'art et de la science. Dès ses premiers essais littéraires publiés dans l'almanach *Mnémosyne*, Odoïevski envisage une langue combinant clarté et précision, mais aussi dynamisme et expressivité. Cela explique le rôle majeur dévolu à la métaphore, mais aussi aux analogies, emblèmes et allégories dans les *Nuits russes*. Selon Martseva, la métaphore inscrit la «langue métaphysique» russe (selon l'expression de Pouchkine) dans la lignée de celle des penseurs romantiques occidentaux. Elle est nécessaire précisément parce que «l'appareil catégoriel et notionnel de la langue de la philosophie russe [était] relativement pauvre» (Marceva, 94). C'est donc le rôle des métaphores-catachrèses que d'enrichir le lexique philosophique (*Idem*, 96). Grâce à la métaphore, Odoïevski peut introduire dans la langue de la connaissance le principe artistique de spontanéité, et un élément de réflexivité (les jugements de l'auteur) à travers la subjectivité, mais sans sortir du cadre formé par les exigences de la rationalité scientifique. De plus, puisque «la langue naturelle est impotente [...], le caractère métaphorique de la langue philosophique en est à la fois un symptôme et un symbole, mais aussi en même temps le moyen de la dépasser» (*Idem*, 101). La métaphore permet d'appréhender le monde comme un tout. Elle sert ainsi à indiquer la correspondance, empruntée à la philosophie de Schelling, de l'esprit et des objets, mais aussi l'unicité des lois de leur existence. Instrument pour connaître le monde dans toute son étendue et sa variété, traducteur universel de toutes les langues (langue de l'art, de la nature, de Dieu,

etc.) (*Idem*, 105), la métaphore acquiert ainsi un caractère cosmique dans l'œuvre d'Odoïevski.

Autres « structures métaphoriques » de la langue d'Odoïevski, les analogies et les comparaisons sont directement liées à l'enseignement d'Oken au sujet des correspondances symboliques entre les différents ordres de la nature. D'où leur fonction pour Odoïevski : « la méthode de l'analogie doit découvrir l'unité dans la diversité et, à l'inverse, les voies de différenciation de l'unité originelle » (*Idem*, 103). Quant aux allégories, très présentes dans les premières œuvres d'Odoïevski, et aux emblèmes, Marceva souligne leur rôle expressif et non définitoire, à l'inverse des analogies, comparaisons et métaphores. Là encore, ces procédés permettent d'appréhender le monde comme un tout, mais en se servant de la fantaisie qui autorise des déplacements et des dissemblances plus grandes. Les personnages des *Nuits russes* sont ainsi qualifiés de « personnages-emblèmes » sans ressemblance particulière avec leurs prototypes, soulignant par là même l'émancipation de leur auteur des traditions et des normes (*Idem*, 105).

La manie de l'analogisme des disciples de Schelling a bien sûr été critiquée en raison de son caractère superficiel, spéculatif et anti-scientifique, fondé sur des pré-supposés que Martseva qualifie d'« intuitivisme » et d'« a priorisme », mais chez les « lioubomoudry » et chez Odoïevski en particulier, cette disposition d'esprit a permis d'élaborer une métaphore proprement philosophique en empruntant les caractéristiques de la métaphore poétique pour l'employer en tant que métaphore scientifique, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle tradition de la langue philosophique russe.



VII

LA RÉCEPTION ET LA POSTÉRITÉ

Une œuvre tardive et confidentielle mais toujours d'actualité

Les *Nuits russes* sont une œuvre unique en leur genre, comme le démontre leur rayonnement ambigu.

LA RÉCEPTION

La réception des *Nuits russes* s'est faite en trois temps, en fonction de la chronologie de publication des différents éléments et des rééditions.

Les premiers textes publiés

Dès le 21 février 1831, Odoïevski reçoit un jugement flatteur à propos du *Dernier Quatuor de Beethoven*, le premier texte publié des futures *Nuits russes*. Son ami Kochelev lui rapporte l'opinion de Pouchkine: «Pouchkine est fort content de ton Quatuor de Beethoven. Il dit que ce n'est pas seulement la meilleure de tes œuvres publiées [...], mais qu'on n'a quasiment jamais lu en russe un article si remarquable et par les idées et par le style» (Sakulin, 1913b,



440). Le 2 janvier 1834, c'est le *Sourire du mort* qui reçoit l'approbation de Stankiévitich : c'est « une oasis dans le désert » qui le « ravit par son ton prophétique, son coloris fantastique » (Majmin, 271). Dans les années 1830, Nikolaï Vladimirovitch Stankiévitich (1813-1840) réunissait dans son cercle des grands noms de l'histoire russe, le futur anarchiste Bakounine, le critique littéraire Biéliniski, le slavophile Aksakov, le futur écrivain Tourguéniev. Autant la Société des amis de la sagesse était dominée par la philosophie de Schelling, autant le cercle de Stankiévitich s'adonnait à celle de Hegel. Les tout premiers critiques d'Odoïevski relèvent la profondeur de l'analyse et des idées et l'élégance de la langue. Que Pouchkine considère Odoïevski digne des meilleurs auteurs contemporains en Europe n'est pas un faible compliment, surtout dans le contexte des années 1830, lorsque la littérature russe aspirait à être reconnue comme l'égale des littératures européennes.

L'édition des *Œuvres complètes* de 1844

Les Nuits russes constituent tout le premier tome des *Œuvres complètes*. Elles reçoivent des recensions de la part de toutes les revues importantes, du *Cabinet de lecture*, ouvertement hostile, jusqu'au *Contemporain*, fondé par Pouchkine, en passant par des périodiques plus confidentiels, tels le *Messenger de Finlande* et le conservateur *Phare*. Seule la presse de conviction slavophile s'est abstenue de publier un jugement sur l'œuvre. Majoritairement positives, les critiques insistent sur la profondeur des idées et la sincérité des convictions de l'auteur, son talent d'écrivain, son originalité et l'objectif moral élevé qu'il poursuit. Les deux avis les plus intéressants sont celui de Maïkov, publié

en 1845 dans le *Messenger de Finlande* et celui de Biéliniski, paru en 1844 dans les *Annales de la Patrie*.

C'est par sa recension des *Nuits russes* dans le premier numéro du *Messenger de Finlande* que Valérien Maïkov (1823-1847) devient célèbre. À première vue, il semble porter les mêmes convictions qu'Odoïevski : très critique envers l'école d'Adam Smith, Maïkov veut que la littérature soit le jugement de l'esprit sur la réalité. Il pense qu'un lien organique est nécessaire entre la science et l'art, d'une part, et la vie réelle, de l'autre. Il faut rééquilibrer la philosophie en privilégiant le bien commun, et pas seulement le bien de l'individu. Pourtant, Maïkov, l'un des premiers critiques russes de la métaphysique allemande, discerne dans ce livre une tendance au mysticisme, qu'il associe au fantastique et au merveilleux, et qu'il condamne comme inadapté à l'esprit éclairé du XIX^e siècle. Il dénonce également un jugement illégitime sur la science, car il provient du sentiment et de la littérature. Malgré tout, l'originalité du regard de l'auteur fait de la publication des *Nuits russes* l'un des événements les plus remarquables de l'année 1844.

Biéliniski leur consacre aussi un long article. Selon lui, *Le Brigadier*, *Le Bal* et *Le Sourire du mort* sont les trois meilleures œuvres du prince Odoïevski, car elles allient fantaisie et vérité, éloquence poétique et didactisme, fidélité au réel et but moral élevé. L'art du récit *Sébastien Bach* est si bien maîtrisé qu'il captive même ceux qui ne connaissent rien à la musique, inventant le genre de la nouvelle-biographie. Dans la *Ville sans nom*, Biéliniski conteste la possibilité d'une société purement utilitariste, critiquant l'anti-utopie du point de vue de la vraisemblance car la fiction n'est pas le moyen de prolonger un raisonnement, mais l'art de décrire la réalité. *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*

représente pour lui une apothéose de la folie, qui n'a aucun lien avec le génie et n'intéresse plus que la médecine. Le recours au fantastique et à l'alchimie n'a plus lieu d'être car ces « ressorts » n'éveillent plus l'intérêt du lecteur qui exige du rationnel et du réel. Biéliniski discerne l'influence d'Hoffmann dans la fascination d'Odoïevski pour le fantastique, mais il le blâme de s'y être abandonné. La composition des *Nuits russes* est aussi étrange que forcée. Les discussions et les récits ne s'accordent pas. L'auteur aurait dû garder séparées ces deux composantes et rassembler les discussions et l'« Épilogue » dans un article distinct. Par leurs recherches de la vérité dans l'abstraction, Odoïevski et son personnage principal Faust aboutissent à un scepticisme désespéré et à des idées émaillées de paradoxes. Or, les sciences ne sont pas dans une telle impasse pour celui qui sait que l'histoire est un progrès constant et que l'empirisme scientifique n'en est qu'à ses débuts.

Les articles de Biéliniski, premier critique littéraire professionnel, ont dominé l'interprétation des chefs-d'œuvre des années 1830 et 1840 pendant deux siècles. Il reconnaît à Odoïevski de l'esprit, de l'originalité et du talent, une indéniable sincérité dans sa quête de la vérité et il lui octroie une place éminente dans le panthéon des écrivains russes. Toutefois, sa critique, comme celle de Maïkov, procède de principes rationnels et hégéliens qui ne peuvent s'accommoder de la philosophie inspirée de Schelling et de la primauté de l'instinct que prône Odoïevski. Pour la nouvelle génération des années 1840, les idées des *Nuits russes* n'étaient déjà plus d'actualité.

À l'opposé de Biéliniski, l'ami de jeunesse d'Odoïevski, Küchelbecker, dans une lettre de mai 1845, qualifie les *Nuits russes* d'œuvre digne des meilleurs prosateurs européens,

dont l'abondance, la vérité et la profondeur n'ont d'égales que la précision et l'éloquence dans l'expression : c'est l'un des livres en langue russe les plus intelligents (Kjuhel'beker 1979, 423).

Des extraits des *Nuits russes* ont été traduits en allemand et en français dès avant 1844, notamment *Le Sourire du mort* et *Le Dernier Quatuor de Beethoven*. La revue française *Le Correspondant* publie une recension de l'ouvrage de P. Douhaire, *Le Décaméron russe, histoires et nouvelles traduites des meilleurs auteurs*, paru en 1855. Que le traducteur ait puisé dans les *Nuits russes* pour alimenter un décaméron russe montre bien que les lecteurs de l'époque n'appréciaient pas la complexité compositionnelle de l'œuvre, mais plutôt le divertissement offert par les nouvelles. Il trouve chez Odoïevski un mélange « de fantaisie passionnée et d'observation satirique », soulignant la complémentarité inattendue du fantastique dans l'idéalisme romantique et de la veine satirique qui ouvre la voie à des maximes morales. Et il conclut : « il descend avec facilité de la contemplation idéale au bon sens pratique et sème fréquemment la raison sous le caprice » (Douhaire, 946).

Signalons également la parution, en 1848, d'une brochure intitulée *Le Passé dans le présent*, qu'Odoïevski publie au profit de sa récente Société d'assistance aux indigents. Y sont incluses la nouvelle « La ville sans nom » et une partie de l'« Épilogue ».

La réception contemporaine des *Nuits russes* est unanime quant à la place de l'œuvre dans la littérature russe et européenne, ses qualités d'analyse et de style, mais sa véritable portée philosophique n'apparaît pas à tous les lecteurs, qu'ils soient gênés par sa composition ou par son idéalisme et son mysticisme.

La réédition de 1913

Odoïevski désirait une réédition de ses œuvres complètes en 1862 et il retravailla pour cela le style et quelques passages des *Nuits russes*. Mais il fallut attendre 1913 pour que paraisse une nouvelle édition. L'éditeur Tsvetkov appliqua les corrections voulues par l'auteur, suscitant une vive polémique, car certains chercheurs considéraient que les corrections effectuées vingt ans plus tard étaient le fait d'un auteur différent. Ainsi de Sakouline, pour qui Odoïevski s'était tellement éloigné de ses convictions idéalistes après 1845 qu'il avait défiguré son texte. Ce dernier avait pourtant, dans la *Note* et la *Préface* rédigées pour la réédition de 1862, reconnu un décalage temporel, mais sans renier ses recherches de la période romantique. La réédition de 1913 ouvrit la voie à de nouvelles recherches sur les *Nuits russes* et permit de sortir cette œuvre de l'oubli dans lequel elle aurait pu tomber. Le début du ^{XX}^e siècle fut largement occupé à réévaluer les expériences du siècle précédent : de nombreuses revues publièrent les mémoires, les correspondances, les souvenirs de cette époque dominée par Pouchkine et Gogol, les symbolistes redécouvrirent la prose romantique, les historiens la vision des slavophiles et occidentalistes.

1913 vit aussi la parution de la première monographie consacrée à Odoïevski et composée à partir de ses archives inédites : *Histoire de l'idéalisme russe. Le prince V.F. Odoïevski. Penseur et écrivain*. L'auteur, Pavel Sakouline, avait dépouillé les archives de l'écrivain et, le premier, proposa une chronologie des étapes idéologiques de sa vie qui fit longtemps autorité : une période d'amour de la sagesse, une période d'idéalisme philosophico-mystique à laquelle appartiennent les *Nuits russes*, et une période de réalisme

scientifique et d'intérêt pour les questions sociales. Si l'on peut contester ce découpage, le travail qu'a fourni Sakouline a permis de commencer la lente réappropriation de ce texte et de son auteur par les générations suivantes, puisque deux rééditions ont vu le jour à l'époque soviétique et quatre autres depuis.

La réception des *Nuits russes* est donc marquée par une dichotomie entre les avis exclusivement positifs à propos des pièces publiées séparément et ceux plus mitigés à propos de l'œuvre complète en 1844. Les *Nuits russes* semblent n'avoir pas trouvé d'autre public à leur parution que celui, déjà conquis, de la génération de leur auteur.

L'INFLUENCE

La plupart des travaux scientifiques consacrés à l'œuvre maîtresse d'Odoïevski tentent d'expliquer pourquoi elle n'a pas eu l'influence à laquelle elle aurait pu prétendre.

La question du plagiat

Odoïevski explique dans la « Préface à la seconde édition » que cette réédition devait réaffirmer sa paternité sur des œuvres qui avaient été plagiées (Odoïevski 1991, 243-244). Qu'il ait été lui-même victime de plagiat semble un comble pour l'un des artisans du Statut sur les droits d'auteur de 1828. Cependant, ces indécidables ont apparemment touché d'autres textes d'Odoïevski que ceux qu'il avait inclus dans les *Nuits russes*, comme la nouvelle *La Salamandre*.

La question de l'actualité des *Nuits russes*

Au moment où voient le jour les *Œuvres complètes* d'Odoïevski, non seulement le romantisme en tant qu'esthétique et mouvement littéraire progressiste, mais aussi la philosophie idéaliste de Schelling sont passés de mode. Entre 1842 et 1845 paraissent les œuvres fondatrices d'un mouvement que Biéliniski a appelé l'« école naturelle » (les *Âmes mortes* de Gogol, l'almanach *Physiologie de Pétersbourg*). Les années 1840, et plus encore 1850 et 1860, ne se reconnaissent plus dans des textes fantastiques, des personnages à la psychologie à peine esquissée, une conception idéaliste de l'art. Des critiques hégéliens comme Biéliniski, utilitaristes comme Tchernychevski et Dobrolioubov ne trouvent dans les *Nuits russes* que des questions mal posées, un aveuglement social et un refus de la vie pragmatique contraire aux idéaux sociaux et populistes de l'intelligentsia. Les *Nuits russes* ont paru trop tard pour avoir sur la société russe une influence à la hauteur des questions qu'elles soulevaient. En 1844 déjà, Biéliniski reprochait à l'auteur de n'avoir pas réuni plus tôt ses œuvres éparpillées dans une foule de publications différentes, car cela lui aurait permis de juger des besoins du temps et d'anticiper les réactions des lecteurs. Or Biéliniski se méprenait sur l'objectif poursuivi par Odoïevski dans les *Nuits russes*. L'auteur l'a répété, il a voulu dans ce texte fixer une étape importante mais transitoire de l'histoire de la pensée russe. Faust est envisagé comme l'expression d'un « état intermédiaire de l'âme humaine » qui, à la fin des années 1840, n'est plus utile et doit mourir pour être remplacé par une autre époque (Sakulin 1913b, 454).

Odoïevski avait conscience du décalage entre son livre et l'époque de sa parution. Il disait des années 1840-1850

qu'elles n'étaient pas une époque littéraire, mais « roastbeefienne », comme en clin d'œil à la remarque de Viatcheslav préférant un bon beefsteack et une bouteille de Lafitte à « toutes ces philosophades stériles » (Odoïevski 1991, 28). Küchelbecker faisait la même analyse après avoir lu les *Nuits russes* : « À présent je n'ai plus que toi : la génération actuelle m'est étrangère sous tous rapports [...]. Toi, au contraire, tu es des nôtres : Griboïedov, Pouchkine et moi t'avons légué ce que nous avons de meilleur ; pour la postérité et la patrie, tu es le représentant de notre époque, de notre aspiration désintéressée à la beauté de l'art et à la vérité inconditionnelle » (Kjuhel'beker 1896, 71).

Les *Nuits russes* valent donc avant tout en tant que témoignage précieux d'une époque révolue (Odoïevski 1991, 252). L'auteur ne les a pas seulement écrites pour lui-même, mais pour toute sa génération, et l'une des raisons de la grande exhaustivité, de l'universalisme des questions abordées réside précisément dans le fait que cet ouvrage est le testament des recherches de toute une époque. En 1907, le critique Kotliarevski conclut ainsi son article sur les *Nuits russes* : « Le célèbre idéalisme des années 1840 ne créa plus rien d'aussi beau, d'aussi réfléchi et abouti artistiquement que ces *Nuits*, qui absorbèrent toute la sagesse de leur siècle. Elles sont imprégnées de romantisme et de métaphysique, et jamais ce romantisme et cette métaphysique ne furent aussi éloquents et grandioses que dans ce livre, à la veille de leur mort » (Kotljarevskij 151-152).

Enfin, l'œuvre d'Odoïevski présentait à la société russe un miroir que celle-ci n'était pas prête à regarder. La question du public inquiétait l'auteur et certaines de ses notes éclairent la réception et la postérité difficiles de son œuvre. Dans une note publiée en 1874, il écrit : « On pense

d'habitude que les idées passent des livres dans la société. Oui! Mais seulement celles qui plaisent à la société; les idées qui ne lui plaisent pas passent inaperçues. La plus grande partie des livres (exceptés les livres géniaux qui ne paraissent que rarement) ne sont que le thermomètre des idées qui se trouvent déjà dans la société» (Odoevskij 1874, 25). Si son œuvre n'a pas plu au public russe des années 1840, c'est parce qu'ils étaient inadaptés l'un à l'autre: « Il faut encore à la foule non pas Raphaël, mais un tableau peinturluré, non pas Bach ni Beethoven, mais Verdi ou Varlamov, non pas Dante, mais de la vulgarité ambulante. Mais est-ce seulement la faute à la foule? N'y a-t-il pas dans l'art même quelque chose d'incomplet, d'inachevé? N'exige-t-il pas un travail nouveau, que nous ne comprenons pas encore?» (Saharov 1981, 324).

Certains critiques ont ainsi vu non pas une influence d'Odoïevski sur d'autres auteurs, mais plutôt une communauté d'inspiration. Proche de l'écrivain, Apollon Grigoriev soulignait la parenté satirique entre les œuvres de Gogol et d'Odoïevski, supposée reposer sur une même indignation noble dirigée contre la vulgarité de la vie quotidienne, le matérialisme athée, l'effrayant pouvoir de la foule sur l'individu. Dans les années 1890, le critique Skabitchevski voyait dans les articles du jeune Herzen, publiés sous le pseudonyme d'Iskander, une communauté d'idées avec les *Nuits russes*: une foi déçue dans le progrès, l'explication des malheurs de l'humanité par l'unilatéralité de la vie humaine, un espoir de renouveler la civilisation occidentale grâce au monde slave (Skabičevskij, 344). Les auteurs les plus proches d'Odoïevski par les idées et les sujets sont cependant ses anciens camarades « lioubomoudry » Melgounov et Kireevski. L'influence se détermine

toutefois aussi à l'aune des références que d'autres auteurs y font : l'épigraphe des *Pauvres Gens* (1846), début littéraire de Dostoïevski, est ainsi tirée des *Nuits russes*.

La question de l'originalité des *Nuits russes*

Unanimement reconnues comme une œuvre incomparable, les *Nuits russes* témoignent d'une subtilité plus profonde qu'il n'y paraît de prime abord. C'est une œuvre complexe, beaucoup plus subtile qu'il n'y paraît de prime abord. En témoigne le débat encore d'actualité à propos des convictions du personnage de Faust et de celles que les *Nuits russes* présentent de manière positive : est-ce un avatar du systématisme philosophique de Schelling, de l'idéalisme mystique, du romantisme tardif à la Hoffmann ? Est-ce une contribution à la doctrine slavophile ? Est-ce un témoignage idéologique sur le doute prédominant dans les années 1840 et le rejet des systèmes idéologiques ? Nous l'avons vu, les questions de genre ne sont pas non plus étrangères à l'accueil de l'œuvre, car elles rendent plus délicate encore l'interprétation du texte. Comme le souligne Sakharov, les *Nuits russes* sont un drame universel, unissant l'épique dans la narration, le lyrisme, des éléments dramatiques et même un principe musical, l'idée du contrepoint en prose. Le principe du chœur et de la narration alternés doit permettre d'unir le subjectif et l'objectif. Finalement, comme Kotliarevski le disait déjà en 1907, c'est un « traité philosophique en personnages » (Kotljarevskij, 139).

Seul parmi la pléiade d'auteurs contemporains menant des recherches sur la philosophie de l'art et l'esthétique, Odoïevski a mené à bien l'écriture et la publication du

premier roman philosophique russe. Ni Vénévitinov et Chevyriov, ses camarades «lioubomoudry», ni Nadejdine, ni Kireevski n'ont réussi à produire une œuvre aussi totale, aussi fidèle à leur évolution intellectuelle pendant presque vingt ans (Mann 1969, 145).

Odoïevski a, le premier dans la littérature russe, soulevé clairement, grâce à l'art, des problèmes qui occupent notre monde aujourd'hui encore : le matérialisme athée des sociétés modernes, le conflit entre une Russie tournée vers l'Occident et une Russie tournée vers l'Asie. Avec les *Nuits russes*, Odoïevski fait œuvre de visionnaire.

À ce rôle de précurseur s'attache une autre difficulté. Si «les *Nuits russes* sont, avec la *Lettre philosophique* de Tchaadaïev et les articles de critique littéraire de Kireevski, les premiers fruits de la pensée philosophique russe arrivée à maturité» (Kotljarevskij, 139-140), alors elles devraient apporter des réponses à toutes les interrogations qu'elles soulèvent. Mais Odoïevski a laissé ouvertes les questions posées à l'idéalisme de Schelling, au mysticisme de Saint-Martin et Pordage, à l'universalisme romantique. La spécificité russe de la pensée philosophique s'exprime avant tout dans la manière de poser ces questions, dans le refus d'une systématisation prématurée du savoir, dans la valorisation du doute et la transmutation artistique des interrogations philosophiques.

LA POSTÉRITÉ

La postérité des *Nuits russes* est tout aussi problématique que sa réception. Malgré la richesse des problématiques abordées, les références à son œuvre sont quasiment

inexistantes, peut-être parce qu'avant la réédition de 1913, elle était introuvable même en bibliothèque.

Le débat avec les slavophiles

Si les *Nuits russes* font écho aux convictions slavophiles d'une manière générale, les penseurs de ce courant ne s'y sont pas trompés : Odoïevski n'était pas tout à fait de leur côté. En témoigne une de ses lettres à Khomiakov du 20 août 1845 : « Étrange destin que le mien : pour vous je suis un progressiste occidental, pour Pétersbourg – un invétéré mystique vieux-croyant ; cela me réjouit, car c'est le signe que je me trouve sur l'étroit chemin qui, seul, conduit à la vérité » (Majmin, 276). Certes, les *Nuits russes* font l'apologie, comme Khomiakov, « d'une "science vitale" qui saisirait intuitivement la communauté dans sa totalité première et qui donnerait simultanément une appréhension de la réalité et une raison de vivre » (Van Regemorter, 133). Certes, les jeunes camarades de Faust déclarent l'Occident moribond, comme Chevyriov et tant d'autres jusqu'à nos jours. Mais les *Nuits russes* n'ont pas eu une influence déterminante sur les idées slavophiles, d'une part parce que la pensée d'Odoïevski était trop nuancée pour s'accommoder d'une idéalisation de la vie russe d'avant Pierre I^{er}, et d'autre part parce qu'Odoïevski lui-même a changé d'opinion dans les années 1850, devenant plus proche des occidentalistes, notamment sur la question de l'instruction.

Des liens inavoués

En matière de postérité et d'influence littéraires, l'œuvre d'Odoïevski tout entière fait figure de paradoxe. Il a bien

souvent été souligné que le caractère novateur de ses textes était contrebalancé par leur imperfection artistique supposée, et les commentateurs distinguent l'idée, intéressante, de la réalisation, inaboutie chez l'auteur, mais reprise par d'autres (Zykova, 400). On peut ainsi signaler, par exemple, la parenté entre le *Brigadier* et la *Mort d'Ivan Ilitch* (1886) de Tolstoï, deux textes développant le thème de l'imminence de la mort physique comme éveil de l'âme.

De la même manière discrète, mais cette fois hors du champ des *Nuits russes*, les rapprochements existants entre des textes d'Odoïevski et de son meilleur ennemi littéraire, Ossip Senkovski, divisent certains chercheurs. Si Soumtsov accorde aux ressemblances entre ces textes (principalement des nouvelles « mondaines » et fantastiques) le statut fortuit de coïncidence (Sumcov, 26-27), Feuillebois y voit au contraire le signe d'une communication féconde entre deux acteurs *a priori* antagonistes du champ littéraire russe dans les années 1830 (Feuillebois 2011, 290).

Nous avons déjà signalé l'importance du motif de la nuit chez les artistes romantiques, et sa réinterprétation par Odoïevski. Il semble bien, en dépit de ce qu'affirme Maïmine dans l'édition de 1975 des *Nuits russes*, que la conception de la nuit manifeste dans les *Nuits russes* ne soit pas si proche de celle du poète Tiouttchev (1803-1873). Le rapprochement est tentant, surtout parce que les deux hommes partagent un certain nombre de caractéristiques et d'expériences : pupille de Raïtch dans son enfance, beau-père du slavophile Ivan Aksakov, Tiouttchev a rencontré Schelling et Heine pendant sa carrière diplomatique en Allemagne. Les influences communes sont nombreuses entre les deux hommes, mais le rapprochement n'est, à notre sens, pas justifié par les textes.

Pour le philosophe et critique pré-révolutionnaire Vassili Rozanov, dans l'essai « Tchaadaïev et le prince Odoïevski » publié en 1913, Odoïevski est le prédécesseur des personnages qui débattent chez Tourguéniev : Lejnev dans *Roudine*, Arkadi Kirsanov dans *Pères et fils*, Berseniev et Choubine dans *À la veille*, mais aussi l'ancêtre des dialogues philosophiques dans les romans de Dostoïevski en général et l'inspirateur d'une diatribe contre le jeu de cartes dans le *Journal d'un écrivain*.

L'innovation d'Odoïevski dans les *Nuits russes*, qui reprend le chœur antique pour en faire la personnification du spectateur, a été utilisée et développée près d'un siècle plus tard dans les œuvres de Maïakovski, de Brecht, de Meyerhold. Mann trouve chez eux cette inclusion du jugement des spectateurs dans l'action qui a transformé toute la structure dramaturgique (Mann 1998, 198).

Certains critiques du XX^e siècle voient dans les *Nuits russes* une œuvre prophétique au sens où l'auteur a eu, très précocement, l'intuition de la lutte des classes dans la *Ville sans nom* (Rozanov, 450), de la décadence de la culture (Gorlin, 453) et, plus précisément, de la culture bourgeoise individualiste (Saharov 1981, 23). Cornwell va même jusqu'à rapprocher un passage de la *Ville sans nom* d'une anticipation de la politique menée par Pol Pot (Cornwell 1998, 7). Ce même texte inspire aux critiques soviétiques plus d'indulgence, grâce à ses tendances anti-capitalistes, que le reste des œuvres d'Odoïevski, taxées de romantisme conservateur et rétrograde (*Idem*, 39-40).

Il faut dire que la critique des œuvres d'Odoïevski a connu plusieurs phases, notamment en Russie, que Cornwell résume schématiquement en trois étapes menant jusqu'à la révolution russe, et au-delà jusqu'aux années

1960. La première, inaugurée par Biéliniski et Maïkov et se prolongeant jusqu'à Sakouline, sépare les éléments romantiques et réalistes dans la fiction d'Odoïevski, avec une préférence marquée pour le réalisme. La deuxième, développée par Kotliarevski et Guippious, vise à la réhabilitation du romantisme, tandis que la troisième, lancée par Skabitchevski, tente de corriger les deux visions précédentes (Cornwell 1998, 39). Pour les critiques soviétiques (Tshevnotser, Jirmounski, Vinogradov, Meïlah, Hin), le romantisme conservateur et rétrograde d'Odoïevski l'idéaliste était en lutte contre ses aspirations réalistes et humanistes. Cette tradition est bouleversée en 1969 avec la parution de l'ouvrage de Mann, *La Philosophie esthétique russe*, dans laquelle l'auteur place au centre de son attention non pas cette dichotomie romantisme / réalisme et ses conséquences idéologiques, mais bien un processus dialectique, celui de la quête et du rejet (*Idem*, 43). Cela a pour effet de souligner la cohérence générale de l'œuvre d'Odoïevski, au lieu de diviser son activité en périodes idéologiques distinctes, tout en déplaçant l'accent d'une possible influence du contenu à la forme et en évitant le dogme du monopole du réalisme sur une attitude artistique critique envers la réalité (Majmin, 274-275).

Une postérité non littéraire

Lorsqu'il s'agit de révéler la postérité d'Odoïevski, les critiques et les biographes relèvent surtout ses activités extralittéraires, de l'importance de son salon à la création de la critique musicale, de ses essais novateurs dans la critique gastronomique à son activité de popularisation de la science, de son soutien dans la fondation du conservatoire de Moscou

jusqu'à la création d'hospices. En vertu du cercle très large de ses intérêts, Odoïevski n'a pas fait œuvre seulement littéraire, et il a même quasiment cessé d'écrire après les années 1840 pour se consacrer à ses autres activités de directeur de musée, de bienfaiteur des pauvres, d'explorateur de la musique ancienne russe, d'homme du monde recevant chez lui les invités les plus divers. Zamotina explique ce renoncement à la littérature par le fait que l'idéalisme universaliste d'Odoïevski s'est incarné dans son activité sociale dans les dernières décennies de sa vie (Zamotina, 417-418). Zykova reprend cette idée en l'élargissant à l'ensemble de la vie et des activités d'Odoïevski : « Odoïevski a tenté de réaliser l'idéal romantique de l'universalité du moi dans sa vie d'encyclopédiste-dilettante – non seulement d'homme de lettres, de philosophe, de fonctionnaire, de musicien, mais aussi de savant (il étudiait, outre les sciences naturelles, l'ethnographie, la linguistique, l'histoire [...]), d'inventeur (sans se limiter à des considérations générales, Odoïevski proposait des moyens concrets d'unir les sciences, par exemple d'utiliser les méthodes de la chimie en historiographie) » (Zykova, 402).

C'était d'ailleurs une source de fierté pour Odoïevski. Ainsi, dès la parution de la *Revue pour les campagnes* en 1847, Biéliniski en avait salué l'intention éducative, l'adaptation du style au public visé. Il considérait que le succès de la revue était la meilleure preuve d'une entreprise en tous points remarquable et nécessaire. Sakharov y voit l'ancêtre des éditions populaires de Tolstoï (Sakharov 1981, 26). Le goût et la bienveillance d'Odoïevski attiraient à lui les écrivains débutants, comme Gogol, et permettaient aux sociétés si différentes du grand monde aristocratique et des écrivains de métier, des musiciens acclamés et des

explorateurs obscurs de la province russe de se côtoyer. Pendant qu'il travaillait à *Guerre et Paix*, Tolstoï utilisa d'ailleurs largement les souvenirs du cercle d'amis d'Odoïevski et ses conseils. Dostoïevski lui apporta le manuscrit des *Pauvres Gens*. Tourguéniev lui lut les épreuves du roman *À la veille*.

Les *Nuits russes*, en dépit ou à cause de leur complexité, n'ont pas eu de descendants directs et légitimes dans la littérature russe, mais la personnalité de leur auteur a profondément marqué la vie littéraire et artistique, la vie philosophique et sociale de son époque. À la parution des *Nuits russes*, Biéliniski disait déjà que le nom d'Odoïevski était beaucoup plus connu que ses œuvres. Mais le prince Odoïevski savait que le destin des livres et des idées était souvent sinueux. Dans sa réponse de 1867 au pamphlet de Tourguéniev *Assez!*, il écrivait : « L'idée que j'ai semée aujourd'hui germera demain, dans un an, dans mille ans » (Odoevskij 1867, 3).

CONCLUSION

Une œuvre ambitieuse et singulière

Œuvre maîtresse d'un personnage aux activités aussi variées, d'un écrivain aux intérêts aussi divers que le prince Odoïevski, les *Nuits russes* se révèlent comme le reflet nuancé de leur époque : à la fois chant du cygne de l'idéalisme schellingien des « lioubomoudry », témoignage d'une quête romantique de refondation du savoir et de l'art, et ouverture à une nouvelle ère de la pensée philosophique, détachée de l'illusion du systématisme. Les *Nuits russes* exigent du lecteur une participation plus importante que la majorité des œuvres de leur temps, déjà pourtant très enclin à inclure le lecteur dans le texte, puisqu'une lecture linéaire du texte s'avère rapidement insuffisante pour en dévoiler le sens profond. En outre, une grande partie de l'objectif poursuivi par l'auteur ne peut être atteint que grâce à un investissement réel, un travail actif du lecteur. C'est un livre qui non seulement invite, mais oblige presque à la réflexion personnelle.

Que ces exigences intellectuelles puissent être interprétées différemment selon les lecteurs est une évidence dont le meilleur témoignage reste la fortune problématique de cette œuvre, longtemps passée inaperçue, restée inconnue du public pendant plus d'un demi-siècle en attendant sa redécouverte et sa revalorisation par la critique. À cet accès difficile, les *Nuits russes* ajoutent un second obstacle, celui

de leur caractère novateur et, pour une part, déroutant. Le travail sur le style de tous les prosateurs russes des années 1820-1840 s'y manifeste de manière originale : l'auteur pose les fondations d'une langue philosophique russe tout en restant à l'intérieur d'un texte littéraire.

De plus, et malgré les apparences, Odoïevski réussit à façonner une structure et un genre absolument sans précédent dans la littérature de son pays. Que l'on qualifie les *Nuits russes* de drame idéologique universel ou de roman philosophique, que l'on considère leur structure comme celle d'un cycle de nouvelles encadrées traversées par la logique du contrepoint ou d'un « hypercycle », c'est le même constat : aucune œuvre, ni russe, ni étrangère, ne peut leur être comparée. Elles occupent une place à part dans l'histoire de la littérature. En tant que monument à une époque révolue de la pensée esthétique, elles se dressent, isolées, dans toute leur étrangeté générique et leur singularité idéologique.

Cherchant à résoudre les apories philosophiques engendrées par le rejet du systématisme grâce aux moyens de l'art littéraire, Odoïevski fait de son œuvre plus qu'une simple somme de ses recherches. Les *Nuits russes* se tiennent ainsi sur les fonts baptismaux d'une longue tradition de la réflexion philosophique nationale et conservent encore aujourd'hui une certaine actualité, notamment lorsqu'elles examinent sans complaisance la manière européenne d'envisager les rapports entre l'individu et la société, ou encore lorsqu'elles posent la question de la place et du rôle de la Russie et de l'Occident dans l'histoire mondiale. Ces thèmes toujours débattus aujourd'hui en Russie sont traités de manière d'autant plus efficace par l'auteur qu'il ne tente pas d'apporter des réponses univoques aux questions philosophiques qui constituent l'ambition de cette œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS DU TEXTE

Odoevskij 1975: Odoevskij V.F., *Russkie Noči* [*Les Nuits russes*], Jegorov B.F., Majmin E.A., Medovoj V.I., éd., Léningrad, Nauka, 1975.

Odoïevski 1991: Odoïevski V., *Les Nuits russes*, traduit du russe par M. Graf, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991.

Odoevsky 1997: *Russian Nights* by V.F. Odoevsky, translated by O. Koshansky-Olienikov and R.E. Matlaw, introduction by R.E. Matlaw, afterword by N. Cornwell, Evanston, Northwestern University Press, 1997.

ÉCHOS CONTEMPORAINS

Belinskij: Belinskij V.G., «Sočinenia knjazja Odoevskogo» [«Les œuvres du prince Odoevskij»], *Otečestvennyye zapiski* [*Les Annales de la Patrie*], 1844, t. XXXVI, N° 10, repris dans *Sobranie sočinenij v 9 tomah* [*Œuvres complètes en 9 tomes*], t. VII, Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1981.

Douhaire: Douhaire P., «*Le Décameron russe*», *Le Correspondant*, 1855, N° 36.

Majkov: Majkov V.N., «Sočinenije knjazja V. F. Odoevskogo» [«Les œuvres du prince Odoevskij»], *Finskij vestnik* [*Le Messenger de Finlande*], 1845, N° 1.

Kjuhel'beker 1896: Kjuhel'beker V.K., «Piš'mo k V.F. Odoevskomu ot 3 maja 1845» [«Lettre à V.F. Odoevskij du 3 mai 1845»], *Otčet imperatorskoj publičnoj biblioteki za 1893 god* [*Rapport de la bibliothèque impériale publique pour l'année 1893*], Saint-Pétersbourg, 1896.

Kjuhel'beker 1979: Kjuhel'beker V.K., *Putešestvie. Dnevnik. Statji* [*Voyage. Journal. Articles*], Koroleva N.V., Rak V.D., éd., Léningrad, Nauka, 1979.

Panaev: Panaev I.I., *Literaturnye vospominanija* [*Souvenirs littéraires*], Léningrad, Akademija, 1928.

LITTÉRATURE CRITIQUE SUR LES NUITS RUSSES

Cornwell 1998: Cornwell N., «*Russkie nochj: Genre, Reception and Romantic Poetics*», dans Cornwell N., *Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics: Collected Essays*, Providence – Oxford, Berghahn Books, 1998.

Feuillebois 2011: Feuillebois V., «Les “Allemands imaginaires” d’Osip Senkovskij et Vladimir Odoevskij: un exemple d’imitation», *Revue des études slaves*, tome 82, fascicule 2, 2011.

Feuillebois 2016: Feuillebois V., Introduction *in* Odoïevski V., *Les Contes bigarrés et autres nouvelles*, traduction et édition critique par Victoire Feuillebois, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Gippius: Gippius V.V., «Uzkij put'» [«La voie étroite»], *Russkaja mysl'* [*La Pensée russe*], 1914, N° 12, cité dans Saharov V.I., «O žizni i tvorenijah V.F. Odoevskogo» [«La vie et les œuvres de V. F. Odoevskij»], dans Odoevskij V.F., *Sočinenija* [*Œuvres*], Saharov V.I., éd., Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1981, tome 1.

Bibliographie

- Gorlin:** Gorlin M.G., « K stoletiju „Russkih nočej“ » [« Pour le centenaire des *Nuits russes* »], *Vstreči [Rencontres]*, 1934, N° 3, in Odoevskij, V.F., *Zapiski dlja moego prapraavnuka [Notes pour mon arrière-arrière petit-fils]*, Saharov V.I., éd., Moscou, Russkij Mir, 2006.
- Haminova:** Haminova A.A., « Roman V.F. Odoevskogo “Russkie noči” v aspekte intermedial’nogo analiza » [« Le roman de V.F. Odoevskij *Les Nuits russes* sous l’aspect de l’analyse intermédiaire »], *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2011, n° 343.
- Kuno:** Kuno Yasuhiro, « O roli i značenii obraza „noči“ v „Russkih nočah“ V.F. Odoevskogo » [« Le rôle et la signification de l’image de la “nuit” dans les *Nuits russes* de V.F. Odoevskij »], publié en japonais dans *Slavistika. The Bulletin of Department of Slavic languages and literatures*, Graduate School of Humanities and sociology, the University of Tokyo, 1995, N° 11, p. 96-109. Traduction en russe par l’auteur disponible, sans pagination, sur <http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Studio/4616/jar/night.htm>
- Levina:** Levina L.A., « Russkie noči » [« Les Nuits russes »], *Enciklopedija mirovoj literatury [Encyclopédie de la littérature mondiale]*, red. S.V. Stahorskij, Moscou, Vagrius, 2001.
- Majmin:** Majmin V.N., « Vladimir Odoevskij i ego roman „Russkie Noči“ » [« Vladimir Odoevskij et son roman *Les Nuits russes* »] in Odoevskij V.F., *Russkie Noči [Les Nuits russes]*, Léningrad, Nauka, 1975.
- Mann 1969:** Mann Ju.M., « V.F. Odoevskij i ego „Russkie Noči“ » [« V.F. Odoevskij et ses *Nuits russes* »], *Russkaja filosofskaja estetika [L’Esthétique philosophique russe]*, Moscou, 1969.

Mann 1998: Mann Ju.M., «V.F. Odoevskij i ego „Russkie Noči“» [«V.F. Odoevskij et ses *Nuits russes*»], *Russkaja filozofskaja èstetika [L'Esthétique philosophique russe]*, Moscou, MALP, 1998. Texte différant légèrement de l'édition de 1969.

Rožanov: Rožanov V.V., «čaadajev i kn. Odoevskij» [«čaadajev et le prince Odoevskij»], *Novoe vremja [Le Temps nouveau]*, 1913, N° 13319, in Odoevskij, V.F., *Zapiski dlja moego prapranvuka [Notes pour mon arrière-arrière petit-fils]*, Saharov V.I., éd., Moscou, Russkij Mir, 2006.

Saharov 1981: Saharov V.I., «O žizni i tvorenijah V.F. Odoevskogo» [«La vie et les œuvres de V.F. Odoevskij»], in Odoevskij V.F., *Sočinenija [Œuvres]*, Saharov V.I., éd., Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1981, tome 1.

Sakulin 1913a et b: *Iz istorii russkogo idealizma. Knjaz' V.F. Odoevskij. Myslitel' - Pisatel' [De l'histoire de l'idéalisme russe. Le prince V.F. Odoevskij. Penseur et écrivain]*, tome 1 (1913a) et tome 2 (1913b), Moscou, Izd. M. i S. Sabašnikovyh, 1913.

Sumcov: Sumcov N.F., *Knjaz' V.F. Odoevskij [Le Prince V.F. Odoevskij]*, Har'kov, 1884.

Tellier: Tellier V., «Le langage en crise dans la pensée romantique: Nodier et Odoïevski», *Sciences Humaines Combinées [en ligne]*, n° 3 – Crise(s) en thème, 16.02.2011.

OUVRAGES SUR LE CONTEXTE DE L'ŒUVRE D'ODOÏEVSKI

Chklosvki: Chklosvki V., *Théorie de la prose*, traduit du russe par Verret G., L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973.

Cornwell 1986: Cornwell N., *The life, times and milieu of V.F. Odojevsky. 1804-1869*, Athlone Press, London – Ohio University Press, Athens, Ohio, 1986.

Bibliographie

- Ejhenbaum** : Ejhenbaum B., « Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki » [Lermontov. Essai d'appréciation historico-littéraire], Léningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1924, repris dans *O literature* [*De la littérature*] Moscou, Sovetskij pisatel', 1987.
- Feuillebois 2012** : Feuillebois V., *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, thèse pour le doctorat en littérature comparée, Université de Poitiers, 2012 (à paraître). Position de thèse disponible, sans pagination, sur la page : https://www.academia.edu/5052896/_Nuits_d'encre_les_cycles_de_fictions_nocturnes_à_l'époque_romantique_Alemagne_Russie_France_Résultats_thèse_Victoire_Feuillebois
- Flamant 1997** : Flamant F., « Le *Faust* de Goethe et le romanisme russe », *Revue Europe*, vol. 75, N° 813-814, 1997.
- Flamant 2003** : Flamant F., « Un roman faustien : *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov », in *Faust ou la Mélancolie du savoir*, sous la direction de Masson J.-Y., Paris, Desjonquères, 2003.
- Goethe** : *Faust*, traduit et préfacé par H. Lichtenberger, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.
- Grandhaye** : Julie Grandhaye, *Les Décembristes. Une génération républicaine en Russie autocratique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011.
- Hoffmann** : Hoffmann E.T.A., *Contes des frères Sérapion*, traduction de La Bédollière, Paris, G. Barba, 1871.
- Jakuškin** : Jakuškin I.D., *Zapiski, statji, pišma dekabrsta I.D. Jakuškina* [Notes, articles, lettres du décembriste I.D. Jakuškin], Štrajh S. Ja. éd., Moscou, Nauka, 1951.
- Jean-Paul** : *Œuvres de Jean-Paul-Frédéric Richter*, traduites de l'allemand par Philarète Chasles, Paris, Everat, 1834.

- Kiselev:** Kiselev V.S., *Struktura «Arabesok» N.V. Gogolja i voprosy poetiki russkogo prozaičeskogo cikla 20-30-h godov xix veka* [*La Structure des Arabesques de Gogol' et les questions de poétique du cycle prosaïque russe des années 20 et 30 du XIX^e siècle*], avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskikh nauk, Krasnojarsk, Krasnojarsk Gosudarstvennyj Universitet, 2000.
- Kotljarevskij:** Kotljarevskij N.A., *Starinnye portrety: E.A. Baratynskij, D.V. Venevitinov, kn. V.F. Odoevskij, V.G. Belinskij, I.S. Turgenev, gr. A.K. Tolstoj* [*Portraits d'antan*], Saint-Pétersbourg, Tip. M. M. Stasinleviča, 1907.
- Kubasov:** Kubasov I., «Odoevskij», *Russkij biografičeskij slovar' A.A. Polovcova* [*Dictionnaire biographique russe d'A.A. Polovcov*], Saint-Pétersbourg-Moscou, R.B.S.P., 1896-1918, t. 12, p. 124-152.
- Kuliškina:** Kuliškina O. N. «Faustovskaja tema v hudožestvennom mire „Russkih nočej“» [«Le thème faustien dans le monde artistique des *Nuits russes*»], *Russkaja literatura* [*Littérature russe*], 1996, N° 2.
- Marceva:** Marceva A.V., *Problema filofsokogo jazyka v moskovskom kružke ljubomudrov* [*Le Problème de la langue philosophique dans le cercle moscovite des liubomudry*], avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskikh nauk, Moscou, Rossijskij Universitet Družby Narodov, 2005.
- Masson:** Masson J.-Y., *Faust ou la Mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquères, 2003.
- Odoevskij 1867:** Odoevskij V. F., *Nedovol'no* [*Pas assez*], Moscou, Tipografija Gračeva, 1866.
- Odoevskij 1956:** Odoevskij V.F., *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [*Héritage musico-littéraire*], Bernandt G.B. réd., Moscou, Muzgiz, 1956.

- Odoevskij 1996**: Odoevskij V.F., *Pestrye skazki* [Contes bigarés], Saint-Pétersbourg, Nauka, 1996.
- Remy-Lacheny**: Rémy-Lacheny I., *Étude des Frères de Saint-Sérapion d'E.T.A. Hoffmann: discours esthétiques et scientifiques*, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2009.
- Saharov 1982**: Saharov V.I., «Gofman i Odoevskij» [«Hoffmann et Odoevskij»], *Hudožestvennyj mir E.T.A. Gofmana* [Le Monde artistique d'E.T.A. Hoffmann], Moscou, Nauka, 1982.
- Schlegel**: Schlegel A.W., *Cours de littérature dramatique*, tome premier, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure, Paris, Lacroix, 1865.
- Ščukin**: Ščukin N.S., *Aleksandr Bestužev v Jakutske* [Aleksandr Bestužev à Jakustk], op. 3, d. 722, list 9 dans le fonds 776 des Archives historiques russes (RGIA, anciennement CGIAL).
- Skabičevskij**: Skabičevskij A.M., «Sorok let ruskij kritiki» [«Quarante ans de critique russe»], dans Skabičevskij A.M., *Sočinenija* [Œuvres], t. 1, Saint-Pétersbourg, F. Pavlenkov, 1890.
- Sounac**: Sounac F., *Modèle musical et Composition romanesque. Genèse et visage d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Todd**: Todd W. M., «The ruse of the Russian Novel», in *The Novel. Vol. 1: History-Geography and culture*, éd. fr. Moretti, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- Turjan**: Turjan M.A., *Strannaja moja sud'ba* [Mon étrange destin], Moscou, Kniga, 1991.
- Van Regemorter**: Van Regemorter J.-L., *La Russie. Le déclin du servage: 1796-1855*, Paris, Hatier, 1971.

- Welsh:** Welsh C., «La physiologie de l'imagination vers 1800. Du rapport entre la physiologie et l'esthétique de l'autonomie chez Tieck et Novalis», traduction d'Olivier Mannoni, *Revue germanique internationale*, 2001, N° 16.
- Zamotin:** Zamotin I. I., «Romantičeskij idealism v ruskom obščestve i literature 20-30-h godov XIX stoletija» [«L'idéalisme romantique dans la société et la littérature russes des années 20 et 30 du XIX^e siècle»], *Zapiski istoriko-filologičeskogo fakul'teta imperatorskogo S.-Peterburgskogo universiteta* [Carnets de la faculté d'histoire et de philologie de l'université impériale de Saint-Pétersbourg], LXXXVII, Saint-Pétersbourg, 1907.
- Zorin:** Zorin A., «U istokov ruskogo germanofil'stva» [«Aux origines de la germanophilie russe»] dans *Novye bezdelki. Sbornik statej k 60-letiju V.E. Vacuro* [*Nouvelles Babioles. Recueil d'articles pour les 60 ans de V.E. Vacuro*], Larionova E., Ospovat A., čistova I. éd., Moscou, N.L.O., 1996.
- Žirmunskij:** Žirmunskij, V.M., *Gete v ruskoj literature* [*Goethe dans la littérature russe*], Leningrad, Goslitizdat, 1937.
- Zykova:** Zykova G.V., Meščerina E.G., Vatsuro V.E., «Odoevskij» dans *Russkie pisateli. 1800–1917: Biografičeskij slovar'* [*Les Écrivains russes. 1800–1917: Dictionnaire biographique*], Moscou, Bol'shaja rossijskaja ènciklopedija, 1999, t. 4.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	7
I – CONTEXTUALISATION HISTORIQUE. LA CULTURE DANS LA RUSSIE ROMANTIQUE DES ANNÉES 1820-1840.....	9
II – L'AUTEUR ET SON ŒUVRE. LE PROJET IDÉALISTE D'UN PHILOSOPHE DILETTANTE	19
III – LE GENRE ET LA STRUCTURE. UNE ARCHITECTURE PROBLÉMATIQUE : LE « DRAME IDÉOLOGIQUE UNIVERSEL » ET LE CONTREPOINT	31
Le genre.....	31
<i>Un recueil de « nuits »</i>	32
<i>Un drame dialogué « antique »</i>	36
<i>Un roman philosophique</i>	42
La structure.....	44
<i>Les trois strates des Nuits russes</i>	44
<i>Une structure cyclique ?</i>	47
<i>Une structure contrapuntique</i>	51
IV – LES SOURCES ET LES IDÉES. « COMPRENDRE SON INSTINCT, SENTIR SA RAISON »	57
<i>Faust</i>	58
<i>Les Frères de Saint-Sérapion</i>	62



Autres influences littéraires.....	64
Dénonciation du matérialisme occidental.....	67
<i>L'empirisme et l'utilitarisme</i>	67
<i>Sur quoi fonder la science ?</i>	69
<i>Le problème du langage</i>	71
Des influences à contre-courant	72
<i>L'« amour de la sagesse » comme point de départ</i>	72
<i>Le retour à la religion et à l'instinct</i>	73
<i>La folie et le génie</i>	78
Métamorphoser l'homme et le monde.....	80
<i>Une nouvelle vision du monde</i>	80
<i>Ex oriente lux</i>	81
V – LA POÉTIQUE. UNE RELECTURE ORIGINALE DES THÈMES ROMANTIQUES.....	85
L'opposition entre nuit et lumière.....	85
La poétique de la décadence	90
La poétique de la révélation.....	93
VI – LA LANGUE ET LE STYLE. L'INVENTION D'UNE LANGUE LITTÉRAIRE PHILOSOPHIQUE	99
La polyphonie stylistique en question.....	99
La construction d'une langue philosophique	106
VII – LA RÉCEPTION ET LA POSTÉRITÉ. UNE ŒUVRE TARDIVE ET CONFIDENTIELLE MAIS TOUJOURS D'ACTUALITÉ.....	115
La réception	115
<i>Les premiers textes publiés</i>	115
<i>L'édition des Œuvres complètes de 1844</i>	116
<i>La réédition de 1913</i>	120



Table des matières

L'influence	121
<i>La question du plagiat</i>	121
<i>La question de l'actualité des Nuits russes</i>	122
<i>La question de l'originalité des Nuits russes</i>	125
La postérité	126
<i>Le débat avec les slavophiles</i>	127
<i>Des liens inavoués</i>	127
<i>Une postérité non littéraire</i>	130
CONCLUSION : UNE ŒUVRE AMBITIEUSE ET SINGULIÈRE ..	133
BIBLIOGRAPHIE	135

