

Pourquoi le changement codique a une force créatrice

L'exemple des plans littéraires bilingues
d'Alexandre Pouchkine

Julia Holter

ABSTRACT

This essay proposes an example of literary code-switching from the modern period. The plans for three unfinished texts of Alexander Pushkin, “The Guests Were Arriving at the Dacha” (1828), “The Russian Pelham” (1834–1835), and “In the Waters of the Caucasus” (1831), abound with alternations between Russian and French, with some use of English and other languages. The current scholarly consensus is that Pushkin used the French language for planning, relying on its analytical features, and the Russian language, expressive but in need for renewal, as a language of textualization. The three fragments may represent a rare opportunity to see Pushkin’s bilingual creativity in action. I use Youri Lotman’s vision of code-switching as “auto-communication” on different channels (linguistic or not) to show how the ideas bouncing off the linguistic units belonging to different languages, but also sparking thanks to the mnemonic function of drawings, establish a current, a productive creative tension.

Cet essai examine un exemple d’alternance codique au début de la période moderne. Les plans de trois textes inachevés d’Alexandre Pouchkine (“Les invités arrivaient à la datcha” — 1828), “Le Pelham russe” — 1834–1835 et “Sur les eaux du Caucase” — 1831), regorgent d’alternances entre le russe et le français, avec un certain usage de l’anglais et d’autres langues étrangères. Les chercheurs s’accordent à dire que Pouchkine a d’une part utilisé pour la mise au point du plan, la langue française, s’appuyant sur ses caractéristiques analytiques. D’autre part, il a eu recours au russe comme langue de textualisation, tirant parti d’une expressivité qu’il cherche à renouveler. Les trois fragments peuvent représenter une rare opportunité de voir la créativité bilingue de Pouchkine en action. J’utilise la conception qu’a Iouri Lotman du code-switching, comme “auto-communication” usant de différents canaux (linguistiques ou non). On montre comment les idées, rebondissant sur des unités linguistiques appartenant à différentes langues, mais aussi jaillissant, grâce à la fonction mnémonique, des dessins, établissent un courant, une tension créative productive.

LE FRANCHISSEMENT DES FRONTIÈRES ENTRE LES GENRES ET LES SUPPORTS, le deracinement, le recyclage et l'amplification, toutes ces techniques sont parmi les plus impressionnantes dans les arts à travers les âges. Quand Rubens réemploie son esquisse de la célèbre sculpture antique du centaure de la Galleria Borghese, le peintre représente le Christ avec le torse musclé d'un être mi-homme/mi-bête en le dotant visuellement de muscles convaincants (comme si le pouvoir symbolique ne suffisait pas). Dans le cadre des études génétiques, nous apprécions tout particulièrement d'être confrontés à des décisions créatives radicales de ce type, car nous avons alors l'impression de toucher du doigt ces moments d'illumination que sont le décollage et l'atterrissage de l'imagination sur un nouveau territoire. Ils nous donnent le sentiment d'être au cœur du processus créatif.

Les plans et autres documents génétiques entre nos mains, au-delà de simples plans, croquis avec les contours d'une œuvre à venir, représentent, à certains égards, autant d'étapes différentes de l'œuvre, autant de tremplins potentiels permettant de sauter ailleurs, et parfois très loin.

C'est bien pour cette raison que les chercheurs fouillent les archives en ne se contentant pas de la lecture des œuvres achevées. Ainsi espèrent-ils observer le franchissement des frontières comme un vecteur créatif à part entière, susceptible de conférer au projet créatif une direction inattendue.

Parce que ces plans et brouillons ont été peu explorés, malgré leur grande rareté comme témoignage de la création bilingue, nous avons choisi d'examiner ici les trois textes inaboutis que sont "Les invités arrivaient à la datcha" (1828), "Sur les eaux du Caucase" (1831), et "Pelham russe" (1829). L'intrigue y avance "à sauts et à gambades", particulièrement fréquents entre deux langues, le russe et le français. Ce va-et-vient semble guider la phase de la conception du *plot*. L'intrigue progresse, nous semble-t-il, au rythme des passages du système russe au système français et inversement.

L'idée de conduire une "défense et illustration" de la force créative des sauts de langues en prenant appui sur des projets inaboutis peut paraître contre-intuitive.¹ En quelque sort, il s'agit de tremplins qui n'ont pas servi, ou n'ont pas servi jusqu'au bout. Que la raison créative garde ses secrets quant à ce qui aurait pu être l'aboutissement de ses projets! La mort prématurée de l'auteur y est sans doute pour quelque chose. On se

1. Le format de cet article ne permet pas de proposer une étude exhaustive des nombreuses occurrences attestant du bilinguisme du poète russe, étude inventoriant tous les registres où il se peut observer (poésie, prose, théâtre, fragments achevés ou non achevés, abondante correspondance bilingue, déjà beaucoup sollicitée par les chercheurs).

contentera d'apprécier les fragments qui sont restés au stade de *Urtext*, ébauches saisissant les premiers traits de l'œuvre à venir. Pouchkine y est le plus enclin au bilinguisme, imaginant, sans doute, le monde de manière bilingue, sans retenue, sans aucune censure linguistique. Certaines de ces ébauches seront réécrites en russe, tout en restant inachevées; le français original y sera réencadré en forme des citations réelles ou inventées, des épigraphes ou des paraphrases. Pouchkine gardera toujours en toile de fond un français qu'il laisse transparaître à travers le vernis d'un russe "natif" impeccable.²



En sautant d'une langue à l'autre, Alexandre Pouchkine (1799–1837) pratique ce que la sociolinguistique et la linguistique appliquée du XX^{ème} siècle ont appelé *l'alternance codique*. Ainsi le cas Pouchkine est-il un exemple anachronique, jamais étudié, de l'alternance codique du début de la période moderne. Le terme "alternance codique" traduit un mot apparu d'abord en anglais (*codeswitching*), dans les années 1950, et s'impose juste avant les années 1980, pour désigner un phénomène universel observé chez les locuteurs bilingues ou plurilingues qui, plus ou moins fréquemment, volontairement et/ou à leur insu, ont un usage fluide et naturel de deux langues ou plus au cours du même acte communicationnel.

2. Pour compléter la présente étude, il serait intéressant de voir le rôle joué par la censure dans la déperdition du français (à la fois l'autocensure et la censure par les chancelleries tsaristes ou par les tsars eux-mêmes). Il serait intéressant aussi de se pencher sur la politique à l'égard du français dans chaque réédition de Pouchkine (de Brusov, d'Oksman, de Bondy, de l'époque de Fomitchev et jusqu'à nos jours). Aussi, une étude génétique numérique attend de voir le jour pour établir le pourcentage de la déperdition du français "natif" au profit du "russe" national dans les brouillons par rapport à la version corrigée, puis à la version publiée, accompagnée d'un catalogue des séquences de telles transformations. (Notons que le *Dictionnaire de la langue de Pouchkine* en quatre volumes (1956–1961) ne contient pas d'information de ce type, se contentant d'enregistrer 1,380 mots d'origine européenne occidentale, selon le calcul d'Elena Makeeva (environ 6,5% du nombre total de mots, dont 52% de gallicismes, 40% germanismes et 3,6% d'anglicismes). Chacun de ces mots étrangers doit se confronter au problème de la datation de son entrée dans la langue russe, à celui de l'étiquetage 'internationalisme' souvent contesté, ou encore, à sa disparition de la langue russe (voir MAKEEBA 2009).

En 1980, Deleuze et Guattari attirent notre attention sur le travail du père de la sociolinguistique, William Labov. Ce dernier donne l'exemple d'un jeune Afro-américain qui, dans une séquence brève, "passe dix-huit fois du système black-english au système standard".³ Les auteurs en déduisent que, puisque le choix d'un système ou de l'autre se révèle arbitraire, tout système est en variation, c'est-à-dire, souple et polyphonique, ouvert à un usage individuel créatif.⁴ Il semble que Deleuze et Guattari se soient informés des travaux du linguiste russe Mikhaïl Bakhtine, notamment de son article de 1934 Слово в романе⁵ publié en français en 1978 ("Du discours romanesque") où, sous le nom de l'hétéroglossie (*разноречие*), Bakhtine décrit la coexistence de variations distinctes dans un seul "code linguistique".⁶ "Chaque langue, écrit Bakhtine, n'est jamais simplement donnée mais toujours normée et, à chaque instant de la vie linguistique, elle se trouve confronté à une hétéroglossie de fait".⁷

Encore parfois considérée comme un manquement à la norme, la pratique de sauter entre les langues est aujourd'hui saluée et étudiée comme un outil créatif présent chez moult écrivains contemporains. Ajouter à ces études le cas anachronique de Pouchkine ne me paraît pas incongru: nous possédons suffisamment d'éléments biographiques et documentaires susceptibles de justifier une étude du bilinguisme du grand poète russe. Et nous pourrions ainsi mettre à l'épreuve notre intuition selon laquelle l'alternance codique a été toujours une force créatrice.

Poète national russe de la langue maternelle français

Selon les calculs de Nina Dmitrieva, chercheuse à la Maison Pouchkine à Saint-Petersbourg, 17 à 20% des manuscrits de Pouchkine existants sont bilingues et, parmi ces manuscrits, seuls 3% sont des brouillons littéraires.⁸ Ce pourcentage relativement faible s'explique par le fait que la langue principale des œuvres "adultes" de l'écrivain est le russe. Alexandre

3. DELEUZE et GUATTARI 1980, 118.

4. *Idem*.

5. БАХТИН 1975.

6. Trad. Daria Olivier (malheureusement, *разноречие* y est rendu par "plurilinguisme"). БАХТИН 1978.

7. "Единый язык не дан, а, в сущности, всегда задан и в каждом моменте языковой жизни противостоит действительному разноречию": БАХТИН 1975, 83. La traduction du russe est la mienne, sauf autre indication.

8. ДМИТРИЕВА 2019.

Pouchkine a grandi entouré d'au moins trois personnes importantes qui lui parlaient en russe: sa grand-mère Maria Alekseevna Hannibal, Nikita Timofeïevitch Kozlov, le domestique qui l'a servi avec dévouement tout au long de sa vie, et sa nourrice Arina Rodionovna Jakovleva, conteuse hors pair. La maison du père du poète était un lieu de rassemblement des personnalités littéraires qui avaient consciemment choisi le russe comme langue de prédilection (N. M. Karamzine, I. I. Dmitriev, V. A. Zhoukovskiï, V. L. Pouchkine et K. N. Batiouchkov). Cependant, l'oncle du poète, Vassili Lvovitch, reprochait au jeune Alexandre, avant son inscription au lycée Tsarskoselskiï, d'écrire exclusivement en français. V.S. Baevskij, historien de la poésie russe, considère que des deux langues que Pouchkine maîtrisait également bien, le français était la première.⁹ Voici ce qu'écrivit à ce sujet Lev Sergueïevitch, le frère d'Alexandre:

L'éducation de lui et de sa sœur Olga Sergeevna a été confiée à des étrangers, des gouvernantes et des gouvernants. Bien sûr, les enfants ne parlaient et n'apprenaient qu'en français. Dans sa huitième année, il savait déjà lire et écrire, et composait de petites comédies en français et des épigrammes sur ses professeurs. En général, son éducation ne comportait que peu de russe: il entendait seulement le français. Pouchkine était doté d'une mémoire extraordinaire et, dès sa onzième année, il connaissait par cœur toute la littérature française.¹⁰

Dans la maison où a grandi Pouchkine, c'est un vrai ballet de tuteurs français; les Français y sont constamment reçus, et on lit la littérature française dont la bibliothèque paternelle abonde.¹¹ Il n'est pas surprenant que les premières œuvres soient écrites en français et que les premiers poèmes imitent Voltaire et La Fontaine. Alexandre est sans doute un bilingue "simultané", car dès sa naissance, avec l'ajout de sa deuxième langue quasi-maternelle (transmise surtout par une nounou), sur la matrice française vient se surimposer un autre système linguistique — le russe, mais avec ses variantes folkloriques, dont sa nourrice était la championne; ainsi, vieux russismes, dialectismes, expressions familières entrent très tôt dans son vocabulaire et deviennent ensuite des ressources stylistiques actives.

9. БАЕВСКИЙ 1997, 15.

10. Григоренко 1974, 37.

11. Ainsi, l'écrivain et artiste amateur Xavier de Maistre est reçu régulièrement chez les parents de Pouchkine. Il y lit ses poèmes (ce qui ne peut pas ne pas impressionner le futur poète dont il réalise le premier portrait). Sa femme, Sophie, est la tante de la future épouse de Pouchkine.

Le jeune lycéen est davantage “français” que ses camarades: on le baptise même “le Français”, ce qui laisse imaginer une “incarnation” du français jusqu’aux signes les plus extérieurs. A 26 ans, Pouchkine déplore le lent progrès de la littérature russe, remercie Viazemski de plébisciter les gallicismes en l’absence de termes “métaphysiques”, c’est-à-dire scientifiques, en russe.¹²

Bien que le bilinguisme de Pouchkine ait fait l’objet de nombreuses recherches, pour tout spécialiste du multilinguisme, la question de l’étape créative intermédiaire reste en suspens: comment s’effectue le passage d’une conception en français à une œuvre de fiction en russe, d’une esquisse à un tableau? Si un seul code linguistique est utilisé dans la conception et la réalisation, la question se pose alors uniquement du déroulement de l’intrigue. Si, par contre, il y a une sorte de traduction (au sens de *translatio*) du sujet, son transfert dans une réalité culturelle et linguistique différente, et non seulement son élargissement, sa complication et sa spécification, alors les contours d’une séparation aussi nette des rôles linguistiques deviennent flous, et une zone grise d’“interlinguisme” apparaît.

La traductrice bilingue franco-russe Luba Jurgenson décrit ainsi la transition d’une langue à l’autre:

Si à ce moment-là on me soumettait à un examen aux rayons X, on verrait les mots bouger et se métamorphoser. De temps en temps, mon œil intérieur les saisit: un tel, dont les pattes de devant et le museau sont déjà français, traîne encore sa queue en russe.¹³

Jurgenson s’efforce d’imaginer la zone d’interlinguisme afin de répondre à la question *comment* le code linguistique change. La question *pourquoi* il change ne se pose pas avec la traduction: l’opération est commandée par le cerveau. Lorsque Pouchkine réalise ses plans en français, le changement est au contraire suspendu. Fait notable, on constate que le changement survient malgré tout. Dans ce cas-là, faut-il imaginer une bête qui charge sans prévenir, jette ses pattes de devant en éclaireur, puis traîne sa queue?

Les spécialistes de la linguistique appliquée qui ont pour objet l’apprentissage des langues étrangères savent qu’avant l’âge de sept ans, les systèmes linguistiques sont acquis facilement, même s’il y en a plusieurs. Ainsi, les deux structures linguistiques se différencient assez rapidement

12. “Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизической язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться на подобие французского (ясного точного языка прозы — т. е. Языка мыслей)”: Пушкин 1825.

13. JURGENSON 2014, 79.

et avec succès, s'isolant par identification aux locuteurs de l'une ou l'autre langue, ce qui n'empêche pas un mélange spontané et créatif des deux. Le changement de code interne du jeune bilingue est rapide et naturel. Il ne pense pas en deux langues en même temps; lorsqu'il songe à une telle personne, imagine une conversation, le bilingue mobilise plus complètement le lexique de l'une ou de l'autre langue, selon l'interlocuteur imaginé.

À l'âge adulte, sa double compétence linguistique détermine sa pensée créative. Il reste encore beaucoup à explorer dans le substrat neurolinguistique des écrivains bilingues, mais ce qui est clair, c'est que les mécanismes neurolinguistiques du polyglotte adulte sont organisés d'une façon qui diffère du cas de figure où la même personne reste monolingue (une étude récente à l'aide de l'imagerie par résonance a démontré l'existence d'une activité neuronale bien particulière au niveau des zones cérébrales, activité qui est comme une "signature neuronale" du bilinguisme).¹⁴

Par exemple, au moment de la formalisation des idées et des images, le ou la bilingue sait que tout phénomène n'est pas l'otage d'un seul lexème: il peut être appelé de telle ou telle autre façon. Il n'est pas exagéré de dire que les bilingues sont intrinsèquement plus créatifs. C'est peut-être la polyphonie linguistique qui fait d'eux des adversaires des formules linguistiques fixes, de la normativité linguistique.

La conscience d'un bilingue qui continue à utiliser activement les deux langues, non pas tant dans la vie quotidienne que dans son activité professionnelle (cette condition est importante si l'on veut retracer le bilinguisme dans l'œuvre d'un écrivain), fonctionne souvent comme si elle évoluait entre deux langues, les mélangeant involontairement afin d'accélérer le processus de réflexion, surtout lorsqu'il est nécessaire de formaliser rapidement une pensée en mots, par exemple pour faire une entrée destinée à son propre usage. En passant d'un code à un autre, le bilingue travaille non pas selon une modalité de l'ordre de la traduction (qui est chronophage), mais selon une logique consistant à sauter d'une langue à une autre. Ces va-et-vient peuvent être conscients ou inconscients. Lorsque il s'apprête à parler avec quelqu'un, le bilingue est capable d'organiser rapidement ses pensées en fonction du code requis par la situation.

C'est également le cas de Pouchkine, bien que l'on considère que le poète n'était pas favorable au mélange des codes linguistiques et ne le pratiquait pas *stricto sensu*, c'est-à-dire qu'il ne l'utilisait qu'à des fins humoristiques et à d'autres fins artistiques, comme la transmission de l'authentique langue nobiliaire russo-française qui était largement pratiquée "dans les meilleures sociétés" depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle.

14. KOVELMAN, BAKER, et PETITTO 2008, 153–69.

Dans d'autres contextes, Pouchkine, qui a un penchant pour l'exactitude, utilise le *codeswitching* avec beaucoup de précaution, ne voulant pas ressembler à la "dame de salon" qui mélange impitoyablement deux langues.¹⁵ La nuance entre le *codeswitching* et le mélange de codes est intéressante ici. Le premier se fait pour des raisons socioculturelles qui sont sous contrôle du locuteur.¹⁶ Le mélange quant à lui est causé surtout par la pauvreté des moyens linguistiques: la connaissance insuffisante d'une langue est compensée par des emprunts à une autre. Une autre raison fréquente du mélange est le prestige socio-économique exagéré de la langue étrangère, si grand qu'il donne lieu à un recodage partiel de l'idiome local par les locuteurs natifs, ce qu'on appelle le *tagging* (insertion de certaines expressions).

La position de Pouchkine, qui est celle de toute personne instruite, est sans équivoque: le passage habile d'une langue à l'autre ou la néologie créative textuelle, n'ont rien à voir avec un discours médiocre.

La langue franco-russe de la noblesse de salon, malgré son caractère inévitable (depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, la langue cléricale écrite est devenue inadaptée pour la noblesse européanisée), ne pouvait convenir au bilingue averti. Pouchkine entreprend de réformer la langue russe, protestant, en bon karamziniste, à la fois contre la pauvreté expressive de la langue de salon, avec sa littérature "féminine", et contre des gens comme Chichkov qui déplorent le déclin du russe ecclésiastique.

Ainsi, dans la polémique déjà naissante entre "slavophiles" et "occidentaux", Pouchkine occupe une sorte de troisième position nuancée — position qui résulte d'un besoin aigu de création d'une nouvelle langue littéraire.

Choissant une langue qui semble ne pas convenir à la création, mais qui est totalement ouverte à l'emprunt et à l'enrichissement, Pouchkine entreprend sa refonte à travers le filtre du français. Si le discours de salon accumule les barbarismes, le poète introduit des néologismes, joue avec les interférences.¹⁷

La collision des deux langues, la matricielle et la deuxième langue quasi-maternelle (*embedded*, en anglais), produit des résultats imprévisibles — la naissance d'une troisième langue.

Selon le théoricien de la traduction Antoine Berman, la création littéraire implique la présence secrète d'une autre langue, à la fois idéale (en tant que "langue-reine") et très incarnée ("substantielle", "iconique").¹⁸

15. Sur l'attitude de Pouchkine vis-à-vis de la langue de "dame de salon" voir Виноградов 1935, 195–236.

16. Pour une typologie du *codeswitching*, voir, par exemple, APPEL et MUYSKEN 1987.

17. Voir Васильев 2013, 31.

18. BERMAN 1999, 112–14.

L'écrivain, le poète, cherche à entendre et à produire, par des barbarismes recyclés, des effets euphoniques et des variations à l'intérieur d'une langue, une autre langue, une langue inconnue qui reflète, par son bruit, la nature "barbare" des choses.¹⁹

Ce qu'Antoine Berman a appelé "la troisième langue" n'est probablement rien d'autre que l'éternelle entreprise, "cratyléenne", de parvenir à une langue poétique où les mots et les choses ne feraient plus qu'un. Cet impossible idéal linguistique et poétique s'applique pleinement à Pouchkine qui s'est donné la tâche d'engendrer, par le biais de son travail, une nouvelle grande langue européenne nourrie de la vigueur et de la musique propres à la langue parlée du peuple russe.



Aujourd'hui, nous sommes persuadés que tous les écrivains bilingues, dans leur processus créatif, sont guidés conjointement par les deux langues, même si leurs fonctions peuvent être différentes.

Dans leur travail sur la typologie des stratégies multilingues créatives des écrivains, les chercheurs français Olga Anokhina et Emilio Scarino ont identifié deux grands principes: la "séparation fonctionnelle des langues" et le changement de code.²⁰ Pour illustrer la séparation fonctionnelle des langues, les chercheurs donnent l'exemple de Pétrarque et de Pouchkine, qui utilisent dans leurs notes métadiscursives une langue différente de la langue de textualisation.²¹ Mais *quid* de l'interférence et des "erreurs" de la mémoire qui a tendance à nous livrer des unités lexicales "illogiques"? Nous allons introduire le terme d'"incrustation" pour caractériser l'intrusion soudaine d'une langue étrangère dans le processus de création sémantique dans la langue principale. Aussi, la présence simultanée, dans les brouillons étudiés ici, des mots "черкес" et "tcherkesse", "Зелия" et "Zélie", "дуэль" et

19. Quand Deleuze et Guattari (1980, 123) évoquent une langue secrète de la création, qui peut aussi être décrite comme style, ils évoquent le matériel disparate (argot, jargons, comptines, cris des marchands), qui, au-delà de leur inventivité lexicale, opèrent "une évaluation continue sur les éléments communs de la langue" et contribuent, de la façon la plus naturelle, à un certain bilinguisme créatif des écrivains tels que Kafka, Beckett, Gherasim Luca (ou encore le cinéaste Jean-Luc Godard).

20. Voir ANOKHINA et SCIARRINO 2018, 20.

21. *Idem*.

“duel” suggère que les registres linguistiques peuvent être substitués les uns aux autres sans conséquences visibles.²²

Il nous semble que, malgré la séparation formelle, les deux langues participent à un même degré au processus de création. Les deux langues peuvent être impliquées dans le processus de création contrairement à ce que peut laisser penser toute assignation préalable.

Ainsi, en choisissant une langue pour écrire un plan, Pouchkine ne peut pas “éteindre” complètement l’autre: le “bruit” de cette dernière est toujours présent. Son intrusion satisfait visiblement l’auteur, et dans le cas contraire, les brouillons portent des corrections (segments en langue “intruse” raturés et segments ajoutés en langue souhaitée). Cette manifestation du bilinguisme que constitue l’“entrelacement” des langues nous semble le signal d’une “secousse”, d’une “embardée” (cf. le *sdvig*) dans le processus créatif.²³

Construire le *plot* “à sauts et à gambades” entre les langues:

Les invités arrivaient à la datcha . . .

On sait que les personnes bilingues ont souvent recours à l’alternance codique dans les notes qu’elles prennent pour elles-mêmes lorsqu’elles souhaitent accélérer l’enregistrement d’une information et/ou en mieux saisir les nuances. Les plans des œuvres de fiction de Pouchkine utilisent précisément ce type de prise de notes. “L’enregistrement riche en associations sémantiques pour soi-même est généralement réalisé en français”, écrit V. V. Vinogradov.²⁴ Le spécialiste de la langue de Pouchkine estime que le français était la langue “rapide” du poète, langue d’analyse et de gestation d’un plan, tandis que le russe, vecteur plus expressif, était sa langue de création. Une telle division ne reflète pas le caractère intuitif du changement de code pendant la notation rapide; changement spontané, souvent dicté par les propriétés de la mémoire.²⁵ En même temps, cette division trouve

22. Voir ДМИТРИЕВА 2000, 91.

23. Pour le mot *sdvig* voir note 42.

24. Voir Виноградов 1935, 239.

25. ДМИТРИЕВА 2000, 87 arrive à une conclusion similaire concernant l’ensemble du corpus bilingue des œuvres de Pouchkine: “Dans certains cas on arrive à expliquer le choix de la langue, dans d’autres la préférence pour l’une ou l’autre langue semble complètement aléatoire”.

des preuves textuelles, et nous pouvons dire que l'une n'exclut pas l'autre: l'expressif vient plus vite à la mémoire, et cet expressif est individuel.

Ainsi, lorsque nous examinons les plans du roman inachevé *Гости съезжались на дачу . . .* (*Les invités arrivaient à la datcha . . .*) (1828), on constate que certaines expressions russes semblent s'immiscer dans la ligne organisationnelle du récit, enregistré en français: "L'homme du monde marié en province à une aristocrate fait la cour à une femme à la mode < . . . > il la séduit et en épouse une autre *порасчету*." Concevant un roman mondain, truffé de triangles romantiques complexes, à l'exemple des romans français mais dans le contexte russe, l'auteur construit ses intrigues à partir des clichés du genre en français. Le contexte russe est injecté dans l'ébauche de plan par l'expression "*порасчету*", écrite sans séparation de proposition "по": ~~по расчету~~.

Il est difficile d'affirmer que l'expression "*по расчету*" est plus expressive que le français "mariage d'intérêt", ou si elle est davantage "à portée de main". Quoi qu'il en soit, nous pouvons observer que cette intrusion soudaine du contexte russe dans l'élaboration d'un plan n'engage pas l'auteur à utiliser davantage le code russe. Il a des doutes sur la nécessité de compliquer l'intrigue avec l'apparition d'une nouvelle femme: la phrase "et en épouse une autre *порасчету*" est barrée, puis rétablie: à ce stade, l'auteur est entièrement occupé par la décision d'organisation, et le contexte russe passe au second plan; l'auteur poursuit son brouillon de plan en utilisant le français (voir la figure 1 ci-dessous).

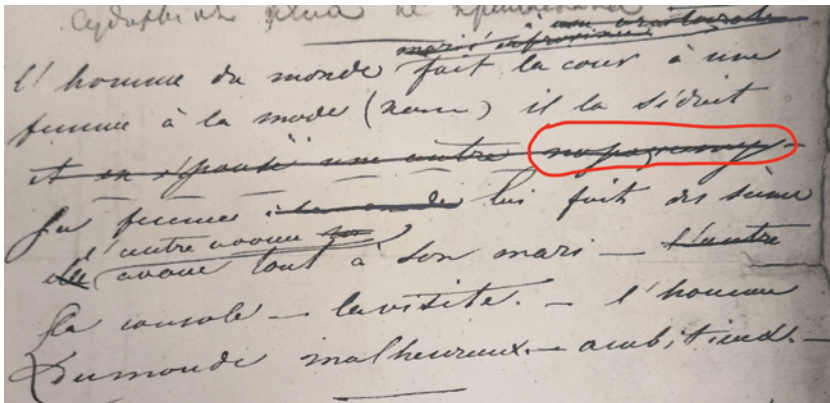


Figure 1. Fac-similé du plan *Гости съезжались на дачу . . .* (*Les invités arrivaient à la datcha . . .*) (1828), № 108.

On trouve un exemple inverse de codeswitching dans un autre passage d'un plan de la même œuvre. Le contexte russe cette fois s'immisce dans le plan du roman "français" et embarque l'auteur dans un début de textualisation, dans l'écriture de l'œuvre en russe.

Arrêtons-nous sur le début de ce manuscrit, sous le chiffre arabe 1, avec la transcription suivante (voir la figure 2):

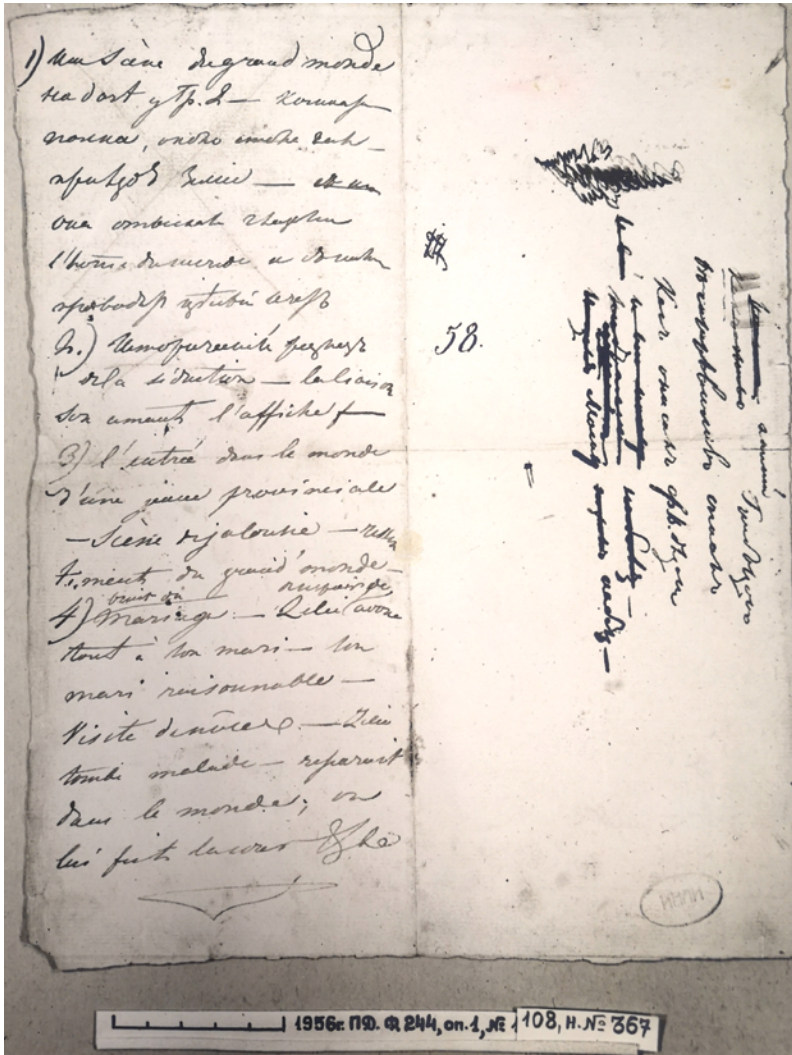


Figure 2. Fac-similé du plan Гости съезжались на дачу . . . (Les invités arrivaient à la datcha . . .) (1828), № 108.

- 1) Une scène du grand monde на даче у Гр. L — комната полна, около стола чая — приезд Зелии — она отыскала глазами l'homme du monde и с ним проводит целый вечер.

L'écriture est précipitée, truffée d'abréviations, de prépositions attachées. “Une scène du grand monde” du début du plan est soudain concrétisée par l'intrusion de “на даче” soigneusement orthographié au début de la deuxième ligne (le “yat” manuscrit ressemble à un *t* latin) *на даче*.

Où ailleurs qu'à la datcha du comte ou comtesse L pourrait bien se dérouler une scène de la vie mondaine? La datcha de la comtesse (on pense qu'il s'agit peut-être de la comtesse Laval) donne lieu à une concrétisation de la scène des détails, de la vie russe apparaissant: une salle pleine d'invités, une table, du thé — c'est-à-dire le contexte dans lequel Zélie devient Зелия (et dans le texte en russe de l'œuvre entamée elle deviendra Zinaida Volskaya). L'auteur voit les différentes scènes si clairement qu'il commence déjà à les élaborer en russe dès le stade du plan. Cela n'empêche pas *l'homme du monde* de conserver, au milieu du russe, sa position archétypale semblable à Onéguine²⁶ en français; le monde tourne autour de lui et Zelia passe avec lui toute la soirée. Suivent les parties 2 à 4, qui commencent en russe et se poursuivent en français:

- 2) Исторический рассказ de la séduction — la liaison, son amant l'affiche —

L'épisode de la datcha se termine et l'auteur retourne à son plan. La jonction entre les deux codes est particulièrement intéressante ici. La formule condensée “исторический рассказ (récit ou nouvelle historique) de la séduction” semble être le résultat de l'interférence. Est-ce bien la figure dont nous avons parlé précédemment, celle d'une “bête” dont les pattes arrière sont encore en russe et le museau déjà en français? Travaillant rapidement, Pouchkine semble rester dans le code russe pour enregistrer l'intrigue, et se corrige à mi-chemin: ce qui peut-être aurait dû être enregistré comme “histoire de la séduction” est enregistré comme “récit/nouvelle historique de la séduction”.²⁷

26. En 1828, Pouchkine travaille parallèlement aux derniers chapitres d'*Eugène Onéguine*.

27. Pouchkine travaille ici sur un roman plutôt que sur une nouvelle, sur un roman mondain plutôt qu'historique. Toutefois, E. Gladkova propose une explication

D'autres notes suivent déjà en français, sans interruption:

- 3) L'entrée dans le monde d'une jeune provinciale. Scène de jalousie, ressentiment du grand monde
- 4) Bruit du mariage — désespoir de Zélie. Elle avoue tout à son mari. Son mari raisonnable. Visite de noces. Zélie tombe malade, reparaît dans le monde; on lui fait la cour etc., etc.

L'œuvre inachevée *Les invités arrivaient à la datcha* comprend aussi un texte de neuf pages élaboré entièrement en russe.²⁸ Ce texte suit davantage le deuxième plan, “une scène du grand monde на даче у Гр. Л” (la figure 2). La qualité de ce texte n'a pas laissé indifférent un Léon Tolstoï: dans une lettre à N. N. Strakhov du 25 mars 1873, Tolstoï se confie: “J'ai pris ce volume de Pouchkine une fois après le travail et, comme toujours (pour la septième fois, je crois), je l'ai relu en entier, sans pouvoir m'en détacher, et comme si je le lisais pour la première fois. Mais pas seulement, c'était comme s'il avait résolu tous mes doutes. [. . .]. Sans le vouloir, comme par hasard, sans savoir ce que ce serait, j'ai conçu les visages et les événements, j'ai commencé à poursuivre, puis, bien sûr, j'ai changé, et tout à coup c'est devenu si beau et si frais qu'un roman est né, que j'ai maintenant terminé en brouillon, un roman très vif, très chaud [. . .].”²⁹ Ce roman sera *Anna Karénine*.

Sur les eaux du Caucase

Il existe trois versions (ainsi que plusieurs ajouts et insertions) des plans du roman *Sur les eaux du Caucase* commencé en septembre 1831. Les deux premiers plans sont bilingues, tandis que le troisième, le plus complet et probablement le plus proche de la textualisation, est presque entièrement rédigé en russe. Les plans bilingues commencent par ébranler sérieusement la séparation fonctionnelle des codes chez Pouchkine: dès le début, le russe s'impose (voir la figure 3).

Par souci d'économie de papier, Pouchkine utilise dans ces cahiers tout l'espace disponible, souvent en marge de ses propres dessins (ici, le dessin d'une souche et des buissons, sans lien immédiat avec les paysages des montagnes chauves du Caucase, précède la notation). Le roman évoque

différente: l'auteur aurait voulu insérer dans ce placement un “récit historique” sur Cléopâtre. Voir Гладкова 1941.

28. Пушкин 1960, Т5, 466–72.

29. Толстой 1873–1879, Т18.

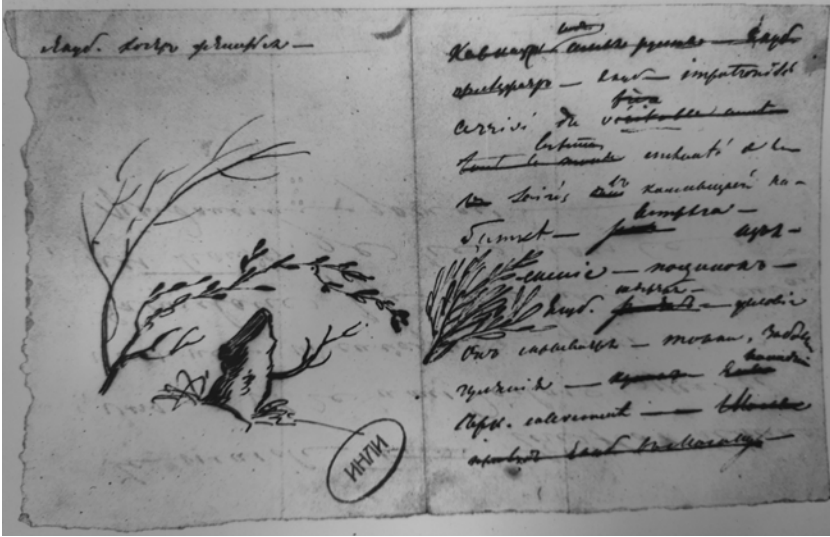


Figure 3. Fac-similé du plan “Sur les eaux du Caucase” (1831), № 270.

la haute société russe prenant les eaux au Caucase, et la prégnance de ce contexte implique un plan où le russe prédomine: “Кавказские воды = Семья русская — Якубович приезжает — Якубович — impatronisé”. Le mot “impatronisé”, d’usage au XIX^{ème}, qui veut dire “s’établir avec autorité quelque part, s’y imposer en maître”, n’est plus utilisé couramment aujourd’hui. C’est bien ce mot compact et précis qui vient à l’esprit de Pouchkine et l’engage pour un temps dans le code du roman mondain français: “arrivée du véritable amant tout le monde les femmes enchantées de lui on Soirées dans в Калмыцкой кибитке”. Ah, ces soirées dans une yourte kalmouke! Les souvenirs propres du poète et son penchant pour la précision interrompent ici le recours au français et le ramènent “sur le terrain”.³⁰ La préposition “dans” qui introduit le complément circonstanciel est barrée et remplacée par son homologue russe “В”.

Déjà, au stade de l’élaboration de son plan, Pouchkine voit clairement certaines scènes et enregistre des mots russes qui jouent le rôle de déclencheurs mnémoniques, afin de préparer son travail ultérieur. Ainsi les toponymes et autres termes fortement attachés à la signification d’un

30. Cf. Dans les “notes de voyage” que Pouchkine a conservées de son séjour dans le Caucase et en Transcaucasie au printemps et à l’été 1829, on trouve l’épisode de la visite d’une tente kalmouke (un type de yourte mongole).

contexte culturel apparaissent-ils dans leur code natif, “authentique”. Simultanément, surgit le mot français “jeux”, avec la légèreté et frivolité qu’on devine à l’arrière-plan, suivi du russe à nouveau. Finalement, les deux langues semblent être parfaitement adaptées à ce travail de définition d’un plan. On assiste à leur “dialogue” dans un monologue intérieur de Pouchkine-bilingue, où s’entrevoient leurs rôles complémentaires:

встреча изъяснение — поединок — Якуб. ранен не дерется — условие.
Он скрывается — толки, забавы, гуляния — кунак enlèv. нападение
Черк. enlèvement — Москва приезд Якуб. в Москву.

Transcription: “rencontre explication — duel — Iakoub(ovitch). blessé ne combattant pas — condition. Il se cache — mauvaises langues, amusements, festivités — kunak enlèv. attaque des Cherk(esses) enlèvement — Moscou l’arrivée de Iakoub. à Moscou”.

Est-il concevable qu’écrivant très vite, Pouchkine ait oublié le mot russe “похищение”, pour “enlèvement”? Sans doute l’incrustation “enlèvement” traduit-elle plus précisément, et de façon davantage concise, la coutume “barbare” des Caucasiens consistant à voler une épouse. Pouchkine utilise le mot français chaque fois qu’il parle du vol d’une jeune fille, ayant besoin d’un sens plus précis, absent en russe (“похищение” définit un vol de façon générale et nécessite l’ajout de l’objet, de la fiancée ou de la jeune fille).

Le premier énoncé de cette page, “Якуб. enlève Marie qui . . .”, semble être une fausse piste, puisque Pouchkine le barre soigneusement et recommence (voir la figure 4 ci-dessus). Cette fois, le thème, culturellement très français, ou européen, est énoncé en français (“les eaux — une saison”). Vient ensuite une concrétisation “caucasienne” entièrement en russe. L’intrigue est réécrite et réarrangée à nouveau, sur la base des souvenirs personnels et déjà sous une forme plus construite: l’écriture du plan s’approche ici de la textualisation, certaines scènes étant vues en détail, comme celle où il est question de whist et de jeux d’argent, puisque Iakoubovitch est un joueur. Le roman était supposé se dérouler dans l’atmosphère de danger et d’aventure qui caractérise la vie dans le Caucase dans les années 1810 et qui avait considérablement changé en 1829 lorsque Pouchkine est revenu prendre les eaux. Il évoque des personnes réelles (officiers emprisonnés, docteurs, *kounaks*/amis qui se vivent comme des frères, *uzdènes*/gens libres du Caucase), ce qui en soi occupe l’imagination de l’auteur comme une sorte de langage interne de mots vernaculaires et d’images avec lequel dialogue la langue d’écriture. Le français (langue de portée universelle) attend son tour.

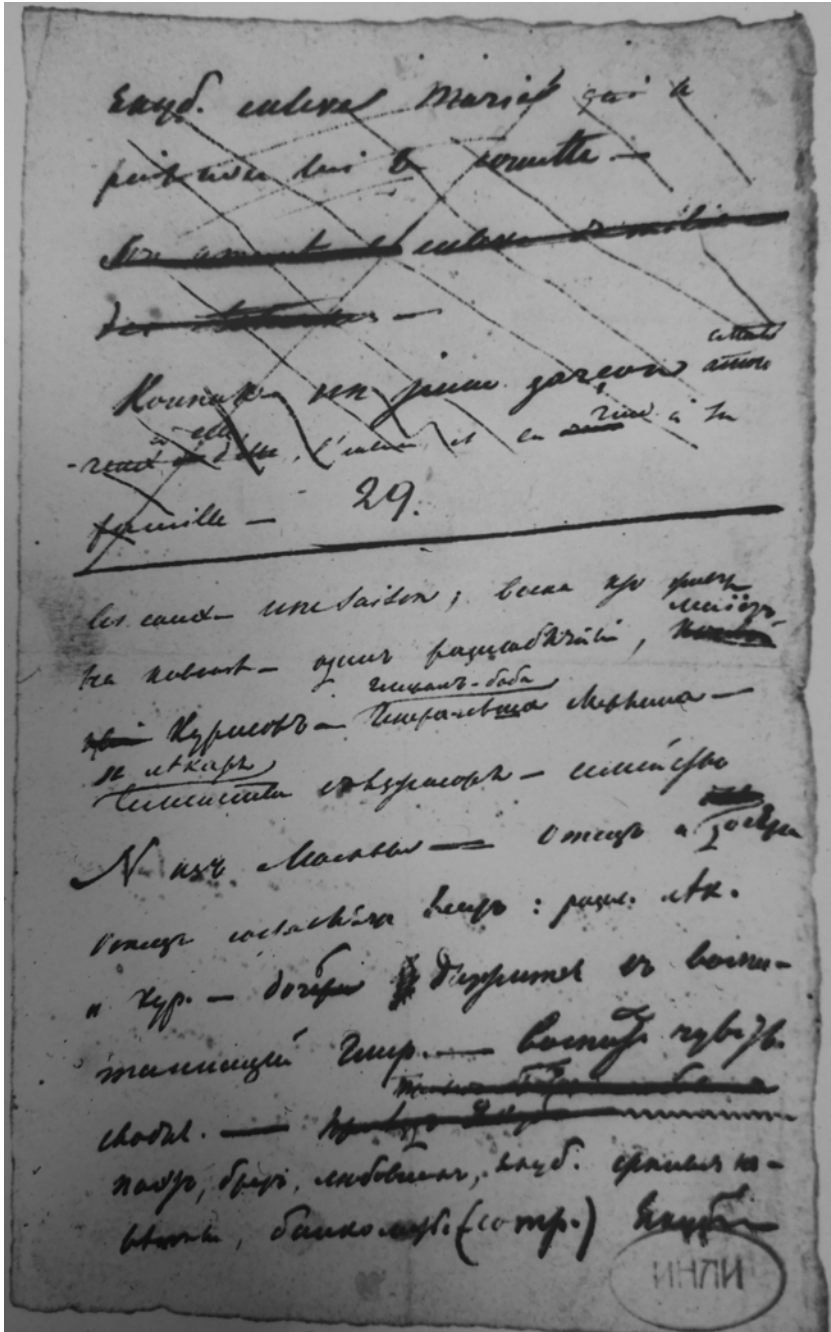


Figure 4. Fac-similé du plan “Sur les eaux du Caucase” (1831, № 271 (recto)).

La dernière page de ce deuxième plan nous intéresse comme “tableau” de la création déjà bien avancée, presque entièrement conçu en russe, à l’exception de trois incrustations en caractères latins (en rouge sur l’image): “cavalcade”, “Pelham” et “enlève” (voir la figure 5 ci-dessous).

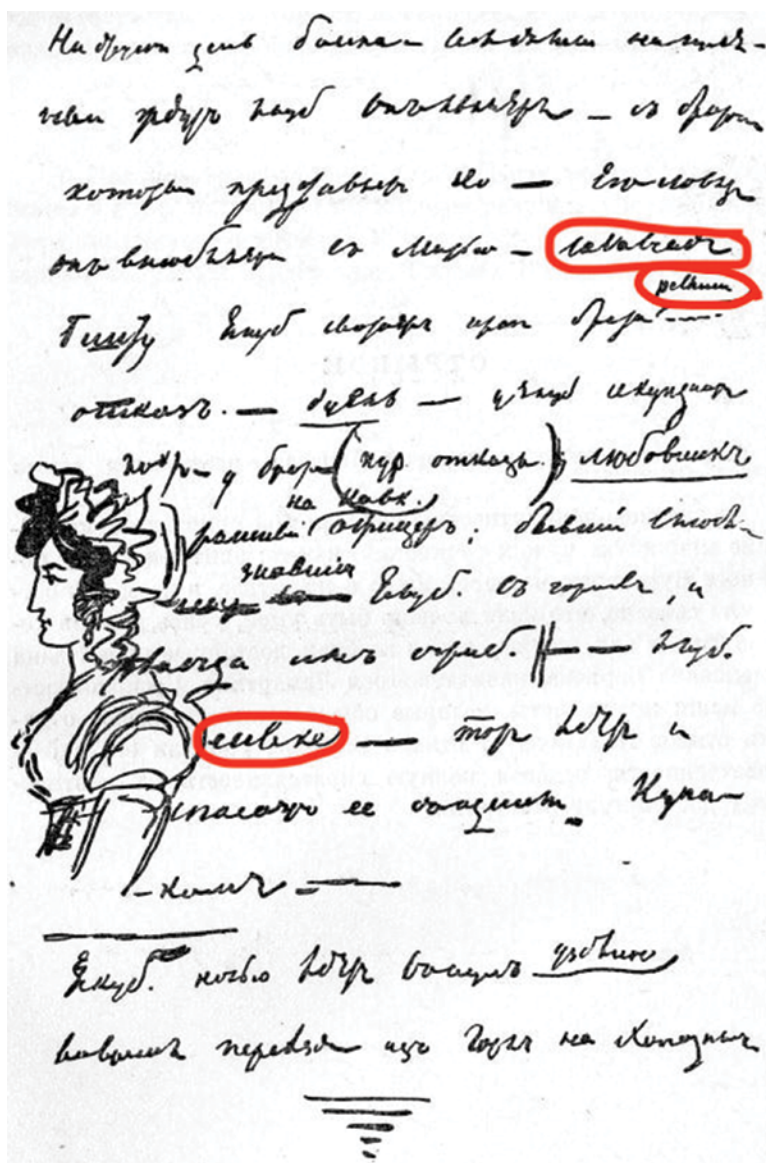


Figure 5. Fac-similé du plan “Sur les eaux du Caucase” (1831), № 271 (verso).

On notera l'apparition du mot "cavalcade" en français (tandis que le même mot existe en russe) pour désigner une promenade à cheval vers la montagne à cinq sommets (Bechta), qui a donné son nom à la ville de Piatigorsk. Le mot "cavalcade" est sans doute plus vivement ressenti par l'auteur en français qu'en russe (l'emprunt du mot tout récent date de la fin du XVIIIe siècle). La forme nominale française, qui contient une idée de défilé ou, du moins, de promenade de plaisir, conserve théâtralité et romantisme, tous les deux absents dans les mots russes *прогулка*, *поездка*.

Mais qui donc va courir à travers la montagne Bechta? Particulièrement intéressante est la double apparition sur cette page de la beauté enlevée (Maria): à la fois son nom et son portrait. Le prototype de Maria est Alexandra Alexandrovna Rimskiï-Korsakov dont Pouchkine fréquentait la maison et dont il dessine le portrait reconnaissable en bas à gauche du manuscrit.³¹ L'auteur pense sans doute à l'enlèvement de Maria en même temps qu'il trace sur la même page le portrait d'Alexandra. Néanmoins, le dessin précède le texte, puisque le dernier le contourne. On peut ici à bon droit songer à la participation du dessin à la tension formatrice du texte. Le dessin, expression non-verbale, avec sa fonction mnémonique prononcée, aide à imaginer une histoire d'amour, avec une cavalcade, un duel et un enlèvement.³²

A partir des années 1930, les dessins de Pouchkine ne sont plus vus comme des gribouillis accessoires par les spécialistes russes. Ainsi, A. Efros a proposé une lecture du "journal graphique". Le chercheur pétersbourgeois A. Tchernov affirme lui que Pouchkine dessinait "soit les ombres du passé, soit les images de ses amis et ennemis en les appelant pour une conversation silencieuse. Il leur parlait. Et pour qu'ils répondent, il devait reproduire non seulement une forme ressemblante, mais deviner et donc produire une formule [. . .] de l'âme de son interlocuteur".³³

31. Tel est l'opinion de nombreux spécialistes: Tsavlovskaja, Beliaev, Izmailova.

32. Dans ce plan, nous apprenons que, lorsque Iakoubovitch arrive avec son frère, un autre officier, à la fête, tombe amoureux de Maria. La cavalcade vers Bechta intervient alors. Iakoubovitch demande Maria en mariage par l'intermédiaire de son frère (Pouchkine ajoutant à ce terme, comme une étiquette, le nom 'Pelham', sur lequel je reviendrai infra.) Iacoubovitch reçoit un refus. Suit un duel entre les deux rivaux; Iacoubovitch prend pour assistant un poète tandis que son frère prend un ancien amant de Maria, un officier blessé dans le Caucase qui a connu Iakoubovitch dans les montagnes, lequel a commis à son rencontre un vol. En allant des Sources Chaudes aux Sources Froides, Iacoubovitch enlève Maria.

33. Чернов 2017, 210.

L'importance des dessins des écrivains dans le processus créatif occupe de plus en plus les chercheurs. En 1996, Serge Sérodes posait la question de la répartition des espaces: "lorsqu'il se met à dessiner, l'écrivain change-t-il d'atelier?". Il regrettait la place encore peu valorisante des dessins des écrivains, relégués du côté de la fantaisie, voire de la folie: "la subversion des codes dérange; le recours simultané à plusieurs codes aussi. D'où la surveillance à laquelle on soumet à tous ceux qui brouillent les conventions des divers langages".³⁴ Mais la situation a beaucoup évolué et les dessins des écrivains sont considérés désormais comme composante essentielle du geste créateur, au même titre que le mouvement de la pensée et de la main qui écrit.

Iouri Lotman, sémioticien estonien, a défendu l'idée de la nécessité de plusieurs codes impliqués dans la création: un seul code ne suffit pas, puisqu'une seule langue "parfaite" de la création n'existe pas. Le dessin peut constituer un deuxième code non-verbal parfait, de même que la musique. Mais même certains bruits et apparitions imprévisibles peuvent aussi entrer en jeu dans le complexe synesthésique et jouer le rôle d'un tremplin pour la pensée créative. Dans l'article "Au sujet de deux modèles de la communication dans le système de la culture" (1970), Lotman cite Pouchkine lui-même qui décrit ce processus dans *Onéguine*:

XXXVI	36.
И что ж? Глаза его читали, Но мысли были далеко; Мечты, желания, печали Теснились в душу глубоко. Он меж печатными строками Читал духовными глазами Другие строки. В них-то он Был совершенно углублен. То были тайные преданья Сердечной, темной старины, Ни с чем не связанные сны, Угрозы, толки, предсказания, Иль длинной сказки вздор живой, Иль письма девы молодой.	En fait ses yeux lisaient la page Mais ses pensées vagabondaient. Désirs, tristesse, rêveries Se pressaient au fond de son âme. Entre les lignes imprimées Les yeux de l'esprit déchiffraient Un autre texte, dans lequel Il s'absorbait complètement. C'était la tradition secrète D'un sombre passé qu'il aimait, Des songeries éparpillées, Des menaces, des prédictions Ou quelque conte sans malice, Ou des lettres de jeune fille.
XXXVII	37.
И постепенно в усыпление И чувств и дум впадает он, А перед ним Воображеньё Свой пестрый мечет фараон . . .	Il sent doucement s'assoupir En lui émotions et pensées. L'imagination distribue Des cartes comme au pharaon (. . .)

34. ·SÉRODES 1996, 104.

XXXVIII	38.
. . . Как походил он на поэта, Когда в углу сидел один, И перед ним пылал камин, И он мурлыкал: <i>Бенедетта</i> Иль <i>Идол mio</i> и ронял В огонь то туплю, то журнал ³⁵	(. . .) Il ressemblait à un poète Lorsqu'il restait seul dans son coin Et que, devant la cheminée, Il murmurait <i>Benedetta</i> Ou <i>Idol moi</i> , cependant Que ses pantoufles prenaient feu. ³⁶

Figure 6. Chapitre 8, strophes 36, 37 et 38 d'*Eugène Onéguine* en russe et en français, en traduction de Jean-Louis Backès).

Et Lotman d'expliquer:

Dans cet exemple, il y a trois codes rythmiques externes: le texte imprimé, le scintillement mesuré du feu et le motif du “ronronnement”. Il est très caractéristique que le livre n'agisse pas comme un message: il est lu sans que l'on en remarque le contenu (“ses yeux lisaient la page, / Mais ses pensées vagabondaient”), il agit comme une sorte de stimulant pour le développement de la pensée. Et il stimule non pas par son contenu, mais par l'automatisme mécanique de la lecture. Onéguine “lit sans lire”, comme il regarde le feu sans le voir, et “ronronne” sans le remarquer. Ces trois séries rythmiques, perçues différemment par des organes différents, n'ont pas de relation sémantique directe avec ses pensées, le “pharaon” de son imagination. Elles sont cependant nécessaires pour qu'il puisse lire les “autres vers” avec ses “yeux de l'esprit”. L'intrusion du rythme extérieur organise et stimule le monologue intérieur.³⁷

35. Пушкин 1937, 183–84.

36. ROUSCHKINE 1996.

37. “В данном случае даны три внешних ритмообразующих кода: печатный текст, мерное мерцание огня и ‘мурлыкаемый’ мотив. Очень характерно, что книга здесь выступает не как сообщение: ее читают, не замечая содержания (‘глаза его читали, / Но мысли были далеко’), она выступает как стимулятор развития мысли. Причем стимулирует она не своим содержанием, а механической автоматичностью чтения. Онегин ‘читает не читая’, как смотрит на огонь, не видя его, и ‘мурлычет’, сам того не замечая. Все три, разными органами воспринимаемые, ритмические ряда не имеют непосредственно семантического отношения к его мыслям, ‘фараону’ его воображения. Однако они необходимы для того, чтобы он мог ‘духовными глазами’ читать ‘другие строки’. Вторжение внешнего ритма организует и стимулирует внутренний монолог”: Лотман 1992, 80.

Entrechoc des codes (tension structurale et narrative)

Langues étrangères, dessins et rythmes extérieurs n'appartiennent évidemment pas à la même catégorie de codes. Nous pouvons toutefois les rapprocher comme codes tous susceptibles de pénétrer le monologue intérieur et faire ainsi qu'il devienne un dialogue stimulant la pensée.

Mais il est temps de serrer au plus près la définition du *code* dans *code-switching*. Pour cela, il nous faut remonter à la source, puisqu'avant d'être repris par la linguistique appliquée, le terme de *code* a été abondamment utilisé en sémiotique, par Roland Barthes et Roman Jakobson du côté français et Iouri Lotman du côté de l'école de Moscou-Tartu. Mikhaïl Bakhtine, déjà cité, avait, bien avant tout le monde, montré le chemin, s'inspirant lui aussi des linguistes d'avant la révolution bolchevique.

Dans le texte de 1934 intitulé “Слово в романе” (“Du discours romanesque”) déjà évoqué, Bakhtine a proposé le terme d’“hybridation”, le définissant comme “mélange de deux langues sociales au sein d'un même énoncé, de la rencontre de deux consciences linguistiques différentes séparées par l'époque ou la différenciation sociale (ou les deux) dans le cadre de cet énoncé”. Et Bakhtine d'ajouter: “Ce mélange de deux langues au sein d'un même énoncé dans le roman est une technique artistique délibérée (ou plutôt un système de techniques). Mais l'hybridation involontaire et inconsciente est l'un des modes opératoires les plus importants de la vie historique et de la formation des langues”.³⁸ Comment ne pas voir dans cette définition ce que dans le jargon linguistique d'aujourd'hui nous avons pris l'habitude d'appeler *codeswitching*?

Notre intuition que l'usage de deux langues (ou plus, à l'occasion) influencent en catimini l'écriture en l'absence même du *codeswitching* trouve sa confirmation chez Bakhtine quand il distingue l'hybridation (гибридизация) de la mutualisation interne et dialoguée des systèmes linguistiques dans leur ensemble (внутренне-диалогизованное взаимоосвещение языковых систем): “Il ne s'agit plus ici d'un mélange direct de deux langues au sein d'un même énoncé mais une langue est actualisée dans l'énoncé, lorsqu'elle est donnée à la lumière d'une autre langue”.³⁹

Nous trouvons aussi chez Bakhtine un écho de notre souci de dissocier le *codeswitching* comme outil de style littéraire, du simple mélange des langues, pauvre et maladroit, de la “dame de salon” dont se plaint Pouchkine:

38. Бахтин 1975, 169.

39. *Idem.*, 173.

“L’hybride artistique demande un travail énorme, écrit Bakhtine. Il est tout stylé, réfléchi, pesé, distancié. Il se distingue fondamentalement du mélange de langues frivole, irréfléchi et aléatoire, souvent à la limite de l’analphabétisme, des romanciers médiocres”.⁴⁰

Non moins éclairant (mais largement postérieur à Bakhtine), un article de Iouri Lotman (“Au sujet de deux modèles de la communication dans le système de la culture”) contient un schéma linguistique qui nous aide à mieux comprendre encore le fonctionnement de l’alternance codique. Lotman reprend et élargit le schéma de Roman Jakobson reposant sur la dualité destinateur/destinataire (ou émetteur/récepteur). Si Jakobson place toute communication sur le plan d’un seul et même canal, Lotman croit nécessaire d’ajouter un canal spécial pour la communication avec soi-même (dialogue créatif par excellence).⁴¹ Il décrit le premier canal (“Moi-Lui/Elle”) comme canal d’échange d’informations avec autrui, où se trouve employé le même code. Le deuxième canal (“Moi-Moi”) est le canal d’*autocommunication* ou *autotraduction* des messages à soi-même, où différents codes sont utilisés. Selon Lotman, “la transmission d’un message à travers le canal “Moi-Moi” n’est pas immanente, car elle est conditionnée par l’intrusion de l’extérieur de certains codes supplémentaires et par la présence d’impulsions externes qui modifient⁴² la situation contextuelle”.⁴³ Selon Lotman, ce “dialogue” entre “soi et soi” constitue l’un des aspects essentiels de la “tension formatrice du texte”.⁴⁴

Ce canal “Moi-Moi” doit être compris comme un dialogue interne: une voix venue de l’extérieur interrompt et remet en question le *statu quo*. Par cette voix extérieure on peut entendre toute fonction culturelle dans laquelle, à travers la transmission de l’information à soi-même dans un

40. *Idem.*, 177.

41. Lotman ajoutera que la création littéraire se sert en réalité de deux canaux au même temps, en oscillant entre les deux, cherchant un compromis. Et Lotman de conclure que “La culture elle-même peut être considérée comme une somme de messages échangés entre différents destinataires [. . .] et comme un message envoyé par le ‘moi’ collectif de l’humanité à elle-même. De ce point de vue, la culture humaine est un exemple colossal d’autocommunication”; voir ЛОТМАН 1992, 169–71, 175.

42. Pour dire “modifie”, Lotman emploie le mot “sdvig” théorisé dans les années 20 par les futuristes russes, poètes, et artistes, pour désigner un “décalage” du mode de perception subjectif et du mode d’expression artistique causé par un élément additionnel (signe verbal ou signe plastique).

43. ЛОТМАН 1992, 78.

44. *Idem.*

autre code (musique, dessin, autre langue), le contenu du code initial est réinterprété, réorganisé, voire changé. Mais tout bruit du monde peut, dans certaines circonstances, jouer le rôle du catalyseur de la création:⁴⁵ souvenirs involontaires de type ‘madeleine/infusion de tilleul’, bruits extérieurs en tout genre . . . Car tous porteurs de signes et de sens utiles à la réflexion. Les intrusions non-culturelles et non-linguistiques ne demandent qu’à être nommées ou interprétées. En effet, pour devenir ingrédient fructueux d’un deuxième code, elles doivent seulement être un peu décalées ou paraître à l’origine incompatibles avec le code principal utilisé.

Le principe d’incompatibilité (ou d’incohérence) des codes est une de caractéristiques indispensables de la sémiosphère décrite par Lotman: à l’intérieur de chaque espace sémiotique cohérent règne, selon lui, une intraduisibilité partielle, une imprévisibilité source de liberté sémiotique, indispensables pour la création de sens et la créativité.

Puisqu’un seul code est insuffisant pour la sémiosis, Lotman remplace l’idée d’un modèle optimal, constitué d’une seule langue universelle parfaite par l’image d’une structure dotée d’un minimum de deux ou, plutôt, d’un nombre ouvert de langues diverses, dont chacune est réciproquement dépendante de l’autre, en raison de l’incapacité de chacune à exprimer le monde de manière indépendante. Cela signifie que le poète (tout être humain en tant que poète) peut chercher partout un matériau susceptible de traduction dans son travail créatif.⁴⁶ Pour Lotman, la création (et la vie biologique elle-même) semble être un passage de frontière nécessaire, une incessante expérience de changement de code: “La frontière, écrit Lotman en 1983, est un mécanisme bilingue qui traduit les communications externes dans le langage interne de la sémiosphère et vice versa. Ce n’est donc qu’à travers elle que la sémiosphère peut entrer en contact avec les espaces sémiotiques étrangers et les espaces non sémiotiques.”⁴⁷ On imagine déjà que tous les conflits historiques, politiques, idéologiques, religieux, et,

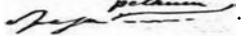
45. “Характерным примером будет воздействие мерных звуков (стука колес, ритмической музыки) на внутренний монолог человека”: *Idem*.

46. Cf. Chez Mikhail Bakhtine, “Pour ce qui est de la prose, elle est une assemblée ou un parlement de voix diverses, parmi lesquelles la voix propre de l’auteur doit pouvoir se faire entendre; ces voix créent un arrière-plan nécessaire, sans lequel les nuances artistiques de cette voix prosaïque demeureraient insaisissables, ‘ne sonneraient pas’”. [Предмет для прозаика — сосредоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос; эти голоса создают необходимый фон для его голоса, вне которого неуловимы, “не звучат” его художественно-прозаические оттенки]. Бахтин 1975, 91.

47. Лотман 1992, 14.

bien sûr, romanesques, peuvent servir d'illustration à ce contact difficile mêlant guerre meurtrière et échange enrichissant entre blocs sémiotiques compacts (cf. les polarités symétriques du type “Nous *vs* les Barbares, Nord *vs* Sud, Occident *vs* Orient” . . . autant de frictions qui font naître dialogue et ‘développement’). “Pour qu’un système fonctionne, il faut que deux origines disparates se heurtent et interagissent”, écrit Lotman.⁴⁸ Telle est aussi la loi de cet espace sémiotique qu’est un texte littéraire.

Pelham Russe

Revenons à présent aux brouillons pouchkiniens et abordons le dernier et très bref changement de code sur la page du fac-similé “Sur les eaux du Caucase” (voir Fig. 5). L’incrustation “Pelham” y est inscrite par Pouchkine pour ‘codifier’ le personnage sulfureux du frère: 

Pelham est un archétype de “dandy” similaire à “l’homme du monde”, le personnage du roman éponyme, paru en 1828, du romancier anglais Edward Bulwer-Lytton. L’intrigue archétypale du roman de Bulwer-Lytton⁴⁹ impressionne le poète.⁵⁰ Sa lecture du roman en anglais (la traduction française n’est parue qu’en 1835, et la traduction russe bien plus tard) fait surgir des images parallèles de personnages homologues russes, nombreux autour du poète (joueurs de cartes, par exemple, contre lesquels Pouchkine perd sans cesse et sans recours possible, en 1829 au Caucase). Le désir de créer un roman similaire sur le sol russe se fait jour.

48. [чтобы система работала, необходимо столкновение и взаимодействие двух разнородных начал]: Лотман 1992, 186.

49. On ne sait pas si Pouchkine a eu quelque information sur l’auteur lui-même. Simultanément romancier brillant, homme politique britannique de premier plan et tyran domestique, Edward Bulwer-Lytton est une figure controversée. Il renonce à la couronne grecque en 1858 et fonde la Colombie-Britannique en 1862, pendant la ruée vers l’or du canyon Fraser, près de Seattle. Le roman *Pelham* a établi sa réputation de dandy et d’homme d’esprit.

50. Certes le français est une langue, un code essentiel à la création pour Pouchkine, mais d’autres langues slaves, l’allemand et l’anglais, pénètrent son imaginaire en guise de codes alternatifs. Pouchkine est avide des traductions des romans anglais en français et en russe, lecteur de Walter Scott (*The Bride of Lammermoor*) et de Washington Irving (*The Spectre Bridegroom*), les deux romans connus pour inciter l’auteur de *Metel*, dans les *Contes de Belkine*, à écrire sa propre version d’un mariage au milieu de la tempête. Ces lectures sont autant de codes à assimiler pour ensuite dialoguer et polémiquer avec eux, et même les parodier (voir BETHEA and DAVYDOV 1981, 8–21).

Iakoubovitch, le Pelham russe, occupe sa place dans la galerie d'images antithétiques de Pouchkine. Le roman inachevé *Sur les eaux du Caucase* sera la toile de fond du *Pelham russe* (Русский Пелам, également laissé inachevé), une sorte d'*Eugène Onéguine* en prose. Les clichés du roman mondain européen se heurtent au contexte russe, aux personnages empruntés à la réalité et qui donnent le ton:

История Федора Орлова. Un élégant, un Zavadovski, mauvais sujet, des maîtresses, des dettes. Он влюбляется в бедную светскую девушку, увозит ее; первые года роскошные, впадает в бедность, cherche des distractions chez ses premières maîtresses, devient escroc et duelliste. Доходит до разбойничества, зарезывает Щепочкина; застреливается (или исчезает). История Пельмова. Он знакомится с Ф. Орловым dans la mauvaise société, помогает ему увести девушку, отказывается от фальшивой игры, на дуэли секундантом у него. Узнает от него о убийстве Щепочкина, devient l'exécuteur testamentaire de Фед. Орлов.⁵¹

On constate la mise en marche d'une matrice linguistique franco-russe efficace, dans laquelle la syntaxe et la grammaire propre à chaque langue sont entièrement préservées: l'enchaînement des groupes verbaux en deux langues ("впадает в бедность, cherche des distractions, devient escroc et duelliste [. . .] узнает от него о убийстве Щепочкина, devient l'exécuteur testamentaire ") respecte l'accord en nombre avec le pronom personnel de la troisième personne du singulier. Le contexte russe offre naturellement son propre lexique dans le développement de l'intrigue, mais on s'amuse à noter que des blocs comme "Vie splendide de Zavadovski" sont proposés sous forme de clichés prêts à l'emploi pour un roman mondain français, comme par anticipation, en avance sur la traduction du roman en français. Les codes s'entrechoquent et l'auteur bilingue se plaît à écouter l'effet qui en résulte.

51. Le plan du roman "Русский Пелам" [Pélame russe]. Transcription: "[Histoire de Fiodor Orlov. Un élégant, un Zavadovski, mauvais sujet, des maîtresses, des dettes. Il tombe amoureux d'une pauvre jeune fille, part avec elle; les premières années opulentes, devient pauvre, cherche des distractions chez ses premières maîtresses, devient escroc et duelliste. Se transforme en bandit, tue Chtchepotchkine; se suicide (ou disparaît). L'histoire de Pelmov. Il fait la connaissance de F. Orlov dans la mauvaise société, l'aide à enlever la jeune fille, refuse de jouer à un jeu truqué, le seconde dans un duel. Il apprend de lui le meurtre de Chtchepotchkine, devient l'exécuteur testamentaire de F. Orlov.]" Voir Пушкин 1960.

Pelham est un aristocrate qui évolue à la fois dans la haute société londonienne et dans ses bas-fonds, bordels et autres établissements douteux. Pouchkine se passionne pour ce type de personnages qui portent en soi une collision des codes: Iakoubovitch est un officier russe fréquentant les stations thermales caucasiennes le jour et la nuit un Tcherkesse. Doubrovskiï est le français Déforge le jour et brigand-protecteur du peuple la nuit. Dans l'intrigue pouchkinienne les codes se heurtent (celui de la vie mondaine opposé à celui du brigand), entraînant le face-à-face de styles opposés et permettant leur coexistence au sein du texte: le noble et l'ordonné d'un côté, la bouffonnerie carnavalesque de l'autre.⁵²

L'incrustation 'Pelham' superpose un *codeswitching* russe-anglais et le codage d'un personnage en tant que type antithétique. Du côté de l'auteur, la tension créative est ainsi assurée avec l'apparition de ce personnage-type anglais qui à son tour assurera la tension narrative, apportera de la couleur à l'intrigue, puisque lui-même est doté d'une identité double ("gentilhomme-voyou").



Tous les plans dont il a été question ("Les invités arrivaient à la datcha . . .", "Sur les eaux du Caucase", et "Pelham russe"), particulièrement riches en alternance codique intra- et inter-phrastique, ne cessent de nous montrer les entrecroisements de codes dont les systèmes respectifs (culturels, idéologiques, spirituels) sont porteurs d'espaces sémiotiques distincts. Globalement, on discerne deux pôles: l'un, représenté largement par le français, source pour Pouchkine la plus fiable (mais aussi par d'autres langues européennes), synonyme d'ordre et l'autre, représenté par le russe, synonyme de liberté de la création — les deux étant complémentaires de même qu'on a besoin de deux jambes pour marcher.

La spécificité du genre (le roman mondain) explique la structure du projet, sa grille matricielle: les expressions idiomatiques françaises ("les eaux", "l'entrée dans le monde", "scène de jalousie"), les archétypes

52. David Bethea (1993, 99) dans un article sur ce qu'il appelle la "confrontation dialogique", a rappelé les trois tensions idéologiques dominantes dégagées par Valéri Brussov chez Pouchkine: volonté collective contre volonté individuelle, paganisme contre christianisme, et rébellion contre despotisme. L'auteur ajoute que les générations suivantes de lecteurs ont eu tendance à résoudre ces tensions en mettant l'accent sur l'un ou l'autre des membres des paires opposées.

(Pelham, "l'homme du monde"), sur lesquelles viennent se greffer les réalités russes. Les personnages connus de l'auteur (le décembriste Iakoubovitch, Mme Alexandra Rimskiï-Korsakov . . .), les scènes vécues ("à la datcha du comte L"), la toponymie (le Caucase) complètent le jeu, apportant avec elles leur propre logique et induisant le développement de l'intrigue. En conséquence, les archétypes français ou anglais sont refondus à la manière russe ("Pelham russe"), et un roman mondain d'un nouveau type est conçu.⁵³ Les hybridations bilingues ("soirées dans в калмыцкой кибитке", "исторический рассказ de la séduction") permettent de voir les points de 'soudure' interlinguistiques. Les deux codes fusionnent et catalysent l'intrigue. Le ricochet d'un code à l'autre favorise son accélération. Parfois, un dessin vient insuffler une tonalité davantage émotionnelle, un "glissement de contexte"⁵⁴ plus personnel.

Dans son analyse pré-sémiotique de *La Fille du capitaine*, Lotman montre le caractère évolutif, flexible du code de Pouchkine: ses personnages se recodent facilement.⁵⁵ Le code, système de normes morales et culturelles, répond aux exigences de la situation sans se détacher de son fondement. Tel est le cas, selon Lotman, de la figure de Grinev, dans *La Fille du capitaine*: les deux codes idéologiques se heurtent dans le conte kalmouke; ils se heurtent lorsque Grinev rencontre Pougatchev. De la collision romantique des codes, Grinev sort plus fort, plus expérimenté. Pougatchev aussi, après avoir sauvé la vie de Grinev, vit un changement qualitatif à travers cette rencontre. Lotman met en évidence une structure idéologique duelle: d'un côté la noblesse et les fonctionnaires qui parlent le français; de l'autre les gens du peuple, qui parlent un russe dont la sonorité et les couleurs sont

53. Pouchkine cherche à s'éloigner du roman mondain français mais aussi russe: E. Gladkova a montré que les romans russes du même genre de Begichev, Bulgarin, Bestuzhev-Marlinsky (Odoevsky étant l'exception) ne satisfaisaient pas Pouchkine du fait de leur simplicité excessive.

54. Лотман 1995, 78.

55. Sur "le principe du recodage multiple des systèmes" voir Лотман 1995, 425; "Lensky construit son 'moi' sur le modèle de la personnalité de Hamlet et recode toute la situation dans les images du drame de Shakespeare" (Лотман 1995, 427), et, plus abondamment, "Dans le texte réaliste, le personnage codé de façon traditionnelle est placé dans un espace fondamentalement étranger et comme extra-littéraire (un génie enchaîné à un bureau d'employé de bureau). Il en résulte un déplacement des événements de l'intrigue. La perception que le protagoniste a de lui-même entre en contradiction avec les contextes qui l'entourent mais qui sont pourtant considérés comme adéquats à la réalité". (Лотман 1995, 456).

si chères à Pouchkine. La noblesse et l'intelligentsia francophones de son époque ont cessé de s'identifier à la langue russe. La collision des deux codes aura permis à Pouchkine de faire du russe une langue "mondiale" et ainsi d'affirmer l'appartenance de la Russie et de sa langue à l'Europe, à la littérature mondiale et à l'esprit des Lumières.

Ainsi, quand l'entrechoc des codes ne nourrit pas la guerre, il nourrit un dialogue culturel. La même année où Alexandre Pouchkine, séduit par l'archétype du "gentilhomme-voyou" présent dans le roman *Pelham* de l'écrivain anglais Bulwer-Lytton, conçoit des romans mondains à la manière russe, Bulwer-Lytton, enchanté par le tableau du peintre russe Brioulov "Le dernier jour de Pompéi" (1833) exposé à Milan, écrit de son côté le roman *Les derniers jours de Pompéi* (1834).

Université catholique de l'Ouest, Nantes

Works Cited

- ANOKHINA, O., et E. SCIARRINO. 2018. "Plurilinguisme littéraire: de la théorie à la genèse". *Genesis*, 46: 11–34.
- APPEL, R., and P. MUYSKEN. 1987. *Language Contact and Bilingualism*. London and Baltimore: Edward Arnold.
- БАЕВСКИЙ В. С. 1997. "Русский и французский языки в поэтическом сознании Пушкина". *Филологические науки*, 2: 15.
- БАХТИН, Михаил Михайлович. 1975. "Слово в романе" (1934–1935). *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- ВАКНТИНЕ, Mikhail. 1978. "Du discours romanesque". In *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées", 1978.
- BERMAN, Antoine. 1999. *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- ВЕТНЕА, David M. 1993. "The Role of the Eques in Pushkin's Bronze Horseman". In *Pushkin Today*, edited by David ВЕТНЕА. Bloomington: Indiana University Press.
- ВЕТНЕА, David, and Sergei DAVYDOV. 1981. "Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in *The Tales of Belkin*". *PMLA*, 96.1: 8–21.
- ЧЕРНОВ А. Ю. 2017. Невербальный Пушкин / Пушкин и другие (двадцать лет спустя): сборник статей к 80-летию Сергея Александровича Фомичева. Сост. С. ДЕНИСЕНКО, Н. ДМИТРИЕВА. Санкт-Петербург: Издательство "Пальмира".
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- ДМИТРИЕВА Н. Л. 2000. "О билингвизме в рукописях Пушкина". *Языки рукописей*. Санкт-Петербург: ОО Союз Писателей.
- DMITRIEVA, Nina. 2019. "Le bilinguisme au temps de Pouchkine". Conférence prononcée dans le cadre d'un séminaire de l'équipe *Multilinguisme, Traduction, Création* (ITEM) le 5 octobre 2019 à l'École Normale Supérieure.
- ГЛАДКОВА Е. 1941. "Прозаические наброски Пушкина из жизни "света". *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, Ленинград: Изд-во АН СССР.

- ГРИГОРЕНКО В. В. и др. 1974. *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников*, Т1. Москва: Художественная литература.
- JURGENSON, Luba. 2014. *Au lieu du péril*. Verdier: Lagrasse.
- KOVELMAN, Ioulia, Stephanie A. BAKER, and Laura-Ann PETITTO. 2008. "Bilingual and Monolingual Brains Compared: A Functional Magnetic Resonance Imaging Investigation of Syntactic Processing and a Possible 'Neural Signature' of Bilingualism". *Journal of Cognitive Neuroscience*, 20.1: 153–69. Consulté en ligne le 24 juin 2022.
- ЛОТМАН Ю. М. 1992. "О двух моделях коммуникации в системе культуры". *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Т1, 80. Таллин: Александра.
- . 1995. *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990*. Санкт-Петербург: Искусство.
- МАКЕЕВА Е. В. 2009. "Займствованная лексика западноевропейского происхождения в языке А. С. Пушкина, Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского". Dissertation soutenue à l'Université de Nijni Novgorod.
- ПУШКИН А. С. 1937. Полн. собр. соч в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Consulté en ligne le 13 septembre 2023.
- . 1956–1958. *Œuvres complètes*. 10 vols. Moscou: Académie des sciences de Russie.
- . 1960. Собр. соч. в 10 томах, Т5, Незавершенное, Москва: ГИХЛ. Consulté en ligne le 13 septembre 2023.
- . 1996. *Eugène Onéguine*, traduction de Jean-Louis ВАСКЕС. Paris: Gallimard.
- ПУШКИН А. С., И Вяземский П. А. 13 июля 1825. Переписка. г. Михайловское. http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_1836_perepiska_s_vyazemskim_oldorfo.shtml.
- SÉRODES, S. 1996. "Les dessins d'écrivains, Prélude à une approche sémiotique". *Genesis*, 10: 95–109.
- ТОЛСТОЙ Л. Н. 1873–1879. Собр. соч. в 22 томах. Т18. <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma/1873-1879/letter-14.htm>