

LE THÉÂTRE DES NATIONS ET L'Autre dans les drames de Tourguéniev

Après avoir fait le tour des différents points de vue formulés par Tourguéniev au sujets des Français, des Allemands et d'autres représentants de peuples européens dans sa correspondance, il s'agit de vérifier à présent si la manière de Tourguéniev d'appréhender les spécificités propres à chaque pays qu'il visitait durant cette période ainsi que les particularités mentalitaires qu'il relevait alors chez les différents habitants de l'Europe trouve un reflet similaire – on non – dans les œuvres qu'il composa entre 1843 et 1850. Pour commencer, nous examineront la représentation des différentes figures de l'altérité dans les pièces de l'écrivain, celles-ci constituant une importante étape dans son œuvre, pour ensuite analyser cette même question en nous appuyant sur la lecture des nombreux récits et nouvelles de l'écrivain qui virent le jour tout au long des années 1840.

Le théâtre de Tourguéniev, le passage entre la poésie et la prose

Ivan Tourguéniev est connu du grand public en tant que romancier et nouvelliste, les récits et les romans qui avaient fait sa réputation d'écrivain faisant partie, de nos jours, du patrimoine littéraire russe; c'est à ce titre qu'il est invariablement cité parmi les grands noms de la littérature russe du XIX^e siècle aux côtés de Pouchkine, Gogol, Tolstoï, Dostoïevski, etc. L'œuvre de Tourguéniev est cependant très variée et la dramaturgie y occupe une place toute spéciale ; en tout cas, les experts de Tourguéniev s'accordent à attribuer aux pièces de l'écrivain une place à part dans l'ensemble de ses écrits. Dans les articles consacrés à l'art dramatique de Tourguéniev, on peut lire des opinions similaires à celle formulée, en 1979, par Lydia Lotman dans son commentaire aux *Œuvres complètes* de l'écrivain : « Драматургия составляет особую и существенную часть творческого наследия И. С. Тургенева. Тургенев не только автор нескольких шедевров, вошедших в золотой фонд русского классического репертуара и завоевавших признание деятелей и теоретиков международного театра, он создал свою драматургическую систему »⁴⁷⁸. Cette opinion résume bien l'attitude générale des critiques envers l'œuvre dramaturgique tourguénievienne de nos jours.

⁴⁷⁸ Л.М. Лотман, « Примечания, Драматургия И.С.Тургенева »// И.С.Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах*, Том 2: Сцены и комедии: 1843–1852 под редакцией М.П. Алексева и В. Н. Баскакова, *op.cit.*, с. 529–560 : *La dramaturgie est une composante particulière essentielle de l'œuvre de Tourguéniev. Tourguéniev n'est pas seulement l'auteur de quelques chefs d'œuvre de la période dorée de la littérature russe classique, reconnu par les auteurs et les théoriciens du théâtre international ; il a également créé son propre système dramaturgique.*

Mais pourquoi faut-il insister sur ce point ? C'est que cette opinion est relativement récente et avant qu'elle n'émerge, il y a quelques dizaines d'années de cela, les pièces de Tourguéniev avaient longtemps suscité bien des polémiques. Du vivant de l'écrivain, la plupart d'entre elles eurent du mal à atteindre leur public, souvent pour des raisons de censure, telle *Le Pain d'autrui* qui ne supporta pas l'épreuve du passage obligé, à l'époque, entre les mains des censeurs officiels et ne put être présentée aux lecteurs qu'en 1857, c'est-à-dire presque dix ans après sa création ; elle fut mise en scène encore plus tard, en 1862, lors de la représentation au bénéfice de Mikhaïl Chtchepkine pour qui Tourguéniev avait initialement écrit sa pièce. On reprocha souvent à Tourguéniev d'écrire des pièces peu adaptées au théâtre. Dès la publication de *L'Imprudence*, en 1843, Vissarion Béliński exprima, dans une lettre à Andreï Kraïevski, rédacteur en chef des *Annales de la Patrie*, ses craintes concernant la réception de l'œuvre par le public et par les lecteurs : « [...] это вещь необыкновенно умная, но не эффектная для дуры публики нашей »⁴⁷⁹. Tourguéniev lui-même souligna, à plusieurs reprises, le caractère peu « théâtral », c'est-à-dire peu adapté à la mise en scène théâtrale de sa dramaturgie. En choisissant d'inclure quelques-unes de ses pièces dans l'édition de ses œuvres complètes en 1869, l'écrivain tint à prévenir ses lecteurs :

Издавая в первый раз собрание моих «Сцен и комедий», я считаю долгом оговориться перед читателями. Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам г-д издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если б я не думал, что пиесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении.⁴⁸⁰

Avec le recul de plusieurs années et après des dizaines de recherches menées à ce sujet, on peut affirmer que, peut-être étaient-elles peu adaptées au théâtre du point de vue des pratiques théâtrales de l'époque mais il est évident aujourd'hui que, examinées dans le contexte de l'art dramaturgique russe du XIX^e siècle, elles se présentent comme une nouvelle étape dans l'évolution de l'art du spectacle russe. Ce qui explique la dernière des remarques de Lydia Lotman faite au sujet des pièces de Tourguéniev où la critique accorde à l'écrivain le fait d'avoir réussi à créer sa propre méthode dramaturgique.

⁴⁷⁹ Cité d'après Ю.Р. Рыбакова, « Примечания »// И.С.Тургенев, *Собрание сочинений*, Том девятый, *op.cit.*, с. 262 : *C'est une œuvre extraordinairement intelligente mais pointue et inaccessible au public idiot qui est le nôtre.*

⁴⁸⁰ И.С.Тургенев, « Вместо предисловия »// И.С.Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах*, Том 2, под редакцией М.П. Алексеева и В. Н. Баскакова, *op.cit.*, с. 481 : *En éditant pour la première fois un recueil de mes « Scènes et comédies », j'estime de mon devoir de prévenir les lecteurs. Dépourvu de talent dramaturgique, je n'aurais pas cédé aux seules demandes des éditeurs désirant diffuser mes compositions dans leur totalité si je n'estimais pas que ces pièces, insatisfaisantes pour être jouées sur scène, puissent présenter un certain intérêt en matière de lecture.*

Ivan Tourguéniev entra dans la littérature dès la deuxième moitié des années 1830, ses poèmes ayant commencé à être publiés en 1836. Mais lorsqu'on examine la chronologie de l'œuvre tourguénievienne, il apparaît qu'en réalité, la poésie n'était pas le seul et unique premier amour de l'écrivain. Celui-ci s'intéressa à l'art dramaturgique en même temps qu'à la poésie. On a vu en effet que la première œuvre importante de Tourguéniev fut *Steno*, un « drame versifié » écrit en 1834 - « драматическая поэма » - ainsi que la qualifia son jeune auteur soulignant par là même le caractère hybride de la forme de sa première œuvre. Cette double appartenance générique illustre bien les préférences artistiques de Tourguéniev – la poésie, bien sûr, mais aussi et surtout le théâtre, les deux grandes passions de la société russe de l'époque⁴⁸¹.

Comme le souligne Iouri Lotman dans le chapitre « L'Art de la vie » (« Искусство жизни ») de son ouvrage *Discussions sur la culture russe. Mode de vie et traditions de la noblesse russe (Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства)*⁴⁸², le XIX^e siècle européen était placé sous le signe du théâtre⁴⁸³ : en plus d'être un des passe-temps favoris de la société européenne, d'avoir envahi les lettres de l'époque et d'avoir connu un fulgurant développement comme mode d'expression artistique, le théâtre pénétrait, dès le début du XIX^e siècle, le quotidien des Européens, en particulier celui de la noblesse. « Театрализуется эпоха в целом. Специфические формы сценичности сходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь »⁴⁸⁴, écrit Lotman à ce sujet : l'influence des pratiques théâtrales se ressentait dans les rituels des réceptions royales, en particulier à la cour française, mais aussi dans la façon d'interagir entre les personnes bien nées, dans leur manière de s'habiller, etc. La Russie du début du XIX^e siècle qui évoluait – faut-il le rappeler – dans le sillage européen, n'échappa pas non plus à cette tendance : depuis le règne d'Elisabeth I^{ère}, les sorties au théâtre faisaient partie intégrante du quotidien de tout Russe bien né et offraient aux représentants de la noblesse russe non seulement une opportunité de se cultiver et de se rapprocher du monde de l'art et des lettres, mais aussi une occasion de se côtoyer dans un cadre approprié à leur rang. L'initiation au théâtre tenait donc une place de choix dans l'éducation des enfants nobles : dans les cercles nobiliaires russes, il était de bon ton de faire découvrir les œuvres théâtrales aux enfants dès leur plus jeune âge – à travers des lectures ou des représentations théâtrales domestiques. Celles-ci étaient extrêmement répandues, y compris

⁴⁸¹ Ю.М. Лотман, *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века)*, «Искусство – СПб», Санкт-Петербург, 2008, p. 182.

⁴⁸² Ю.М. Лотман, *ibid.*, p. 180-210.

⁴⁸³ Ю.М. Лотман, *ibid.*, p. 184.

⁴⁸⁴ *Ibid.* : *C'est toute une époque qui est théâtralisée. Les formes spécifiques de mise en scène sont dérivées du théâtre et pénètrent jusqu'au quotidien.*

chez les nobles de province. Les enfants nobles étaient considérés comme les futurs piliers de la cours et les tenants des valeurs nobiliaires. Leur éducation était dès lors organisée de manière à mimer les pratiques qui allaient être les leurs dans l'avenir. C'est pourquoi, dès le XVIII^e siècle, dans les grandes villes russes, des représentations théâtrales pour enfants étaient régulièrement organisées à l'attention des familles nobles. Et bien sûr, dès que les enfants atteignaient l'âge d'apprécier un vrai spectacle, ils étaient autorisés à se rendre au théâtre avec leurs parents. Le théâtre occupa certainement une place de choix dans l'éducation des enfants Tourguéniev, dans la mesure où Sergueï et Varvara Tourguéniev attachaient une importance toute particulière à la préparation de leurs enfants à leur future vie de nobles. Les deux parents, sans être de fervents amateurs d'art dramatique, se rendaient volontiers au théâtre quand l'occasion s'en présentait. C'est donc tout naturellement qu'Ivan Tourguéniev choisit l'option du drame versifié quand il s'attela à la rédaction de *Steno*.

Après avoir écrit *Steno*, Tourguéniev préféra revenir essentiellement à la poésie. Il fallut près de dix ans pour qu'il s'intéressât de nouveau à l'art dramatique : *L'Imprudence*, le premier « vrai » drame de l'écrivain vit le jour en 1843, et il fut suivi par toute une série d'œuvres dramatiques, Tourguéniev composant, à partir de 1843, pratiquement un drame par an : *Sans argent* (1845), *Le fil rompt où il est mince* (1847), *Le Pain d'autrui* (1848), *Le Célibataire* (1849) et *Le Déjeuner chez le maréchal* (1849), *Un mois à la campagne* (1850), *La Provinciale* (1850) et *Conversation sur la grand-route* (1850). Le cycle des œuvres dramatiques de Tourguéniev des années 1840 se clôture en 1852, l'année où l'écrivain écrivit sa dernière pièce, *Un soir à Sorrente*. À côté de ces œuvres abouties, dont la plupart furent publiées et certaines mises en scène, Tourguéniev projeta quelques autres drames qui ne furent jamais terminés – *Deux sœurs* (1844), *La Soirée* (1848), *Le Fiancé* (1850), *17^e N^o* (1850), *La Demoiselle de compagnie* (1850). Si pour les deux premiers de ces drames, le développement de l'action prévu par l'auteur nous parvint grâce à quelques notes de brouillon laissées par Tourguéniev à leur sujet, les trois derniers n'offrent que peu de détails, à peine quelques informations sur les personnages.

Dans un contexte d'étude globale de l'œuvre de Tourguéniev, les pièces de l'écrivain représentent un double intérêt, car elles sont à la fois nombreuses et novatrices. Mais leur intérêt pour notre étude spécifique ne s'arrête pas là : en effet, l'œuvre dramaturgique de Tourguéniev, qualitativement et quantitativement importante, joua un rôle très particulier dans l'évolution du talent littéraire de l'écrivain. S'étalant sur toute la durée des années 1840, elle se situe comme une étape entre les débuts littéraires poétiques de l'écrivain et ce qui ne tarda pas à s'imposer comme le volet principal de son œuvre, la prose à laquelle Ivan Tourguéniev commença à

s'exercer dès 1845-1846, lorsque le premier des récits des *Mémoires d'un chasseur*, « Le Putois et Kalinytch », vit le jour.

L'œuvre théâtrale de Tourguéniev entre l'imitation et l'expérimentation

Avant de se lancer définitivement dans la prose, Tourguéniev écrivit et fit publier plusieurs pièces, mais également une série d'articles critiques parus essentiellement dans les *Annales de la Patrie*. Un des articles en question, « La Mort de Liapounov, Drame en cinq actes en prose, par Stépan Guédéonov » (« Смерть Ляпунова, Драма в пяти действиях в прозе, Соч. С.А.Гедеонова »)⁴⁸⁵, publié en 1846, met en lumière la position de l'auteur quant à l'état de développement de l'écriture dramatique en Russie, un point de vue en totale harmonie avec les préceptes de l'école « naturelle » que Tourguéniev soutenait à l'époque.

La pièce de Stépan Guédéonov fut présentée pour la première fois au public au début 1846 au Théâtre Alexandra. Une mise en scène somptueuse et la participation de quelques grands noms parmi les acteurs russes de l'époque garantit un certain succès à l'entreprise à ses débuts. Mais, fondé sur un scénario médiocre, le spectacle montra rapidement ses limites et s'essouffla. C'est peu après la première représentation de ce drame que Tourguéniev rédigea son article critique au sujet de l'œuvre de Guédéonov ; une occasion pour l'écrivain d'exposer à ses lecteurs son point de vue sur le développement de la littérature dramatique russe.

L'art russe sous toutes ses formes, y compris les lettres – soutient d'emblée Tourguéniev dans son article – possède cette particularité d'avoir connu un développement en deux temps. Toute forme d'art fut d'abord importée de l'extérieur par quelque esprit ambitieux et fort qui créa, en se fondant sur un brillant échantillon artistique étranger, une copie conforme à ce même échantillon sans tenter d'y apporter une touche d'originalité. Et puisqu'il ne s'agissait que d'une simple copie d'œuvre étrangère, le résultat de cet emprunt ne méritait en rien le statut de création authentique, peu importe l'admiration qu'elle pouvait susciter chez ses contemporains. Cependant, cet acte d'imitation a le mérite d'avoir planté la graine d'une future création authentique dans le sol fertile de la culture russe :

Между тем неслышно и тихо совершается переворот в обществе; иноземные начала перерабатываются, превращаются в кровь и сок; восприимчивая русская природа, как бы ожидавшая этого влияния, развивается, растет не по дням, а по часам, идет своей дорогой, — и

⁴⁸⁵ И.С. Тургенев, «Смерть Ляпунова». Драма в пяти действиях в прозе. Соч. С.А.Гедеонова // И.С.Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах*, Том 12, под редакцией М.П. Алексева и Г.А. Бялого, *op.cit.*, с. 52-66.

со всей трогательной простотой и могучей необходимостью истины возникает вдруг, посреди бесполезной деятельности подражания, дарование свежее, народное, чисто русское, — как возникнет со временем русский, разумный и прекрасный быт и оправдает, наконец, доверие нашего великого Петра к неистощимой жизненности России.⁴⁸⁶

L'écriture dramatique, considère Tourguéniev, ne fit pas l'exception à la règle, et si les autres sphères artistiques purent déjà connaître ce deuxième temps dans leur développement et entrèrent dans la phase de la création originale et authentiquement russe, cela n'était pas le cas de l'art du théâtre dont la pratique ne réussissait pas encore à dépasser le stade de l'imitation servile d'œuvres étrangères. Certes, précise Tourguéniev, la littérature russe eut déjà l'occasion de saluer les débuts de quelques dramaturges – Fonvizine, Griboïedov, etc. - mais ces auteurs ne réussirent pas à proposer à leur public une œuvre totalement affranchie de l'influence étrangère. La seule première leur originale dans l'obscur passage de l'imitation vers l'authenticité que la littérature russe dramatique était en train de connaître en cette première moitié du XIX^e siècle était Nikolaï Gogol. Mais Gogol, précise Tourguéniev, n'était qu'un pionnier, un génie solitaire : « [...] он указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература [...] »⁴⁸⁷, et la génération qui saura suivre le chemin ouvert par lui est encore à venir. Tourguéniev consacra la suite de « La Mort de Liapounov, Drame en cinq actes en prose, par Stépan Guédéonov » à démontrer que le drame de Guédéonov constitué exclusivement d'emprunts en tout genre, n'avait rien d'une grande œuvre originale et authentique.

Si nous avons choisi de parler de cet article critique de Tourguéniev, c'est que celui-ci démontre que l'écriture dramatique constituait, aux yeux de l'écrivain, une matière sérieuse. C'est ce que croit également Lydia Lotman qui, dans « Annotations, Dramaturgie d'Ivan Tourguéniev » (« Примечания, Драматургия И.С.Тургенева »)⁴⁸⁸, fait remarquer à ce sujet :

Особенность подхода Тургенева к проблеме формирования новой реалистической русской драматургии состояла в том, что, основываясь в своих творческих опытах на изучении художественного наследия великих писателей разных народов и эпох, он искал путей развития

⁴⁸⁶ И.С. Тургенев, ««Смерть Ляпунова». Драма в пяти действиях в прозе. Соч. С.А.Геденова », *op. cit.*, с.53 : *Entretiens une révolution silencieuse s'opère doucement dans la société ; des principes étrangers font leur intégration, et puis sont totalement assimilés ; la nature russe réceptive, comme en attente de cet apport, se développe, grandit jour après jour, voire d'heure en heure, suit sa voie et, avec toute cette touchante simplicité et ce puissant besoin de vérité, apparaît tout à coup, au détour des vaines imitations serviles, un sursaut de fraîcheur émanant du véritable peuple russe, tout comme apparaîtra avec le temps un mode de vie russe, raisonnable et magnifique, propre à justifier enfin la foi qu'avait notre Pierre le Grand en la vitalité inépuisable de la Russie.*

⁴⁸⁷ *Ibid.* : [...] il a montré quelle voie finira par emprunter avec le temps notre littérature dramatique.

⁴⁸⁸ Л.М. Лотман, « Примечания, Драматургия И.С.Тургенева », *op. cit.*, с. 531.

самобытного искусства, стремился найти свой собственный и соответствующий духовным потребностям своих современников и соотечественников стиль драматургии⁴⁸⁹.

Cela veut dire que, en se lançant dans la création dramatique, Tourguéniev se fixait un certain nombre d'objectifs et abordait la question de l'élaboration d'une pièce de théâtre avec réflexion, en essayant d'inscrire ses propres œuvres dramatiques dans un cadre théorique.

Dans son analyse critique du drame de Guédéonov, Tourguéniev porte un jugement assez sévère sur l'œuvre de son ancien camarade d'université, félicitant l'auteur pour la propreté de sa langue et sa grande culture et l'accusant en même temps de ne pas avoir réussi à dépasser les modèles – étrangers et russes – qui l'avait guidé lors de l'écriture de sa pièce. Pourtant, les pièces de Tourguéniev portent elles aussi l'empreinte des différents auteurs qui, à des moments et des degrés différents, influencèrent l'écrivain. La question de la filiation des œuvres dramatiques de Tourguéniev par rapport aux écrits des différents auteurs – russes et étrangers – a déjà fait l'objet de multiples études⁴⁹⁰. Ainsi, dans son analyse dédiée aux drames de Tourguéniev⁴⁹¹, Vassiliï Grossman établit, dans *L'Imprudence*, les traces d'inspiration du *Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée, Youlian Oksman parle, dans son commentaire aux *Œuvres complètes* de l'écrivain⁴⁹², de la façon dont les pièces proverbes de Musset influencèrent *Le fil rompt où il est mince* de Tourguéniev. D'autres chercheurs parlent, dans leurs différents écrits sur les pièces d'Ivan Tourguéniev, de l'impact de certaines œuvres russes – de celles de Gogol et de quelques écrits de jeunesse de Dostoïevski – sur les drames tourguénieviens (et notamment sur *Sans argent* et *Le Pain d'autrui*). Mais les différentes traces de toutes ces filiations ne s'inscrivent pas dans une simple démarche d'imitation : concevant ses pièces comme un terrain expérimental, Tourguéniev ne se contente pas d'assembler dans ses drames les différents côtés forts des œuvres qu'il trouve intéressantes à transposer – le procédé qu'il reproche précisément au drame de Guédéonov –, il tache au contraire d'appliquer sa propre recette de création d'une œuvre dramatique authentique et vivante. Dans les pièces de Tourguéniev, les influences extérieures tentent à s'effacer au fil des années : abordés par

⁴⁸⁹ *La particularité de l'approche de Tourguéniev quant à la problématique de la formation d'une nouvelle dramaturgie réaliste russe était qu'il recherchait, en se basant dans ses expériences créatrices sur l'étude de l'héritage artistique des grands écrivains de différents peuples à travers le temps, le fil conducteur d'un art original, qu'il tentait de trouver son style de dramaturgie propre, l'écho des aspirations spirituelles de ses contemporains et de ses compatriotes.*

⁴⁹⁰ Б.В. Варнеке, « Тургенев драматург »// *Венок Тургеневу, 1818-1918* : Сборник статей, Одесса, Книгоиздательство А.А.Ивасенко, 1919, с.1-24 et Л.П. Гроссман, *Театр Тургенева*, Петербург, Брокгауз-Ефрон, 1924, entre autres.

⁴⁹¹ Л.П. Гроссман, *Театр Тургенева*, Петербург, Брокгауз-Ефрон, 1924, с. 34.

⁴⁹² Ю.Г.Оксман, « Комментарии: И.С.Тургенев. Где тонко, там и рвется »// *И.С.Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах*, Том второй, *op.cit.*, с. 577.

l'auteur comme un laboratoire expérimental, ses écrits dramatiques évoluent avec le temps et laissent progressivement émerger un schéma de conception purement tourguénievien : des pièces intimistes, une intrigue simple et inspirée par la vie, des personnages typiques représentant leur époque et leur groupe social, une mise en scène et un échange de répliques réaliste – en d'autres termes, en harmonie avec les idées que l'écrivain se faisait à l'époque de la littérature en général.

Écrites dans une optique expérimentale, inspirées souvent des œuvres dramatiques d'exception russes et européennes, les pièces de Tourguéniev, quelle image de l'Autre offrent-elles compte tenu de l'exploration de l'Ailleurs et de la poursuite de la rencontre avec l'Autre qui avait marqué les années 1840 pour lui ?

De *L'Imprudence* à *Un soir à Sorrente* : vers une formulation identitaire plus claire

Les pièces d'Ivan Tourguéniev, dont l'écriture s'étala sur près d'une décennie, offrent un tableau assez complet de l'évolution de la notion de l'Autre chez l'écrivain. La première d'entre elle, *L'Imprudence*, fut écrite en 1843, la dernière, *Un soir à Sorrente*, en 1852, et toutes les œuvres dramatiques ayant vu le jour entre ces deux dates – huit pièces achevées et cinq autres projetées et partiellement mises sur papier – apportent des informations complémentaires quant à la vision de l'altérité chez Tourguéniev. Étant donné cette meilleure connaissance de l'Ailleurs que l'écrivain avait pu acquérir entretemps, cette approche plus raisonnée et moins intuitive quant à l'écriture, cette compréhension plus claire du rôle des lettres dans la société, quelles formes l'altérité prit-elle exactement dans les œuvres dramatiques de Tourguéniev ?

Il est intéressant de noter que les deux œuvres qui viennent d'être mentionnées – *L'Imprudence* et *Un soir à Sorrente* – non seulement encadrent, si l'on peut dire, le cycle d'œuvres dramatiques de Tourguéniev de cette période, mais également possèdent un autre trait en commun : l'action de ces deux pièces se déroule à l'étranger – celle de *L'Imprudence* en Espagne et celle de *Un soir à Sorrente*, en Italie -, contrairement à tous les autres drames qui virent le jour entre les deux et qui mettent en scène la vie en Russie, qu'il s'agisse de la province (*La Provinciale*), de la campagne (*Un mois à la campagne*, *Le Pain d'autrui*) ou encore de la capitale (*Sans argent*, *Le Célibataire*).

On sait que, de manière générale, Ivan Tourguéniev cherchait à représenter dans ses œuvres les Russes et la vie de la société russe. Mais ceci l'empêcha pas, à plusieurs reprises durant sa carrière d'écrivain, de placer l'action de ses écrits à l'étranger, à commencer *Steno* dont l'action se déroule dans un décor méditerranéen. Les raisons de ce choix s'inscrivent,

comme examiné plus haut, dans une démarche d'imitation : dans son poème, le jeune auteur cherchait à reproduire certains auteurs romantiques dont il se passionnait à l'époque de l'écriture de *Steno*, George Byron en premier lieu, et à transmettre un déchaînement de passions, tel qu'il se le représentait à travers lesdites œuvres. C'est sans doute pour cette raison qu'il décida de placer l'action de son poème en plein cœur de l'Italie, celle-ci devant servir de cadre idéal à son œuvre. Nous avons eu l'occasion de commenter le résultat d'un tel choix : une représentation de lieu de l'action très approximative et des personnages convaincants du point de vue de leur appartenance culturelle.

À la suite de cette expérience, on aurait pu croire que plus jamais Tourguéniev ne se lancerait dans une entreprise similaire et ne tenterait plus de représenter des contrées qu'il connaissait très peu voire pas du tout. Pourtant, un peu moins de dix ans plus tard, l'écrivain récidive et écrit *L'Imprudence*, dont l'action se déroule entièrement en Espagne et dont tous les personnages sans exception sont d'origine espagnole.

L'Imprudence met en scène un quiproquo amoureux : la jeune Dona Dolores vit en recluse et sous surveillance dans la maison de son époux Don Balthazar d'Estouriz ; un jour, alors qu'elle est en train de s'ennuyer sur le balcon, comme à l'accoutumée, elle fait connaissance, de façon tout à fait impromptue, de Don Raphaël de Louna, chevalier et séducteur de son état. À l'issue de leur échange, Dona Dolores fait l'erreur de laisser entrer Don Raphaël dans sa maison et voilà que, alors qu'elle ne cherchait pas du tout à tromper son mari, elle se trouve mêlée à une histoire compromettante qui finit par lui coûter la vie. Galanterie, jalousie, traditions patriarcales, un triangle amoureux, un dénouement inattendu – *L'Imprudence*, largement inspirée, selon les aveux de Tourguéniev en personne (voire son introduction à *Deux sœurs*), du *Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée, propose un canevas typique aux drames qui semblent avoir passionné Tourguéniev à l'époque, du théâtre destiné plutôt à être lu et quelque peu burlesque.

La toute première version de *L'Imprudence*, rédigée dans la première moitié de 1843, comportait une précision quant au lieu de l'action : « Действие происходит в Испании, в XVIII веке » qui ne figure pas dans les publications ultérieures de la pièce⁴⁹³. La question est de savoir pour quelle raison Tourguéniev décida de renouveler l'expérience et de représenter, dans son œuvre, un pays qu'il n'avait jamais visité auparavant et des représentants d'une culture qu'il ne pouvait ni connaître ni véritablement comprendre. Ne tira-t-il donc pas de conclusions

⁴⁹³ Ю.П. Рыбакова, « Примечания »// И.С.Тургенев, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Том девятый, под редакцией М.П. Алексева и Г.А. Бялого, *op.cit.*, с. 261 : *L'action se déroule en Espagne, au 18^e siècle.*

des erreurs commises dans *Steno* une petite dizaine d'années plus tôt – lui qui se rendait pourtant compte des défauts évidents de son premier poème, à en juger par sa lettre à Nikitenko citée au chapitre précédent⁴⁹⁴ ? Et s'il avait décidé de prendre ce risque malgré tout et de représenter dans son écrit une culture qu'il ne connaissait pas vraiment – la rencontre avec Pauline Viardot n'eut lieu qu'en automne 1843, c'est-à-dire après l'écriture de *L'Imprudence* -, qu'est-ce qui changea exactement dans sa façon de le faire vu son expérience d'auteur et le surplus de maturité littéraire qu'il avait gagné entretemps ?

La réponse est à chercher, sans aucun doute, dans les expérimentations littéraires auxquelles Tourguéniev se livra, dès le début de 1843. Le résultat de ces expériences fut formulé par lui en 1845, dans l'article critique sur le drame de Guédéonov dont il était question un peu plus tôt, et, au vu du décalage chronologique qui sépare l'écriture de *L'Imprudence* de « La Mort de Liapounov, Drame en cinq actes en prose, par Stépan Guédéonov », on peut dire qu'à l'époque de la rédaction de son premier drame, les réflexions théoriques dont faisait part Tourguéniev dans cette dernière analyse n'étaient encore qu'en état de gestation ; il n'est dès lors pas étonnant que l'écrivain ait osé choisir ce type de cadre, d'autant moins que son intention d'auteur dépassait largement une simple envie de fournir aux personnages de son drame un décor exotique. Youlia Rybakova, une des commentatrices des drames de Tourguéniev, explique, dans sa note aux *Œuvres complètes* de l'écrivain : « Конечно же, его интересуют не испанские нравы [...] сами по себе, а возможность показать страсть в ее крайнем, «испанском» проявлении»⁴⁹⁵. Cette opinion s'accorde bien avec le commentaire que Tourguéniev fit à ce même sujet, un an après la publication de *L'Imprudence*, dans l'introduction à un autre drame, *Deux sœurs*, resté inachevé : craignant de ne pas avoir suffisamment de talent pour peindre, dans son œuvre, une société concrète dans le respect de tous les attributs qui lui sont normalement propres et dans les meilleurs règles de l'art dramatique, il choisit d'abord, confesse Tourguéniev dans son introduction, de placer l'action de son drame en Espagne et donna à ses personnages des noms espagnols. Un choix négatif, en quelque sorte, mais loin d'être insensé puisque l'écrivain justifie son choix de la façon suivante : « [...] мы как-то (впрочем не без причины) привыкли воображать себе Испанию странною любовных и необыкновенных приключений [...] »⁴⁹⁶. Cette confession confirme le fait qu'en

⁴⁹⁴ Lettre à A. Nikitenko, 26 mars (7 avril) 1837, Saint-Pétersbourg.

⁴⁹⁵ Ю.П. Рыбакова, « Примечания », *op. cit.*, с. 261 : *Bien sûr, ce ne sont pas les mœurs espagnoles qui l'intéressent a priori, mais la possibilité de montrer la passion dans sa manifestation extrême, c'est-à-dire « espagnole ».*

⁴⁹⁶ И.С. Тургенев, *Две сестры*// И.С.Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах*, Том 2, под редакцией М.П. Алексеева и В. Н. Баскакова, *op.cit.*, с. 513 :

écrivain son drame, Tourguéniev cherchait surtout représenter non pas un pays concret ou une société bien définie mais plutôt à mettre en scène des passions et des émotions universelles propres au genre humain tout entier ; le choix de l'Espagne en tant que cadre pour son œuvre est dès lors un choix non-culturel basé sur le stéréotype selon lequel les Espagnols seraient un peuple passionné, une caractéristique à la fois fondée et injustifiée. En s'inspirant des œuvres de Mérimée, Tourguéniev va jusqu'au bout de son inspiration et cherche à recréer, à travers sa pièce, la couleur locale fondée sur des clichés romantiques. Ceci étant établi, on comprend dès lors le côté acculturé du cadre et des personnages de *L'Imprudence* et de *Deux sœurs* à une différence près que dans le deuxième drame, aussi inachevé soit-il, cette démarche est clairement formulée, à en juger par les explications fournies par Tourguéniev dans l'introduction à la pièce où l'auteur fait remarquer que, après avoir fait constater par un ami espagnol que les personnages de son drame « ressemblent autant à des Espagnols qu'à des Chinois », il décide de changer leurs noms en veillant à ce que ces derniers ne soient pas culturellement identifiables. C'est ainsi que dans *Deux sœurs*, une Klara côtoie une Antonietta, un Fabian, un Valerii et un Nemorino.

Près de dix ans après la parution de *L'Imprudence*, Ivan Tourguéniev écrit *Un soir à Sorrente*. L'action s'y déroule, elle aussi, à l'étranger, en Italie, mais la différence dans l'approche quant au choix du lieu et des personnages dans cette dernière œuvre est fondamentale.

Un soir à Sorrente est une pièce en un acte qui met en scène un épisode de la vie des voyageurs russes à l'étranger : la comtesse Eletskaïa et sa nièce Maria tombent toutes les deux amoureuses de la même personne, un certain Alexeï Belski qui, après avoir fait la cour à la tante durant quelques mois, finit par succomber au charme de la nièce ; *Un soir à Sorrente* raconte le moment où Belski, inspiré par l'atmosphère romantique d'une soirée d'été à Sorrente, déclare sa flamme à Maria et demande sa main à Eletskaïa. Cette petite pièce à laquelle Tourguéniev n'accordait que peu d'importance⁴⁹⁷ reproduit un schéma de répartition des forces déjà exploité dans d'autres pièces, notamment dans *Un mois à la campagne*, comme l'on souligné de nombreux chercheurs, dont Vassiliï Grossmann⁴⁹⁸, dans leurs différents commentaires. En revanche, ce qui n'a pas encore été suffisamment mis en avant concernant les particularités de

[...] nous avons pris l'habitude (non sans raison, par ailleurs) de nous représenter l'Espagne comme le pays des aventures amoureuses extraordinaires [...].

⁴⁹⁷ Ю.П.Рыбакова, « Примечания », *op. cit.*, с. 280.

⁴⁹⁸ Л.П. Гроссман, *Театр Тургенева*, *op. cit.*, с. 34.

Un soir à Sorrente, comparé à d'autres pièces de Tourguéniev, c'est le rapport à l'Autre qui y transparait sans cesse.

Vers 1852, au moment où Tourguéniev rédigeait sa dernière œuvre dramatique, il semble avoir clairement formulé – en tout cas pour lui-même – son intention de représenter, dans ses écrits, l'homme russe dans toute sa diversité, ce qu'il s'était attaché à faire dans de nombreux récits parus entretemps. À la différence de *L'Imprudence* qui semble être une œuvre dépourvue de tout marquage culturel clairement identifiable, *Un soir à Sorrente* apparaît en rupture totale avec cette optique. Dans cette dernière pièce, Tourguéniev se concentra sur la représentation d'une catégorie de Russes bien spécifique, à savoir les voyageurs russes en séjour prolongé à l'étranger.

Les Russes à l'étranger : voici bien un des sujets dont Tourguéniev aimait à dissertar à l'occasion. Après avoir effleuré cette question dans *Paracha* (« Мы за границу ездим, о друзья! / Как казаки в поход... Нам все не в диво; / Спешим, чужих презрительно браня, / Их сведений набратся торопливо... »⁴⁹⁹, écrivit-il dans la partie XXIX de ce poème), Tourguéniev revient à ce même sujet dans *Un soir à Sorrente* par l'intermédiaire de l'un de ses personnages, Sergueï Avakov. Las des voyages incessants que ses amies et lui-même enchaînent depuis trois ans, Avakov ne cesse de rêver à son prochain retour dans sa campagne russe. Le thème de la nostalgie, s'il n'est pas central dans *Un soir à Sorrente*, reste néanmoins très important dans la pièce qui s'ouvre d'ailleurs sur la scène du réveil de Sergueï Avakov : après avoir rêvé qu'il se trouvait chez lui, à Pokrovskoïé, Avakov se rend compte, une fois réveillé, qu'il est encore en Italie ; il ne peut alors contenir un soupir de regret :

Эх-эх!.. Когда-то господь бог приведет увидеть всё это опять... (Встает). Устал я, признаться сказать, устал таскаться по трактирам... старые кости мыкать.⁵⁰⁰

Chez Avakov, ce noble de quarante-cinq ans qui suit Eletskaïa dans ses pérégrinations à travers l'Europe parce qu'il nourrit un amour secret envers elle, l'envie de regagner au plus vite ses pénates natales va de pair avec le rejet systématique de tout ce qui n'est pas russe dans son environnement ; ce ne sont pas les occasions de critiquer l'étranger de manière globale et sur les étrangers qui manquent à l'hôtel de Sorrente où Eletskaïa et sa « suite » ont posé leurs bagages : la scène démarre à peine que les griefs à l'encontre des Européens et de leurs

⁴⁹⁹ *Chers amis, nous allons à l'étranger/ Tels les cosaques qui entreprennent une campagne militaire... Rien ne nous étonne/ Nous nous pressons, tout en critiquant les étrangers avec mépris/ D'apprendre à la va vite un peu de leur science.*

⁵⁰⁰ *Hélas !... Quand donc, Seigneur, reverrais-je tout cela... (il se lève). Je suis fatigué, à dire vrai, fatigué de courir les tavernes... de traîner ma carcasse.*

habitudes se mettent à pleuvoir dans les propos d'Avakov. Le serviteur italien n'est pas assez prompt à venir (« Да что ж это никто не идет?»⁵⁰¹, proteste Avakov qui n'hésite pas à réprimander l'employé de l'hôtel, dans un français approximatif – « Пуркуа не вене ву па тудсюит?»⁵⁰²). Ce manque de dynamisme des domestiques étrangers n'est d'ailleurs pas de nature à étonner le Russe : « [...] все эти слуги в гостиницах друг на друга похожи – в Париже, в Герамании, здесь... везде... Точно одно племя...»⁵⁰³, marmonne-t-il d'un ton suspicieux, voire prétentieux, devant le serviteur : « Аваков (глядя на него сбоку). Эка зубы скалит! »⁵⁰⁴. Il est à noter que le mépris dont Avakov fait preuve vis-à-vis de l'employé italien n'a rien à voir avec la différence de rang (un noble vs un roturier ou dirigeant vs serviteur) ; il est plutôt d'ordre culturel. La preuve : cette même attitude de méfiance et de dédain se confirme dans le discours qu'Avakov tient devant la comtesse Eletskaïa un peu plus loin dans la pièce. Ne comprenant pas ce qu'il qualifie de manie, de la part de son amie, de vouloir tisser sans cesse des liens avec les étrangers qu'elle rencontre partout, il ne cache pas le mépris que toutes ces personnes lui inspirent. Il suffit, pour s'en convaincre, de passer en revue les différents qualificatifs dont il les gratifie : imbéciles (« Сидишь на спине какого-то дурака [...] »⁵⁰⁵) et petites gens hypocrites (« все эти ваши синьоры, да мейнгеры, да французики... со своими курточками, бородками, ужимочками. (*Передразнивает их*) »⁵⁰⁶). Avakov est persuadé que ces sentiments sont partagés par son interlocutrice : comment pouvez-vous, s'exclame-t-il devant Eletskaïa, femme intelligente et perspicace que vous êtes, vous laisser berner par leur attitude sournoise : « Ведь вы посмотрите на них — ведь у них так в глазах и написано, что вы, мол, варвары — и если б не ваши деньги... »⁵⁰⁷, conclut-il sa tirade. Le rejet de l'élément étranger semble s'associer à l'incompétence linguistique observée chez Avakov (« (Аваков не совсем чисто говорит по-французски) »⁵⁰⁸ - Tourguéniev note explicitement cet élément) et donc son incapacité à établir un contact normal avec les représentants d'une autre culture : lorsque le peintre français, M. Popelin, se présente devant lui et demande à voir Mme la Comtesse, Avakov ne trouve qu'une chose à lui rétorquer: « Кеске ву вулэ? »⁵⁰⁹. Une

⁵⁰¹ *Pourquoi personne ne vient donc ?*

⁵⁰² *Purkua ne vener vu pa tudesuite ?* : en français approximatif « Pourquoi ne venez-vous pas tout de suite ? ».

⁵⁰³ *Tous ces maîtres d'hôtel se ressemblent, à Paris, en Allemagne, ici...une seule et même tribu.*

⁵⁰⁴ *Avakov (lui jetant un regard oblique). Et il ricane !*

⁵⁰⁵ *Obligés de traîner avec un imbécile [...].*

⁵⁰⁶ *Tous ces signori, ces mein herr, ces petits français avec leurs jaquettes, leurs barbichettes, leurs minauderies (il les singe).*

⁵⁰⁷ *Regardez-les, on le voit bien à leur regard ce qu'ils pensent : vous n'êtes que des barbares, et si vous n'aviez pas l'argent ...*

⁵⁰⁸ *(Avakov ne maîtrise pas bien le français).*

⁵⁰⁹ *Keske vou vulé ?* : en français approximatif « Qu'est-ce que vous voulez ? ».

réplique qu'il rabâchera sans cesse en réponse aux questions du visiteur, de plus en plus étonné par tant d'impolitesse.

En choisissant de placer les personnages de sa pièce *Un soir à Sorrente* dans un décor étranger, Tourguéniev ne trahit donc en rien sa résolution de ne mettre en scène, dans ses œuvres, que les représentants de la société russe. Grâce à ce procédé particulier, il s'offre un moyen de cibler des personnages bien précis : des voyageurs russes en Europe, dont la description est beaucoup plus détaillée que dans *Paracha*, mais qui reflètent toujours bien les mêmes attitudes de snobisme et de suffisance face à leur découverte de l'étranger.

L'action des pièces que Tourguéniev écrivit entre 1843 et 1852 – c'est-à-dire entre *L'Imprudence* et *Un soir à Sorrente* – se déroule exclusivement en Russie : parfois à Saint-Pétersbourg (*Sans argent*, *Le Célibataire*), parfois dans quelque ville provinciale russe (*La Provinciale*), mais le plus souvent à la campagne (*Le fil rompt où il est mince*, *Le Pain d'autrui*, *Le Déjeuner chez le maréchal*, *Un mois à la campagne*, *Conversation sur la grand-route*). Après avoir travaillé sur *L'Imprudence*, Tourguéniev dut se rendre compte de la difficulté que représente le fait de parler, dans une œuvre littéraire, d'un endroit et de personnes dont il ne pouvait avoir qu'une idée vague. De plus, l'initiation de l'écrivain aux dogmes de l'école « naturelle » était déjà en cours en 1845, lorsqu'il décida de se relancer dans l'écriture dramatique avec *Le Célibataire*. À partir de cette pièce, l'écrivain décida d'orienter ses récits vers une réalité qui lui était familière – le quotidien des habitants de la capitale, que ce soit celui d'un jeune hobereau ou encore celui d'un fonctionnaire pétersbourgeois, la vie de la province russe et, surtout, les tranches de vie des habitants de la campagne, en particulier celle des seigneurs.

Les drames de Tourguéniev, aussi centrés sur la réalité russe soient-ils, mettent néanmoins très fréquemment en scène des personnages étrangers. Il y a presque systématiquement une ou plusieurs figures d'origine étrangère dans toutes ses pièces. Sur les quinze œuvres dramatiques se rapportant à cette période de vie de l'écrivain, qu'elles soient achevées ou non, seules trois pièces ne sont constituées que de personnages d'origine russe - *La Provinciale*, *Le Déjeuner chez le maréchal* et *Conversation sur la grand-route*. Dans toutes les autres œuvres dramatiques de l'écrivain, les personnages étrangers finissent par apparaître à l'un ou l'autre moment.

Les personnages italiens et grecs des pièces de Tourguéniev : des pâles copies des illustres ancêtres

Quatre nationalités extérieures à la Russie sont représentées dans les œuvres dramatiques de Tourguéniev : italienne, grecque, française et allemande. Concernant les deux premières, on observe que la figuration de ces personnages est relativement limitée.

Dans *Un soir à Sorrente*, évidemment, Tourguéniev introduit deux personnages italiens : un serviteur employé à l'hôtel où Mme Eletskaïa s'était descendue avec sa nièce Maria – ce même serviteur dont le manque de promptitude surprend tant Avakov au début de la pièce – ainsi qu'un chanteur de rue, dont la prestation inspira à Belski l'envie de faire sa déclaration à Maria. Leur apparition dans ladite pièce est très épisodique. Dans le cas du chanteur de rue, on ne peut même pas parler d'apparition puisqu'il n'intervient dans la pièce que par son chant que Maria et Belski entendent alors qu'ils se tiennent devant la fenêtre. Cette brève apparition permet néanmoins de rythmer, d'une certaine façon, l'action de l'œuvre. Les va-et-vient du serviteur italien dans la pièce et sa façon d'interagir avec les personnages russes mettent en évidence les différences culturelles dans la façon de communiquer des représentants de ces deux peuples ; le chanteur italien fera office de catalyseur et poussera Belski à franchir le pas et à déclarer sa flamme à Maria.

Le personnage d'origine grecque, quant à lui, figure parmi les participants secondaires à la pièce *Le Célibataire*. Sa description, dans la liste traditionnelle des personnages, se résume à un nom à consonance grecque et à un descriptif sommaire de quelques traits extérieurs : « Алкивиад Мартынович Созомэнос, приятель Фонка, 35 лет. Грек, с крупными чертами лица и низким лбом »⁵¹⁰. Un « front bas » - voici un trait de visage qui préfigure une personne d'une nature plutôt limitée. Quand Sozomenos fait son entrée en scène au deuxième acte, ces premiers soupçons se confirment : les différents éléments de la biographie du Grec que le lecteur apprend au fur et à mesure de la progression des dialogues laissent entrevoir une personne non seulement intellectuellement limitée mais aussi paresseuse et prétentieuse, à la limite du ridicule. Lorsque von Fonk présente son ami et protégé grec à Vilitski, alors qu'il lui rend visite dans son modeste appartement pétersbourgeois, il ne manque pas de préciser – et ce dès la deuxième réplique – que son ami Sozomenos est en fait un homme de lettres de grand talent : « Занимается литературой, и с большим успехом »⁵¹¹, précise-t-il à son sujet. Un homme de lettres de trente-cinq ans dont aucune œuvre n'a encore été publiée car, explique von Fonk, la

⁵¹⁰ *Alkiviad Martynovitch Sozomenos, ami de Fonk, 35 ans. Grec, front bas et visage saillant.*

⁵¹¹ *Il fait de la littérature, et avec pas mal de succès.*

révélation de son grand talent ne lui est venue que très tardivement : après avoir quitté son pays natal de bonne heure, Sozomenos connut un destin difficile, changea constamment de travail avant de se retrouver à Saint-Pétersbourg où il fut employé dans une savonnerie (!) et c'est là que – soudainement – il se mit à écrire : « [...] и вдруг начал сочинять... что значит талант! »⁵¹² - et écrire en russe qui plus est ! Von Fonk ne se lasse pas de se réjouir d'avoir découvert le prodige et passe une bonne partie de la scène à vanter les mérites du dernier ouvrage de Sozomenos dont le titre fuligineux « *Благородство судии на берегах Волги* »⁵¹³ recèlerait un trésor de raffinement : « Много чувства, теплоты; есть даже возвышенные места ! »⁵¹⁴ Le « génie » grec passe le restant de la scène, selon les termes de l'auteur, plongé « в тупое онемение и лишь изредка выпускает дым изо рта »⁵¹⁵ avant de s'assoupir définitivement.

Deux constatations peuvent être formulées quant à cet étrange et obscur Sozomenos dans *Le Célibataire*. Premièrement, le fait est que sa présence dans la pièce n'est dictée par aucune nécessité. Il n'est pas étonnant que, lorsque le drame fut publié, en 1849, les critiques qui, de manière générale, saluèrent la nouvelle œuvre dramatique de Tourguéniev, ne manquèrent pas de s'interroger sur la présence, manifestement inutile, de ce personnage⁵¹⁶. Étant donné cette circonstance, on en vient à se demander si Tourguéniev n'avait pas souhaité introduire ce personnage dans sa pièce uniquement dans le but d'avoir l'occasion d'y représenter ce type d'étranger. Deuxièmement, lorsqu'on examine la figure de Sozomenos dans son ensemble, on ne peut qu'être frappé par l'antipathie que le Grec inspire par sa conduite amorphe, artificielle et prétentieuse. De toute évidence, l'écrivain ne cherchait pas à produire un effet autre que celui-là sur son lecteur : ceci ne fait que confirmer le fait que, si Tourguéniev était un grand connaisseur des langues grecque et latine, c'est en amateur de l'Antiquité, de la fraîcheur et de la vigueur dont les peuples classiques étaient porteurs, qu'il abordait ces langues et la culture qu'elles véhiculaient. Quant à Sozomenos, aussi grec fût-il, il n'avait plus rien à voir avec la grande civilisation qui fut celle de ses ancêtres ; les habitants de la Grèce contemporaine à l'écrivain, tout comme ceux de l'Italie et de l'Europe occidentale toute entière, se présentaient à ses yeux comme une pâle copie de la civilisation antique, et le personnage de Sozomenos en était une incarnation satirique, à la sauce gogolienne. Par la suite, dans les rares

⁵¹² *Et tout à coup le voilà qui rédige...un vrai talent !*

⁵¹³ « *Noblesse du très Haut sur les bords de la Volga* ».

⁵¹⁴ *Beaucoup de chaleur et de sentiments ; il y a même des moments sublimes !*

⁵¹⁵ [...] *dans un mutisme niais et quelques bouffées de fumée s'échappant de loin en loin de sa bouche [...].*

⁵¹⁶ Ю.Г.Оксман, В.Г. Фридлянд, В.Б. Волиной, « *Комментарии: И.С. Тургенев. Холостяк* »// И.С.Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах*, Том второй, *op.cit.*, с. 612.

cas où Tourguéniev introduisit des personnages d'origine grecque dans ses œuvres, il s'en tint strictement à cette recette qui avait fait ses preuves : ses Grecs sont invariablement bornés et porteurs de tous les vices, comme Pondopipoulo, le « colporteur de cancans de premier ordre » dans « Le Journal d'un homme de trop ».

Deux peintres et deux dames de compagnie : des personnages français au rôle bien assigné

Les Français et les Allemands que l'on retrouve dans les pièces de Tourguéniev vont subir, en revanche, un traitement très différent. D'abord quelques mots concernant les figures françaises qui apparaissent dans quatre drames de Tourguéniev. Deux d'entre elles font appel au personnage du peintre français : un artiste sans nom dans *Sans argent* et Monsieur Popelin dans *Un soir à Sorrente*, alors que deux autres exercent un autre métier très courant pour des personnes de nationalité française en Russie, celui de précepteur. Ainsi, parmi les personnages de *Le fil rompt où il est mince*, on compte une « Mlle Bienaimé, компаньонка и гувернантка, 42 лет »⁵¹⁷, alors que la pièce inachevée *La Demoiselle de compagnie* prévoyait parmi les figurants du récit un certain Monsieur Dessert, un ancien précepteur de Zvonov, un des personnages principaux du drame. Au sujet de ce dernier, peu de commentaires peuvent être faits : dans la mesure où nous ne disposons que de la liste des personnages, il est difficile de déterminer le caractère dont Tourguéniev allait doter Monsieur Dessert dans la pièce. On ne peut que supposer qu'il allait lui accorder un rôle de second plan, comme pour tous les autres personnages d'origine étrangère de ses pièces, ainsi que noter le fait que la figure du vieux précepteur français, si elle ne fut pas développée par l'écrivain dans la pièce en question en 1850, resta néanmoins dans un coin de mémoire de Tourguéniev pour réapparaître en 1869, dans L'« Étrange histoire », sous les traits d'un personnage portant le même nom. Quant à Mlle Bienaimé, de *Le fil rompt où il est mince*, même s'il s'agit, une fois de plus, d'un personnage secondaire, Tourguéniev réussit à en faire l'archétype de la gouvernante française : une vieille fille de plus de quarante ans, soucieuse de la surveillance et de la bonne éducation de la jeune fille de la maison. À chaque fois qu'une explication délicate s'engage entre Vera, la fille de Libanova, la maîtresse des lieux, et un de ses prétendants, Mlle Bienaimé surgit comme par magie pour interrompre l'échange galant, en caricature de sa fonction. L'attitude de Mlle Bienaimé tout au long de la pièce est totalement artificielle. Ce sont moins les répliques de la

⁵¹⁷ Mlle Bienaimé, dame de compagnie et gouvernante, 42 ans.

gouvernante qui s'avèrent révélatrices que les commentaires de l'auteur quant à sa façon de parler et de se mouvoir : tantôt celle-ci regarde son interlocuteur en dessous : (« Mlle Bienaimé (пробираясь в столовую и исподлобья поглядывая на Горского)⁵¹⁸. Bien le bonjour, monsieur »), tantôt elle parle en grimaçant – « (с ужимкой) »⁵¹⁹. Dans l'interprétation tourguénievienne, Mlle Bienaimé apparaît également comme une personne légèrement manipulatrice car elle fait parfois mine de ne pas comprendre quelque chose lorsque cela l'arrange, comme dans cette scène où, alors que Gorski et Vera s'expliquent après un léger différend qui venait de les opposer, la Française feint l'étonnement : « Mlle Bienaimé (с притворным удивлением)⁵²⁰. Ah! Est-ce que vous vous étiez querellés? ». La figure de la gouvernante française dans *Le fil rompt où il est mince* est secondaire mais elle est construite de façon très homogène ; au fil des dialogues, alors que Mlle Bienaimé n'apparaît qu'occasionnellement et de ce fait est loin de représenter un des personnages principaux de la pièce, l'auteur dresse petit à petit le portrait d'une personne qui manque de naturel et un peu hypocrite quoique inoffensive.

Les Allemands, les Allemands russifiés et les Russes dans un bras de fer théâtral

Les Allemands sont également une des nations que Tourguéniev commença à introduire assez rapidement dans ses œuvres dramatiques (*Sans argent*, 1845). Dans le scénario prévu par Tourguéniev pour sa pièce, le jeune Jazikov se fait assaillir, dans son appartement pétersbourgeois, par des créanciers en tous genres dont le peintre français dont il était question plus haut mais aussi un artisan cordonnier allemand. Parlant et prononçant assez mal le russe – comme la majeure partie des personnages allemands de Tourguéniev d'ailleurs – le cordonnier fait une apparition très brève mais typée, si on peut dire, dans la pièce : concentré sur sa mission (ce n'est pas seulement pas manque de compétence linguistique qu'il répète sans cesse la même phrase au serviteur de Jazikov – « Я буду подождать »⁵²¹), pédant et rigoureux, ce personnage a beau être secondaire, il n'en reste pas moins représentatif de son peuple. On remarquera également que, lors de la distribution des rôles, l'écrivain fait de son Français un peintre alors qu'il dote l'Allemand d'un métier bien plus « pratique » et rationnel, en correspondance avec le cliché répandu ainsi qu'avec ses convictions propres, que les Allemands ne seraient pas très enclins à exercer une profession artistique.

⁵¹⁸ Mlle Bienaimé (se dirigeant vers la salle à manger en lorgnant vers Gorsky).

⁵¹⁹ (en minaudant).

⁵²⁰ (avec un étonnement affecté).

⁵²¹ Je vais attendre.

Un autre métier attribué par Tourguéniev à ses personnages allemands est celui de précepteur. Nous venons de voir que cette même fonction est fréquemment assignée par l'écrivain aux Français qui la partagent donc, par moments, et en totale correspondance avec les pratiques répandues à l'époque de Tourguéniev, avec leurs homologues allemands. L'exemple le plus remarquable d'un personnage allemand parmi les précepteurs étrangers que l'on trouve de temps à autre chez Tourguéniev, est sans aucun doute la figure de Shaaf de *Un mois à la campagne* : « Шааф, немец-гувернер, 45 лет »⁵²², ainsi que le stipule la feuille de distribution des rôles concernant ce personnage. On sait que, lors de l'écriture de ses œuvres et surtout dans l'élaboration des figures de ses personnages, Tourguéniev s'inspirait systématiquement des différentes personnes qu'il avait été amené à fréquenter à certains moments de sa vie. La figure de Shaaf ne fait pas exception à cette règle. En effet, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le préciser dans un des chapitres précédents, une note laissée par l'écrivain concernant un cycle de récits qu'il projetait d'écrire vers la fin de sa vie, mentionne, parmi les différents précepteurs dont la présence dans la maison familiale avait marqué son enfance, un certain Schaaf : « Ш а ф - восторженный мистик и пьяница »⁵²³. En travaillant sur *Un mois à la campagne*, Tourguéniev emprunta à son ancien gouverneur son nom mais décida visiblement de doter son personnage d'une personnalité tout autre que celle que la note en question sous-entend : Adam Shaaf, le précepteur de la famille Islaïev, loin d'apparaître sous les traits d'un personnage obscur et mystique, et encore moins alcoolique, est représenté par Tourguéniev comme un Allemand tout à fait typique : flegmatique, pédant, rigoureux en toute circonstance, grincheux, parlant mal le russe, en d'autres termes, un digne représentant de sa race, quoique pas totalement étranger à certains amusements peu orthodoxes compte tenu de son rang au sein de la famille Islaïev. Ainsi, la pièce s'ouvre sur une partie de cartes où l'Allemand mène clairement le jeu et remporte tous les gains au grand dam de ses camarades de partie, alors que quelque temps plus tard, on surprend Shaaf à faire la cour avec insistance à la servante Katia. Le rôle de ce personnage dans le déroulement de l'action de la pièce est tout à fait accessoire également, mais sa figure reste vivante et réaliste et apporte du relief dans le caractère des personnages russes de la pièce qui, à côté du rigoureux et sévère Shaaf, paraissent parfois plus superficiels, plus légers, plus russes, si l'on peut dire.

Et enfin, une autre figure marquante dans la constellation des étrangers des pièces tourguénieviennes est sans aucun doute celle de Radion von Fonk de *Le Célibataire*. En écrivant

⁵²² *Schaaf, tuteur allemand, 45 ans.*

⁵²³ Н.М. Чернов, *Провинциальный Тургенев, op. cit.*, с. 61 : « *Shaaf - mystique exalté et alcoolique* ».

sa pièce, Tourguéniev commenta un peu plus que d'habitude ses personnages dans la liste des *dramatis personae*. Le descriptif de von Fonk semble être des plus précis :

Родион Карлович фон Фонк, титулярный советник, 29 лет. Холодное, сухое существо. Ограничен, наклонен к педантизму. Соблюдает всевозможные приличия. Человек, как говорится, с характером. Он, как многие обруселые немцы, слишком чисто и правильно выговаривает каждое слово.⁵²⁴

Bien des conclusions peuvent être faites à partir de ces quelques lignes que Tourguéniev tint à développer au sujet de ce personnage secondaire mais très particulier. Von Fonk est un homme encore jeune mais qui a déjà eu le temps de réussir sa carrière. Il apparaît comme un homme froid, sec et pédant ; il s'agit sans doute des traits de caractère qui permirent sa réussite professionnelle si précoce. C'est également un homme attaché aux conventions et qui ne manque pas de caractère. Un tel profil prévu par Tourguéniev pour ce personnage s'inscrit assez bien dans l'image d'un Allemand typique que l'écrivain semblait s'être faite à l'époque, à cette différence près qu'il ne s'agit pas, dans le cas de von Fonk, d'un simple Allemand mais bien d'un Allemand russifié. Cette précision apporte un certain nombre de nuances importantes quant au caractère de ce personnage bien spécifique. Un Allemand, aussi typique soit-il, acquiert donc, dans l'optique de Tourguéniev, d'autres traits de caractère particuliers une fois intégré à la vie en Russie. La première de toutes les conséquences est sa parfaite maîtrise de la langue russe, peut-être même trop parfaite, à en juger au commentaire de l'écrivain à ce sujet : « Он, как многие обруселые немцы, слишком чисто и правильно выговаривает каждое слово »⁵²⁵ - on dirait que la nature allemande est difficile à cacher dans le cas de von Fonk, tant sa rigueur accentuée à l'extrême certaines particularités de son comportement et de sa manière d'être. Les autres travers de von Fonk, mi-Allemand mi-Russe, se révèlent au fur et à mesure du développement de l'action et dans l'antagonisme qui l'oppose aux autres personnages de *Le Célibataire*.

L'intrigue de la pièce est construite autour des fiançailles de Piotr Vilitski, un jeune homme de vingt-trois ans, secrétaire dans un ministère, avec Maria Belova, orpheline de dix-neuf ans et pupille de Mikhaïl Mochkine, un chef de bureau de cinquante ans. À quinze jours des noces, Mochkine organise, dans son modeste appartement de petit fonctionnaire, un déjeuner auquel sont conviés, à part les futurs jeunes mariés, quelques personnes de leur

⁵²⁴ *Rodion Karlovitch Von Fonk, 29 ans, conseiller titulaire, froid et sec. Limité et légèrement pédant. Observe toutes sortes de convenances. Un homme de caractère, comme on dit. Comme de nombreux allemands russifiés, articule bien chaque mot avec une correction extrême.*

⁵²⁵ *Comme de nombreux allemands russifiés, articule bien chaque mot avec une correction extrême.*

entourage ainsi que Radion von Fonk, le conseiller titulaire qui, pour quelque raison obscure, avait décidé de prendre sous sa protection le jeune Vilitski. Le repas organisé par Mochkine tourne rapidement au désastre tant les personnes présentes sont différentes dans leur façon d'envisager les choses et notamment les contacts avec leurs semblables. Von Fonk, pédant et sec – ainsi que l'auteur l'avait annoncé au départ – hautain, avec des idées bien arrêtées sur ce qui est le bien et le mal, sur ce qui est la bonne façon de vivre sa vie, sur ce qui est acceptable en terme de fréquentation pour des personnes convenables, jette un regard poli mais méprisant sur l'entourage de Vilitski : « Мальчик в каком-то мерзком казакине; всё нечисто... »⁵²⁶, marmonne-t-il quand il se retrouve seul dans la pièce. Très rapidement, il prend en grippe Mochkine dont la sincérité et la générosité lui semblent peu convenables pour le fonctionnaire qu'il est ; il prend la simplicité de Mochkine pour de la familiarité, sa largesse et sa générosité pour de l'inconvenance. Vilitski, jeune et influençable, comprend rapidement que son protecteur ne voit pas sa future union ni son entourage d'un bon œil et il décide de mettre fin à son engagement. Cependant, son honnêteté ne lui permet pas de couper franchement les ponts avec ceux qui ont été, durant longtemps, ses amis et sa famille. Après s'être lâchement caché chez lui durant plusieurs jours, il finit, à la suite de maints rebondissements, par comprendre son erreur et fuit, laissant la désespérée mais fière Maria dans les bras de Mochkine qui, pour sauver l'honneur de sa protégée, décide de l'épouser lui-même.

Au sein de cette intrigue, deux camps se forment autour de la personne de Vilitski : d'un côté, il y a Mochkine et Maria, personnes remplies de bonne foi et de sincérité, et de l'autre, il y a von Fonk, fonctionnaire pédant, hautain, modèle de réussite aux yeux de son jeune protégé. Les deux côtés incarnent, lorsqu'on les envisage du point de vue de leur antagonisme culturel, deux mentalités diamétralement opposées : d'un côté, le caractère russe authentique – bon et sans fioritures, doté d'une intelligence simple et innée, qui n'a pas besoin d'artifices et de phrases. À cette simplicité naturelle s'oppose l'artificiel de l'étranger dont les traits saillants trouvent leur incarnation dans la figure de von Fonk qui, tout Russe qu'il prétend être, ne semble présenter aucun trait typiquement russe, en tout cas du point de vue du caractère russe dans son état le plus pur et non contaminé par quelque influence étrangère. Dans un contexte d'interrogations constantes quant à la nature même de la russité, propres à l'époque de Tourguéniev, et qui trouvèrent leur expression la plus remarquable dans le différend qui opposa les occidentalistes et les slavophiles dès la fin des années 1830, cet antagonisme que Tourguéniev représenta dans son œuvre dans l'opposition de deux types de caractères différents

⁵²⁶ *Le garçon est vêtu d'une espèce de vareuse infâme ; tout est sale...*

en tout point (Mochkine vs von Fonk) est exemplatif de la façon dont ce duel des cultures pouvait se manifester du temps de Tourguéniev. L'écrivain est parfaitement en phase avec son époque et y inscrit probablement aussi ses propres opinions.

La farandole des étrangers dans les pièces de Tourguéniev : quelques personnages hauts en couleur

Après avoir fait le tour des figures étrangères qui apparaissent dans les drames de Tourguéniev, plusieurs constatations s'imposent. La première d'entre elles est que les personnages d'origine étrangère sont loin de se présenter comme des protagonistes (à l'exception notable de von Fonk dans *Le Célibataire*) et occupent le plus souvent une place de second, voire de troisième plan. Ceci ne signifie pas qu'ils ne soient pas importants pour la pièce, bien au contraire, et c'est d'ailleurs là notre seconde constatation. Comme nous l'avons vu, la figure de l'étranger dans les pièces de Tourguéniev contribue très souvent à mettre en relief certains côtés des acolytes russes. Bien sûr, la présence des étrangers dans les pièces tourguénieviennes est parfois dictée par la logique des lieux dans lesquels se déroule l'action (*L'Imprudence*, *Un soir à Sorrente*) ou celle des pratiques de l'époque (qui justifient notamment la présence des gouverneurs étrangers chez les Islaïev dans *Un mois à la campagne* ou dans la maison de Libanova dans *Le fil rompt où il est mince*) mais la plupart du temps, lorsque l'auteur décide de faire entrer en scène un ou plusieurs personnages d'origine étrangère, c'est pour mieux mettre en relief certains traits de caractère de ses personnages russes : ainsi, à côté de l'Allemand prétendument russifié von Fonk, la simplicité et l'authenticité de Mochkine ne ressort qu'avec plus de force ; Avokov qui s'oppose consciemment aux étrangers anonymes qu'il croise sur son chemin se sent fondamentalement différent d'eux, etc. La troisième considération qui s'impose à l'examen des figures étrangères dans les pièces de Tourguéniev est que, pour créer ses personnages non-russes, l'écrivain recourt souvent à une représentation fortement stéréotypée de chaque nationalité précise : ses Français sont souvent artistes (*Le Célibataire*, *Un soir à Sorrente*) ou encore précepteurs (*Un mois à la campagne*), ne parlent jamais le russe, se montrent souvent impatients et empruntés alors que les Allemands de Tourguéniev exercent les métiers plus rationnels – ils sont souvent précepteurs, artisans ou fonctionnaires – et sont dotés d'un caractère plutôt pédant (Shaaf, von Fonk). Enfin, la quatrième et dernière remarque qui s'impose ici au sujet des particularités de la représentation des étrangers chez Tourguéniev concerne la connotation que toutes les figures étrangères comportent dans les pièces de l'écrivain : représentés rarement de façon neutre, les personnages