

L'UNIVERSITÉ DES SCIENCES HUMAINES DE SAINT-PÉTERSBOURG
ET
LE CENTRE JEANNE D'ARC-CHARLES PÉGUY DE SAINT-PÉTERSBOURG
PRÉSENTENT

**L'HÉRITAGE HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE DE LA
FRANCE
ET LES TRADITIONS CULTURELLES DE LA RUSSIE
(DU MOYEN-ÂGE À NOS JOURS)**

*deuxième colloque international
Saint-Pétersbourg
13-14 novembre 1996*

*Textes résumés traduits
par Yves Avril et Romain Vaissermann*

Présentation par Yves Avril

**Supplément au n°1 du Porche,
publié par l'Association des Amis
du Centre Jeanne d'Arc-Charles Péguy
de Saint-Pétersbourg**

Février 1997

Sommaire

- page 3 Présentation du colloque, *par Yves Avril*
Dostoïevski et Péguy, *par I. A. Bitiougova*
- page 4 Tolstoï chez Péguy, *par Romain Vaissermann*
- page 5 Les Cahiers de la quinzaine et la presse russe du tournant des XIXème et XXème siècles, *par T. S. Taïmanova et H. N. Djousoïeva*
- page 6 Sur l'interprétation des mythes du cycle thébain dans la dramaturgie de Jean Cocteau, *par M. M. Vladimirova*
- page 8 Charles Péguy, Alain-Fournier et Alexandre Blok: "la Révolution ou Dieu", *par S. M. Fomine et S. Y. Arséniéva*
- page 9 La genèse du Porche du mystère de la deuxième Vertu de Charles Péguy, *par Hélène Daillet*
- page 10 "Pour décrire les différences facettes de mon âme...", *par A. I. Vladimirova et T. S. Taïmanova*
- page 11 Le socialisme utopique de Charles Péguy, *par M. L. Koustikova*
- page 12 Jeanne, Pucelle de Dieu du Prince Serge Serguéievitch Obolenski, *par V. V. Afanassiev*
- page 13 La condamnation de Jeanne d'Arc par le tribunal ecclésial et le problème des hérétiques, *par P. V. Krylov*
- page 14 La figure de Jeanne d'Arc et les conceptions esthétiques de Maurice Barrès, *par N. N. Stépanova*
- page 15 Trois "Rois des Aulnes" (Goethe, Joukovski, Tournier), *par I. A. Assanova*
- page 16 Fin de siècle: France et Russie, *par A. I. Vladimirova*
- page 18 Les problèmes de l'art russe dans les oeuvres de critiques d'art français (E. Viollet-le-Duc, L. Réau, L. Hautecoeur), *par N. N. Kalitina*
- page 19 La Mission culturelle et intellectuelle des rapatriés de France (1946-1966), *par N. Y. Sakharova*
Les relations littéraires franco-russes (histoire de la question), *par E. K. Andrianova, L. V. Miguïnskaïa et Z. N. Pilnikova*
- page 21 La France et les écrivains russes: Pouchkine et Tolstoï, *par T. V. Vdovenko et N. S. Bodroukhina*
- page 22 A propos de l'héritage linguistique de la France, *par V. V. Naoumov*
- page 23 Reflets de la philosophie de Bergson et Pascal dans les essais philosophico-littéraires de Georges Duhamel, *par E. A. Leguenkova*
- page 24 Le patriotisme de Jeanne d'Arc, *par I. Malinine*
La pensée patriotique de Christine de Pisan dans le Ditié de Jehanne d'Arc, *par C. Elizarova*
- page 25 Les Chroniques italiennes dans l'oeuvre de Stendhal, *par S. A. Syratovskaïa et I. A. Malikova*

Présentation

Vous pouvez lire dans ce supplément au numéro 1 du Porche le résumé de la plupart des communications qui ont été faites au deuxième colloque du centre Jeanne d'Arc-Charles Péguy de Saint-Pétersbourg, colloque que M. Jean-Pierre Sueur, maire d'Orléans, a présidé. Nous avons en effet pensé que, avant de publier dans les numéros 2 et 3 du Porche le texte intégral des exposés qui nous seront parvenus, nous devions vous donner au moins un aperçu de ce qu'avait été ce colloque.

Les personnalités qui ont ouvert le colloque étaient donc M. le maire d'Orléans - qui fit au cours de la première séance une communication sur Notre jeunesse de Péguy, M. Zapessotski, recteur de l'Université des sciences humaines et sociales où se trouve domicilié le centre, et M. Olivier, attaché culturel de France, qui avait tenu à venir exprimer son soutien à cette entreprise.

Cette année étaient prévus 25 exposés, dont 9 sur Péguy et 5 sur Jeanne d'Arc. Les orateurs venaient de différentes villes de Russie (Saint-Pétersbourg, Moscou, Saratov, Nijni-Novgorod, Syktyvkar, Kazan) et de France. Étaient présents en effet, outre M. Sueur, trois français dont deux jeunes étudiants.

Au nom de sa municipalité le Maire d'Orléans a remis à Monsieur Zapessotski et à Madame Taïmanova, qui avait préparé avec tant de passion et de soin ce colloque, une médaille de la ville d'Orléans. Il a de plus invité Madame Taïmanova à participer aux fêtes de Jeanne d'Arc de 1997 et au colloque qu'il organise le 10 mai de cette même année pour célébrer le centenaire de la publication de la Jeanne d'Arc de Péguy.

Nous publierons bientôt, dans le second numéro du Porche, le compte rendu de la première Assemblée générale de l'Association avec la conférence de M. Philippe Bonnichon sur "Quelques aspects des relations de la France et de la Russie au siècle des Lumières". Nous vous souhaitons une heureuse année, riche d'amitié et de découvertes.

Yves Avril

Dostoïevski et Péguy

Nous n'avons pas conservé de témoignages directs parlant de l'attitude de Péguy envers l'héritage littéraire qu'a laissé Dostoïevski; mais il reste possible néanmoins que Péguy ait connu l'oeuvre de Dostoïevski: dans les années 1880-1900, toutes les oeuvres de Dostoïevski ont été traduites en français et l'étude du Marquis de Vogüé (Le Roman russe, paru en France en 1886) avait attiré l'attention sur la problématique et les singularités du psychologisme de Dostoïevski. Un des phénomènes marquants de la vie théâtrale parisienne fut la lace prise par la mise en scène par Jacques Coppeau et J. Cruet des Frères Karamazov (en 1911, au Théâtre des Arts et en 1913-1914 au théâtre du Vieux-Colombier). Ce n'est point un hasard si certains critiques français (comme G. Brabant dans son compte rendu du Mystère de la charité de Jeanne d'Arc, joué en 1956 à Paris), caractérisant la largeur des enjeux philosophiques que soulève Péguy, l'aspect antinomique de la confrontation des problèmes qu'il agite et en même temps la valeur intrinsèque de l'écrivain, l'ont rangé dans la lignée des Pascal, Kierkegaard, Dostoïevski et Berdiaev.

Bien entendu, à comparer Dostoïevski qui a remis au goût du jour dans les années 1860-1880 les idées de "terreau culturel" en Russie, avec Péguy que l'on a pu classer comme un écrivain de la terre, ce ne sont pas que des parallèles qui se présentent; mais leur spécificité tant nationale qu'artistico-philosophique ressort aussi. Avant tout, nos deux auteurs se rejoignent par l'étendue et la passion de leur quête, qui commença pour Péguy comme chez Dostoïevski, par l'appartenance aux cercles socialistes, au socialisme utopique, et qui se termina par la profession des idéaux humanistiques et chrétiens les plus élevés. L'analogie peut se poursuivre à propos des premières oeuvres de Péguy comme par exemple Marcel, premier dialogue de la cité harmonieuse (1898) - qui est le fruit des réflexions et des rêves communs de Péguy et de son ami intime décédé, Marcel Baudoin; et à propos du motif qui court l'oeuvre de Dostoïevski, de Crime et châtiment, des Démons, de L'Adolescent jusqu'au Songe d'un homme ridicule et aux Frères Karamazov, motif qui apparaît pour la première fois dans un propos de Dostoïevski sur Pouchkine en 1880. Ce n'est pas une réglementation mais la fraternité et la beauté qui constituent le rêve d'un paradis sur terre - rêve encore dénué de fondement religieux chez Péguy et qui chez Dostoïevski se réalise comme apaisement des contradictions

européennes, par où "les futurs Russes" jouent un grand rôle, et en tant qu'apothéose de l'harmonie du monde illuminée par les prescriptions du Christ et par sa manifestation.

Pendant sa période active d'édition des Cahiers de la quinzaine (son héroïque service rendu à la vérité, selon le mot de Romain Rolland), Péguy se rapproche de Dostoïevski par la façon dont il interprète la devise "Liberté, égalité, fraternité" que les socialistes bourgeois français avaient proclamée. Si ces trois mots d'ordre n'inspire à Dostoïevski que de l'ironie, puisqu'il ne peut y avoir de fraternité, qu'il n'y a pas encore de frères et qu'enfin la liberté et l'égalité prétendues finissent par changer la vie des hommes en celle d'une "fourmilière" (voir entre autres les Remarques hivernales sur des impressions estivales); Péguy pour sa part éprouve chaque maillon de cette formule à l'aune de la véridicité et de l'actualité. L'existence du néant l'inquiète, et non la conception selon laquelle tous les hommes se valent. Il milite pour la liberté du développement de la personnalité de l'homme et ne pense pas la révolution comme un bouleversement. Les Cahiers de la quinzaine rappellent le Journal d'un écrivain, par leur genre qui tient à la fois du journal d'information et de la confession, par leur procédé interne de dialogicité, par leur poésie propre aux essais engagés.

Une des principales héroïnes, sinon la principale, de l'oeuvre péguienne est Jeanne d'Arc, célébrée par Dostoïevski comme "un événement historique grandiose et miraculeux" (dans son Journal d'un écrivain, en 1876). Dans le premier drame écrit par Péguy sur Jeanne d'Arc (1897) et dans le mystère de la maturité, composé après sa période de retour à la foi (en 1910), c'est la mise en scène de la question du salut et des moissons terrestres et célestes (où la résolution donnée reste quelque peu polémique) qui relie Péguy et Dostoïevski, ainsi que le déploiement maximal des contradictions entre les lois de l'être et celles du divin dessein.

Péguy, en tant que critique et partisan de la philosophie intuitiviste de Bergson, fait écho au jeune Dostoïevski qui lisait Schelling et qui écrivait en 1838 qu'il tenait la philosophie pour "le degré supérieur" de la poésie, non moins qu'au Dostoïevski de la fin, attaché au "réalisme fantastique" et à tout ce qui passe, sachant saisir les régularités dans les exceptions et même prophétiser, prédire le futur.

I. A. BITIOUGOVA

(Université des sciences humaines de Saint-Petersbourg)

Tolstoï chez Péguy

Seules jusqu'à présent l'éventuelle lecture par Péguy des oeuvres littéraires de Tolstoï et l'influence thématique du penseur russe ont été brièvement discutées par des péguistes ou évoquées dans l'étude du rayonnement de Tolstoï à l'étranger. Aucune réponse n'a fait l'unanimité parce que toutes envisagent partiellement et partialement le sujet. Une méthodologie fine doit classer les sources: la correspondance de Péguy et les occurrences du nom de Tolstoï dans son oeuvre doivent surtout guider le chercheur. Nous apprenons alors que, si Tolstoï a lu sans du tout connaître leur gérant deux Cahiers de la quinzaine (Jean-Christophe I et la Vie de Michel-Ange de Romain Rolland qu'il jugea "médiocre"; rappelons d'ailleurs qu'il critiquait fort le traducteur en français de ses propres oeuvres complètes, Jean-Wladimir Bienstock, collaborateur des Cahiers), Péguy quant à lui tient Tolstoï pour un contemporain capital, d'abord allié puis rejeté. Les témoignages biographiques relatifs à la question sont au contraire suspects: Péguy détestait les Russes selon Rivière - du moins d'après Henri Guillemin- et ignorait totalement Tolstoï d'après Henri Roy et Jérôme Tharaud; mais ce dernier le dit aussi "tolstoïisant", en accord avec Barrès et Rolland qui le voient admirateur du penseur russe! Troubles de même les prétendues influences textuelles au sens large: critique des ecclésiastiques et condamnation de la bourgeoisie capitaliste selon Lindström, engagement pour les peuples opprimés selon Laichter.

La question: "Péguy a-t-il lu Tolstoï?" peut trouver une réponse probable. Autant averti des positions politico-philosophico-religieuses du vieil écrivain que du tolstoïsme, Péguy ignore sans scrupule ses grands romans, ce qui lui donne, en dépit de traces de clichés d'époque, une idée originale

sur l'homme - avec qui dès lors il entre en "demi-dialogue". Son travail d'édition de Tolstoï (relativement important: trois Cahiers publient du Tolstoï inédit, soit au total quatre lettres à Rolland et deux recueils d'articles, sur les rapports Eglise/Etat et les événements de 1905 en Russie; un autre édite Tolstoï vivant. Péguy voulait publier en 1911 la Vie de Tolstoï de Rolland et un dossier, dont la rédaction était confiée à la colonie russe à Paris, sur les suites de l'excommunication de Tolstoï. Cela permet à Péguy de réfléchir à l'admiration de ses amis pour Tolstoï: Romain Rolland restant fidèle à son admiration pour la voix d'Iasnaïa Poliana (bien que dans son Péguy il revienne deux fois sur cette idée que Péguy surpasse Tolstoï par la sincérité et la profondeur) et André Suarès (sans doute plus proche en la matière du sentiment propre à Péguy et qui fit évoluer celui-ci vers le rejet final) qui tue le père puis se raccommode in extremis avec l'évadé d'Iasnaïa Poliana.

Une des dernières pages écrites par Péguy évoque Tolstoï, ravalé au type de l'hypocrite en tant que riche-qui-joue-le-pauvre, et s'éclaire en nous éclairant: Tolstoï fut d'autant plus sévèrement jugé qu'il avait été secrètement aimé.

*Romain Vaissermann
(élève de l'Ecole Normale Supérieure)*

Les Cahiers de la quinzaine et la presse russe du tournant des XIXème et XXème siècles

L'intérêt pour Charles Péguy, poète, philosophe, journaliste et éditeur, ne dément pas jusqu'aujourd'hui où il reste une des plus originales figures de la pensée politique française et de la littérature pour nous "étrangère" du tournant des deux siècles. Le journal qu'étaient les Cahiers de la quinzaine et auquel Péguy a consacré les quatorze dernières de sa courte vie, reflète à la perfection les talents multiformes de cet écrivain. L'apparition des Cahiers se fit dans l'atmosphère du profond désenchantement qui saisit les intellectuels français suite à l'affaire Dreyfus. Péguy, qui fut ardemment dreyfusard, se comptant socialiste, se retrouva pourtant dans une totale solitude: il refusait la politique politicienne et se détournait de ses anciens compagnons de lutte, parce qu'ils combattaient, de son avis, dans la camp de la liberté uniquement à cause de considérations conjoncturelles. Se détournant de la carrière politique, Péguy décida de se consacrer à la cause de la rééducation morale des masses. Ainsi naquit l'idée de créer les Cahiers - que Lounatcharski qualifia "d'entreprise littéraire la plus remarquable depuis vingt-cinq ans".

Le journal parut du 5 janvier 1900 au 7 juillet 1914 et tout au long de sa publication il ne cessa de "gueuler la vérité" selon l'expression de Péguy. Cette édition possédait quelques particularités de contenu aussi bien que de forme; elle se distinguait de toutes les éditions de l'époque. Cette singularité fut bien remarquée des contemporains de Péguy puisqu'en décembre 1900 le journal L'Effort posait la question: "Comment définir ces vieux cahiers qui ne ressemblent ni à une revue, ni à un livre, ni à des conversations, ni à un journal?" Afin de répondre à la question, il ne suffit pas d'apprendre attentivement le contenu des Cahiers, mais il faut encore pénétrer l'atmosphère mystique de la revue, ressentir son ton, unique sui generis et passionnément subjectif. Revue-confession ou revue-journal intime - telle pourrait être notre réponse à la question.

Peut-on trouver dans l'histoire de la presse russe des éditions qui ressemblent aux Cahiers? A bien y réfléchir, il faut avouer que la situation politique de la Russie autocratique et celle de la République française n'avaient rien de commun, que la presse des deux pays ne pouvait se développer de façon semblable. Il suffit de préciser qu'en Russie la censure attendit la fin des années 1850 avant de tolérer des articles politiques dans les pages de la presse périodique, bien qu'elle continua de sévir même plus longtemps; Péguy au contraire n'eut quasiment pas affaire au problème de la censure. Une certaine atténuation de la pression idéologique en Russie, dans les années 1860, aboutit à une polarisation de la presse entre journaux démocratiques et conservateurs, ainsi qu'à l'accroissement de l'importance spécifique attribuée à la presse. Ont joué un rôle majeur dans ce processus: d'un côté Le Contemporain de Nekrassov, La Cloche de Herzen, Le Mot russe de Blagosvetlov; et d'un autre côté des revues comme Le Messager russe de Katkov. Au début du XXème siècle, cependant, les éditions démocratiques furent supplantées par les libérales; la violence des

essayistes tomba; apparut un nouveau type de revue: libéral et esthétique - voir Le Monde de l'art de Benoît et Diaghilev, La Nouvelle voie de Mérejkovski et Hippus, La Balance de Briousov etc.) Les recherches esthétiques et philosophiques repassèrent au premier plan.

Les Cahiers de la quinzaine de Péguy font à divers égards songer à La Cloche de Herzen et au Contemporain de Nekrassov, au Journal d'un écrivain de Dostoïevski et aux revues auxquelles lui et son frère collaboraient: Le Temps et L'Époque, ainsi qu'au Messenger d'Europe de Stassioulevitch, à La Balance de Makovski ou aux Journaux d'écrivains de Ph. Sologoub. La tendance de chacune de ces revues se définit par ses collaborateurs principaux; c'est pourquoi il est cohérent de ne pas embrasser toute la période d'existence de telle ou telle parution, mais plutôt un moment restreint lié à un nom défini. La comparaison entre Péguy et Vladimir Soloviev paraît de ce point de vue la plus intéressante, non seulement parce que tous deux étaient des philosophes, des poètes, des essayistes et des critiques, mais en raison de la perception mystique du monde qui caractérise les deux artistes.

Le Messenger d'Europe, auquel collabora Soloviev les quinze dernières années de sa vie, avait été fondé par M. M. Stassioulevitch en 1866 et exista plus d'un demi-siècle. La revue menait campagne pour la défense des principes de constitutionalité et de légitimité, pour l'eupéanisation, et restait attentive aux questions socio-économiques ou philosophiques. Soloviev fit ses débuts dans le Messenger comme poète, en 1886; mais en deux ans seulement il en était devenu l'une des plumes critiques les plus marquantes. "À la fois philosophe et mystique, il découvrit, pourtant, comment comprendre avec finesse et acuité les relations entre éléments réels et posa les questions sociales et politiques sur le terrain du bon sens et de la véridicité. Cette compréhension vive des problèmes de la modernité en fit, dans les pages du Messenger d'Europe, un publiciste, un brillant combattant de la vérité" - écrit L. Z. Slonimski. Soloviev prit part aux polémiques sur le rôle et les attributions de l'intelligentsia libérale, sur les populistes et le patriotisme, sur le marxisme et la socialisme, sur l'art et sa place dans la vie. Pour résoudre tous ces problèmes, Soloviev, comme Péguy, se fondait sur des critères moraux, éthiques. Les conceptions philosophiques et esthétiques de Soloviev comme critique littéraire se manifestent dans ses articles sur A. A. Golenichtchev-Koutouzov, Fiodor Tioutchev, A. K. Tolstoï, sur Lermontov et particulièrement sur Pouchkine, ainsi que sur les poètes symbolistes. Sans être, comme Péguy, essentiellement gérant et auteur d'une revue, Soloviev a néanmoins opté pour de multiples prises de position en tant que penseur et artiste; et la proximité des conceptions philosophiques de ces deux écrivains résultait de la parenté de l'atmosphère spirituelle des Cahiers de la quinzaine et du Messenger d'Europe.

T. S. Taïmanova et H. N. Djousoïeva
(Université des sciences humaines de Saint-Pétersbourg)

Sur l'interprétation des mythes du cycle thébain dans la dramaturgie de Jean Cocteau

Il s'agit ici d'une analyse comparée de la tragédie de Sophocle OEdipe-Roi (420 avant J.-C.) et du drame de Jean Cocteau La Machine infernale (1932), dans lequel l'auteur français ne donne pas seulement une interprétation dramatique de la tragédie antique mais, s'appuyant directement sur le mythe, crée sa propre version du destin d'OEdipe - incarnation en quelque sorte de la destinée humaine en général ("mal d'être"). La thématique philosophique est exprimée au travers d'un système d'images où les motifs mythologiques, empruntés à la tragédie sophocléenne, sont organiquement unis au mythe produit par l'imagination créatrice du poète du XXème siècle. On le sait, Sophocle a représenté une étape culminante du destin d'OEdipe: celui-ci consulte l'oracle afin de découvrir les causes de l'épidémie de peste à Thèbes et il se met en quête du meurtrier de Laios.

Cocteau a essentiellement élargi les bornes chronologiques de l'action, et ce en représentant les moments cruciaux du destin oedipien fournis par le mythe préexistant: la rencontre avec le Sphinx, le couronnement à Thèbes et la fin tragique du règne d'OEdipe. Il a, dans le premier acte, innové par rapport au mythe en faisant apparaître sur le mur de la forteresse thébaine le fantôme de Laios cherchant à prévenir Jocaste du danger qui menace. L'unité d'action tragique est déterminée par le motif du destin. La tragédie dans son ensemble et chacun de ses actes sont accompagnés en voix off

par le commentaire de l'auteur sous le masque d'un personnage appelé la Voix - dont Cocteau interprétait en personne le rôle. C'est dans les monologues de cette Voix que le motif de "la machine infernale" se voit développé de la façon la plus complète. Une telle image transpose l'irréversibilité du destin antique dans son interprétation par le dramaturge du XXème siècle. S'élève peu à peu le sentiment de l'absurdité du monde que dirigent des dieux cruels et qui trouvent leur plaisir à voir les hommes dans l'erreur et torturés. Dans la pièce de Cocteau, le système d'images s'enracine au cœur de la mythologie antique (par la conception de la hiérarchie des dieux chthoniens et des dieux olympiens, la puissance des abstractions divinisées et non personnifiées comme les Moires, la Némésis, les Euménides) mais ne s'en allie pas moins à une certaine modernisation, intentionnelle, des situations. La contamination des traditions du théâtre grec et de la scène élisabethaine se laisse parfois percevoir. Le finale ouvert, tout le système d'images de l'oeuvre (système qui se soumet difficilement à une compréhension univoque) montrent que Cocteau n'a créé ni une prophétie ni une parabole, sous prétexte d'affirmer sa réinterprétation personnelle. En maître du théâtre poétique, il a su inventer sa propre appréhension du mythe et apporter sa contribution au processus ininterrompu de la création collective dans laquelle vit le mythe. Il voulait que dans le drame il y eût quelque chose du rituel ancien et de la prière. Voilà pourquoi il sature la pièce de pressentiments, de rêves éveillés, de scènes de prédictions, d'images quasi-surréalistes.

Cocteau n'a pas accepté le rationalisme primitif de nombre de ses contemporains - gens d'une époque qui voyait naître les "crépuscules des dieux"; la présence du mystère confère à la pièce de Cocteau son caractère poétique. Il ne s'agit pas purement et simplement d'une pièce à idées; à l'intérieur de ce genre, les facettes de la pièce sont multiples. La philosophie de Cocteau apparaît comme apparentée au mythe non seulement par la capacité qu'elle a de susciter des métamorphoses, mais aussi par le fait qu'elle admet dans son horizon un principe suprasensible. Comment donc cette propriété s'accorde-t-elle avec l'idée cruelle du destin qui s'exprime dans le titre même de la pièce et que tout le développement du sujet met en oeuvre? Cocteau pousse à son maximum l'idée de cette législation, immuable, régissant les hommes, contenue dans la tragédie sophocléenne et signalée par tant de penseurs et poètes au cours des siècles. L'image du mécanisme impitoyable, chacun de ses éléments et tous ses ressorts fonctionnent en accord avec un programme donné et ne semble pas du tout l'apanage de la vision du monde matérialiste d'une société technocratique. Il se trouve par ailleurs que l'esthétique de l'art primitif parvenu à un certain degré de développement que Lévi-Strauss a nommé "le paradoxe néolithique" a vu se répandre la "manie du géométrisme", propre aussi bien aux structures formellement régulières du mythe. Viatcheslav Ivanov remarquait la parenté de la tragédie classique et de la construction géométrique. Dans l'austérité mathématique de la forme, il voyait avant tout l'apanage de ce type de tragédie qui est encore pénétré par le principe dionysiaque (V. Ivanov: Dionysos et l'ancien dionysisme, Saint-Petersbourg, 1927). Le cruel mécanisme de la machine infernale, représentant aux dires du personnage de Tirésias "un chef d'oeuvre d'épouvante", ne contredit absolument pas la mentalité de l'homme de la société préclassique, pour qui les images fantastiques, étant fondées sur la reconnaissance d'un principe suprasensible, s'accordaient avec une logique presque mathématique. L'originalité de la structure dramaturgique chez Cocteau se montre dans l'union inattendue de la logique et du principe irrationnel apparents dans le mythe. La Grèce ancienne se présentait à l'auteur comme un monde rude, secoué par des passions extraordinaires, à demi barbare, marqué enfin par le culte de Dionysos dans sa variante nietzschéenne. Le poète percevait des constantes dans les traits de la civilisation antique; et ces signes étaient encore actifs au XXème siècle. Comme Nietzsche ou Hölderlin, Cocteau ressuscite le sens originel de "l'anankè", caché auparavant aux yeux des hellénistes - à commencer par ceux du XVIIème siècle - sous le masque trompeur de la "clarté grecque" (Cocteau par lui-même, Paris, 1957, p. 69).

Refus d'un rationalisme univoque, intérêt pour les formes savantes de connaissance dont le mythe fait partie, richesse de l'imagination artistique qui invite à une expérience audacieuse, tentative de prolonger la vie des mythes antiques et des légendes médiévales, citations et parodie de l'art classique: tous ces éléments permettent de voir en Cocteau un postmoderne "avant la lettre".

M. M. Vladimirova
(Université Maurice Thorez, Moscou)

Charles Péguy, Alain-Fournier et Alexandre Blok: "la Révolution ou Dieu"

Fin du XIX^{ème} siècle et début du XX^{ème}: c'est le moment où les intellectuels européens cherchent douloureusement leur voie et leur place dans le monde qui les entoure. Le pressentiment de la catastrophe qui menace suscite chez eux tout un ensemble de dilemmes d'ordre moral, les force à découvrir le sens de la vie, à définir leur rapport avec le peuple, à trouver un idéal qui pût donner un sens à leur existence et à leur activité créatrice. On donna plus tard à cet état d'esprit le nom de "néoromantisme", qui apparut à un degré plus ou moins grand dans toutes les cultures de l'Europe occidentale, tout en gardant dans chaque pays un caractère national.

Le sentiment de vide et de marasme se mêle à une recherche douloureuse d'un chemin vers la Lumière. Certains artistes voient la Lumière dans l'amour, d'autres dans le cheminement vers Dieu. Pour d'autres encore la seule et unique voie qui permette de rompre avec les Ténèbres est l'évolution, qu'ils tentent de justifier également par des postulats religieux. Les écrivains qui se refusent à ce choix forment la cohorte de ceux qu'on appelle "les clercs". Ce problème a été formulé d'une façon dense et synthétique par François Mauriac qui déclarait: "On ne peut y échapper: c'est la Révolution ou Dieu".

Charles Péguy et Alain-Fournier en France, Alexandre Blok en Russie font partie de ceux qui ont senti avec une acuité toute particulière l'urgence d'un tel choix. La juxtaposition de ces noms se justifie par le fait qu'ils manifestent un intérêt comparable pour les problèmes généraux de l'existence humaine. Ce qui frappe, c'est la correspondance quasi littérale entre des oeuvres qui reviennent sans cesse sur les mêmes idées: qu'il est indispensable de rechercher et d'acquiescer un idéal moral dans la vie et dans l'art, que le spirituel et le moral prévalent sur le matériel. Ces écrivains et poètes se consacrent à ces questions afin de contrebalancer la tradition naturaliste des littératures française et russe, et s'appuient sur les conceptions théologiques et philosophiques de leur temps. Ils essayent de créer un type de héros porteur d'un idéal concret, d'un système défini de valeurs morales capable de réveiller la nation et de la mener à la perfection morale.

Pour Péguy, il s'agit de Jeanne; pour Blok, de "la belle Inconnue"; pour Alain-Fournier, de l'âme romantique incarnée dans la figure d'Yvonne de Galais. Ces trois auteurs se rejoignent également par un intérêt commun pour les mêmes procédés et les mêmes genres littéraires. Ce qui les attire d'abord, c'est le journalisme et le lyrisme conçus comme des moyens de s'adresser directement au lecteur; c'est donc un refus de la poésie épique. On est impressionné par la ressemblance étonnante entre les destins de ces écrivains pour qui la Première guerre mondiale se transforma en tragédie personnelle. Ces trois noms sont particulièrement proches pour le lecteur russe d'aujourd'hui parce qu'ils montrent combien il est vain de chercher la voie de l'harmonie au milieu des agitations de la foule, que l'harmonie se situe dans un autre domaine et apparaît plutôt sous la forme du sentiment révolutionnaire ou religieux; ce qui peut parfois donner les combinaisons les plus étonnantes.

*S. M. Fomine et S. Y. Arséniéva
(Université de Nijni-Novgorod)*

La genèse du Porche du mystère de la deuxième Vertu de Charles Péguy

Le présent travail a pour dessein d'étudier comment a été créé ce long poème qu'est le Porche et ce, grâce à une comparaison entre ce dernier et la Suite du Mystère de la Charité (la Suite désigne ici les pages retranchées du Mystère de la charité de Jeanne d'Arc), désignée parfois également sous le nom de "deuxième Jeanne d'Arc". Il est à cet égard indispensable de mettre en lumière l'aspect patriotique de l'oeuvre - aspect évident aux yeux des contemporains (à en juger du moins par la presse de l'époque et les correspondances de l'année 1911) mais qui semble quelque peu occulté de nos jours. La question se rattache directement au problème du "nationalisme" de Péguy. Que la notion d'héroïsme comme valeur soit absente du Porche peut porter à mal interpréter le départ de Péguy comme volontaire au début de la Grande guerre. Afin de mieux se représenter les tenants et les aboutissants de cette question, nous pensons nécessaire de considérer le Porche et la Suite sous un même regard, d'autant plus que l'importance du thème guerrier est relégué au second plan des derniers travaux critiques portant sur le Porche.

Le problème de l'existence de l'enfer selon les idées exprimées dans la Suite mérite toute notre attention, même s'il apparaît d'autant plus délicat à résoudre que Péguy n'est plus revenu sur le sujet après 1908 (date clé dont il convient de dater la "conversion" de Péguy). Celui-ci, selon ses propres termes, percevait une telle étape comme un approfondissement de sa foi catholique. Or la sincérité vis-à-vis de soi est une des qualités morales qui caractérisent Péguy. Appuyons-nous donc sur elle pour comprendre son oeuvre. Ainsi, le problème de l'existence de l'enfer doit-il être envisagé à la lumière des oeuvres de Péguy. Le passage de la Suite au Porche mérite cependant d'être comparé au fameux "pari" pascalien. La volonté entêtée de mettre en scène Dieu et de lui donner la parole découle de l'audace du cheminement spirituel de Péguy et permet d'atteindre à la beauté captivante de "la deuxième Jeanne d'Arc" qu'est le Porche. Il convient de reconnaître une certaine contradiction entre le Péguy de 1900 et celui de 1911; en réalité pourtant, il s'agit d'un approfondissement de sa foi d'enfant, passée par le creuset de la maturité (en octobre 1911, lorsque paraît le Porche, Péguy a trente-huit ans). S'explique donc le double statut du Porche, concurremment don de la mémoire et prière à Dieu.

Une approche proprement philologique, c'est-à-dire fondée sur les textes, nous permet ainsi d'affirmer que, en face de la question de l'existence de l'enfer, se dresse celle de la présence de Dieu dans sa vie. Sa liberté spirituelle, en même temps, nettement visible dans son patriotisme, s'efforce de s'incarner dans l'action; à l'époque, agir ne pouvait consister en rien d'autre qu'à partir sur le front, fût-ce au prix de sa vie. Car Péguy espérait partir en guerre "pour le désarmement général" et pour que cette guerre fût la dernière.

Un chemin spirituel tel que celui de Péguy n'aurait pu être accompli si l'écrivain ne s'était auparavant identifié avec la figure de Jeanne d'Arc qui le conduisit à son tour vers le Christ (la Passion), la Mère de Dieu - incarnation de l'espérance - et Dieu le Père, enfin. Cette rencontre du Père avec le Fils constitue précisément le soubassement du poème du Porche. Nous voulions montrer que tel est le chemin qui ressort de la comparaison des manuscrits mêmes, dont l'un se présente comme un brouillon, un essai de plume, tandis que l'autre est une oeuvre finie, cristallisant l'élan qu'inspire l'attrance vers Dieu le Père.

Hélène Daillet
(Université catholique de Louvain)

“Pour décrire les différences facettes de mon âme...”

Péguy et Alain-Fournier sont des contemporains mais le premier était déjà connu comme écrivain quand le second commençait seulement sa correspondance littéraire. Pour qui lit successivement le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Péguy et *Le Grand Meaulnes* - oeuvres publiées à peu d'années de distance (1910 et 1914), il est bien difficile de trouver à première vue la moindre ressemblance entre elles. Aujourd'hui pourtant, depuis que nous avons accès à la correspondance entre les deux écrivains, il s'avère que Fournier ne considérait pas Péguy simplement comme un confrère plus âgé: Péguy lui inspirait une sincère sympathie, un intérêt vif, venus du fond du coeur. Ainsi qu'Yves Rey-Herme - éditeur et commentateur de cette correspondance qui lui a servi à analyser avec profondeur l'histoire de leur amitié - le remarque, la première lettre d'Alain-Fournier témoigne par son style de toute l'importance que lui donnait son auteur: son ton est quelque peu solennel. Voilà qui éclaire ce que disait Jacques Rivière (dans l'*Introduction* à "*Miracles*"), l'ami intime de Fournier, à savoir que "il y aurait toute une étude, presque un roman à écrire sur les relations de Fournier avec Péguy."

Dans cette première lettre datée de 1910, Fournier avoue combien il aime les livres de Péguy; et manifestement cela n'est pas une formule de politesse. Il note que les livres de Péguy sont parcourus par un puissant mouvement dû à l'inspiration, à la fois spirituelle et intellectuelle. Il met en relief un principe artistique pour lui important et qu'il a découvert dans le *Mystère de Péguy*. Il raconte qu'un jour son père l'avait emmené dans son village natal (près de Nancy) et avait évoqué ce matin où, pendant la guerre de 70, les soldats prussiens traversaient la campagne: "c'est une matinée comme celle-ci que..." Et tout avait cessé d'être simplement de l'Histoire.

C'est pour cela que Fournier applaudit au *Mystère*: pour sa faculté de rendre l'Idée "sensible, vivante, tragique". C'est la même chose en ce qui concerne la Bible: il faut la lire et la parcourir comme si tout s'était produit hier, chez le voisin, dans la rue d'à côté. Alain-Fournier voit chez Péguy la rencontre de deux mondes: le spirituel (religieux) et le commun - cette corporéité du miracle à laquelle il parvient lui même dans son oeuvre. Indubitablement le genre même choisi par Péguy pour mettre en scène Jeanne d'Arc permet cette atteinte de la vie intérieure de la sainte. On peut même dire que chez Péguy la qualification générique de "mystère" ne peut être appliquée qu'en un sens métaphorique. Des nombreuses spécificités du mystère médiéval ont, au siècle où nous sommes, survécu: la haute spiritualité du contenu; le dualisme de la forme, unissant mysticisme et réalisme; c'est-à-dire un élément de participation - lorsque spectateur et acteur ou encore lecteur et personnage ressentent l'union entre eux et ce qui se passe sur scène ou dans le livre.

Le nom de Jeanne d'Arc est si indissolublement lié à l'oeuvre et à la personnalité de Péguy qu'elle apparaît son "alter ego". Par son entremise l'auteur expose ses opinions personnelles sur la paix et la guerre, les hommes et Dieu, l'église et la foi. Son "mystère" est une sorte de poème écrit en vers libres et sans aucune division en actes ni en scènes. Trait particulier aux mystères. A prendre le texte dans son ensemble, on peut le définir comme une discussion entre Jeanne et Gervaise, mais une discussion théologique serrée, s'agissant de la foi. Chez Péguy nous ne trouvons aucun conflit entre Dieu et Diable, ainsi qu'au Moyen-Âge, parce que le conflit supraindividuel entre Bien et Mal est intégré au monde intérieur de l'homme.

L'histoire de Meaulnes peut dans ce contexte apparaître poétique mais elle révèle pleinement un vécu. Pourtant, qui voudrait essayer de résumer simplement le sujet de ce roman, ne parviendrait guère à expliquer les actes des personnages selon le point de vue de la logique habituelle. Le livre est écrit en effet pour son sujet intime, ce deuxième plan que l'auteur en personne désigne comme quelque chose qui ressemble à la peur de la mort, à un silence et un calme effrayants, comme si un homme perdait tout soudain son enveloppe terrestre aux frontières d'un monde mystérieux. Nourri de symbolisme (du premier symbolisme et du symbolisme décadent), Alain-Fournier était naturellement attiré par les catégories de l'éternel, du spirituel et du mystique. L'histoire de Meaulnes n'est pas la biographie ordinaire, d'un homme ordinaire, mais plus profondément une quête de soi et du sens profond de l'existence, la quête d'un lien avec le monde visible et invisible. Comparé au mystère, même à celui du XXème siècle (qu'il soit de Péguy ou de Claudel), l'enracinement des événements dans la vie ordinaire se fait plus plus fort et plus matériel chez Fournier. Mais ses héros se rencontrent et se séparent comme peuvent se rencontrer et se séparer deux

univers dont chacun possède ses lois propres et qui par là sont incapables de se fondre en un, malgré des "efforts douloureux et vains".

Voilà pourquoi un bonheur simple est impossible ici-bas: son mensonge, Meaulnes le ressent. Seul le Sommeil ou la Mort rendent l'homme identique à soi-même. Comme les, dans le roman, le paysage possède son second plan - son âme incompréhensible. Nous ne prétendons point que le roman de Fournier soit un Mystère. A proprement parler, l'oeuvre de Péguy n'avait pas non plus les caractères d'un Mystère. Mais une spiritualité tendue, un haut degré d'universalisation, cette vérité dite sur l'homme et inaccessible au regard superficiel les apparentent à la fois l'un à l'autre et eux deux au genre du Mystère. Nos deux écrivains meurent en 1914, emportant avec eux leur époque, morte dans le feu de la guerre.

A. I. Vladimirova et T. S. Taïmanova
(Université des sciences humaines de Saint-Petersbourg)

Le socialisme utopique de Charles Péguy

C'est en tant que philosophe que Charles Péguy conçoit son idée du socialisme utopique, qui rapproche son oeuvre de celle de nombreux écrivains russes tels N. Tchernychevski et A. Herzen. Il faut en outre remarquer combien cette pensée politique est liée avec la Russie de la fin du XIXème et du début du XXème siècles, mais aussi avec le monde contemporain. Adhérant au socialisme en 1895, Péguy introduit dans la conception qu'il s'en fait un élément éthique. Rapidement, en quelques années, ses convictions passent, sous le même nom de socialisme, d'un système politico-social à une philosophie pour un monde nouveau, pour une vie nouvelle. Ainsi, De la cité socialiste (1897) et Marcel (1898) - qui témoigne à l'évidence de l'évolution de sa réflexion politique - se suivent de très peu.

La première oeuvre montre d'une part que Péguy se tourne vers la tradition doctrinale socialiste implantée en France jusqu'en 1849, et d'autre part qu'il est influencé par le marxisme. Comme fondement de la société idéale, Péguy place la socialisation du travail et des moyens de production. Suivre ce modèle théorique permettra de procurer un grand bénéfice aux citoyens et à la ville, éliminera une concurrence qui n'est pas considérée comme un facteur de dynamisme économique. Péguy en effet souligne toute la nocivité de la "concurrence" ainsi que de toutes ses conséquences sur l'ordonnement civique et moral de la société.

La synthèse de l'économie, poussée le plus possible, ne comporte pas de caractère oppressant puisqu'elle ne sert qu'à l'organisation la meilleure possible, afin de donner aux hommes le maximum de revenus pour leur "travail intérieur", en fonction de leurs pensées. Péguy ne peint pas le tableau, propre aux utopies, de la perfection idyllique et du bonheur général: de la cité harmonieuse n'est point exclue la souffrance humaine. Loin d'être une ville sans problèmes et la cité harmonieuse n'exclut pas, malgré une perception positive globale de la nature humaine, "ces malades" que sont les paresseux.

Dans Marcel s'instaure un rapport semblable au thème du travail. Ici appert clairement le lien de Péguy avec l'utopie classique (de More ou Campanella), la pensée utopique française (de Saint-Simon ou Fourier) non moins qu'avec le marxisme. Péguy souligne la différence entre le travail nécessaire et le volontaire - compris comme activité créatrice d'une oeuvre, activité elle-même libérée des questions pratiques et/ou économiques. Ces deux types de travaux se distinguent autant par le temps qui leur est assigné que par leur contenu (matériel pour le premier type et spirituel pour le second). Le travail volontaire, l'oeuvre, choix de chacun, occupe une place centrale dans la doctrine de Péguy: lui seul permet à l'homme d'acquérir son irremplaçable individualité. L'activité libre de l'homme - étrangère à toute passion typiquement bourgeoise, lui donne la faculté de surmonter le divorce intérieur à l'homme et la discorde entre les individus, de réunifier l'humanité insensée. Toute la philosophie péguienne, au contraire de Marx, est bâtie sur la base éthique. Péguy se tourne davantage vers les catégories de la morale que vers celles de l'économie; cela est en soi un parti pris nettement exprimé dans son oeuvre. Car Péguy tend avant tout à l'harmonie: chaque âme

est harmonieuse dans la cité de l'harmonie où elles vivent ensemble, harmonieuses entre elles (ce qui se rapproche de la théorie des monades chez Leibniz). Péguy dessine les frontières de sa ville suivant le principe dit "ad includendum": pas un homme n'est exclu de la cité; elle défend même les "âmes adolescentes" que sont les animaux.

Péguy avait prévu d'écrire une série de dialogues pour décrire les étapes intermédiaires du passage de la ville socialiste à la cité harmonieuse; ces dialogues ne virent point le jour mais d'autres essais dans lesquels Péguy exprime sa vision philosophique du socialisme, distincte des concepts de Marx et des socialistes français avec qui, dans une série de deux articles publiés dans la Revue Blanche, il entre en polémique. Péguy accuse de fait le socialisme marxiste d'hypocrisie, de fausseté, d'autoritarisme, de jésuitisme, de manquer d'honneur et de sincérité, de professer des principes sans les appliquer à des actions concrètes, d'utiliser enfin le socialisme comme un schème idéologique rigide auquel devraient se plier les circonstances historiques aussi bien que le droit ou la justice. Les articles de Péguy illustrent tous ces griefs avec l'éclat d'une critique centrée sur l'attitude des leaders socialistes pendant l'affaire Dreyfus.

La méfiance qu'éprouve Péguy à l'égard de ce socialisme "faussaire" s'accrut de beaucoup suite au Congrès socialiste de décembre 1899 et aboutit à l'idée de fonder les Cahiers de la quinzaine; ceux-ci au tout début campaient sur les positions du socialisme éthique, s'engageant contre le dogmatisme socialiste totalitaire qui inspire à Péguy une haine catégorique (qui court tel un fil rouge son essai lié intimement à Marcel et écrit en 1901: De la raison). Péguy y explique que la cité harmonieuse ne promet pas le paradis ni ne représente une sorte d'humanité nouvelle mais projette de libérer les hommes à tous points de vue, y compris de l'emprise économique. De Jean Coste précise que la révolution doit certes être morale mais aussi bien économique. Le principe de base sur lequel se construit la conception politique de Péguy n'en demeure pas moins l'idée éthique de la fraternité (et non l'égalité, économique) - ce qui fait de ce point de vue rentrer Péguy dans la lignée de la tradition utopiste. La fraternité selon Péguy est la première condition du socialisme. Sans elle il ne peut y avoir de socialisme en tant que tel. Malgré le caractère utopiste des idées philosophiques de Péguy, sa pureté morale, la haute exigence de ses recherches spirituelles ne peuvent pas ne pas trouver aujourd'hui des âmes qui sachent et l'écouter et lui répondre.

M. L. Koustikova
(Université des sciences humaines de Saint-Petersbourg)

Jeanne, Pucelle de Dieu du Prince Sergé Serguéievitch Obolenski

Outre d'autres qualités incontestables, le caractère exceptionnel de cette oeuvre réside dans son orientation philosophique, que l'on pourrait définir comme une méthode de parallélisme déterminé. L'image et la ressemblance de la trinité divine présente dans l'être humain sont interprétées comme une corrélation entre l'idéal et le réel dans les sphères de la gnoséologie, de l'éthique et de l'esthétique. Les idées, la volonté et les émotions de l'homme ne conduisent au vrai, au bien et au beau qu'à travers une perception de légitimité, de nécessité et de rationalité.

Habituellement, le contenu et la description d'une époque, les efforts gouvernementaux et les conceptions philosophiques du temps se "superposent" aux connaissances déjà existantes ainsi qu'aux idées déjà constituées. Mais ici cette "superposition" suscite une pensée philosophique créatrice où l'art fusionne avec la science. (L'art de la vie, c'est d'être attentif à la voix du vrai, du bien, du beau.)

Afin de comprendre l'histoire de Jeanne - "servante de Dieu" et "fille de Dieu", il faut auparavant comprendre à la fois quelles questions religieuses se posaient à l'Europe occidentale en ce temps-là, et comment elles se posaient.

Les grands papes du XIII^{ème} siècle (Innocent III, Grégoire IX, Innocent IV) avaient compris que le système politique international qu'ils avaient créé réclamait un "cerveau" intellectuel international; et ils firent délibérément de l'université de la Sorbonne ce cerveau. Or, au moment précis où Grégoire IX renforça de façon définitive la position privilégiée de l'Université de Paris, il en ouvrit de force les portes à l'ordre dominicain, c'est-à-dire à ces clercs qui avaient spécialement appris à rénover l'enseignement de l'Eglise sur des bases logiques. Le Saint-Siège leur confia officiellement la tâche d'accorder les dogmes chrétiens et les successeurs arabes d'Aristote.

Le Dieu transcendantal fut intellectualisé à l'extrême. En fin de compte, la communication entre l'homme et Dieu finissait par ne plus guère passer que par les voies de la raison, et non plus par la volonté comme c'était jusqu'alors le cas. Mais en raison de son caractère antinomique, la raison ne peut pas dépasser les limites de l'expérience sensible ni connaître la réalité transcendante. Ici reprennent leur droit la conscience et le sentiment esthétique, qui, dans leurs sphères respectivement éthique et esthétique, apparaissent sous le même aspect que la raison dans la sphère gnoséologique. L'épreuve émotionnelle (l'illumination), voilà le chaînon manquant de la toute-unité. (Le chemin de Jeanne, sa mission historique.) Nous nous souvenons tous de cette phrase: "la beauté sauvera le monde" (dans *L'Idiot* de Dostoïevski). L'harmonie est nécessaire. On ne peut mettre à part une hypostase et la séparer de la trinité divine. L'homme est créé à l'image et à la ressemblance de Dieu. On ne peut mettre à part les émotions et ne se fonder que sur la raison et la volonté, sans inmanquablement briser l'harmonie. Mais un abîme sépare la vision harmonique du monde et la compréhension purement rationaliste du monde qui caractérise les universitaires dans leur majorité. En combinant les abstractions, en développant en des syllogismes "des arguments fondés sur la foi authentique" (ou sur n'importe quel autre axiome), il est possible de bâtir par une voie logique "un système qui ait réponse à toutes les questions sur Dieu et la création du monde".

L'unité envisagée d'une façon abstraite exige de se séparer d'avec la Nature. C'est pourquoi les mêmes personnes qui avaient applaudi au meurtre du duc d'Orléans jugèrent alors et condamnèrent les meurtriers du duc de Bourgogne, à l'aide du même système de syllogismes. (Le couronnement logique de ce vice de principe est à la base des chapitres de Dostoïevski sur "le Grand Inquisiteur", dans *Les Frères Karamazov*.)

Ainsi donc, l'itinéraire de Jeanne est l'expression d'une opposition politique réelle à l'idéologie du rationalisme pur et il incarne la nécessité philosophique et historique. Le chemin qui mène à la philosophie de la "Unité intégrale" de Vladimir Soloviev puise ses sources dans la scholastique du premier Moyen-Age. Ce sont Scot Érigène, Roscelin, Anselme de Canterbury (aux X^{ème}-XII^{ème} siècles); Albert le Grand, Thomas d'Aquin (aux XII^{ème}-XIII^{ème} siècles); Duns Scot, Occam (XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles). Tous sont les annonciateurs du rationalisme, du volontarisme, de l'irrationalisme des temps modernes. C'est enfin le sempiternel chemin vers le vrai, le bien et le beau. C'est un chemin pour saisir le divin.

V. V. Afanassiev
(musicien vivant à Saint-Pétersbourg)

La condamnation de Jeanne d'Arc par le tribunal ecclésial et le problème des hérétiques

Jeanne d'Arc agonisant dans les flammes du bûcher, sur la Place du Vieux Marché à Rouen, constitue pour l'écrasante majorité des historiens l'un des épisodes les plus tragiques et les plus hauts en couleur de la guerre de Cent Ans. C'est précisément à partir d'un tel contexte qu'ils abordent à la fois le procès de la Pucelle d'Orléans tenu dans la capitale de la Normandie, alors sous le contrôle des Anglais, et la condamnation portée par ce même tribunal. Les prélats français, les docteurs en Sorbonne, les représentants de l'Inquisition - établis depuis quelques mois à Rouen, sont pratiquement considérés comme l'instrument aveugle des Anglais, qui s'efforçaient de faire payer à la Pucelle ses victoires tout en désavouant le couronnement de Charles VII, effectué avec l'aide d'une "hérétique et sorcière". Toute cette interprétation, absolument fondée, apparaît néanmoins étroite.

Essayons de considérer sous un autre angle ces événements connus de tous. En particulier, quelle était la situation de l'Église même à la période en question; et le procès de Jeanne d'Arc en dépend-il? La fin des années 1420 et le début des années 1430 sont caractérisés par une grande peur des hérétiques et de l'hérésie. En voici les raisons probables: d'une part le souvenir du schisme récent et dont toutes les suites n'ont pas encore été surmontées est vivace; c'est d'autre part à ce moment précis que le mouvement hussite cesse d'être une affaire extérieure tchèque ou même intra-impériale. En 1429-1431 en effet, les Hussites effectuent quelques campagnes à l'extérieur; en 1430 même, ils diffusent certains manifestes, adressés à toute la chrétienté, revendiquant la liberté d'exposer devant le concile oecuménique les principes de leur enseignement. Aux yeux des représentants de l'Église, les réformateurs tchèques paraissent les héritiers directs de ce Jan Hus naguère condamné par le concile de Constantce et brûlé vif le 6 juillet 1415 sur son ordre - un de ses principaux torts ayant été, selon ce tribunal, de parler d'un principe d'obéissance

conditionnelle à l'Église. Hus avait commis le péché de refuser de se soumettre à l'Église au cas où ses injonctions viendraient à s'opposer à la volonté de Dieu. C'est ce droit qu'armes à la main défendaient les Hussites. Une telle situation, dans laquelle quelqu'un d'autre définit ce qui correspond et ce qui ne correspond pas à la volonté divine, représentait pour l'autorité ecclésiale le pire des dangers. Ainsi donc les paroles de la Pucelle à propos de la mission que Dieu lui a confiée, prononcées dans cette atmosphère de peur devant tout ce qui semblait dévier de l'orthodoxie, ne pouvaient pas ne pas inquiéter les représentants de l'Église, et ce dès qu'elle apparut sur la scène historique. Quand tout au long du procès Jeanne ne reconnaissait à personne le droit de juger de l'origine de ses voix, sa culpabilité leur était par là-même prouvée à l'évidence; ce qui, semble-t-il, explique, autant que la pression des Anglais, que ses juges aient été enclins à la sévérité.

P. V. Krylov

(Université des sciences humaines de Saint-Pétersbourg)

La figure de Jeanne d'Arc et les conceptions esthétiques de Maurice Barrès

La personnalité de Jeanne d'Arc - héroïne nationale de la France - focalise encore aujourd'hui l'attention de certains écrivains, d'historiens et de philosophes qui historiquement parlant en ont chacun une vision différente sans qu'elle n'ait laissé aucun d'eux indifférent. Notre étude n'a pas pour but d'entrer dans un examen détaillé de l'histoire de l'image de Jeanne dans les oeuvres de littérature et de critique littéraire, puisque bien des livres ont déjà été écrits à ce sujet. Nous nous limiterons donc à un aperçu du profil idéologique barrésien qui seul peut expliquer qui est Jeanne d'Arc pour Barrès.

Maurice Barrès est situé aux sources du nationalisme français; ce dernier est un des mouvements les plus spécifiques de la vie politique française au tournant des XIXème et XXème siècles. Des courants subversifs secouaient alors le pays: l'ivresse chauvine du revanchisme, l'activisme des forces monarchistes et cléricales, la montée de tendances néocatholiques. Ce fleurissement nationaliste était encore davantage favorisé par la défaite honteuse des Français dans la guerre de 70 et l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine, qui lui était consécutive. A la veille de la Première guerre mondiale, au moment où les idées nationalistes s'affirment, on porte aux nues de nouveau la Pucelle d'Orléans: elle incarne le sentiment patriotique, elle symbolise la lutte contre l'influence étrangère mortifère (contre l'influence germanique entre autres). La figure de Jeanne d'Arc acquiert pour Barrès une signification particulière, à la lumière de sa philosophie, dont la doctrine nationaliste - de "la terre et les morts" - est le fondement.

Dans les années 1890-1900, la notion de "petite patrie" se répand dans l'opinion publique. Pour Barrès il s'agissait de la Lorraine. Le fait que Jeanne soit lorraine de naissance lui importe beaucoup; car ses aïeux travaillaient la terre à Domrémy et faisaient paître leur troupeau sur les herbages lorrains. Jeanne s'impose à Barrès comme héroïne nationale grâce à son extraction.

L'écrivain pense que seuls les paysans sont fortement attachés à la terre et aux traditions ancestrales qui sont comme leurs racines. Il médite sur la façon dont cette terre antique a préparé la naissance de Jeanne. Au cours des siècles une religion en a remplacé une autre, en laissant des traces ineffaçables dans l'histoire de Lorraine. C'est la paganisme qui d'abord a cédé à la religion celte, laquelle à son tour s'effaça devant la religion romaine, ce avant que ne s'affirmât la religion catholique. C'est près des traditions des druides, des ruines antiques gallo-romaines et des vieilles églises chrétiennes que Jeanne est née et a grandi. Barrès tenait que cette "sage terre" avait le pouvoir d'enfanter des gens extraordinaires. Ainsi écrit-il: "Loin du bruit et de l'agitation, la Lorraine achevait ses préparatifs. Jeanne d'Arc, Hugo, Claude Gellée ont été les produits de la terre lorraine. Voilà ce qui arrive à Domrémy."

La Jeanne de Barrès est incontestablement entourée de l'auréole de la mystique nationaliste, sans que le moins du monde cela n'empêche l'écrivain de percevoir la personnalité historique de Jeanne d'Arc. Celle-ci n'est certes pas devenue dans l'oeuvre barrésienne l'héroïne lyrique qu'elle est chez Péguy, Barrès ne lui ayant consacré aucun livre spécifique. Elle est néanmoins un des héros de l'écrivain dans les fameux Mes cahiers et de nombreux essais journalistiques, parmi lesquels se trouve l'étude intitulée "Autour de Jeanne d'Arc". Barrès accorde toute sa confiance à Jeanne d'Arc et met hors de doute sa noble mission de libérer la France des Anglais. Explorant le rôle authentique joué par l'héroïne, il s'appuyait sur le texte des instructions des deux procès: au cours du premier a été prononcée sa condamnation et le second s'est achevé par sa réhabilitation. Cette dernière est liée à la venue à Domrémy de Charles VII, trente ans après les événements dramatiques de Rouen. Le procès fameux, entrepris par le roi, rend à Jeanne tout son renom. Barrès appela ces procès-verbaux les "Mémoires de Jeanne d'Arc".

Maurice Barrès crée dont un véritable culte autour de Jeanne, capable, pense-t-il, de préserver la cohésion de la nation française. Le nom de Jeanne devient le symbole de la fidélité au devoir patriotique. Pendant la première guerre mondiale cette conception de Jeanne d'Arc acquiert une vigueur particulière. Jusqu'à la fin de sa vie Barrès restera fidèle à Jeanne; à qui il échut d'"entraîner la nation à sa suite pour la sauver".

N. N. Stépanova
(Université de Saratov)

Trois "Rois des Aulnes" (Goethe, Joukovski, Tournier)

Dans le poème de Goethe, le Roi des Aulnes est présenté comme une force incompréhensible, irrationnelle et séductrice, considérablement plus puissante que l'amour du père pour le fils (le père ne peut défendre l'enfant) et du fils pour le père (l'enfant choisit le Roi des Aulnes et part avec lui). Le tragique du poème de Goethe consiste dans la reconnaissance de la toute-puissance de l'irrationnel. Joukovski affaiblit dans sa traduction le tragique du poème; il y introduit un élément de clarté, de calme, comme s'il voulait faire comprendre que cette histoire, toute terrible qu'elle est, ne dépasse pas la fiction. Le tragique est affaibli par le fait que l'auteur ne croit pas à ce mal qu'est la mort du fils dans les bras de son père. Le roman de Michel Tournier fut écrit bien des années plus tard, en 1958, et l'antique légende reçut alors une nouvelle interprétation, inattendue. Remarquons d'abord la différence des genres: chez Goethe et Joukovski, un poème de peu d'étendue; chez Tournier, une oeuvre qui approche les mille pages. Il y a d'autres différences.

Dans le roman de Tournier, le Roi des Aulnes est personnifié: il possède un nom et une existence détaillée. Il s'appelle Abel Tiffauges; c'est un mécanicien parisien qui éprouve une attirance irrésistible pour les enfants, attirance entièrement dépourvue de caractère vicieux. Au contraire, Tiffauges est rempli d'amour et de tendresse à leur égard. Les hasards de la deuxième guerre mondiale conduisent le héros de Tournier en Prusse orientale, dans une école de S.S. où sont élevés des centaines d'enfants selon un programme précis et terrible dont le but est de les familiariser à côtoyer

en permanence la mort. Tiffauges est heureux de vivre au beau milieu d'enfants; il utilise de nouvelles méthodes de recrutement pour l'école - il reçoit en conséquence le sobriquet d'«ogre de Kaltenborg». Lui-même se sent le séducteur, "le Roi des Aulnes".

Cependant Tournier introduit aussi dans la vieille légende des correctifs essentiels. Le Roi des Aulnes a dans le roman un contexte historique précis; pourtant l'âme enfantine que l'on pourchasse est représentée non par un seul enfant mais par des centaines et même des milliers d'enfants. L'on peut croire, à première vue, que l'auteur s'est éloigné de l'irrationalisme de Goethe et de la mystique de Joukovski. Mais il n'en est pas ainsi. Dans l'antique légende a pénétré la mythologie personnelle de l'écrivain: l'androgynie, la solitude, le problème du double, le mythe de l'Ogre.

Tournier a su utiliser à un très haut degré la science qui lui est propre de dissimuler et de chiffrer les significations multiples de son oeuvre. En recourant à l'inversion du thème et aux allusions, l'écrivain crée une situation telle que Tiffauges est le seul à croire qu'il est un esprit tout-puissant, séducteur et ravisseur des enfants. En réalité il n'est qu'un exécutant, qui accomplit la volonté de quelque puissante force irrationnelle. Dans le roman beaucoup de détails concrets montrent que cette force, ce sont les nazis, pourtant eux non plus ne sont pas des Rois des Aulnes, mais des exécutants.

Ainsi Tournier élargit-il et complique-t-il de façon extraordinaire la conception du Roi des Aulnes, en rejoignant la manière dont Goethe la traite: Le Roi des Aulnes est l'une des composantes de l'existence; c'est l'union de la séduction et de la mort. La chasse aux enfants, c'est la chasse à l'avenir. Tournier élargit la sphère d'action du Roi des Aulnes; il l'inclut dans une hiérarchie cosmique dont le roman ne précise pas les traits. Le thème de la séduction et du meurtre de l'enfant a reçu ici une interprétation à plusieurs facettes: historique, mythologique, psychologique; elle permet de regarder l'antique légende à la lumière des problèmes idéologiques du XXème siècle. En inversant le sujet, Tournier examine d'un point de vue nouveau le vieux thème pour y éclairer des sens complémentaires et cachés.

*I. A. Assanova
(Université de Kazan)*

Fin de siècle: France et Russie

Si l'on propose au citoyen russe d'aujourd'hui de deviner de quel pays l'on parle lorsque l'on énonce les caractéristiques suivantes: fin de siècle, chute d'un grand empire bâti sur un gouvernement autoritaire maniant une censure de fer, absence de libertés démocratiques, économie proche de la crise, peuple qui est assoiffé de justice et de rationalisation de la société et mettant tous ses espoirs dans une raison collective sous la forme d'un organe législatif démocratiquement élu; alors notre Russe y verra tous les éléments d'un portrait et d'un paysage de son pays à la fin du XXème siècle. Et pourtant c'est la France de la fin du XIXème siècle!

L'Histoire ne se répète pas; mais ses lois les plus générales et leurs traits les plus essentiels s'expriment partout, dans les régions du monde les plus diverses. Aussi est-il curieux de considérer ces lois avec les yeux d'un écrivain autrefois très connu: Maurice Barrès. A côté de sa carrière d'écrivain, Barrès a consacré son temps et ses forces à l'action politique. Il fut député de l'Assemblée nationale et écrivit tant sur la part qu'il prit personnellement aux travaux législatifs que sur l'activité du parlement lui-même, dans ses romans aussi bien que dans sa chronique parlementaire. Parfois d'ailleurs ces deux genres n'en font qu'un. Comme la majorité des ultrapatriotes français, Barrès était très sceptique quant au parlementarisme, le fustigeant impitoyablement dans ses

travers. Il aimait pourtant beaucoup cet horrible parlement et le comparait à un océan dont flux et reflux imprévisibles font naître les décisions qui engagent le destin de la Nation.

Quand tomba l'Empire, quand fut écarté le dernier empereur de l'histoire de France - Napoléon III, se constitua un nouveau parlement, qui réunissait les gens les plus divers: journalistes, représentants du monde des affaires, avocats, médecins, professeurs, propriétaires fonciers... Et chose étrange, la plupart des membres de la nouvelle assemblée étaient des partisans de l'ancienne. Ses pouvoirs étaient énormes: et le président et le premier ministre et le gouvernement en dépendaient entièrement. Par l'ardeur des passions et le niveau de la polémique, le parlement français de cette période annonce de manière frappante celui qui apparut en Russie au milieu des années 1990, sous une autre appellation bien entendu.

Dans sa seconde trilogie, Le Roman de l'énergie nationale, et surtout dans ses deux derniers romans, Barrès ne parle pratiquement que de politique. Dans L'Appel au soldat, il s'agit de l'histoire du boulangisme. Quand la société se sentit saturée de débats parlementaires stériles, on rêva d'une poigne. Apparut alors sur la scène politique le général Boulanger - un soldat à l'autorité respectée et aux avis très écoutés, qui s'était illustré dans des expéditions militaires en Tunisie notamment. Barrès en fut un partisan enthousiaste et, dans son roman, il le nomme respectueusement "le Général". C'est justement en 1884, au moment du déclin du boulangisme, que Barrès fut élu, à vingt-sept ans, député de Nancy. Lors de son premier mandat (il fut plus tard réélu député), Barrès ne se manifesta guère - on ne connaît guère de lui que quatre interventions; mais le résultat le plus clair en fut ce roman, dont la matière est justement l'Assemblée nationale: Leurs figures. Barrès y suppose que le parlement est une sorte d'organisme vivant et qu'il est uni, quelles que soient les contradictions intérieures qui le déchirent, par un élément beaucoup plus important. Leurs figures démonte en effet le mécanisme d'autodéfense du parlement; et ce qu'on appela "le scandale de Panama" constitue le sujet du roman.

La Troisième république continuait de vivre une période de croissance financière: les compagnies poussaient comme des champignons, surgissaient d'ambitieux projets; on émettait notamment toutes sortes d'emprunts. Une époque de grande spéculation ne peut éviter krachs et banqueroutes. Le krach de Panama fut le plus remarquable. L'argent destiné à la construction du canal, pour différentes raisons, vint à manquer; il fallut recourir aux subsides du gouvernement, ce qui signifiait l'achat de ministres, de députés, de journalistes. Mais l'affaire s'effondra tout de même. Il apparut enfin que si la construction avait coûté 600 millions, les pots de vin versés dans la capitale se montaient pour leur part à 700 millions! Leurs figures est un énorme reportage où la littérature n'occupe pas la première place: il s'agit plutôt de l'instruction de l'affaire de Panama. Ce livre contient certes quelques scènes fictives et certains héros créés de toutes pièces, mais l'essentiel est fait du compte-rendu des audiences de la commission d'enquête sur l'affaire, des débats parlementaires sur le même sujet.

La société française fut choquée par ce scandale. Seuls quelques responsables eurent à comparaître devant les tribunaux; de plus, personne ne fut réellement condamné pour avoir ruiné des milliers de simples actionnaires. La déception fut immense dans cette France de la Troisième république qui tenait bon pourtant, puisqu'aucun ébranlement social ne se produisit. Barrès lui-même, après la guerre, se mit à parler de culture européenne et des bases européennes de la civilisation. L'Histoire n'enseigne peut-être rien à personne mais les analogies qu'elle suggère doivent faire réfléchir sur le contenu de notre propre existence d'animal politique.

*A. I. Vladimirova et A. E. Bassiouchkine
(Université des sciences humaines de Saint-Petersbourg)*

Les problèmes de l'art russe dans les oeuvres de critiques d'art français (E. Viollet-le-Duc, L. Réau, L. Hautecoeur)

Les milieux intellectuels français de la deuxième moitié du XIXème siècle portent un intérêt grandissant à la Russie et à la culture russe (A. Raffet, T. Gautier, A. Dumas etc.) On édite des "Choses vues", des esquisses, des journaux de voyageurs en Russie.

En 1877 est publié à Paris L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son développement passé et son avenir de Viollet-le-Duc (qui a été en 1879 traduit en russe). Disposant d'une abondante documentation, d'une profonde connaissance de l'art médiéval et s'appuyant sur sa propre expérience, Viollet-le-Duc, sans être jamais allé en Russie, se crée sa propre conception d'ensemble de l'évolution de l'art ancien de la Russie, formé sous l'influence de l'art des autres pays et surtout de Byzance, tout en conservant ses particularités nationales et en se distinguant par son haut niveau esthétique. C'était un point de vue progressiste, qui souleva en Russie ainsi qu'en France une très vive polémique.

C'est aux diverses périodes et aux différents aspects de l'art russe que s'intéresse Louis Réau, qui occupait le poste de directeur de l'Institut français de Saint-Pétersbourg. Il maîtrisait la langue russe, connaissait parfaitement les collections de Pétersbourg et de Moscou, avait à sa disposition des documents d'archives, était lié à des érudits russes. Les travaux de Réau portent en eux l'empreinte d'un contact direct avec les oeuvres d'art russes. Réau dépasse les limites de la problématique de l'ancienne Russie: il écrit sur Saint-Pétersbourg (1913), s'intéresse aux artistes français qui avaient travaillé en Russie même ou pour la Russie (Vallin de la Mothe, Falconet, Houdon, Hubert Robert et d'autres.) Les deux tomes de sa monographie sur L'Art russe, publiés à Paris en 1921-1922, constituent le bilan d'une recherche sur l'art figuratif russe qui lui prit de longues années. Cette monographie, rééditée en 1965, est monumentale. Elle porte une attention légitime aux architectes, peintres et sculpteurs qui ont joué un rôle important dans le développement de la culture russe (Rastrelli, Zakharov, Levitski, Alex. Ivanov, Vroubel et d'autres.) L'auteur y voit un principe national mais en même temps, surtout dans le second tome, il représente l'art russe - et en particulier celui du XVIIIème siècle - comme un simple appendice de l'étranger, et cela à plusieurs reprises. L'influence de l'art occidental (surtout de l'art français) sur la culture russe de cette époque est indéniable; mais ne la considérer que comme le résultat d'influences étrangères est injuste.

L. Hautecoeur, qui est lui aussi lié à l'Institut français de Saint-Pétersbourg, s'intéresse dans son oeuvre savante plus spécialement à l'architecture. Son principal ouvrage sur l'art russe est sa monographie L'architecture russe de Saint-Pétersbourg à la fin du XVIIIème siècle (1912). Bien que l'auteur reconnaisse quelques traits spécifiques au classicisme architectural de Saint-Pétersbourg, il développe avec insistance l'idée de la soumission aux modèles italiens et français, oubliant quelquefois les racines antiques qui ont nourri toute l'architecture classique.

Les savants français ont de façon significative contribué à l'étude de l'art russe; ils font partie de ceux qui ont introduit l'art russe dans le système des valeurs esthétiques communes à toute l'Europe.

N. N. Kalitina
(Université des sciences humaines de Saint-Pétersbourg)

La Mission culturelle et intellectuelle des rapatriés de France (1946-1966)

L'exode bénévole, vers leur pays d'origine, après la Deuxième guerre mondiale, d'une partie assez importante de l'émigration russe (il s'agit de la "première vague") reste une page inconnue dans l'histoire de celle-ci, aussi bien que de celle des liens culturels franco-russes. L'auteur de l'intervention s'arrête sur les facteurs qui ont déterminé ce mouvement de "retour", et sur les innombrables difficultés auxquelles les rapatriés ont dû faire face. Ils ont non seulement partagé le sort de leurs compatriotes, mais ils ont été traqués comme tels (beaucoup d'entre eux ont tout de suite été envoyés dans des camps) et privés du droit de vivre dans les grandes villes dont ils étaient originaires, eux ou leurs parents; bref, transformés en citoyens de seconde classe.

Cependant, dès les premières années et sans toujours en avoir pleinement conscience, ils ont joué un rôle culturel et intellectuel (allant dans le sens de la désidéologisation) considérable et resté jusqu'ici inapprécié. Comme force d'action, ils avaient surtout la langue française et, par son entremise, le message de la littérature et de la culture françaises (voire, plus largement, européenne) - message d'authenticité et de liberté. Ils étaient porteurs d'une autre langue russe, non marquée par le totalitarisme, et la prestigieuse culture de la diaspora russe.

A la faveur du dégel, ces francophones russes ont migré vers Moscou, Léninegrad etc. où ils ont pu, peu à peu, trouver un travail plus ou moins selon leur capacité, amorcer un début de carrière, se retrouver, se regrouper, devenir d'invisibles foyers de résistance... Au moment où le rideau de fer qui séparait Est et Ouest s'est légèrement soulevé, ils ont pu renouer avec des parents ou des amis restés à l'étranger, nouer de nouvelles amitiés etc. L'auteur montre comment, à travers les époques successives, le rayonnement des rapatriés gagnait aussi bien en extension qu'en efficacité.

Enfin, d'après le témoignage de l'auteur, l'influence de ces doubles émigrés a été particulièrement sensible dans l'Eglise russe, qu'une grande partie d'entre eux a rejointe, malgré le risque qu'il y avait à professer sa foi dans un pays officiellement et agressivement athée. Leur apport à la vie ecclésiale et à la pensée religieuse était dû à ce qu'ils avaient gardé de leur Eglise "natale" (celle de l'émigration russe), à leur courage et à leur ouverture d'esprit, à leur culture enfin - leurs connaissances en matière de littérature biblique, religieuse, théologique etc. L'histoire de cette épopée quasi inédite pour les Russes aussi bien que pour les Français reste donc à écrire.

N. Y. Sakharova

(Institut russe chrétien des sciences humaines)

Les relations littéraires franco-russes (histoire de la question)

Les relations entre les littératures française et russe sont si constantes, étendues et profondes qu'il est impossible en quelques lignes de suivre toute l'histoire de leur développement. On peut seulement en éclairer quelques pages séparées, les plus marquantes. Il est possible de commencer avec Pouchkine bien que l'influence de la littérature française sur la vie en Russie s'observe bien plus tôt. En effet, les premières pièces parues en langue russe furent des traductions de vaudevilles et de comédies françaises. Très vite elles furent imitées; les sujets étaient pour leur part toujours empruntés aux pièces françaises. On utilisait cependant déjà des éléments, des réalités de la vie russe. Ce n'est que par la suite qu'apparurent les pièces originales des dramaturges russes. Plus tard on les oublia; leur influence sur le développement ultérieur de la littérature russe reste indubitable.

Pouchkine est "le plus français des poètes russes": voilà ce qu'affirme l'un des écrivains russes contemporains. Elevé dans l'esprit de son temps, il écrivit ses premiers vers en français et plus tard il se passionna pour la poésie française, admirant l'oeuvre d'André Chénier, traduisant en russe quelques-uns de ses vers et lui consacrant l'un de ses plus beaux poèmes. En France également l'on aime et connaît l'oeuvre de Pouchkine et malgré les difficultés de langue ses vers sont traduits en français. C'est ainsi que dans les années 1960, l'on édita un recueil en deux tomes des oeuvres du poète; des articles sur lui furent publiés dans les périodiques; des thèses se consacrent à sa vie et son oeuvre.

Les traductions des oeuvres des écrivains français ont toujours constitué une partie essentielle de la vie littéraire russe. Les romans français paraissaient en Russie et trouvaient un public dans la partie cultivée de la société russe presque dans le temps où ils trouvaient en France un éditeur. Les plus importants d'entre eux furent très rapidement traduits en russe. Ainsi pour les Confessions de Rousseau, les romans de Dumas, George Sand et d'autres. L'oeuvre de George Sand était par exemple très appréciée de Biéliniski, Tchernychevski et Pissarev.

A leur tour les écrivains français de la moitié et de la fin du XIXème siècle connaissaient les oeuvres de leurs frères de plume et en faisaient grand cas. C'est ainsi que Sand et d'autres auteurs montrèrent un vif intérêt pour les oeuvres des écrivains russes majeurs. Sand elle-même estimait beaucoup l'oeuvre de Tourguéniev et montra un enthousiasme marqué pour les Récits du chasseur. Mérimée quant à lui connaissait la littérature russe à fond; il apprit le russe, adorait Pouchkine et, en 1849, traduisit La Dame de Pique. Dans les années qui suivirent, il s'occupa de la traduction des oeuvres de Gogol et Tourguéniev. L'activité de Mérimée comme propagandiste de la littérature russe joua un rôle très positif dans le renforcement des liens entre les deux cultures.

Quelques écrivains français séjournèrent en Russie. Stendhal y passa avec les armées de Napoléon en 1812. Il exprima toujours une admiration infinie pour la bravoure et le stoïcisme du peuple russe. Les très intéressantes notes de voyage de Dumas attendirent bien des années avant d'être connues en Russie. Elles furent traduites seulement dans les années 1990. Et l'on pourrait citer d'autres exemples allant dans le même sens (voir Georges Simenon dans Les Gens d'en face - un court récit dont les éléments sont tirés de la vie dans la Russie des années 1920-1930...)

C'est un phénomène unique en son genre que représentent les relations entre la littérature française et la littérature russe "à l'étranger" dans les années du pouvoir soviétique. C'est justement en France que vivait Ivan Bounine - le premier écrivain russe à recevoir le prix Nobel. Il était très connu et soutenu par les littérateurs français. Dans les années 1970 et celles qui suivirent, certaines oeuvres d'auteurs russes vivant soit à l'étranger soit en Union soviétique parurent précisément en France: le roman de Pasternak Le Docteur Jivago, L'Archipel du goulag de Soljénitsyne. Chez eux, ils étaient interdits et connus uniquement du cercle étroit des écrivains du "samizdat". Hors des frontières tout le monde les lisait, les éditait avec des tirages assez imposants. Tous ceux qui en France jouaient un rôle dans la vie culturelle contribuèrent à les faire connaître.

Actuellement les rapports entre ces deux littératures se maintiennent bien qu'à un moindre degré qu'auparavant. Elles sont devenues plus étroites si l'on veut parler des relations personnelles que les écrivains peuvent avoir entre eux, de leurs visites dans les deux pays. Mais la littérature française n'occupe plus une place prépondérante dans la littérature mondiale. Les oeuvres des auteurs français sont de moins en moins traduites à l'étranger et en Russie. Il est remarquable pourtant que le Goncourt, le prix le plus prestigieux en France, ait été décerné l'an dernier au roman d'Andreï Makine, écrit en français à partir d'un sujet russe et introduisant par là-même le lecteur français dans la vie de la Russie contemporaine. Je pense qu'à l'avenir littératures française et russe resteront liées et approfondiront des liens qui, déjà vieux de quelques siècles d'histoire parallèle et devenus plus étroits, pourront enrichir les deux parties.

*E. K. Andrianova, L. V. Miguinskaïa et Z. N. Pilnikova
(Université des sciences humaines de Saint-Pétersbourg)*

La France a laissé une profonde empreinte dans la vie de beaucoup de représentants de la culture russe et à leur tour ceux-ci ont contribué à former la représentation que les Russes se sont faits de la France. Parmi eux, les plus grands écrivains du XIX^{ème} siècle: Pouchkine, Gogol, Tolstoï et Dostoïevski.

B. V. Tomachevski, dans son étude sur Pouchkine et la France, remarquait que "le rôle de la culture française dans la vie et l'oeuvre de Pouchkine est incomparablement plus grand que le rôle joué par toute autre culture étrangère". Pouchkine fut élevé dans un milieu où la langue française était la deuxième "langue maternelle", où les livres, les journaux et les revues français étaient tout aussi répandus, sinon davantage, que les russes. Les éducateurs et gouverneurs de son enfance furent des Français. Dans la maison de ses parents on parlait français et l'on accueillait des émigrés français. D'après le témoignage de sa soeur, Pouchkine écrivit ses premiers vers en français. Plus tard, au lycée de Tsarskoïé Siélo - dont certains professeurs étaient français -, il acquit une solide connaissance de la littérature française et lui conserva toujours son intérêt. Plus de la moitié des livres de sa bibliothèque étaient français. Il y en avait ainsi plus que de toutes les autres langues réunies - y compris les livres en russe!

Dans sa maturité, Pouchkine garda certes constamment une attitude critique à l'égard de la littérature française contemporaine, allant jusqu'à écrire sur la "nullité générale" de la poésie française; mais il faisait un cas extrême des "auteurs véritablement grands" du passé: Montaigne, Racine, Molière et surtout Voltaire que dès sa jeunesse il estimait "le premier des poètes". Il est également possible que Pouchkine ait connu les oeuvres des socialistes utopistes français et en particulier du Curé Meslier. Bien que le pouvoir impérial n'autorisât point le poète à passer les frontières et qu'il n'eût donc pas l'occasion de séjourner en France, il suivit toujours avec la plus grande attention la vie politique et culturelle française, ne cessant de lire les revues et les journaux français, s'informant des travaux des historiens français les plus renommés: Guizot, Thiers, Thierry; il commença même d'écrire un ouvrage sur la Révolution française.

En même temps, Pouchkine attaquait les "gallomanes" et en général l'admiration pour l'étranger. "Nous ne devons avoir dans nos relations avec les pays étrangers ni orgueil ni honte" - écrit-il à P. A. Viazemski courant mai 1836. Plus tard, Pouchkine se querella avec ce même Viazemski pour ce qu'il avait blâmé Fonvizine d'avoir représenté sous des couleurs excessivement négatives Paris, la France et plus généralement l'Europe occidentale.

Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, au moment où s'épanouissait l'activité littéraire de Léon Tolstoï, la situation de la France avait changé de façon significative. En France en effet s'affermissait le régime politique et militaire du Second empire. L'hégémonie idéologique du pays appartenait désormais au passé; son poids politique diminuait; sa réputation révolutionnaire s'était ternie. Et pourtant la culture française continuait de faire autorité; la langue française, d'être très largement répandue.

L'enfance de Tolstoï se passa dans un milieu aristocratique où la connaissance du français et de sa littérature formait le fondement de toute éducation et de la culture générale. Dans sa jeunesse, Tolstoï lut beaucoup. Ses auteurs préférés étaient alors Montesquieu, mais plus encore Rousseau, qui le séduisait par sa condamnation de la richesse et sa préoccupation des questions morales. "J'ai lu tout Rousseau", écrivait-il dans ses souvenirs, "c'est peu de dire qu'il me ravissait: je l'adorais. A quinze ans, à la place de la croix, je portais un médaillon avec son portrait."

Sur le déclin de ses jours, Tolstoï aimait encore à répéter: "Rousseau fut mon maître à quinze ans. Dans ma vie j'aurai subi deux grandes et bienfaisantes influences: Rousseau et l'Evangile." Tolstoï appréciait bien sûr d'autres écrivains français, parmi lesquels Montaigne, Stendhal, Hugo ou Maupassant; et de moins géniaux tels Dumas ou Paul de Kock. Il faisait grand cas de la fameuse "clarté", de la "précision" et de la "netteté" de la pensée française, elle-même due à la beauté et à l'expressivité du français.

En 1857, Tolstoï visita pour la première fois la France. "J'ai passé avec tant de plaisir un mois et demi à Paris que je me disais chaque jour que j'avais eu bien raison de partir pour l'étranger. J'ai

peu fréquenté les cercles mondains et littéraires, je suis rarement allé au café et dans les bals publics; mais j'ai cependant vu ici tant de choses nouvelles et intéressantes pour moi que chaque jour, au moment de me coucher, je me disais: "dommage que cette journée soit passée si vite!" - écrit-il à sa tante T. A. Ergolskaïa. Dans une lettre à V. P. Botkine, Tolstoï met au nombre de ses impressions les plus agréables "les plaisirs de l'art, le Louvre, Versailles, le conservatoire, les quatuors, les théâtres, les cours au Collège de France et à la Sorbonne, et surtout une liberté sociale dont en Russie je n'avais pas même l'idée." Ce qui fit en revanche sur l'écrivain une impression extrêmement pénible fut une exécution publique dont il fut le témoin. Tolstoï jugeait par ailleurs sévèrement la poésie française de son temps ainsi que le système scolaire - qu'il étudia tout spécialement lors de son deuxième voyage en France en 1860. Dans l'ensemble son impression resta favorable. Au retour de son voyage de 1860, il écrivait ces mots: "Le peuple français est presque conforme à l'opinion qu'il a de lui-même: il est intelligent, spirituel, sociable, libre penseur et réellement civilisé." Une telle opinion reflète ce que le grand écrivain pensera jusqu'à la fin de sa vie.

Les termes d'Ilya Ehrenbourg dans ses Cahiers français se justifient: "La France attire à soi les écrivains épris du principe social, de justice, de précision, de la force des perceptions colorées, des discussions fructueuses."

*T. V. Vdovenko et N. S. Bodroukhina
(Université des sciences humaines de Saint-Petersbourg)*

A propos de l'héritage linguistique de la France

La langue occupe une place singulière dans la diversité de l'héritage culturel de la France, héritage qui touche de nombreux pays européens. La littérature française occupe depuis l'époque de Voltaire une position dominante en Europe. La langue française devient aux XVIIIème et XIXème siècles la plus répandue de par l'Europe, et ce phénomène provoque un puissant mouvement d'emprunt au lexique français.

L'Allemagne et la Russie sont peut-être à cet égard les pays qui ont le plus subi l'action de la langue française. Le français depuis l'époque de Catherine II supplante progressivement dans la noblesse russe la langue nationale et, dans la deuxième moitié du XIXème siècle, la maîtrise de la langue française devient un des signes obligés de culture et d'appartenance à des niveaux déterminés de la société. En Allemagne "l'expansion" de la langue française prit d'autres formes. L'Allemagne à la différence de la Russie n'eut jamais de rapports étroits avec la France. Si l'interaction entre France et Russie dans le domaine linguistique peut être exprimée par un schéma suivant tel que: langue → société → langue; à l'égard de l'Allemagne l'élément constitutif essentiel était ce que l'on appelait la littérature chevaleresque et le style courtois empruntés à la France ainsi qu'à l'Italie.

L'élément de la langue le plus perméable est, on le sait, le lexique. Le fonds lexical de la langue allemande dans son état contemporain n'est représenté que pour un tiers par des mots anciennement allemands. Ce sont les emprunts au français qui constituent la masse la plus importante du corpus des mots allemands d'origine étrangère.

Les systèmes phonétique, graphique et prosodique des langues française et allemande présentent toute une série de particularités que les autres ne possèdent pas telles quelles. L'analyse du processus d'assimilation des emprunts faits par la langue allemande au français a révélé en particulier que le développement de la norme d'articulation dans la langue réceptrice s'effectue suivant une orientation inédite jusqu'ici, différente de la méthode traditionnelle. On peut observer un mécanisme d'appropriation des voyelles nasales par la norme orthographique allemande.

*V. V. Naoumov
(Université des sciences humaines de Saint-Petersbourg)*

Reflets de la philosophie de Bergson et Pascal dans les essais philosophico-littéraires de Georges Duhamel

Les idées esthétiques et philosophiques du jeune Duhamel se formèrent dans les années 1900-1910, lorsque le triomphe de la civilisation matérialiste poussa l'intelligentsia artistique à se tourner vers les enseignements philosophiques de tendance idéaliste. Dans les années de l'Abbaye (1906-1907), il assimila les leçons contradictoires des écoles naturaliste et symboliste; il manifesta dans ses oeuvres de jeunesse la passion pour l'observation exacte et la vérité objective - tout en prônant le culte de l'âme. Son goût pour ces principes artistiques apparemment incompatibles se renforça de l'expérience de la vie, car il fut non seulement poète mais étudiant en médecine, puis chercheur en biologie.

En 1912, l'on invite Duhamel à tenir la chronique de poésie au Mercur de France. Les articles écrits par Duhamel en 1912-1914 exprimèrent les passions philosophico-esthétiques de sa génération. Ils parurent pratiquement au même moment que les publications que Péguy, Benda, Massis consacraient à la philosophie bergsonienne et au problème de la connaissance en particulier. Dans un article sur Claudel (Paul Claudel et autres articles, 1913), Duhamel accorde à cette question une grande attention et se déclare partisan de l'intuitivisme. Il met notamment en garde ses lecteurs contre la banalisation de la raison, devenue un signe des temps, sans tomber pour autant dans les excès de l'absolutisation de l'intuition ou de son rejet. Parmi les articles réunis sous le titre commun Les Poètes et la Poésie: 1912-1913 (1914) se distinguent les deux "Remarques sur la connaissance poétique", d'août 1913. Y soulignant l'équivalence des méthodes scientifique et poétique pour connaître le monde, Duhamel rejette la possibilité de leur réunion quand il s'agit de la connaissance de l'âme humaine, pour donner finalement la préférence à la dernière.

L'évolution postérieure des idées philosophico-esthétiques de Duhamel fut fortement influencée par la Première guerre mondiale. Dans son essai philosophique intitulé La Possession du monde (1918), il se tourne à nouveau vers Bergson pour en venir à cette conclusion que la guerre a confirmé sa thèse antirationaliste. D'accord avec Bergson sur le fait que la raison se caractérise par une complète incompréhension de la vie, il ajoute "et une complète incompréhension du bonheur".

Duhamel trouve dans Les Pensées de Pascal un appui dans les conclusions navrantes que lui fournit l'observation des destinées de la civilisation contemporaine. Il constate à la suite de Pascal l'antinomie existant entre la connaissance et le bien. A la civilisation rationaliste qui n'a rien apporté de nouveau si ce n'est les horreurs de la guerre, Duhamel (pour qui les mots "technique", "mécanique" ou "matérialiste" sont synonymes) oppose la civilisation de l'esprit, dont il dévoile la signification dans un chapitre dont le titre oriente encore le lecteur vers Pascal et "le Règne du coeur".

Dans la civilisation régie par les lois du coeur prévaut le principe spirituel. Pourtant, à la différence de Pascal qui voit dans le coeur un instrument de connaissance du monde bâti par Dieu et dont Dieu est le centre, Duhamel dans son système moral élimine les soutiens de la religion. C'est en cela que s'exprime son désaccord avec le catholique Claudel, avec le nouveau converti Péguy et avec Massis qui soumet La Possession du monde à une critique destructrice. Au centre du système moral proposé par Duhamel se trouve l'homme divinisé. Il est le principe et la fin du perfectionnement moral du monde. A la base de l'autoperfectionnement de l'homme se trouve la connaissance de soi.

C'est dans les deux premières décennies de notre siècle que se sont formées les idées philosophiques et esthétiques de Duhamel; elles servirent de base à son oeuvre postérieure. On découvre des échos de ses jugements sur la philosophie de Bergson et de Pascal aussi bien dans ses oeuvres artistiques (que ce soit dans Vie et aventures de Salavin ou la Chronique des Pasquier) que dans les articles littéraires de la période d'après-guerre (Essai sur le roman, Remarques sur les mémoires imaginaires). En même temps, ils témoignent du fait que les recherches du jeune Duhamel participaient pleinement à la réflexion générale sur les problèmes, d'une brûlante actualité, qui marquèrent le tournant des XIXème et XXème siècle.

E. A. Leguenkova
(Université des sciences humaines de Saint-Petersbourg)

Le patriotisme de Jeanne d'Arc

La communication est consacrée au sentiment patriotique de Jeanne d'Arc, dont la personne est devenue le symbole du patriotisme en France. Son époque est celle de la première apparition des idées patriotiques dans la littérature française, et d'abord dans les oeuvres d'Alain Chartier. Conception du patriotisme inspirée de l'humanisme italien et basée sur le droit de la Nature. Son idée fondamentale s'appuyait sur la notion du devoir de l'homme envers la Nature et la Patrie. Mais Jeanne d'Arc était, bien sûr, étrangère à ce savant concept. Son sentiment patriotique était proprement médiéval et monarchique. Il était nourri de la foi en la sainteté de la royauté française. C'est pourquoi les Saints avaient appelé la Pucelle à sauver le Dauphin et le royaume de France.

*I. Malinine
(Université des sciences humaines de Saint-Pétersbourg)*

La Pensée patriotique de Christine de Pisan dans le Ditié de Jehanne d'Arc

Le Ditié de Jehanne d'Arc, écrit en 1429, est la dernière oeuvre de Christine de Pisan. La poétesse aspire à la restauration de la royauté légitime au sein d'une chrétienté unifiée. Ce sentiment de loyauté envers la monarchie caractérise le patriotisme naissant en France à la fin du Moyen-Age. Quant à la nature de la pensée politique de Christine de Pisan, il s'agit avant tout d'une pensée patriotique. Dans le Ditié, les louanges adressées au roi et aux soldats sont suivies des menaces adressées aux Anglais, aux Français félons qui s'y sont alliés et aux villes rebelles. Christine de Pisan est l'une des premières à célébrer la victoire de Jeanne d'Arc et le miracle qu'elle accomplit. Fatiguée par les ans et les malheurs, s'étant battue pour défendre la condition féminine, Christine a pu suivre avec tout son coeur les exploits de cette jeune bergère qui, vêtue de fer, était en passe de restaurer l'honneur de la France et sa liberté. Les jugements de la poétesse sur la France et les Français constituent la preuve de l'amour profond qu'elle ressentait pour sa patrie d'adoption et prouvent qu'il existait bien un sentiment national à l'aube du XVème siècle.

*C. Elizarova
(Syktyvkar, République des Komis)*

Les Chroniques italiennes dans l'oeuvre de Stendhal

L'intérêt que Stendhal vouait à l'histoire de l'Italie du Moyen-Age et de la Renaissance est bien connu. Cet intérêt est principalement lié à la peinture italienne de l'époque renaissante, et ensuite à l'histoire des moeurs de ces temps-là. Ce sont par ailleurs les chroniques qui représentent pour l'époque le reflet le plus fidèle de ces moeurs. Stendhal a particulièrement veillé au style de ses Chroniques. Lui servait de modèle en la matière la vieille tradition italienne, que l'écrivain opposait au style qui alors se répandait en France: le style "artiste", jouant de complications. Ce style représente pour Stendhal le fruit d'un engouement erroné pour la "joliesse". Alors que le style des chroniques italiennes le captivait par leur simplicité naturelle.

La première véritable chronique italienne de Stendhal fut Vittoria Accoramboni, qui constitue une libre transposition d'une oeuvre originale. Le rapport entre les visées documentaire et artistique internes à l'oeuvre n'est pas indifférent et tourne au profit de la seconde, qui rend d'ailleurs la chronique plus attrayante que son original. Pourtant l'écrivain donne son livre pour l'exacte traduction du texte écrit à Padoue en décembre de l'an 1585. C'est-à-dire qu'il utilise un procédé de mystification couramment employé dans la littérature de l'époque romantique.

La chronique intitulée L'Abbesse de Castro se distingue fondamentalement des précédentes. Pour la première fois dans l'oeuvre de Stendhal, le XVIème siècle apparaît comme un stade transitoire vers une nouvelle époque de l'histoire italienne. La chronique est écrite dans le genre de la "nouvelle de monastère", très en vogue dans la littérature du XVIIIème siècle. Traditionnellement le monastère y joue le rôle d'un lieu de réclusion pour jeunes gens dont l'amour entre en contradiction avec les principes de la société. Le pathétique de ce type de nouvelle était avant tout dirigé contre la contrainte morale catholique.

Le héros de L'Abbesse de Castro est un bandit. Stendhal s'est toujours intéressé au problème du brigandage dans la vie de l'Italie, en tant qu'il est un problème lié à l'histoire du pays - à ses lois et à la psychologie traditionnelle de sa population. Dans la Chronique de Stendhal, le bandit est représenté comme partie intégrante de la vie du pays, comme l'un des traits du caractère national italien. Et c'est précisément à ce propos que l'écrivain parle d'une évolution de la pensée morale et du début d'une époque nouvelle.

Le thème amoureux est au centre de L'Abbesse de Castro. Les personnages qui y sont décrits sont les mêmes qu'auparavant: ils ont les mêmes passions et les mêmes idées. Parmi eux, deux figures sont caractérisées par une psychologie particulière et une perception nouvelle de la vie: Jules et Hélène. Une perception naïve du monde extérieur leur est inhérente. Le naturel de leurs élans ne pourrait apporter le bonheur à ces jeunes gens que dans une société organisée en conformité avec les lois de la Nature. L'idée centrale de la chronique est de type psycho-sociologique. Elle se trouve refléter la sympathie de l'auteur pour des êtres qui, sans en avoir conscience, sont devenus les précurseurs de la société future.

*S. A. Syratovskaïa et I. A. Malikova
(Université des sciences humaines de Saint-Pétersbourg)*