

GRANDS ANNIVERSAIRES

# POUCHKINE

1799—1837

PAR WLADIMIR WEIDLÉ

//

UNESCO



GRANDS ANNIVERSAIRES  
*POUCHKINE, PAR WLADIMIR WEIDLÉ*

*Achevé d'imprimer le 15 décembre 1949  
par l'imprimerie Firmin-Didot  
pour l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation,  
la science et la culture. Unesco. Publication 453.*

**P** **ARMI** les grandes figures des lettres européennes, aucune ne paraît aussi imprécise, aussi peu saisissable aux étrangers, ni aucune aussi proche, aussi immédiatement présente et amie à ses compatriotes. L'amour de Pouchkine chez les Russes a quelque chose d'intime et de chaudement personnel, qui manque à celui de Goethe chez les Allemands et ne ressemble guère au culte de Shakespeare en Angleterre, à celui de Dante en Italie. Son œuvre, chez ceux qui le lisent dans le texte original, commande certes l'admiration et le respect, mais davantage encore éveille la sympathie. Ils y entrent de plain-pied : tout ce qu'ils y trouvent de particulier n'est pour eux que l'incarnation du général, une incarnation unique mais qui va de soi, et à côté de laquelle ils ne sauraient en imaginer une autre. Rien ne paraît aussi simple que le génie de Pouchkine. Dans ses écrits, comme dans sa vie, aucune affectation, aucun apprêt. L'être humain que révèle sa correspondance, une des plus humainement belles qui soient, que font revivre les souvenirs de ses amis est bien le même que l'on

devine derrière la moindre de ses créations, toutes aussi spontanées, aussi naturelles que chacun des gestes de sa vie. La perfection qui est la sienne ne donne jamais le sentiment de la recherche, de la tension; elle le donne si peu que malgré le témoignage irrécusable des manuscrits on ne parvient pas sans peine à se convaincre qu'il lui ait fallu un travail aussi acharné pour l'obtenir. Elle paraît d'autant plus innée qu'elle reste toujours souple et vivante, et d'autre part elle lui est à ce point propre, si constamment présente dans ses œuvres, que ceux qui les aiment le plus sont le moins capables de dire ce qu'ils y aiment. Tandis que ceux qui ne les aiment pas encore se demandent avec étonnement comment on arrive à les aimer.

Ces derniers ne se recrutent généralement que parmi les gens qui les lisent dans des traductions : Pouchkine est le plus grand, et il est aussi le moins traduisible des poètes russes. Non que ses poèmes abondent en particularités idiomatiques, mais la délicate perfection de leur tissu verbal — rythme, sonorité, syntaxe, nuances sémantiques — est telle qu'à défaut d'un miracle (lequel, du reste, n'est pas absolument impossible dans ce domaine) on n'imagine pas comment elle pourrait être transportée dans une autre langue. Traduit sans miracle, un poème de Pouchkine produit l'impression non pas de l'artifice vain ou de l'incohérence, mais (ce qui semblera à un lettré moderne infiniment pire) tout simplement

du lieu commun. Or cette impression n'est pas entièrement erronée, et c'est ce qu'il ne faut pas perdre de vue si l'on veut se faire une idée exacte de l'œuvre du poète ainsi que de la place qu'il occupe dans la littérature russe et, à travers elle, dans la littérature européenne. Les thèmes lyriques de Pouchkine sont des lieux communs du lyrisme universel; quant à ceux de ses poèmes narratifs ou dramatiques, ils appartiennent eux aussi pour la plupart au patrimoine commun de la poésie européenne des temps modernes. Tout cela, bien entendu, est subtilement et profondément transformé, assimilé, plongé dans une ambiance intensément nouvelle et vivifiante, merveilleusement russifié et « pouchkinisé » à la fois; mais les moyens de cette métamorphose appartiennent précisément à la langue russe telle que Pouchkine l'a maniée le premier, en pleine possession de ses nuances et de ses ressources. La création poétique chez lui est inséparable du labeur, qui crée à son tour l'instrument même de cette création. Chaque pas dans l'accomplissement de son œuvre personnelle fut aussi un pas dans la formation de la langue russe, celle de la prose et davantage encore celle de la poésie, la première lui devant beaucoup, la seconde tout, de sorte que les poètes venus après lui n'ont fait qu'y ajouter chacun sa nuance particulière sans rien changer d'essentiel au magnifique idiome qu'il leur avait légué.

Au temps de Pouchkine la langue littéraire

et de ce fait la littérature russes traversent une de ces époques de fécondité intense, de joyeux renouvellement que furent celles du jeune Goethe en Allemagne, de Shakespeare et de la Bible de 1611 en Angleterre. La place de Pouchkine dans l'histoire de la poésie russe est à la fois celle de Ronsard, de Malherbe et de Racine dans la poésie française. Il y a chez lui en même temps essor et achèvement, jeunesse et plénitude. Historiquement sa situation se rapproche le plus de celle de Goethe; en cela surtout que dans les deux cas il ne pouvait être question de se contenter des nourritures autochtones, de se limiter à tirer parti de l'héritage de la seule Allemagne ou de la seule Russie. Qu'y a-t-il derrière la perfection si naturelle, la maturité si jeune de Pouchkine? Est-ce seulement l'éclosion rapide et brillante des lettres russes entre l'apparition de Lomonossov et l'avènement de Joukovski? Se contenter d'une telle réponse serait renoncer à comprendre Pouchkine, car en réalité ce dont il s'est constamment nourri, ce qui l'a toujours soutenu, ce qui a fait de lui le poète le plus européen — et aussi le plus russe — de la Russie, ce fut le patrimoine tout entier de la littérature européenne et plus particulièrement celui de l'Occident, dont il prit possession et auquel il adhéra, sans cesser un moment d'être Russe, avec toute la puissante ténacité de son génie.

## L'APPRENTISSAGE EUROPÉEN

Beaucoup d'observateurs étrangers ont noté parmi les traits saillants du caractère russe la réceptivité, la faculté d'assimilation. Toute l'histoire de Russie, de Pierre le Grand à nos jours, en témoigne du reste, car toutes les formes culturelles, toutes les idées et toutes les manies de l'Occident y ont trouvé un écho fidèle et souvent une résonance amplifiée. Le plus grand poète russe pourrait fournir l'exemple le plus probant de cette faculté nationale, s'il ne s'agissait chez lui d'autre chose encore, à savoir de la puissance d'absorption propre au génie comme tel. A l'encontre de ce qu'on semble souvent croire de nos jours, avoir du génie ce n'est pas savoir se passer des autres, mais savoir profiter de ce qu'ils ont fait ou de ce qu'ils n'ont pas réussi à faire; ce n'est pas s'enfermer dans une anxieuse singularité, mais posséder le don du regard neuf et de la transfiguration des choses communes. *La Divine Comédie* est une somme de l'intelligence et de l'imagination médiévales, le dernier drame de Shakespeare est le seul dont le thème et de nombreux éléments de son élaboration ne soient pas empruntés à un ou à plusieurs prédécesseurs, et le germe initial de *Faust* est une pièce populaire pour théâtre de marionnettes, que Goethe a vu jouer enfant et dont le thème avait déjà servi à un récit en prose fruste mais attachant et au

drame de Marlowe, qui est lui-même une œuvre magnifique. La réceptivité est aussi inhérente à l'essence même du génie que l'originalité (non celle qu'on recherche, mais celle dont on ne parvient pas à se défaire); toutefois les génies étroits et profonds en sont un peu moins généreusement pourvus que les génies larges et harmonieux. Pouchkine était de ceux-ci; son œuvre rappelle celle de l'Arioste, qui ne paraît de prime abord qu'avoir refait avec bonheur ce que d'autres avaient fait avec un bonheur un peu moindre, et plus encore celle de Raphaël, où un esprit exclusivement analytique et peu sensible à l'élément art dans l'œuvre d'art ne trouverait qu'un répertoire parfaitement ordonné de tout ce que ses prédécesseurs avaient accompli avant qu'il se fût mis à leur école.

Il est nécessaire toutefois de faire observer que parmi les génies de sa famille Pouchkine est peut-être celui qui a été le plus conscient de ses dons d'absorption et d'assimilation — conscient surtout de la fonction qu'il leur incombait de remplir par rapport non seulement à son œuvre personnelle, mais à la littérature russe de son temps et de l'avenir. En adoptant ou en rejetant tel élément du passé littéraire de la Russie, il savait que son exemple serait suivi par ses contemporains et par la postérité. En triant, en absorbant, en faisant sien, profondément, l'immense héritage de la littérature européenne, il savait que, par son intermédiaire, c'était la Russie même qui s'en

pénétrait et l'assimilait. Sa vocation de poète, qui lui était pourtant toujours présente, ne lui fit pas oublier sa mission d'homme de lettres, son devoir d'écrivain envers la langue qui lui servait d'instrument et le peuple qui l'avait créée. Vers la fin de sa vie surtout, après son mariage, il s'appliqua avec un sens du devoir encore accru à lire les auteurs étrangers — dont il possédait un beau choix dans sa bibliothèque personnelle — autant que possible dans leur langue propre, à pénétrer leur pensée et à étudier leurs moyens d'expression, à en traduire des fragments soit pour les publier, soit pour mieux saisir les procédés artistiques de leurs auteurs, afin d'en pouvoir donner l'équivalent en langue russe. « Les traducteurs, disait-il, sont les chevaux de poste de la civilisation », et il ne dédaigna pas de s'atteler, à la suite de Joukovski, au lourd véhicule des littératures étrangères, afin de les introduire, coûte que coûte, sur le sol russe. La besogne était dure et n'allait pas sans sacrifices; le poète, parfois, a dû faire violence à son génie. *Angelo*, qui est une sorte de condensation sous forme de poème de *Mesure pour Mesure* de Shakespeare, n'est pas un chef-d'œuvre, ni peut-être, malgré l'opinion contraire de Dostoïevski, les strophes qui forment le début d'une traduction libre et versifiée du *Voyage du pèlerin*, de Bunyan. En revanche on doit à la même activité d'adaptation l'étonnant *Festin en temps de peste*, qui est bien le plus admirable exemple de ce que peut faire un

artiste souverain, ne fût-ce qu'en traduisant, avec des retouches, un texte assez indifférent en soi, celui d'une scène choisie avec une sûreté de goût extraordinaire dans le premier acte de *la Cité en temps de peste*, pièce d'un auteur oublié, John Wilson (Christopher North, 1785-1854), mais qui devient sous sa plume, et comme par jeu, une œuvre d'art d'une rare perfection.

Ces littératures étrangères, du reste, il n'y faisait pas seulement des incursions plus ou moins fréquentes : il vivait continuellement dans leur ambiance, sans avoir jamais quitté son pays natal. C'est probablement un cas unique dans l'histoire des lettres que celui d'un grand poète, le plus grand poète d'une grande nation, confessant qu'une langue étrangère lui est plus familière que la sienne, rédigeant en cette langue ses lettres d'amour et ses missives officielles, l'employant de préférence lorsqu'il s'agit de mettre quelque clarté dans des idées abstraites. Tout au plus pourrait-on comparer le rôle que le français (qu'il n'écrivait pas sans fautes du reste) a joué dans la formation intellectuelle de Pouchkine avec ce qu'il a signifié pour Chaucer ou avec ce que la connaissance du grec avait été pour Cicéron. Quand il avait à raisonner, il le faisait sinon en français du moins à la française, et l'expression russe, à en juger par les brouillons de ses études critiques, se présentait rarement la première à son esprit. La politesse, la galanterie ne faisaient encore que balbutier en russe; il fallait bien leur restituer

le seul idiome où elles s'exprimaient avec aisance. La première éducation littéraire de Pouchkine avait été plus française que russe, et il ne désavoua jamais entièrement certaines idoles de son adolescence, sans parler d'un Chénier qui leur succéda dans son admiration un peu plus tard et y conserva sa place jusqu'à la fin. Il est vrai que son attitude critique changea par la suite, et qu'il lui arriva plus d'une fois de juger avec la dernière sévérité aussi bien l'ensemble de la tradition littéraire française que la production de ses contemporains, qu'il suivait d'ailleurs avec le plus vif intérêt, mais pour n'épargner finalement parmi ceux-ci (sans compter Chateaubriand et M<sup>me</sup> de Staël, pour lesquels il avait beaucoup d'estime) que Stendhal, Mérimée, Sainte-Beuve (ou plutôt *Joseph Delorme*), et surtout Benjamin Constant, auteur de cet *Adolphe* qu'il semble avoir aimé plus que tout autre roman français. Pourtant il avait beau faire : son goût s'était plié de bonne heure aux disciplines classiques dérivées de la littérature du grand siècle, et le « juge austère des rimeurs français », c'est-à-dire Boileau, encore qu'il eût secoué assez rudement son joug, ne fut remplacé par personne en tant que législateur de son Parnasse et ne lui permit point, entre autres, de rendre justice aux poètes d'avant Malherbe. Quant à son œuvre même, il pouvait se révolter, il pouvait changer d'admiration et de modèles, cela n'abolissait pas le fait qu'il s'était formé dans le commerce des lettres françaises,

que des bouts de phrases, des manières de discourir, des rythmes français lui venaient constamment à l'esprit. Sinon sa poésie, sa prose s'en ressent jusqu'à la fin, et Mérimée avait raison d'écrire à leur ami commun Sobolevski, à propos de *la Dame de pique* : « Je trouve que la phrase de Pouchkine est toute française, j'entends française du XVIII<sup>e</sup> siècle, car on n'écrit plus simplement aujourd'hui. »

La grande littérature étrangère dont l'influence succéda chez lui à l'emprise des lettres françaises fut celle de l'Angleterre. Byron l'avait attiré le premier, au point de lui faire apprendre l'anglais, et lui enseigna l'art de la narration lyrique, quitte à être détrôné plus tard au profit de Shakespeare, de Walter Scott et de Coleridge. Sa maturité poétique est aussi impossible à imaginer sans l'apport des poètes anglais que les années de lycée sans les Vergier, les Parny et les Grécourt, dont il égrène les noms dans l'un de ses premiers poèmes. *La Fille du capitaine* n'aurait pas été écrite sans l'exemple de Scott, ni *Boris Godounov* sans l'envoûtement de Shakespeare. Ces deux influences, souvent étudiées, se révèlent de plus en plus inépuisables, mais ce n'étaient pas les seules, et celle de Coleridge ne saurait plus être négligée comme elle l'a été longtemps. Dans ce cas, du reste, il est difficile de distinguer l'influence proprement dite de l'« affinité élective » qui existait, en matière de goût et de style, entre les deux poètes. D'une manière générale la « nouvelle

diction poétique » des lakistes attirait Pouchkine; il a imité Wordsworth et traduit Southey; Wilson et un autre poète oublié, Barry Cornwall (1787-1874), l'intéressaient, sans doute parce qu'il retrouvait chez eux un ton aussi naturel, la même simplicité du style, mais Coleridge était pour lui autre chose encore : il est permis de dire aujourd'hui, après avoir recueilli les renseignements épars qu'on possède à ce sujet, qu'il l'a aimé fraternellement. Il l'avait lu avec ferveur en 1828, il le relisait en 1830 à Boldino lorsqu'il mettait la dernière main à ses « petits drames »; il songea un instant à écrire un poème « dans le genre de *Christabel* »; une citation de *Remorse* devait servir d'épigraphe au poème *Antchar*. Il acquit pour sa bibliothèque le recueil de poèmes que le fils de Coleridge publia en 1833; encore après sa mort, son libraire envoya à sa veuve un ouvrage commandé par lui : *Coleridge's Conversations*; enfin l'exemplaire en deux volumes de la première édition (posthume) de *Table Talk*, conservé dans sa bibliothèque, porte la mention : « Acheté à la date anniversaire de sa mort », signe évident que cette date ne lui était pas indifférente et que la mort de Coleridge avait touché en lui à la fois le poète et l'homme.

Le cas, d'ailleurs, n'était pas absolument unique, surtout dans ses relations avec la littérature anglaise. Il y a beaucoup de chaleur, et de l'amitié en plus de l'admiration, dans son attachement pour Shakespeare, et c'est un trait

bien pouchkinien que d'avoir fait dire, un an après la mort de Byron, une messe pour le repos de son âme. Plus tard il y eut un moment où il songea à écrire sa biographie. Bien qu'il ne fût nullement « omnivore », la littérature européenne ne l'intéressait pas seulement, elle lui inspirait un véritable amour : un amour filial. Il devait éprouver le sentiment d'en avoir hérité les traditions, tout comme celles, bien moins riches forcément, de la littérature russe. Les domaines français et anglais, bien que pour lui comme pour Goethe ils signifiassent le plus, ne lui suffisaient cependant pas. Il lisait les poètes italiens dans le texte original, sans connaître à fond leur langue dont il était pourtant capable de goûter profondément l'euphonie et la plénitude sensuelle. Une des notes manuscrites en marge de son exemplaire des poèmes de Batiouchkov dit : « sons italiens », en indiquant par là les vers où son prédécesseur s'était le plus rapproché de leurs communs modèles d'Ausonie. Pétrarque l'avait charmé dans sa jeunesse; il connut de bonne heure le monde du Tasse et surtout celui de l'Arioste, dont on sent la présence dans *Rouslan et Ludmilla* à travers celui des *Contes de La Fontaine*; Dante l'impressionna au point de le contraindre à l'imiter, et il a dit dès 1826 que le seul plan de *l'Enfer* était le témoignage suffisant du plus haut génie. Deux ans auparavant il avait écrit une romance espagnole, comme pour se préparer à cette étonnante évocation de

l'atmosphère ibérique qu'il réussira plus tard dans *le Convive de pierre*. Cervantes, dont sa bibliothèque contenait les œuvres en traduction française, l'attirait beaucoup et il a commencé d'apprendre la langue castillane pour le lire dans l'original. Quant à la littérature allemande, ne sachant guère l'allemand, il la connaissait mal et il ne semble pas qu'elle lui ait paru très attrayante. Schiller, par exemple, semble l'avoir laissé complètement indifférent : il cite parfois son nom, mais ne donne nulle part son avis sur ses œuvres. Ce vide, pourtant, le génie de Goethe a suffi pour le combler : son œuvre a remplacé, elle a éclipsé, aux yeux de Pouchkine, le reste de la littérature allemande. D'emblée, lorsqu'il l'a connu (dès le début de son séjour dans le sud de la Russie, probablement), il l'a mis au rang de Dante et de Shakespeare. Dès 1827 il le plaça plus haut que Byron (dont, de son propre aveu, il avait été fou quelques années auparavant), lequel, disait-il, tenta en vain dans son *Manfred* de rivaliser avec le « géant de la poésie romantique ». Il a discerné dans *Faust* une incomparable « hardiesse de l'invention, dans laquelle un vaste plan est étreint par la pensée créatrice ». Il a jugé que cette œuvre, dans l'histoire des lettres, était appelée à représenter la poésie moderne, au même titre que l'*Iliade* représentait l'antiquité classique. A cette appréciation il est resté fidèle jusqu'à la fin, et nous pouvons supposer qu'il fut profondément touché

lorsque Joukovski lui apporta de Weimar la plume que lui envoyait Goethe. Mais il est plus caractéristique encore que deux ans avant qu'il eût exprimé ainsi son admiration, il avait déjà commencé, pour ainsi dire, à la mettre en pratique. La *Scène du Faust* qu'il publia par la suite, ainsi que deux autres qu'il laissa inachevées, date de l'année 1825. C'est là une démarche qui, chez lui, se répète toujours : il ne suffit point d'admirer, il s'agit de prendre possession. La poésie, la littérature russes peuvent et doivent être fécondées par la littérature européenne.

Qu'il s'agisse des lettres françaises et anglaises, qu'il connaisse le mieux, ou de telle œuvre italienne, allemande ou espagnole, l'attitude de Pouchkine est toujours la même. Il ne semble vouloir qu'imiter, il a toute la modestie du traducteur, alliée parfois à ce qu'on pourrait prendre pour des allures de plagiaire ; mais qu'il achève son travail, et nous voici convaincus qu'il n'a fait que saisir son bien où il l'a trouvé, car nous sommes devant une œuvre qui porte à chaque ligne l'empreinte indélébile de son génie. Ceci, bien entendu, est souvent impossible à reconnaître pour quiconque ne lit pas ses écrits dans le texte original. Au lecteur occidental qui ne sait pas le russe, *Eugène Onéguine*, *le Convive de pierre* et même *le Cavalier de bronze*, voire une œuvre en prose comme *la Fille du capitaine*, doivent faire l'impression du déjà vu, de quelque chose de noble, mais d'exsangue. Pour un Russe ou pour un

lecteur qui entend le russe, c'est le contraire qui est vrai. *La Fille du capitaine*, pour lui, a un charme discret qui manque à Walter Scott; *Eugène Onéguine*, dès le premier chapitre, est plus vivant que son modèle byronien; le plus émouvant des don Juan, c'est pour lui *le Convive de pierre*, et quant au *Cavalier de bronze*, la grande idée de l'ensemble lui apparaît avec d'autant plus d'éclat qu'il la retrouve dans l'inflexion rythmique et la structure sonore de chacun des vers qui composent le poème. On croirait presque que la langue et le vers russes tels qu'on les trouve chez Pouchkine suffisent à infuser une vie nouvelle à l'héritage poétique de la vieille Europe. Quand il choisit le médiocre, il l'élève à la hauteur de son génie; quand il touche à ce qui est grand, ce n'est jamais pour l'abaisser. Certes, par l'envergure et la profondeur de sa puissance créatrice, Pouchkine n'est pas l'égal d'un Dante, d'un Shakespeare ou d'un Goethe; cependant il suffit d'avoir lu la *Scène du Faust*, les tercets imités de la *Divine Comédie* et l'étonnant monologue du *Chevalier avare*, cette transplantation unique du style shakespearien sur le sol d'une autre langue et d'une autre poésie, pour savoir que dans les limites d'un « morceau », d'un fragment (ce qui déjà n'est pas négligeable, car la matière du génie est partout la même), il a su se mesurer avec eux, devenir leur compagnon sans un instant cesser d'être lui-même.

Assurément il absorbait avec la même ardeur

la littérature russe du siècle précédent : il s'était nourri de Derjavine, de Bogdanovitch, de Batiouchkov, de Joukovski ; il admirait les quelques œuvres de la Russie médiévale qu'il avait pu connaître ; il étudiait passionnément la poésie populaire, les contes, l'ancienne épopée héroïque de son pays. Cela ne lui semblait que naturel, tout aussi bien qu'être russe, qu'écrire russe : il ne pouvait en être autrement, mais la grande œuvre à laquelle il avait conscience de travailler en y mettant toute la force de ses dons et de son intelligence n'en était pas moins cette assimilation de tout ce qui faisait la grandeur spirituelle de l'Europe, de tout ce qui devait appartenir par droit de naissance à la Russie, nation européenne, et ce dont elle était frustrée par l'effet du cours qu'avait pris jadis son histoire. Cette œuvre était celle même du tsar Pierre, de Catherine, mais transposée dans une sphère où elle devait se poursuivre sans heurts, paisiblement, au sein d'une harmonie qui était la loi même de son art, la qualité secrète de son génie. Tout ce qui précède a montré combien cette œuvre lui tenait à cœur et à quoi elle pouvait aboutir dans le domaine de la création artistique. Toutefois, pour en saisir définitivement le sens et la portée, il nous reste à établir ce qu'étaient au juste aux yeux de Pouchkine l'Europe et la littérature européenne.

## L'EUROPE TELLE QUE L'A VUE POUCHKINE

« La Russie, par sa situation géographique, politique, etc., est la cour de justice, le tribunal de l'Europe. *Nous sommes les grands juges.* L'impartialité et le bon sens de nos jugements sur ce qui ne se passe pas chez nous sont étonnants. » Ces lignes de Pouchkine, écrites un an avant sa mort dans le brouillon d'un compte rendu, ne doivent pas être interprétées comme l'expression d'un orgueil national excessif, d'une présomption démesurée : l'ironie de la dernière phrase et du mot « juges » s'oppose à une telle interprétation, inconciliable d'ailleurs avec l'opinion générale du poète en ces matières. Il a voulu dire plutôt qu'il est relativement facile à un Russe de juger les nations européennes d'une façon impartiale puisque son pays n'a pas épousé dans le passé leurs rivalités, leurs inimitiés séculaires, et aussi, sans doute, qu'il lui est plus facile de se représenter l'Europe comme un seul tout en faisant abstraction de ce qui l'a morcelée et de ce qui la divise encore. Là où un Français ou un Anglais sera porté à souligner avant tout l'apport de son pays ou d'un pays différent du sien, un Russe n'apercevra d'emblée qu'une chose d'Occident et n'en distinguera qu'en second lieu la nuance nationale. Sommé par Tchaadaïev de lui écrire en russe, « langue de sa vocation », Pouchkine répondit : « Mon ami, je vous parlerai la langue de l'Europe,

elle m'est plus familière que la nôtre. » Cette langue de l'Europe était bien entendu le français, mais ce qu'il s'agit de souligner, c'est que précisément, selon Pouchkine, le français était d'abord la langue de l'Europe cultivée, et en second lieu seulement celle de la France. Non qu'il fût cosmopolite dans le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle; chaque nation de l'Europe revêtait pour lui un caractère qui n'était qu'à elle et qui faisait valeur, qui la rendait attrayante; et cependant ce que constituait leur ensemble existait aussi : c'était l'Europe et, en matière littéraire, c'était la littérature européenne. Le mot lui était familier, comme la chose. Dans l'ébauche d'une préface à *Boris Godounov* il parle de littérature européenne en protestant contre la tendance de certains critiques à y établir des cloisons, à la disséquer d'une façon arbitraire. Le morceau est de 1827, l'année où Goethe, dans un article de revue et dans des conversations avec Eckermann, lançait pour la première fois la notion de littérature universelle, *Weltliteratur*, littérature non de l'Europe, mais du monde entier. C'est un fait significatif que cette notion ne se retrouve pas chez Pouchkine, son évolution à cet égard étant à l'opposé de celle de Goethe. Celui-ci, avec les années, en est venu à s'intéresser de plus en plus à la poésie de l'Inde, de la Perse, de la Chine; Pouchkine, au contraire, se désintéressera assez vite même du Proche-Orient, qui l'avait attiré dans sa jeunesse. Les neuf admirables poèmes « imités

du Koran » sont de 1824, et par la suite le poète ne s'est plus guère abreuvé à cette source ni à une source analogue d'inspiration. Il y eut un temps où il notait des mots turcs sur ses tablettes, mais à l'époque de sa maturité ce temps était déjà loin. Au cours de ces mêmes années où Goethe (non sans quelque appréhension) élargit au maximum son horizon littéraire, Pouchkine — son cadet de cinquante ans — limite le sien. Non de parti pris, non parce que la « hideuse imagination orientale », comme il l'a appelée un jour, le repousse à un tel point, mais pour cette simple raison qu'il a trop à faire ailleurs. Il le sent profondément : ce dont la littérature russe a besoin, ce n'est pas d'une initiation, même géniale, au charme de la poésie arabe ou persane, c'est d'être réinstallée en Europe, c'est de retourner au sein de la littérature européenne, car elle fait partie de celle-ci par droit de naissance avant d'appartenir, au même titre que celle de l'Inde ou du Japon, à la littérature universelle.

Il y a plus encore. La littérature européenne elle-même présente, aux yeux de Pouchkine, des zones dont la connaissance est inégalement urgente. « Depuis le temps où je suis sorti du lycée, écrit-il en 1830, je n'ai pas ouvert un livre latin, et j'ai complètement oublié la langue latine. La vie est courte, on n'a pas le temps de relire. Les livres remarquables paraissent l'un après l'autre à bref délai, et personne ne les écrit

aujourd'hui en latin. Au xiv<sup>e</sup> siècle, au contraire, la langue latine était indispensable et considérée à juste titre comme le premier attribut de l'homme instruit. » Le français continuait encore, à l'époque de Pouchkine, d'être à peu près ce que le latin avait été au temps de Pétrarque; et il en faisait usage, nous l'avons vu, en tant que langue commune de l'Europe. La connaissance du latin, comme celle du grec (qu'il avait pourtant essayé — sans grand résultat, paraît-il — d'apprendre), ne lui semblait donc pas chose de première nécessité, mais la seule connaissance du français ne pouvait pas le contenter non plus : elle ne lui livrait pas la clef (ou ne le faisait que par l'office des traducteurs) des autres grandes littératures modernes qu'il voulait connaître, qu'il considérait comme son devoir d'étudier attentivement. « L'étude des langues modernes, écrivait-il à un ami dès 1825, doit remplacer de nos jours le grec et le latin, tel est l'esprit du siècle. » Ce n'est pas qu'il réprovoût les études classiques, mais l'acquisition des principales langues littéraires de l'Europe moderne lui paraissait plus importante encore du point de vue de la Russie. Le voici penché sur les vocables italiens, assistant à une lecture de *Faust* en allemand, mettant tout son zèle à comprendre *la Gitanilla* de Cervantes ou à lire Byron dans l'original. N'ayant appris de bonne heure que le français, il étudia en autodidacte les quatre autres grandes langues de culture européenne, qu'il n'arriva jamais

à connaître parfaitement (on sait, par exemple, qu'il ne pénétra jamais les arcanes de la prononciation anglaise), mais qu'il connut assez pour saisir, aidé de son instinct de poète, les ressources qu'elles avaient offertes aux écrivains qui s'en étaient servis et pour nourrir du suc qu'il savait en extraire cette langue russe qu'il disait « si souple et si puissante dans ses moyens, si apte à l'imitation et si sociable dans ses rapports avec les langues étrangères ».

Ainsi ce que Pouchkine appelle « Europe », c'est avant tout l'Occident : l'Europe du moyen âge et des temps modernes, l'Europe romano-germanique. Certes il n'oubliait pas ce dont Goethe se souvenait aussi fort bien, malgré son engouement tardif pour les lyrismes exotiques, à savoir que les premières assises de la civilisation et de l'humanisme européens étaient fournies par l'antiquité gréco-romaine. Ce qu'il avait compris toutefois, et ce que n'avait pas eu à comprendre Goethe, c'est que cette antiquité classique elle-même, afin de devenir l'héritage commun de l'Occident et de la Russie, devait être perçue à travers la tradition occidentale. La Russie possédait depuis des siècles sa propre tradition classique, presque exclusivement grecque, venue de Byzance, une tradition qui s'était intégrée au plus profond de sa vie spirituelle : dans sa religion et dans sa langue (par l'intermédiaire du slavon d'église). Il ne s'agissait pas de la renier ; mais il fallait la rajeunir, lui donner



un essor nouveau, et surtout la faire converger avec la tradition classique du reste de l'Europe. C'est ce que fit Pouchkine d'abord en se créant une langue où les éléments occidentaux étaient soigneusement tenus en équilibre, ensuite en poussant la littérature russe non directement vers l'étude des modèles grecs ou latins, mais vers ce qui en était dérivé dans les littératures occidentales et vers l'assimilation de ces littératures elles-mêmes. Or il est important de noter que, tout en reléguant l'antiquité classique au second plan de l'héritage européen tel qu'il se présentait du point de vue de la Russie, Pouchkine ne se faisait nullement une idée étroite de ce qui, dans cet héritage, devait rester au premier plan. Ce n'était pas seulement la littérature ou la culture de son temps ou des temps modernes qu'il entendait y maintenir, c'était au contraire le monde romano-germanique tout entier, et plus que cela : l'ensemble de la chrétienté occidentale.

Rien de plus révélateur à cet égard que l'attitude de Pouchkine envers les principaux courants littéraires de son époque. Comme nous l'avons vu, l'atmosphère du XVIII<sup>e</sup> siècle français, dans laquelle il avait été élevé, lui sembla de bonne heure irrespirable; mais il n'était pas entièrement satisfait non plus par la littérature nouvelle, celle de ses contemporains occidentaux de la génération précédente et de la sienne propre, par les fruits de la grande révolte contre le « siècle des lumières ». Il admirait, nous l'avons dit, certains de ces écri-

vains nouveaux, mais il ne donna son assentiment complet à aucune initiative d'ensemble si ce n'est (son goût, ici, se rapproche assez du goût de Sainte-Beuve) à celle fort modérée et nullement tapageuse des lakistes anglais. Les romantiques français — Lamartine, Hugo, Vigny — ne lui plaisaient guère; il connaissait mal les Allemands; rien n'indique qu'il ait lu Shelley et Keats, bien qu'il possédât leurs œuvres, publiées par les soins du libraire parisien Galignani dans le même volume que celles de Coleridge. Quant au romantisme, il n'aimait ni le mot ni la chose, ou plutôt il détestait la chose et aurait voulu réserver le mot à un autre emploi.

Dans *Eugène Onéguine*, Lensky, mauvais poète, écrit « d'une façon obscure et fade, ce que nous appelons romantisme, quoique je n'y voie rien de romantique ». L'usage commun du terme lui était certes familier, et il ne pouvait pas toujours éviter de lui donner le sens ordinaire, désignant un grand courant de la poésie contemporaine; mais il s'efforçait de l'employer autant que possible dans une signification différente, beaucoup plus rapprochée des origines du mot et avec laquelle il a dû se familiariser en lisant, jeune encore, le *Cours de poésie dramatique* d'August Schlegel. La vraie poésie « romantique » était pour lui celle des grandes nations de l'Europe médiévale et moderne, la poésie d'inspiration chrétienne et chevaleresque avec tout ce qu'elle comportait de développements ultérieurs : ainsi comprenait-

elle aussi bien les mystères semi-liturgiques que le drame shakespearien, aussi bien les premières chansons de geste que l'Arioste et le Tasse, aussi bien *la Divine Comédie* que *Faust*, en passant même par les *Contes* de La Fontaine et *la Pucelle* de Voltaire. Au fond, ce à quoi il voulait réserver ce nom de poésie romantique était toute la poésie de la vieille Europe avant l'avènement du romantisme et après la fin du monde antique, à la seule exception de la tragédie classique française et de quelques œuvres ayant suivi de près l'exemple de la Grèce ou de Rome. Or si l'on peut trouver paradoxal un tel emploi du terme, c'est que depuis Schlegel on s'en est quelque peu déshabitué, mais il faut convenir aussi qu'il n'est pas dépourvu d'une certaine logique, et surtout qu'il exprime la pensée de Pouchkine avec une clarté et une rigueur parfaites.

*Boris Godounov*, à en croire son auteur, est une « vraie tragédie romantique » parce qu'elle est basée sur le système dramaturgique de Shakespeare. Goethe est pour lui, nous l'avons vu, « le géant de la poésie romantique », et il emploie une fois l'expression « romantisme gothique » pour spécifier qu'il parle de poésie médiévale, car il est loin d'identifier romantisme et moyen âge. Il lui arrive même (en 1825) d'attribuer à ce qu'il appelle le romantisme une origine italienne, en pensant à la fois à Dante et à l'Arioste. Ne le prenons pas pour un historien des lettres. S'il adopte l'emploi schlegélien du mot, tout en se

réservant d'en faire un usage très libre, ce n'est pas pour des raisons historiques (ou idéologiques), c'est parce qu'il convient à ses fins profondes, à la plus impérieuse dictée de son instinct. Cet instinct exige de lui qu'il fasse tout son possible pour faire récupérer à son pays non pas seulement ce qui manque à sa tradition littéraire trop courte et trop étroite, mais ce dont il avait été frustré, dans la réalité même du passé, par le cours qu'avait pris son histoire. Il essaie, inconsciemment sans doute, de suppléer non pas seulement à une carence de forme, mais encore à certains défauts de croissance, à certaines lacunes dans l'expérience accumulée. Il s'efforce de rendre à la Russie ce que celle-ci avait perdu au cours de cette ségrégation de l'Occident qui marque sa période moscovite. De là l'intérêt qu'il manifeste dans le choix de beaucoup de ses sujets pour le moyen âge occidental et les formes de vie, féodale ou urbaine, qui s'y rattachent; intérêt qui n'a rien à faire avec la nostalgie romantique (dans le sens ordinaire du terme) telle qu'elle s'exprime, par exemple, dans le *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis ou même, d'une façon moins apparente, dans les romans de Walter Scott. L'ambiance entière du *Chevalier avare*, des *Scènes du temps des chevaliers* (en prose), du *Festin en temps de peste* témoigne de cette orientation de son esprit, tandis que le *Convive de pierre* acclimate en Russie un mythe qui lui faisait défaut et que *Mozart et Salieri* y implante un culte : celui du

dieu occidental de la musique. Enfin, bien qu'on ne semble pas l'avoir vu, il est clair que la couleur locale qui est soulignée dans les deux poèmes de Mickiewicz que Pouchkine a traduits (faute d'avoir réalisé son projet de mettre en vers russes *Conrad Wallenrod*) et dans les *Chants serbes* qui ont rendu authentique, si l'on peut dire, la *Guzla* de Mérimée, accentue non pas ce que les uns et les autres ont de slave, mais ce qu'ils ont de non russe et en fin de compte d'occidental. Car les Serbes et les Polonais ont sans aucun doute participé davantage à la vie commune de l'Occident pendant les siècles où la Russie en était absente.

Le sentiment de sa mission nationale, qui était si puissant chez Pouchkine, s'accordait parfaitement avec ce qu'il y avait de plus personnel dans sa nature et dans sa vocation poétique. Ainsi l'idée de littérature européenne telle qu'elle se dégage de tous ses écrits et de l'orientation générale de son activité créatrice ne lui fut pas seulement dictée : elle est sienne profondément. Ayant quitté de bonne heure leur point de départ, la littérature du xviii<sup>e</sup> siècle, le goût et l'instinct littéraires de Pouchkine se développent non dans la direction du romantisme pointant vers un avenir assez trouble et assez dangereux pour la vie des lettres, mais dans la direction opposée, vers le xvii<sup>e</sup>, le xvi<sup>e</sup> siècles européens, vers les grands poètes de la Renaissance et de la fin du moyen âge. Pour saisir tout le sens d'une

telle évolution, il faut se rendre compte qu'elle correspondait non seulement aux fins que plus ou moins consciemment se proposait Pouchkine, mais encore à la structure même de sa personnalité et de son génie. Malgré l'époque où il vivait, il était un poète d'avant le romantisme — le dernier grand poète de l'Europe que le romantisme n'ait pas touché, sinon en surface. Mérimée l'a fort bien vu : la prose de Pouchkine lui rappelait celle du siècle précédent, mais il trouvait que sa poésie était classique plutôt à la grecque qu'à la française, et dans l'ensemble il a dû avoir nettement l'intuition que Pouchkine appartenait à un monde disparu, à l'Europe telle qu'elle avait été et non telle qu'elle était en train de devenir. Au reste, cela même, qu'il a si bien compris, est ce qui devait empêcher les autres de comprendre; car les fréquentes méprises des étrangers sur le compte de Pouchkine ne s'expliquent pas seulement par la difficulté de l'approcher à travers les traductions, mais aussi par le fait qu'il est trop européen du passé pour que l'Europe moderne, issue de la crise romantique, puisse se reconnaître dans ses œuvres.

L'ancienne vigueur, l'équilibre ancien de l'Europe, sa conscience d'être et de garder le plus précieux des héritages, tout cela vit encore dans l'œuvre de Pouchkine, à jamais lié au destin d'un idiome que la plupart des Européens n'entendent point. Quant à cette langue qu'il a si puissamment contribué à créer, et à ce pays dont

il a assuré l'avenir dans le monde de l'esprit, en ce qui les concerne le retour à la vieille Europe équivalait à la naissance définitive d'une nouvelle Russie. Ce n'est pas de la crise romantique qu'elle pouvait sortir, mais d'une alliance avec quelque chose de bien plus vaste et de plus ancien, dont elle avait été séparée tout en restant capable de s'y réunir : l'âme permanente de l'Europe. L'eupéanisme de Pouchkine ne contredit en rien l'essence russe de son génie. Il était européen non pas contre la Russie, comme tant d'« occidentalistes » qui se réclamèrent plus tard de son exemple, mais pour elle; non pas bien qu'il fût russe, mais parce qu'il l'était. Il était européen parce qu'il avait une vision d'ensemble de l'Europe et que, tout en restant russe, il avait conscience d'en faire partie. Affirmer par le labeur de toute sa vie qu'il y appartenait, c'était pour lui non pas seulement sa propre mission, mais encore celle de la Russie. Son effort a fructifié plus peut-être que tout autre grand effort qui ait jamais été tenté dans son pays. Tout ce que depuis sa mort la Russie a pu donner à l'art, à la pensée, à la conscience morale de l'Occident est né de son œuvre et de son prestige.

## SOMMAIRE DES INFLUENCES REÇUES

FRANCE. Pouchkine, au Lycée impérial, est surnommé « Français » par ses camarades; il écrit des poèmes en français avant d'en écrire en russe; la première influence qui s'exerce sur lui est celle de Voltaire et des poètes « légers » du xviii<sup>e</sup> siècle, surtout de Parny et de ses émules. Un peu plus tard, André Chénier les supplante dans son admiration. L'influence des *Contes* de La Fontaine et de leur suite littéraire est sensible dans *Rouslan et Ludmilla*. Dès 1822, lorsqu'il se tourne vers l'Angleterre, la poésie française lui semble « timide et maniérée ». Il continue pourtant toute sa vie à s'intéresser vivement aux lettres françaises. Il goûte la poésie de Sainte-Beuve, mais point la prose de Balzac. Il n'aime guère les romantiques et abhorre (comme Goethe) *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. En revanche il admire pleinement *les Liaisons dangereuses* de Laclos, *l'Adolphe* de Benjamin Constant, Stendhal et Mérimée.

ANGLETERRE. A vingt-deux ans il est « fou de Byron ». Pour mieux le connaître, il apprend l'anglais — dans les livres, et en le prononçant comme si c'était du latin, ce qui ne l'empêche pas de discerner la musique du vers et d'abandonner celle que lui propose Byron pour d'autres plus raffinées. Les plus puissantes influences qu'il subit par la suite sont celles de Shakespeare

(*Boris Godounov*, le monologue du *Chevalier avare*, la transposition en poème de *Mesure pour Mesure*); de Walter Scott (*la Fille du capitaine*, *le Nègre de Pierre le Grand*, *Doubrovski*) et des poètes lakistes, Coleridge en premier lieu (moins dans telle œuvre particulière que dans la technique du vers lyrique et dramatique, en général). Il imite le *Sonnet à la gloire du sonnet*, de Wordsworth, commence la traduction de *Madoc* de Southey et d'une scène dramatique de Barry Cornwall, traduit un fragment de *la Cité en temps de peste* de John Wilson et en fait un chef-d'œuvre par l'adjonction de deux poèmes. Il commence aussi à la fin de sa vie une traduction en vers du *Pilgrim's Progress* de Bunyan.

ALLEMAGNE. Il ne connaît guère la langue et connaît mal la littérature allemande. Rien ne l'y attire que Goethe, qui supplée tout le reste. Il compose une *Scène du Faust* et en ébauche deux autres. Goethe reste pour lui jusqu'à la fin un exemple à suivre et une des grandes admirations de sa vie.

ITALIE. Il lit l'italien et goûte la sonorité suave de cette langue. Pétrarque est un des premiers poètes qu'il trouve sur son chemin après avoir quitté Parny. Il connaît le Tasse, mais se sent, probablement, plus proche de l'Arioste. Il admire et comprend Dante, mieux que ne l'avait compris Goethe. Il écrit deux poèmes en tercets, imita-

tions de *l'Enfer*. Quelques contemporains l'ont aussi attiré, tel Francesco Gianni, dont il a imité le poème sur Judas.

ESPAGNE. Il a essayé d'apprendre le castillan en lisant *la Gitanilla* de Cervantes, dont il plaçait très haut l'œuvre maîtresse. L'atmosphère morale de l'Espagne l'a fasciné à diverses reprises, comme en témoignent sa « romance » espagnole et son drame *le Convive de pierre*. Enfin il a parlé avec enthousiasme de Calderon dont les œuvres en traduction française se trouvaient dans sa bibliothèque.

PAYS SLAVES. Les *Chants des Slaves occidentaux*, bien qu'inspirés par la *Guzla* de Mérimée (mais basés aussi sur d'autres sources, celles en particulier dont s'était servi Goethe pour sa *Complainte de la noble épouse d'Assan-Aga*, poème serbe authentique que Pouchkine, lui aussi, a commencé à traduire) témoignent d'une réelle pénétration dans l'esprit de la poésie populaire serbe. Un instinct tout aussi sûr apparaît dans sa traduction de deux poèmes de Mickiewicz. Celui-ci a certainement exercé sur Pouchkine une influence personnelle au moment de leur liaison en 1828-29. Il n'apparaît point que Pouchkine se soit intéressé à d'autres pays slaves, sauf la Serbie et la Pologne, et ces deux-là, il se les représentait nettement comme faisant partie de l'Occident.

ORIENT. Se trouvant en Crimée dans sa jeunesse, Pouchkine voulait apprendre le turc. *La Fontaine de Bakhtchissaraï* marque sans doute l'apogée de son intérêt pour les choses orientales, ainsi que le groupe de poèmes intitulés *Imitations du Koran*. A cette époque il imitait aussi *le Cantique des Cantiques* dans deux brefs poèmes lyriques et lisait Saadi dans une traduction française. Mais son destin n'était pas d'écrire un *Divan oriental-occidental*, et dans les années suivantes, c'est l'Occident qui l'attirera de plus en plus.

LE NOUVEAU MONDE. L'Amérique entra dans l'horizon de Pouchkine avec les romans de Cooper, qu'il lisait volontiers, tout comme Goethe, mais surtout avec le livre de Tocqueville, paru en 1836, et qu'il eut le temps de lire. Il y fait allusion dans le long compte rendu qu'il a consacré dans la dernière année de sa vie aux *Mémoires* de John Tenner. Ce texte semble l'avoir puissamment intéressé.

LE RAYONNEMENT DE POUCHKINE. On ne peut en parler sérieusement qu'en ce qui concerne les pays slaves et la Roumanie, où l'influence de l'œuvre pouchkinienne fut puissante au cours du XIX<sup>e</sup> siècle tout entier; car dans les autres pays seuls l'ont apprécié ceux qui entendaient sa langue (Mérimée entreprit d'apprendre le russe pour le lire et l'admira grandement). Pour le reste, les traductions ont toujours été et sont

encore insuffisantes pour quiconque désire se rendre compte si sa gloire n'est pas chose purement locale et transitoire. L'avenir de Pouchkine hors de la Russie dépend entièrement du degré de diffusion de la langue russe.

## PRINCIPALES DATES BIOGRAPHIQUES

- 1799 26 mai (6 juin) : naissance à Moscou d'Alexandre Serguéevitch Pouchkine.
- 1811 Départ pour Saint-Pétersbourg. Pouchkine entre au Lycée impérial de Tsarkoïe Selo, qui vient d'être fondé (19 octobre).
- 1814 Premiers poèmes.
- 1817 Pouchkine termine ses études au lycée. Il est nommé attaché au Ministère des affaires étrangères.
- 1820 Il publie *Rouslan et Ludmilla*. Son *Ode à la liberté* le fait reléguer dans le sud de la Russie. Il voyage avec la famille du général Raévski dans le Caucase et en Crimée. Puis il s'installe à Kichinev (Bessarabie).
- 1821 *Le Prisonnier du Caucase* (publié en 1822).
- 1822 *La Fontaine de Bakhtchissaraï* (publié en 1827).
- 1823 Départ pour Odessa. Pouchkine commence *Eugène Onéguine et les Bohémiens*.
- 1824 Ce dernier poème est terminé. Pouchkine reçoit l'ordre de se rendre dans sa propriété de Mikhaïlovskoé, non loin de Pskov. Il y arrive le 9 août.
- 1825 *Boris Godounov* (publié en 1831).
- 1826 Septembre : un Feldjäger impérial vient chercher Pouchkine et le conduit à Moscou. L'empereur le reçoit. Il est

- désormais libre et habite tantôt à Moscou, tantôt à Saint-Pétersbourg.
- 1828 *Poltava* (poème publié en 1829). Première rencontre avec Nathalie Nikolaèvna Gontcharova.
- 1829 Nouveau voyage au Caucase (décrit dans le *Voyage à Azroum*).
- 1830 Pouchkine s'enferme en automne dans sa propriété de Boldino et y écrit (ou termine) les quatre « petits drames ». Il publie les *Récits d'Ivan Petrovitch Belkine*.
- 1831 18 février : Pouchkine épouse Nathalie Nikolaèvna Gontcharova. L'empereur le charge d'écrire une histoire de Pierre le Grand. Il termine *Eugène Onéguine*. Premiers *Contes* (en vers).
- 1832 *La Roussalka*. *Doubrovski* (non terminé).
- 1833 Il écrit *le Cavalier de bronze* (publié après sa mort). Automne : voyage à Kazan, Simbirsk et Orenbourg, en vue de recueillir des matériaux pour l'histoire de Pierre le Grand et celle de Pougatchev.
- 1834 *La Dame de pique*. Il commence à écrire *l'Histoire de l'émeute de Pougatchev*.
- 1835 Publication des *Chants des Slaves occidentaux* (dans le quatrième volume des *Poèmes*).
- 1836 *La Fille du capitaine*.
- 1837 27 janvier (8 février) : duel de Pouchkine avec le baron d'Anthès, au cours duquel il est mortellement blessé. 29 janvier (10 février) : mort de Pouchkine.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. OUVRAGES D'ENSEMBLE

- E. Haumant. *Pouchkine*. 1911.  
M.-L. Gofman. *Pouchkine*. 1932.  
E. Piccard. *Alexandre Pouchkine*. 1939.  
C. de Blesnay. *Vie de Pouchkine*, 1946.  
Henri Troyat. *Pouchkine*. 2 vol. 1946.  
D.-S. Mirsky. *Pushkin*. London. 1926.  
James Cleugh. *Prelude to Parnassus. Scenes from the Life of A. S. Pushkin*. London. 1936.  
E.-J. Simmons. *Pushkin*. Cambridge. Mss. 1937.  
Lydia Lambert. *Pushkin, Poet and Lover*. London. 1947.  
J. Lavrin. *Pushkin and Russian Literature*. London. 1947.  
Ettore Lo Gatto. *Alessandro Puskin*. 1937.

### II. TRADUCTIONS

- Prosper Mérimée a traduit *la Dame de pique, le Coup de pistolet* (l'un des *Récits de Belkine*); les *Bohémiens* et (en prose de même) quelques poèmes (*le Hussard, le Prophète, Boudrys et ses Fils*). Ses traductions ont souvent été rééditées dans la collection courante de ses œuvres.
- A. Pouchkine. *La Fille du capitaine*, traduction de Louis Viardot, Paris, 1853.  
*Poèmes dramatiques d'Alexandre Pouchkine*, traduits

du russe par Ivan Tourguéniev et Louis Viardot (*Boris Godounov, le Baron avare, Mozart et Salieri, la Roussalka, l'Invité de pierre*). Paris, 1862.

Pouchkine. *Le Convive de pierre. La Roussalka*. Traduction d'Henri Thomas. Paris, 1947.

Pouchkine. *Récits (le Coup de pistolet, la Tempête de neige, le Marchand de cercueils, la Demoiselle paysanne, la Dame de pique)*, traduits par André Gide et Jacques Schiffrin. Paris, 1935.

A signaler encore :

*En anglais* : la traduction en vers d'*Eugène Onéguine*, par Oliver Elton, et celle à laquelle travaille en ce moment Vladimir Nabokov (Sirine).

*En allemand* : la traduction, « classique » mais un peu pâle, de F. Bodenstedt, *Puschkin's poetische Werke*. 3 vol. Berlin, 1854-1855.

*En italien* : les traductions publiées sous la direction d'Ettore Lo Gatto.

*En espagnol* : la plupart des traductions ont été faites d'après les versions françaises; à signaler en tant qu'exception celle de R.-J. Slaby en castillan, *La Campesina disfrazada, La Nieve, El Disparo memorable*. Barcelona, 1921. Et les deux traductions en catalan : *La Dama de pique*. Barcelona, 1921. *La Filla del capita*. Barcelona, 1922. Dans la Colección Austral des éditions Esmana-Calpe, Buenos Aires : *La Hija del capitán, La Nevasca*.