

## Avant-propos

Notre bulletin abrite pour ce numéro la fin des actes du colloque qui s'est tenu en 2005 à l'Université d'État de Saint-Petersbourg. Yves Avril a traduit une bonne partie de ses exposés. Pour le décharger quelque peu de l'ample part de traduction que comporte la préparation de chaque numéro, nous faisons appel à tous nos lecteurs : ne connaissez-vous pas des traducteurs du russe, du polonais, du finnois même qui puissent être intéressés par une collaboration avec le *Porche* ? Point n'est besoin de polyglottes, d'ailleurs. Prière de les adresser à la rédaction ! Car, pour ma part, je ne pratique que le russe.

Mais il faut présenter d'abord deux nouveaux collaborateurs : Geneviève Decrop et Lena Jakubčáková, qui fournissent nos deux premiers articles.

Geneviève Decrop, diplômée de l'Institut d'études politiques de Paris, docteur en sciences politiques de l'École des hautes études en sciences sociales en 1991<sup>1</sup>, « consultante sociologue » spécialiste des crises et des risques naturels et technologiques, écrit à l'origine cet article en 2003, et l'article resta inédit dans ses papiers jusqu'aujourd'hui, où elle a bien voulu accepter de l'offrir aux lecteurs du *Porche*. On lui doit notamment : *Les Enjeux de l'autonomie* et, en collaboration avec Jean-Pierre Galland, *Prévenir les risques : de quoi les experts sont-ils responsables ?*<sup>2</sup> Elle a préfacé et postfacé la traduction de Rudolf Høess *Le commandant d'Auschwitz parlé*<sup>3</sup>. Qu'on ne nous dise pas que tous les péguistes sont des littéraires...

Lena Jakubčáková vient de soutenir devant l'Université de Prešov, où elle est chargée de cours à l'Institut de traduction et d'interprétation, une thèse sur *Les Traductions de la poésie spirituelle et des poètes des « mondes imaginaires » (Jammes, Péguy, Michaux, Bonnefoy)* sous la direction du professeur Anna Valcerová. Elle se passionne pour la photographie, principalement documentaire, et vient de consacrer une exposition personnelle à la vie des prisonniers ; mais elle se définit volontiers comme péguiste, et voici ce qu'elle nous écrit :

Péguy est pour moi quelque chose de sacré, je l'ai découvert vraiment ou plus profondément quand j'ai trouvé une traduction slovaque de son *Mystère des saints Innocents*, publiée en 2004, dans une librairie chrétienne de ma ville, Kosice. C'est sa première œuvre intégralement traduite en slovaque. Après quelques pages lues dans le bus commença une belle aventure spirituelle, avec quelques petites larmes dans les yeux... Malgré les devoirs académiques, universitaires autour de la préparation de ma thèse, je suis heureuse d'avoir pu travailler avec des poètes que j'aime beaucoup : outre Jammes et Péguy, Henri Michaux et Yves Bonnefoy.

De Péguy j'admire surtout sa parole poétique, sa reprise des paraboles et d'autres thèmes chrétiens qui, d'après moi, deviennent, même s'ils sont actuels et quotidiens, étrangers à beaucoup de croyants. Ses images (les bateaux de prières), sa façon de bien distinguer le sens des mots, son interprétation du sens des prières (le *Notre père*, l'*Ave Maria*), ses petites observations et descriptions minutieuses de la nature, du miracle de l'amour, des vertus de Dieu, tout cela fait un style propre, vigoureux, qui tient de la certitude de Dieu, force et humilité à la fois...

Deux parties des actes du colloque qui s'est tenu en 2005 à l'Université d'État de Saint-Petersbourg ont déjà paru : celle consacrée à Charles Péguy et l'autre consacrée à Paul Claudel. Restait à honorer Jeanne d'Arc et d'autres aspects du grand sujet qu'était « Le poète et la Bible ». On n'oubliera pas de remercier Yves Avril d'avoir assuré la traduction sinon l'adaptation en français des communications fournies originellement en russe.

Nos lecteurs liront ensuite trois poèmes qui nous viennent d'assez loin, dans le temps avec un sonnet qui date au plus tard du XVII<sup>e</sup> siècle, dans l'espace avec la Finlande et la République d'Oudmourtie. C'est Jean-Luc Moreau et Osmo Pekonen qui nous ont transmis les deux derniers.

La rubrique des comptes rendus ne désemplit pas, même si deux ouvrages recensés remontent à 2005. La réédition par Roger Dadoun de *Marcel. Premier dialogue de la cité harmonieuse* de

---

<sup>1</sup> Sa thèse fut publiée sous le titre *Des camps au génocide : la politique de l'impensable*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1995.

<sup>2</sup> Respectivement : Grenoble, Peuple et culture de l'Isère, 1984 ; La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1998.

<sup>3</sup> La Découverte, 1995.

Péguy me sembla devoir être signalée dans ce numéro, puisque Geneviève Decrop y étudiait *Marcel*. Au titre des (ré)éditions de Péguy figure aussi *L'Argent*, thème décidément en vogue, si l'on fait le rapprochement avec le livre de Jacques Julliard *L'Argent, Dieu et le Diable* (Flammarion, 2008), où sont confrontés Péguy, Bernanos et Claudel. Mais nous recommandons particulièrement la lecture de la biographie d'Arnaud Teyssier, qui ne manque pas de mentionner d'ailleurs notre association :

« L'Amitié Charles Péguy », dont l'activisme ne s'est jamais relâché, organise, année après année, des rencontres ou des colloques sur les aspects les plus variés de l'œuvre. Il existe aussi une « Association des amis de Jeanne d'Arc et de Charles Péguy » qui édite un bulletin, *Le Porche*, et entretient des liens spécifiques avec la Russie, la Pologne, la Finlande. Elle est à l'origine d'un centre « Jeanne d'Arc – Charles Péguy » à Saint-Petersbourg, où elle a organisé un récital de poésies de l'écrivain en 2006. L'universitaire Robert Burac, qui a édité Péguy dans la *Pléiade* et lui a consacré une biographie, a légué sa bibliothèque à l'association.<sup>4</sup>

Nous donnons ensuite un large extrait des *L.D.T.* de Jean Michel Adventus<sup>5</sup> gracieusement offert par l'auteur et les éditions Bartillat aux lecteurs du *Porche*. C'est Yves Avril qui a, jusque dans les rayonnages des librairies, le flair infailible du péguiste qui ouvre un livre au hasard et tombe sur le nom du poète que vous savez. *L.D.T. ? Comprendre : Leçons de ténèbres pour le repos des petits souris*. Ce roman au titre aussi mystique que mystificateur<sup>6</sup> raconte la vie d'un écrivain, Ferdinand, prénom qui n'est pas sans rappeler le *Voyage au bout de la nuit*. Fin observateur de la fin de siècle que nous venons de traverser, ce Ferdinand grandit en Normandie, s'engagea dans les courants gauchistes des années 1960. Sa vie, d'ailleurs censément écrite au milieu de notre XXI<sup>e</sup> siècle, permet à l'auteur d'évoquer divers grands sujets de société (les idéologies, la société de consommation, l'écologie...) et c'est à plusieurs reprises que l'ouvrage tourne à l'essai. Tant que Charles Péguy n'est pas oublié, nous n'y trouvons rien à redire.

Le travail de l'Association ne se limite pas au bulletin.

Nous préparons en ce moment, avec l'aide du Centre Jeanne d'Arc et de la Ville d'Orléans, le prochain colloque de l'Association, le troisième colloque français de l'Association après Orléans en 2001 et Lyon en 2004. Il sera consacré à « Jeanne d'Arc en littérature ». Son sous-titre, « prose, poésie, théâtre », ne le restreint à aucun genre et il aura lieu à Orléans, pendant les fêtes johanniques, du 6 au 10 mai 2009. Tous les lecteurs du *Porche* sont invités à diffuser largement son annonce, à venir y assister bien entendu, éventuellement à proposer leurs idées de communications. Il suffit pour cela de nous faire parvenir, à Yves Avril ou à moi-même, avant le 31 décembre 2008, votre suggestion d'exposé. Nous répondrons avant le 31 janvier 2009 aux propositions de communication. Il y aura de nombreux participants étrangers, c'est ce que nous ont annoncé d'ores et déjà le centre « Europe de l'Espérance » de Varsovie (Pologne) et le « Centre Charles-Péguy » de l'Université d'État de Saint-Petersbourg (Russie). Que ceux qui ne pourront venir assister au colloque se rassurent : les Actes du colloque paraîtront dans *Le Porche*.

Ajoutons au titre des bonnes nouvelles qu'un volumineux lot de livres, actuellement stocké à Orléans, devrait bientôt enrichir les rayons de la bibliothèque du centre « Europe de l'Espérance » de Varsovie (Pologne), conformément à l'une des vocations premières de notre Association.

La rédaction du *Porche* souhaite à tous ses lecteurs de bonnes fêtes à l'occasion de la fin de l'année 2008.

Bonne lecture !

Romain Vaissermann

---

<sup>4</sup> Arnaud Teyssier, *Charles Péguy, une humanité française*, Perrin, 2008, p. 13 ; nous avons simplement fait passer dans le corps du texte le contenu d'une note au mot « Finlande » : « Elle est à l'origine... »

<sup>5</sup> Bartillat, 2001, pp. 212-216. Jean Michel Adventus est né en 1963 à Carthage. Il a publié après les *L.D.T.* et toujours chez Bartillat le roman *Adulesco ou La Maladie de la vie*, en 2002.

<sup>6</sup> Jean Michel Adventus renvoie à la liturgie des *Leçons de ténèbres* et peut-être particulièrement aux *Leçons de ténèbres pour le Mercredi Saint* écrites par François Couperin (1714). – Les muridés font plusieurs apparitions dans l'ouvrage.

## L'utopie de Charles Péguy

Geneviève Decrop  
Bessenay, France

On n'a guère l'habitude de citer Charles Péguy parmi les penseurs utopiques. On connaît les engagements politiques de l'inlassable et prolifique rédacteur des *Cahiers de la quinzaine*, ferraillant à gauche, à droite, contre toutes les injustices, les compromissions et les démissions de la pensée – en faveur de Dreyfus et contre l'antisémitisme, pour la République laïque et socialiste, contre le nationalisme, etc. Poète et essayiste, militant socialiste et chrétien mystique, Péguy est et reste inclassable, irrécupérable par les écoles, les partis et les chapelles de toutes obédiences. Revers de la médaille, on a tendance à ne retenir de lui que l'œuvre poétique, en particulier les pages superbes de *Jeanne d'Arc* ou du *Porche du mystère de la deuxième vertu*. La partie proprement politique de son œuvre est quelque peu tombée dans l'oubli. À tort, car elle se lit encore très bien aujourd'hui, alors même qu'elle est constituée en majeure partie de réactions à chaud sur l'événement. On les lit très bien pas seulement grâce à la langue admirable de Péguy, mais aussi parce que ces textes vont toujours plus loin que l'événement, que la circonstance particulière qui les a suscités. Ils sont tous profondément imprégnés non seulement des valeurs de Péguy, mais aussi de sa méditation, de ses observations lucides et passionnées sur la société moderne, industrielle dont l'essor se faisait sous ses yeux, sur les sociétés humaines, sur l'histoire et sur les hommes qui la fabriquent et en sont tout à la fois le produit. Parmi ces courts essais, l'un est particulièrement remarquable, à défaut d'avoir été remarqué. Il s'intitule : *Marcel. Premier dialogue de la cité harmonieuse*, daté d'avril 1898 et signé du pseudonyme « Pierre Baudouin ». Le texte est long – 63 pages dans l'édition de La Pléiade<sup>7</sup> – et il est précédé d'un court texte (six pages), d'inspiration voisine : *De la cité socialiste*, publié dans *La Revue Socialiste* d'août 1897. Je me propose dans les pages qui suivent de donner un aperçu commenté et critique de ces textes, surtout le *Premier dialogue*.

La cité harmonieuse peut être considérée comme un petit condensé de l'utopie de Péguy. Mais une fois prononcé le mot « utopie », comment éviter que le texte n'aille atterrir dans la grande poubelle de l'histoire où il se trouvera en l'aimable compagnie des farfelus délires ou celle, autrement plus sinistre, des utopies réalisées ? Quand Péguy écrivait ces deux textes, le « court vingtième siècle », condensé des horreurs politiques, n'avait pas encore commencé, tandis que s'étirait en longueur celui où tous les espoirs semblaient permis<sup>8</sup>. Un siècle donc après la mort de Péguy, peut-on encore se permettre de croire et d'espérer de nouvelles utopies ? Et, si bravant les sarcasmes, on y va quand même, comment distinguer les bonnes des mauvaises, les prometteuses des dangereuses ? Voici une proposition modeste et discutabile (que je soumetts à la discussion) de critère : les bonnes utopies sont celles qui recèlent en elles-mêmes non seulement une critique sociale rigoureuse et dûment circonstanciée, mais aussi une anthropologie qui intègre peu ou prou la fine pointe des enseignements de l'histoire humaine. Je veux dire par là l'acquis vénérable des sages et des Traditions et également les leçons et les méditations des auteurs sur les temps qu'ils ont eu à connaître. Il est préférable de parler d'anthropologie (au sens de ce qui convient à ce que les hommes donnent à connaître d'eux-mêmes) et non de code éthique de valeurs, car les valeurs sont trompeuses. L'utopie communiste version léniniste était censée réaliser sur terre, aux yeux de ses adeptes et sympathisants, les valeurs de la justice et de la solidarité humaine. Mais ces valeurs dissimulaient une anthropologie dont la violence et la volonté de puissance occupaient le centre. Dans son époque d'ascension irrésistible, peu de gens avaient discerné les dangers de ce ressort intime<sup>9</sup>. Mais de la cité harmonieuse, on peut avancer qu'elle appartient à la catégorie des utopies

---

<sup>7</sup> Charles Péguy, *Marcel. Premier dialogue de la cité harmonieuse*, A 55-117.

<sup>8</sup> Les historiens ont l'habitude de faire courir le XIX<sup>e</sup> siècle entre la Révolution Française et la Première Guerre mondiale et le XX<sup>e</sup> siècle entre 1914 et la chute du rideau de fer (1989). Péguy est né en 1873, soit 2 ans avant l'avènement de la III<sup>e</sup> République et mort en septembre 1914, au front.

<sup>9</sup> Une exception notable doit être faite pour Simone Weil qui, dans ses *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, écrites en 1934, mettait en évidence la profonde parenté entre capitalisme et communisme soviétique sous l'espèce de la volonté de puissance et de l'accumulation productiviste.

fructueuses, puisque non seulement elle esquisse un projet de société meilleure, mais qu'elle contient aussi sur nous-mêmes des enseignements à méditer et à faire fructifier. Du moins est-ce mon sentiment, mais *in fine* ce sera bien entendu au lecteur de juger. Voici donc, le plus fidèlement possible, l'utopie de la cité harmonieuse selon le poète Charles Péguy.

Elle peut se décliner en sept principes articulés à ce qui se présente d'abord comme une pétition de principe, mais qui ouvre à une sorte d'épistémologie des faits sociaux et politiques. Péguy déclare dans les premières lignes de *De la cité socialiste* que le gouvernement socialiste doit porter sur les choses et non sur les hommes : « En effet, écrit-il, les hommes étant variés indéfiniment, ce qui est bon d'ailleurs, on ne peut pas organiser le gouvernement des hommes selon une exacte méthode scientifique ; tandis que, les biens n'étant pas indéfiniment variés, on peut organiser selon une exacte méthode scientifique l'administration des biens »<sup>10</sup>. Au premier abord, cela fleure bon l'utopie scientiste façon Belle Époque. Mais au premier abord seulement, car en réalité, une telle déclaration prend à rebrousse-poil toute une sociologie en plein essor à cette époque, et dont les croyances sont maintenant fermement enracinées dans l'opinion contemporaine. C'était alors l'avènement du gouvernement par la statistique, qui s'applique certes aux choses, mais plus encore aux hommes. Dénombrer, définir, classer, puis traiter : tels sont les principaux outils du pouvoir moderne, celui de la bureaucratie que Max Weber décrit comme le mode de gouvernement démocratique et rationnel. Du pouvoir et du savoir scientifique puisqu'aussi bien le projet de l'un légitime l'autre. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la science maîtresse est la taxinomie. Aujourd'hui, la représentation statistique des êtres (façon INSEE), des comportements (façon *marketing*) et des opinions (façon sondage) occupe le centre du débat public et des officines des divers pouvoirs. *Exit* la pluralité humaine, dont Péguy disait qu'elle était *indéfinie* et que c'était un bien. Indéfinie, non au sens qu'elle serait illimitée, mais à celui qu'il serait criminel de prétendre la fixer, l'objectiver dans un savoir. La violence et la haine commence avec la généralisation. De la catégorie ne peut s'élever aucune parole singulière. Cette affirmation de Péguy laisse entière la question de savoir comment, dans la cité socialiste, sera organisé le pouvoir politique, ni même s'il y en aura un. A-t-il dans l'esprit une sorte d'anarchie ou une démocratie directe, et comment la voit-il s'exercer pratiquement ? Les deux textes sont muets sur ce point. Non pas sans doute que la question soit secondaire pour Péguy, mais son souci présent est autre. Il est d'identifier les causes des maux sociaux dont il voit à son époque s'aggraver les pressions. Et, écrit-il, « la plupart des difficultés, des souffrances qui paraissent tenir au mauvais gouvernement des hommes tiennent à la mauvaise administration des biens »<sup>11</sup>. Notons au passage – utile distinction – que les hommes se gouvernent et que les choses s'administrent. Pour Péguy, la dimension de l'organisation sociale, de la structure, s'impose à l'individu, quel que soit par ailleurs l'état de sa conscience, de ses désirs et de ses vertus. Péguy pense, comme Machiavel et d'autres avant lui, que s'il peut y avoir de mauvais citoyens dans une cité vertueuse, en revanche il ne peut y avoir de bons citoyens dans une cité mauvaise. Sa position se rapproche en apparence de celle de Marx sur le primat des infrastructures, mais ce n'est qu'une apparence. Marx décrit cette dépendance en terme d'« aliénation », tandis que Péguy parle de « difficultés » et de « souffrances », soit l'idée d'une interaction, d'un combat sans victoire ni capitulation entre l'individu et la disposition des choses *hic et nunc*. Il n'enlève pas à l'individu sa liberté spirituelle vis-à-vis des conditions matérielles de son existence. La différence est capitale, car chez Marx et plus encore chez les marxistes, l'homme est « produit ». Dans l'homme selon Péguy, il y a de l'invariant et du transcendant. Il ne met pas de concept là-dessus, seul le talent du poète donne vie à cette dimension dont le souffle soulève toute l'œuvre<sup>12</sup>. Les petits enfants de Marx, au nom de l'homme-produit, puis de l'homme-force de travail, ne verront pas d'inconvénients à envoyer les « mauvais produits » croupir par -50° sous le ciel de la Kolyma.

Mais à l'inverse, Péguy ne souscrirait pas à la tendance actuelle de faire reposer tout espoir de changement social sur la prise de conscience de l'individu – laquelle, par on ne sait quel effet miraculeux de contagion, suffirait à inverser le cours calamiteux de l'histoire. De quelque manière qu'on l'envisage, la volonté politique est indispensable.

---

<sup>10</sup> Ch. Péguy, *De la cité socialiste*, A 34.

<sup>11</sup> Ch. Péguy, *De la cité socialiste*, A 34.

<sup>12</sup> Entre autres exemples, voyez *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*.

L'épistémologie sociale de Péguy ainsi posée, et bien qu'ils ne soient pas énumérés formellement dans le texte, voyons donc ces sept principes sur le fondement desquels une cité authentiquement « harmonieuse » pourra croître et prospérer – et dont l'harmonie, comme on va le voir, n'est pas cette paix des cimetières qui était au bout des promesses des folles utopies de notre temps.

Le premier principe est bref : *Tous les vivants animés sont citoyens de la cité harmonieuse*. les hommes de toutes cultures, toutes religions, toutes origines, tous métiers, les citadins comme les campagnards sont citoyens car il n'y a ni droit du sol, ni droit du sang dans la cité péguiste. Ce qui ne veut pas dire nécessairement que la cité harmonieuse se confond avec la terre entière, mais qu'aucun de ceux qu'elle accueille ne reste un étranger, d'où qu'il vienne. Même les animaux, et c'est pour cela que Péguy ne parle pas des humains, mais des « vivants animés » : « les animaux sont en la cité concitoyens des hommes », mais des concitoyens mineurs en quelque sorte, placés sous la tutelle et la protection des hommes, car les animaux demeurent éternellement « des âmes adolescentes »<sup>13</sup>.

Les trois principes suivants organisent la vie matérielle de la cité, que Péguy appelle la « vie corporelle », et en effet, c'est bien le corps humain qui en est la mesure. Il y a une harmonie du corps, des différents métabolismes entre eux, humains, animaux et tout ce qui vit sur terre. Péguy a une attention extrême à ce que nous appellerions aujourd'hui la « solidarité du vivant », non pas pour s'y enfermer, mais au contraire parce qu'il a la conviction que si cette articulation biologique est défectueuse, tout le reste – ce que l'homme a en exclusif – sera faussé.

Le deuxième principe porte sur la substance de la vie de la cité : « la vie corporelle de la cité n'est assurée que par les produits naturels cueillis et par les produits des travaux non malsains »<sup>14</sup>. Il ne s'agit pas d'une économie de cueillette : il y a une agriculture, des mines, des carrières, de l'exploitation fluviale et maritime etc. dans l'économie harmonieuse. Toute la nature peut être exploitée, mais avec deux conditions, qui sont déterminantes : il n'y a aucune appropriation privative possible de la terre et des ressources de la nature – ni « par un parti de citoyens ou par un citoyen, par un peuple ou par un individu »<sup>15</sup>. C'est plus radical que le régime classique d'opposition entre la propriété privée et la propriété publique, laquelle est toujours privative vis-à-vis d'un autre extérieur. L'autre condition est que les travaux nécessaires à l'obtention des produits ne soient pas « malsains ». Voilà un point capital, dont on peut faire le troisième principe : *Aucun travail malsain, c'est-à-dire, aucun travail qui puisse déformer les âmes ou les corps des travailleurs n'est fait pour assurer la vie corporelle de la cité harmonieuse...* La vie économique de la cité est harmonieuse, parce qu'elle est mesurée à une seule aune : l'harmonie des activités de production, dans leur double dimension physiologique et spirituelle. Les travaux ne peuvent être dangereux pour la santé, ni déformants pour le corps. Surtout, les travailleurs, humains et animaux, ne peuvent être confondus avec des choses : ni machines, ni serviteurs de machines. Ils ne peuvent être exploités et forcés jusqu'à être défigurés. Il n'y a pas d'un côté le travailleur et de l'autre sa force de travail, comme si elle était indépendante de lui et que, confondue dans la puissance collective des forces de travail organisés, elle puisse se retourner contre lui. La divergence est radicale avec la pensée marxiste. Marx avait bien mis en lumière le processus d'extraction de la force de travail, aliénée de son possesseur humain, mais il en avait tiré la conclusion que ce ne sera que collectivement, en tant que classe, que les prolétaires récupéreront leur bien et leur puissance. L'individu n'a alors pas d'autre choix qu'une appartenance identitaire sans faille avec sa classe sociale. Le travailleur, selon Péguy, demeure un citoyen et une personne même quand il est occupé aux tâches besogneuses de l'intendance. Voilà un impératif catégorique chargé de conséquences drastiques sur la nature et le volume de la production. Il est sous-tendu par une intuition forte : si le travail ne nuit pas à l'homme, ni à son corps ni à son âme, il ne pourra nuire à la nature, car la nature physiologique de l'homme, étant partie intégrante de la nature terrestre, ne peut se retourner contre elle-même.

Un tel impératif dessine les caractéristiques de la consommation des biens de ce monde : elle est subordonnée à la production, en nature et en quantité, car il n'est pas question de demander aux travailleurs une production qui épuiserait leur force et nuirait à leur santé. « Les travaux qui sont

---

<sup>13</sup> Ch. Péguy, *Marcel*, A 56.

<sup>14</sup> Ch. Péguy, *Marcel*, A 58.

<sup>15</sup> Ch. Péguy, *Marcel*, A 57.

indispensables à la vie corporelle de la cité ne sont pas malsains, et [...] pour les travaux qui ne sont pas indispensables à la vie corporelle de la cité il ne convient pas de préférer les commodités ou les caprices des consommateurs à la santé de ceux qui travaillent »<sup>16</sup>. Il ne s'agit pas seulement de ce que nous rangerions dans la catégorie du luxe, mais de questionner à tous moments nos « usages » comme dirait Jean-Paul Lambert<sup>17</sup>, à la lueur de ce qui est nécessaire pour les produire ; ça vaut aussi pour les allumettes dont « il ne convient pas de préférer l'inflammabilité [...] à la santé des allumettiers »<sup>18</sup>. De ces conditions limitatives, il en est une qui est proprement axiologique - celle relative au temps : le temps de travail ne doit pas épuiser l'âme et le corps du travailleur, et même il doit être le plus restreint possible, car assurer la vie biologique de la cité n'est pas une fin, comme l'énonceront les 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> principes.

Mais pour l'instant, l'attention due au producteur conduit à ce qui lui est demandé et dont il doit répondre. Le quatrième principe est relatif aux obligations des travailleurs, presque tout entières contenues dans leur convocation : *Les travailleurs sont tous les citoyens adultes, jeunes et valides*. Péguy soustrait au travail productif les enfants et les adolescents, qui sont en cours d'éducation, les vieillards, les malades et... les femmes. Cette dernière exclusion, qui tient en une seule phrase, est assez étrange dans le texte lui-même. En dérogation complète avec le style répétitif de Péguy, elle ne fait en effet l'objet d'aucun rappel ni d'aucun développement. On me permettra de m'y attarder un peu, car cet aspect est capital pour la cohérence même de l'économie que Péguy appelle de ses vœux.

Voici ce qu'il écrit concernant les femmes et le travail, après avoir rappelé que les travaux sont faits par les citoyens pour « assurer la vie corporelle de la cité » : « Les femmes ne font pas de ce travail, parce qu'il ne convient pas que la cité soit à la charge des femmes ; et ce travail nuirait à la vie des familles, et ainsi à la cité même. »<sup>19</sup> Cette incise insolite dans le texte a de fortes chances d'être le tribut que Péguy paie à son époque. Le XIX<sup>e</sup> siècle a ceci de particulier qu'il a mis à l'index le travail des femmes, sous toutes ses formes. Dans toutes les cultures et quasiment à toutes les époques, la division sexuelle des activités sociales a été fondatrice : aux hommes la vie publique, à l'extérieur de la maison et les activités qui vont avec, aux femmes les activités domestiques – celles justement qui assurent la vie corporelle, pour reprendre l'expression même de Péguy. On peut critiquer cette division sexuelle, au nom de l'égalité des sexes et de la dignité des femmes, mais il reste que les femmes, non seulement, n'ont jamais été exclues de la production et de la reproduction de la vie, mais elles en ont été, sous toutes les latitudes, les chevilles ouvrières. Dans la cité harmonieuse de Péguy, l'économie se ramène quasiment à une économie domestique. L'expression est d'ailleurs un pléonasme que Péguy n'emploie pas, tant l'économie harmonieuse se confond avec l'*oikos*, la maison faite de main d'homme et le foyer écologique de la nature. Il est donc étrange que Péguy ne reconnaisse pas dans cette économie qu'il décrit l'élément proprement féminin qui la fonde.

C'est qu'avec la modernité bourgeoise et industrielle, cette répartition des choses est radicalement bouleversée et ce, ni pour le bien des femmes, ni pour le bien des travailleurs, ni pour le bien des jeunes, ni pour le bien de la cité dans son ensemble – mais dans le pur intérêt du capitalisme financier. Les femmes sont alors prises dans l'étau d'une redoutable contradiction. D'un côté, sur le plan politique et social, les réactions napoléonienne, puis monarchique n'ont de cesse que de ramener à la maison et de réduire au silence des femmes qui avaient pris une part active à la Révolution, (et presque toujours pour la radicaliser, tant d'un bord que de l'autre). Mais de l'autre côté, la « maison » dans laquelle on prétend les assigner, n'a plus sous le capitalisme en plein essor la même allure que la maisonnée des économies rurales et artisanales d'antan. Il s'agit maintenant de « libérer » la force de travail, « bridée » justement par l'économie domestique et les règles familiales et corporatives. Les liens de solidarité primaires, villageois et familiaux doivent être brisés pour que se constitue la « force productive » massifiée dans les usines et à la ville. On connaît bien ce processus qui d'ailleurs se poursuit sous nos yeux, au nord comme au sud, à l'est comme à l'ouest. Évidemment ce n'est pas sans répercussion sur la famille qui tend à devenir « nucléaire » c'est-à-dire qu'elle abandonne à des mercenaires, aux institutions publiques ou à la charité privée ses

---

<sup>16</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 57-58.

<sup>17</sup> Jean-Paul Lambert, *Écologie et distributisme : la planète des usagers*, L'Harmattan, 1998.

<sup>18</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 58.

<sup>19</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 58.

« improductifs » : les bébés aux nourrices, les enfants à l'école, les vieillards et les malades aux hôpitaux ou aux œuvres de bienfaisance. Pour les femmes des couches populaires, les conséquences sont terribles : elles sont requises pour la production industrielle - à domicile ou à l'usine - comme force de travail non qualifiée (*i.e.* expropriées de leurs savoirs et savoir-faire traditionnels), à bas prix et à régime d'exploitation sans limite. Et ce dans le but non seulement d'augmenter les profits, mais aussi de peser sur le niveau de salaire des travailleurs masculins. Les ouvriers réagirent en excluant presque partout les femmes du syndicalisme naissant et en les reléguant sur les marches de la classe ouvrière. Quand elles ne sont pas attelées à la production industrielle, les femmes du peuple sont employées comme domestiques dans les familles bourgeoises. C'est qu'en effet, conformément aux nouvelles valeurs du marché qui devient hégémonique, les activités domestiques, non exportables et non rémunérées, perdent toute signification sociale et tout pouvoir de valorisation. Les femmes bourgeoises, pour tenir leur rang, ne peuvent plus s'abaisser au ménage, à la lessive, à la cuisine, à la couture. Même l'éducation des enfants est bientôt laissée au soin des bonnes et des gouvernantes. C'est qu'il importe au plus haut point de « libérer » la femme bourgeoise pour la seule mission que le productivisme veut lui assigner : la consommation. On ne sait pas assez que des femmes ont opposé à cela une résistance farouche. On connaît bien la résistance des sages-femmes au pouvoir masculin médical qui est finalement parvenu à exproprier les femmes de l'accouchement, on sait moins que des femmes ont tenté d'organiser la résistance solidaire des bourgeoises et des ouvrières contre le double mouvement d'expropriation qui les frappait. En France, Henriette Jean Brunhes, par exemple, disciple de Le Play, monte une ligue d'acheteuses dont l'objet est de responsabiliser la consommation pour éviter aux ouvrières du textile notamment les interminables journées de travail. Ce type de mouvement était fort répandu aux États-Unis<sup>20</sup>.

Ayant perdu son identité dans l'espace du foyer, exploité et méprisé dans l'économie marchande, le travail des femmes est au XIX<sup>e</sup> siècle une pierre d'achoppement et c'est ce qui explique peut-être ce paradoxe que Péguy le relègue pour ainsi dire dans l'angle mort. Alors qu'il devrait en faire une pierre angulaire pour deux raisons. D'abord parce que les activités traditionnellement féminines sont de celles qui assurent le plus évidemment la vie corporelle de l'humanité. Elles subissaient du temps de Péguy la dévalorisation propre à tout ce que était relatif aux femmes, mais aujourd'hui que la répartition différentielle de la valeur selon le sexe a, sinon rendu l'âme, du moins pris un sérieux coup dans l'aile, on peut envisager l'organisation économique sans exclure personne de quelque activité que ce soit au nom de son sexe, puisque cette activité ne peut en aucun cas ni déformer le corps, ni défigurer l'âme, ni excéder les forces du travailleur et de la travailleuse<sup>21</sup>. Mais encore et surtout en vertu de cette autre caractéristique : ces activités ne sont pas marchandes. Ou plus exactement elles offrent la plus solide référence dont on puisse disposer pour imaginer une économie non monétaire, basée sur l'échange des dons tel que le prône la cité péguiste : une « oikonomie » dans laquelle le don est premier et sans condition, et parce qu'il est premier et sans condition, il rend possible, sans heurt et sans violence, le retour, le contre-don. La mère ne demande pas à son bébé de laver ses couches avant de lui donner le sein et elle prépare les repas pour nourrir les membres de la famille et non pour les rémunérer d'on ne sait quel service. Tous les résultats de la psychologie contemporaine convergent au moins sur ce point : sans cet accueil inconditionnel, sans cet amour désintéressé, le petit d'homme accédera difficilement à l'autonomie et à la vie relationnelle. Il y a donc beaucoup à prendre et à apprendre de l'expérience féminine accumulée durant des siècles de relégation dans l'obscurité de la vie domestique. Et ce n'est pas parce qu'aujourd'hui les femmes ont honte de leur relégation passée qu'elles doivent taire les vérités qui en sont issues, sauf à perpétuer la dévalorisation et la négation dont elles ont été immémorialement frappées.

Mais revenons au quatrième principe de la cité harmonieuse, à l'économie de laquelle nous venons de restituer ses citoyennes-travailleuses. Les travailleurs sont donc tous les citoyen(ne)s adultes et valides, mais d'une part, leur temps de travail est le plus restreint possible, et d'autre part, il

---

<sup>20</sup> Georges Duby & Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, 5 tomes, Plon, 1990-1991, tome IV : « Le XIX<sup>e</sup> siècle ».

<sup>21</sup> Ce qui implique bien sûr que des hommes fassent la couture et la cuisine, ou le ménage, autant qu'il y aura de femmes à l'atelier, dans la fabrique ou au champ.

n'y a pas de répartition préalable et fixe des tâches. Voyons d'abord ce dernier point. Dans la cité harmonieuse, il n'y a pas des tâches nobles ou supérieures et des tâches inférieures ou indignes. Il y a des tâches nécessaires à accomplir, elles ne sont ni dangereuses, ni malsaines et les citoyens doivent se les répartir. Ils le font selon leurs affinités, leurs compétences, leurs moyens personnels et non pas selon des principes comptables de répartition des tâches. C'est l'occasion pour Péguy de se livrer à une critique iconoclaste de nos sacro-saintes valeurs. Et oui, dit-il, va-t-on répartir les tâches entre les citoyens selon la justice, selon l'égalité, ou encore selon la charité ? Toutes ces valeurs dont nous nous enivrons, sont belles certes, mais elles ont un défaut commun : elles s'établissent sur une comptabilité. Elles supposent toutes que l'on calcule la valeur des êtres et de leurs œuvres et que l'on établisse ensuite, par comparaison, des proportions et des fractions. Celles-là même qui nous paraissent les plus désirables, la justice et la charité, ont en réalité un manque originel : elles sont non pas premières et fondatrices, mais secondes et réparatrices. Il faut d'abord qu'il y ait inégalité, injustice, oppression, misère, pour que la justice et la charité trouvent à s'exercer. La cité harmonieuse n'est ni juste, ni charitable, elle sera simplement harmonieuse, non pas dans l'absolu, non pas comme dans l'Eden retrouvé, mais une cité humaine organisée de telle manière que les passions qui rendent la justice et la charité nécessaires, ne pourront plus se donner libre carrière.

Le travail humain ne peut faire l'objet d'aucun calcul, car il ouvrirait la porte à la comparaison, et ce serait introduire dans la cité nouvelle l'agent même de la dysharmonie : la compétition, la concurrence, et toutes les guerres, toutes les injustices, tous les malheurs dont la concurrence est la source. Le travail relatif à la vie matérielle de la communauté étant de l'ordre de la nécessité, il fait l'objet d'un devoir, et il n'a pas d'autre rémunération que la satisfaction du devoir accompli.

Cette contrainte sera d'autant plus acceptée que, outre le respect de l'intégrité physique et morale de chaque citoyen, le souci de sa liberté anime toute l'organisation collective. Chacun choisit librement le métier auquel il se forme, dès la fin de l'adolescence, sur le mode du compagnonnage. Par la suite il choisit librement sa tâche dans l'ensemble des tâches disponibles. Et il a le droit à l'erreur : on peut changer de travail autant qu'on le veut au cours de son existence active. Mais surtout le temps de travail sera le plus restreint possible, car le travail n'est pas la fin de la cité harmonieuse, il n'est qu'un moyen. Il sera d'autant plus restreint que Péguy compte en partie sur les machines pour le réduire, mais surtout parce que la cité harmonieuse est une société frugale, adepte disons d'une « sobriété heureuse » : quand il faut choisir entre le bien-être des travailleurs et la consommation de luxe, c'est toujours cette dernière qui est sacrifiée. Raisonner, non pas en partant des très contestés et contestables « besoins essentiels », mais en partant du superflu et en le mesurant à l'aune du bien-être humain, offre probablement la bonne perspective, la méthode ingénieuse pour sortir de la logique vicieuse de la « société productiviste de consommation dirigée » comme on l'a appelée à la suite de Marcuse.

Il n'est pas question de s'éterniser dans le travail socialement nécessaire, car la véritable fin, c'est le libre épanouissement de chacun dans les activités intérieures ou extérieures de son choix, comme nous le verrons avec les derniers principes.

Comment seront conçus, gérés, mis à jour, l'organigramme et le calendrier des tâches ? par quel genre d'instance ? composée de qui ? Ce sont des questions que Péguy laisse dans l'ombre, se contentant de tracer les principes généraux et les lignes de force de son utopie. Il ne s'agit pas cependant de détails secondaires et triviaux et même si c'était le cas, nous savons maintenant que « le diable est dans les détails ». Au fond, tout se passe comme si Péguy disait : « Je vous donne la recette d'une bonne cité humaine, qui n'est pas issue de l'imagination enfiévrée d'un visionnaire, fût-il poète, mais de ce que le regard du poète, aigu mais jamais désespéré, a vu de l'histoire et de l'âme humaine ; voilà les principes, les ingrédients dont il faudrait composer la cité humaine, aux cuisiniers à confectionner un bon plat. » Et Péguy reste fidèle à son principe que la gouvernance des hommes – et c'est de cela qui s'agit dans la question du partage des tâches – ne peut être élucidée selon une méthode scientifique, c'est-à-dire qu'elle ne peut être prévue et réglée d'avance. Cependant, il donne quelques aperçus de la façon dont on peut aborder les plus récurrentes objections à ce type d'utopie : les basses tâches dont personne ne veut, et les fainéants impénitents. Il y a d'abord l'espoir propre à son époque que le machinisme et la technologie réduira au minimum les tâches ingrates ;

mais il restera toujours quelques « métiers sacrifiés ». Pour ceux-là, sans doute devra-t-on compenser la pénibilité par une durée plus courte, et si néanmoins les travailleurs les désertaient, il faudrait alors introduire « un *service commandé*, obligatoire, universel et personnel ». À ceux qui crient à la contrainte, il rétorque qu'il s'agit là d'une « contrainte juste et officielle » et non pas de celle, sournoise et injuste, qui se donne libre cours dans la société présente. Car celle-ci place des individus et des groupes entiers d'individus dans une situation telle qu'ils n'ont d'autre choix que d'occuper les métiers les plus ingrats, à vil prix de surcroît, et le plus souvent en disant merci.

[...] au lieu de faire descendre les travailleurs, s'il y a lieu, des métiers moyens aux métiers sacrifiés, on les laisse tomber, sans vouloir avoir l'air de s'en apercevoir, beaucoup plus bas, assez bas pour qu'ils « aient encore bien de la chance », comme on dit, de remonter jusqu'à ces métiers-là<sup>22</sup>.

Quant aux fainéants, il en restera, si on peut dire, le taux incompressible, car l'éducation et la formation aux métiers doivent être organisées de telle manière qu'il n'y aura plus de fausses vocations ou de vocations forcées, ou beaucoup moins, parce qu'aucun choix ne sera irréversible. Ceux qui resteront ne mourront pas de faim, ne seront pas sanctionnés, mais seront réduits au strict nécessaire.

« Ils seront donc, dira-t-on, entretenus aux frais de la cité ? » – Sans doute, mais que fait la société présente, sinon de les entretenir aussi, et très cher, dans ses asiles, ses hôpitaux, ses prisons, ses colonies de relégation, ou dans ses plus somptueux hôtels, parasites mendiants ou parasites luxueux, ou bien ouvriers des mauvais métiers ?<sup>23</sup>

Le cinquième principe a trait à l'argent, aux salaires et aux revenus : « Les ouvriers donnent leur travail à la cité, la cité donne les produits aux citoyens. »<sup>24</sup> Dans la cité harmonieuse, il n'y pas de rémunération, ni pour le travail nécessaire, ni pour les activités libres. La gratuité est au principe de tout. Elle ne veut pas dire profusion, puisque la production est prise dans des limites et des contraintes. Mais il n'y a pas de marché de l'offre et de la demande, de vente et d'achat au sens de la théorie économique bourgeoise. L'obtention des biens nécessaires à la vie est décrochée de l'implication dans le processus de production, de même que le travailleur ne travaille pas pour se nourrir et nourrir sa famille. Le décrochage n'est pas complet cependant, puisque ceux qui se refusent au travail productif sans raison n'obtiennent que le strict nécessaire (ce qui laisse supposer de plus que le citoyen de la cité harmonieuse n'est pas réduit au strict nécessaire, ce qui est une bonne nouvelle !). Péguy pousse très loin le principe de la non rémunération, puisque les citoyens ne s'activent ni pour la gloire, ni pour le mérite, ni pour rivaliser avec leurs concitoyens, que ce soit d'ailleurs dans les activités nécessaires ou dans les activités libres. Avec son style si particulier, il revient encore et encore sur les maux sociaux que sont la rivalité, la jalousie et le ressentiment, véritable triangle des Bermudes où viennent s'abîmer tous les beaux projets de justice et de paix. À l'origine de ces sentiments, il y a l'esprit de compétition et d'émulation, dont l'économie a fait son moteur sous le nom de concurrence, avec ce qui en découle : la propagande (la « réclame », comme on disait à l'époque), la contrefaçon, le mensonge – et la guerre sous toutes ses formes, civiles et militaires. Nous ne reconnaissons pas ces maux pour ce qu'ils sont parce que nous sommes déformés par l'éducation publique et familiale qui les a mis au centre de nos valeurs. D'où le soin particulier qui doit être apporté dans la cité harmonieuse à l'accueil des nouveau-nés et à l'éducation des jeunes. L'esprit de compétition présente le vice fondamental que le travail, l'œuvre ou l'action entreprise sont dénaturés par un désir étranger et parasite – de tas de choses diverses que Péguy résume par le mot « ambition ». L'harmonie de la cité est faite de l'excellence et de la qualité, qui n'adviennent véritablement que si elles sont recherchées pour elles-mêmes.

Tirant les conséquences les plus radicales de son hypothèse, Péguy préconise la suppression de l'héritage. La terre et les biens appartenant à la cité toute entière ne peuvent être privativement transmis. La Cité est à tout moment héritière universelle d'elle-même, de ses biens matériels comme de ses biens culturels et spirituels. Mais dans ce dernier registre, Péguy est face à un problème dont

---

<sup>22</sup> Ch. Péguy, *De la cité socialiste*, A 38.

<sup>23</sup> Ch. Péguy, *De la cité socialiste*, A 39.

<sup>24</sup> Ch. Péguy, *De la cité socialiste*, A 68.

la solution proposée peut laisser perplexe : la cité doit-elle endosser l'héritage spirituel des maux de la société non harmonieuse ? Doit-elle transmettre l'histoire, la mise en scène littéraire et artistique, l'analyse sociologique, de ces maux que sont les guerres, l'oppression, la domination, etc. ? Péguy préconise une acceptation de l'héritage « sous bénéfique d'inventaire », pour éviter sans doute de donner de mauvaises idées aux citoyens – montrant par là sa crainte que ces mauvais sentiments soient plus enracinés dans la nature humaine que sa critique de la société bourgeoise ne le laisse supposer.

À ce stade de la description, on est en droit de se demander si la vie dans la cité harmonieuse ne risque pas d'être follement ennuyeuse, ou épouvantablement contrainte : composée d'êtres parfaits et parfaitement contrôlés, dont l'âme n'est plus troublée par les tourments de la jalousie et de l'ambition, que ne traversent plus la peur de manquer, ni celle de perdre. Une société sans risque, mais aussi sans piment et sans aventure ne sera-t-elle pas amputée de cette part de grandeur et de beauté qui pousse sur le fumier du malheur ? La réponse de Péguy ne manque pas d'audace, en tout cas elle est empreinte d'espérance, et de cette foi en la vie et en la grandeur de l'humanité qui se retrouve dans toute son œuvre. Elle est introduite par le sixième principe et se déploie au septième.

Sixième principe : « Quand les citoyens de la cité harmonieuse ont ainsi leur vie corporelle assurée dans la cité, ils deviennent libres pour la vie intérieure et pour le travail désintéressé. »<sup>25</sup> La liberté des citoyens est la véritable fin de la Cité. Liberté de s'investir dans la vie intérieure, « des sentiments et des volitions », et dans les activités désintéressées. Sur ces deux chapitres, la liberté est complète et soustraite à l'autorité de la cité. Celle-ci ne devrait d'ailleurs pas être menacée dans la mesure où la vie matérielle et l'éducation harmonieuse que les citoyens reçoivent les conduisent à des actions et à des œuvres qui ne devraient pas pouvoir nuire au bien de la Cité.

Au premier rang des travaux désintéressés, il y a, chez Péguy, l'art, la science et la philosophie. Voilà encore une différence radicale avec Marx. Dans la société communiste, le travail est lui aussi réduit au minimum pour laisser le plus de temps possible aux activités libres et gratuites, mais dans l'esprit de Marx, ces activités ne sont guère plus que des violons d'Ingres, où l'art et la philosophie voisinent avec le bricolage et le chant choral. C'est que pour Marx, implicitement, la valeur est irréductiblement logée dans l'activité productive de biens économiques<sup>26</sup>, tandis que la valeur réside pour Péguy dans la marque irréductible de l'humain qu'est l'initiative créatrice. Elle ne peut être quantifiée et calculée et c'est pour cette raison que les produits matériels nécessaires à la vie biologique de l'homme, que l'homme partage avec tout le règne animal, ne doivent pas être mercantilisés : toute la valeur viendrait alors s'y loger. Dans la cité péguiste, il n'y a pas d'oisiveté, mais du loisir et de la liberté ; dans la cité marxiste, les hommes, libérés du travail, sont condamnés à l'oisiveté.

L'art, la science et la philosophie, donc, non pas pour signifier que les autres activités n'auraient pas de dignité propre, mais parce que c'est dans la quête inlassable de la Beauté et de la Vérité que les êtres humains se connaissent et se reconnaissent. Cependant les savants et les philosophes ne font qu'offrir au monde leur approche personnelle de la beauté et du réel, travaillée à partir de la tradition qui les a précédés et selon les règles propres à leur discipline. Ils ne délivrent à leurs concitoyens ni la beauté, ni la vérité, ni la réalité, mais seulement les résultats de leur quête et de leur enquête, lesquels poursuivies pour elles-mêmes et non pour un quelconque gain matériel ou moral, porteront plus loin que celles de la cité dysharmonieuse, encombrées de motivations parasites. Mais toujours plus loin reportée, et c'est cette quête jamais achevée qui donne sa substance au septième et dernier principe.

« Chaque âme devient au mieux ce qu'elle est »<sup>27</sup>, voilà qui résume le fond de l'utopie de Péguy. C'est au principe et à l'horizon. Non pas la réalisation du bonheur collectif ou de l'âme collective, mais un devenir rigoureusement personnel à chacun. Car « bien loin que dans la cité harmonieuse les âmes soient toutes pareilles entre elles parce que tous leurs sentiments sont

---

<sup>25</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 70.

<sup>26</sup> Cette contradiction constitutive de la pensée marxiste a été bien dégagée par Hannah Arendt : le communisme prétend libérer l'homme du travail, alors que seul le travail est producteur de valeur dans sa théorie. Il ne peut le libérer alors que pour une oisiveté insignifiante et désespérante dont le monde « postmoderne » offre une image achevée.

<sup>27</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 76-77.

harmonieux, les âmes harmonieuses naissent et croissent personnelles en force et en beauté chacune selon ce qu'elle est. »<sup>28</sup>

Le temps libéré est consacré aux activités extérieures désintéressées et à la vie intérieure, la vie des « sentiments et des volitions », dit-il. Aucun rapport avec la subjectivité du Moi moderne, même additionné de son inconscient freudien, tournant comme une toupie autour de l'axe de ses émotions et de ses pulsions. Les sentiments et les désirs sont inscrits, nourris, portés, orientés par l'immense cortège des traditions spirituelles et profanes. Cultures, sagesse, religions, philosophies : tout est nourriture, tout conduit à la vie harmonieuse, qui ne peut véritablement se déployer dans des sociétés secouées par les rapports de force et les ambitions de pouvoir. Nulle table rase, nul fantasme de l'« homme nouveau », dans la cité péguiste, mais au contraire la quête du trésor caché des mémoires humaines et des cultures du monde. Et il ne s'agit pas non plus de sentiments « élevés », réservés à une élite, car les sagesse populaires, en matière de sentiments, ne le cèdent en rien aux spéculations raffinées des intellectuels :

Ainsi les citoyens n'ont pas inventé des sentiments humains pour les âmes animales ou des sentiments surhumains pour les âmes humaines ; ils n'ont pas inventé des sentiments nouveaux ; ils n'ont pas imaginé des sentiments étranges. Mais ils ont reçu en héritage de la cité qui n'était pas harmonieuse encore les sentiments anciens, les sentiments ordinaires, les sentiments simples de la santé.

D'ailleurs qu'auraient-ils inventé de meilleur ou de plus douloureux que le simple amour ?<sup>29</sup>

Seulement, ces sentiments ont été contrariés, étouffés sous le poids des souffrances et des douleurs liées à la vie malsaine. Souffrance des corps harassés par le travail, les agressions et les nuisances, souffrances psychiques des humiliations, de la colère rentrée, des ressentiments, de la jalousie, de la frustration, bref le cortège des maux et sentiments auxquels la société actuelle ouvre un boulevard. Ces sentiments-là une fois asséchés par une autre organisation sociale ne laisseront pas la place à la sérénité impavide des stoïciens, mais aux « sentiments heureux et malheureux qui sont de la santé »<sup>30</sup>. La cité harmonieuse n'est pas harmonieuse parce qu'elle délivrerait ses citoyens de l'angoisse et du doute, du bonheur de l'amour et de la douleur de l'absence, du deuil et de la peur de la mort. Non, il se pourrait au contraire que, débarrassée des parasites engendrées par la société telle qu'on la connaît et des souffrances physiques qui absorbent notre énergie et anéantissent notre faculté d'attention, l'âme de chacun puisse faire entendre des sonorités jamais encore entendues et que « ces sentiments [...] naissent et croissent en force et en beauté selon ce qu'est chaque âme individuelle [...] variés indéfiniment en leur beauté pure parce qu'ils sont forts et parce qu'ils sont libres »<sup>31</sup>.

La cité ne délivre aucune certitude, n'organise aucun culte, aucune foi. Elle est un espace véritablement laïque, c'est-à-dire vide, inappropriable, au seuil duquel s'arrêtent tous les systèmes de croyances, toutes les doctrines avec la part de vérité dont elles ont eu la charge.

Ainsi tous les fidèles de toutes les anciennes croyances, tous les fidèles et tous les saints de toutes les anciennes religions, tous les hommes de toutes les anciennes vies, tous les civilisés de toutes les anciennes cultures, tous les sages et tous les saints de toutes les anciennes philosophies, tous les hommes de toutes les anciennes vies, les Hellènes et les Barbares, les Juifs et les Aryens, les Bouddhistes et les Chrétiens sont devenus sans se dépayser les citoyens de la cité harmonieuse.<sup>32</sup>

Telle est la cité harmonieuse. Une utopie, certes, une grande espérance, mais qui acquiert sa force de « traverser notre réalité », comme le commandait Søren Kierkegaard, qui s'y connaissait en matière d'espoir et de désespoir ! On sait que pour Péguy, la plus grande des trois vertus théologiques n'était ni la foi, ni la charité, mais « la petite fille espérance » :

---

<sup>28</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 76.

<sup>29</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 73.

<sup>30</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 75.

<sup>31</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 76.

<sup>32</sup> Ch. Péguy, *Marvel*, A 76.

Mais l'espérance, dit Dieu, voilà ce qui m'étonne.  
Moi-même.  
Ça c'est étonnant.

Que ces pauvres enfants voient comme tout ça se passe et qu'ils croient que demain ça ira mieux.

Qu'ils voient comme ça se passe aujourd'hui et qu'ils croient que ça ira mieux demain matin.  
Ça c'est étonnant et c'est bien la plus grande merveille de notre grâce.  
Et j'en suis étonné moi-même.  
[...]

C'est la foi qui est facile et de ne pas croire qui serait impossible. C'est la charité qui est facile et de ne pas aimer qui serait impossible. Mais c'est d'espérer qui est difficile

*à voix basse et honteusement.*

Et le facile et la pente est de désespérer et c'est la grande tentation.

[...]

C'est elle, cette petite, qui entraîne tout.  
Car la Foi ne voit que ce qui est.  
Et elle elle voit ce qui sera.  
La Charité n'aime que ce qui est.  
Et elle elle aime ce qui sera.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Charles Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, P 534 et 538-539.

## La prière et le langage de la poésie spirituelle de Péguy

Lena Jakubčáková  
Université de Prešov, Slovaquie

Dans la poésie spirituelle – objet de notre réflexion – la forme est soumise à la recherche de Dieu et de soi-même. On le voit bien dans les œuvres des poètes français du XX<sup>e</sup> siècle comme Paul Claudel, Charles Péguy, Francis Jammes, Anna de Noailles, Saint-John Perse, Yves Bonnefoy, Jean Grosjean et chez beaucoup d'autres.

Pour l'Université d'été Jan Hus en 2006, nous avons décidé de traiter cette problématique en prenant l'exemple d'un poète catholique du début du XX<sup>e</sup> siècle : Charles Péguy. Nous étudierons l'influence des thèmes sacrés ou spirituels sur l'expression poétique, l'élan lyrique donné à l'écriture.

Avant d'aborder les moyens d'expression de sa poésie, qui tend vers la prière, rappelons que dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on observe, sauf pour l'avant-garde littéraire des années vingt, un épanouissement général de l'écriture religieuse, un essor assez important dans la production des œuvres d'inspiration catholique. Parmi elles, en dehors de Claudel et de Péguy, celle des romanciers catholiques des années trente comme François Mauriac, Georges Bernanos ou Julien Green, qui, chacun sous un éclairage différent, traite du thème du mal, de celui du salut et de l'importance de Dieu dans le monde d'un point de vue métaphysique autant qu'historique, inscrit dans le temps d'avant et d'après la guerre. Mentionnons également les textes de l'abbé Bremond et sa conception de « la poésie pure »<sup>34</sup>, par laquelle ce théoricien s'efforce de démontrer, entre autres, la parenté entre l'œuvre poétique et la prière, ce qui est particulièrement juste chez le poète que nous avons choisi d'étudier.

Dans son essai *Prière et poésie* (1926), l'abbé Bremond s'efforce de démontrer la dimension mystique de la personnalité ; il analyse minutieusement le combat éternel entre la raison et la sensibilité, l'esprit et l'âme, *le moi de surface et le moi profond*<sup>35</sup>, bref le combat entre *Animus* et *Anima* – parabole originellement établie par Paul Claudel dans ses réflexions théoriques sur la poésie. Ceci correspond en littérature à la différenciation entre le classicisme et le romantisme – deux esthétiques totalement opposées, l'une caractérisée par ses doctrines littéraires, son didactisme, sa préférence pour tout ce qui relève de la raison et de la méthode (et donc de la surface, de l'*Animus*) ; l'autre par son hypersensibilité, son individualisme et son retour à la poésie (à l'âme, à l'*Anima*).

L'attention du poète moderne se porte plus que jamais sur le langage lui-même, ce qui présente un certain danger – celui d'oublier la fonction primordiale de la poésie : la communication. Ainsi la conception de la poésie pure parvient-elle à un paradoxe : d'une part, elle essaie d'extraire de la poésie le plus pur, le plus lyrique, l'ineffable, voire l'incommunicable, ce qui revient quasiment au mystique, et d'autre part elle aspire hardiment à « mettre le lecteur en face de sa propre expérience poétique et par là l'appriivoiser insensiblement avec la philosophie très simple que cette expérience recèle »<sup>36</sup>. C'est peut-être aussi dû au fait que la poésie pure, selon Bremond, semble concilier deux côtés contradictoires de l'homme, de l'art et de la vie, l'*Animus* et l'*Anima* puisqu'ils ne peuvent pas en effet se passer l'un de l'autre<sup>37</sup>.

En s'inspirant de la parabole célèbre de Claudel, on peut dire qu'à travers les mots l'*Anima* (l'âme) du poète va à la rencontre de l'*Anima* du lecteur. C'est par ce pouvoir de transmettre grâce aux mots son expérience poétique, unique et extraordinaire, que le poète se distingue des autres hommes. Ainsi, on est arrivé à définir ce qu'est le mystère, le miracle de la poésie.

En somme, le rapprochement entre la poésie et la prière, entre l'expérience poétique et mystique établi par Bremond réside dans la relation étroite entre *Animus* et *Anima* : ils ont le même

---

<sup>34</sup> Le manifeste officiel de la poésie pure fut pour la première fois prononcé par l'abbé Bremond le 24 octobre 1924 à la séance des Cinq Académies, et déclencha de nombreuses disputes dans les milieux littéraires (« La poésie pure », *Les Amis d'Édouard*, n° 90, Abbeville, 1925).

<sup>35</sup> Abbé Henri Bremond, *Prière et poésie*, Grasset, « Les Cahiers verts », 1926, p. 12. Ces termes reviennent assez fréquemment dans l'œuvre.

<sup>36</sup> H. Bremond, *Prière et poésie*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>37</sup> Bremond souligne qu'en les distinguant il ne veut pas les dresser l'un contre l'autre.

mécanisme psychologique. En revanche, la prière et l'expérience mystique sont supérieures au poème et à l'expérience poétique, elles leur servent d'exemple, d'idéal permettant d'accéder à la connaissance de Dieu parce qu'elles approchent les plus hauts degrés de la connaissance réelle. « Le poète et le mystique ne se distinguent donc [...] que par l'intensité que prennent chez l'un et chez l'autre les activités de l'âme profonde »<sup>38</sup>. La logique de ce rapprochement est donc telle que l'expérience des mystiques nous éclaire le mystère poétique et non l'inverse, ce qui veut en même temps dire qu'au-dessus de la poésie il n'y a que la prière, d'où le privilège assez important de la poésie. La différence tient à ce que le mystique n'a pas besoin des mots, son expérience est incommunicable et son don lui est accordé gratuitement alors que « le poète, en tant que poète, ne peut ne pas parler »<sup>39</sup> et que son don ne lui tombe pas tout à fait du ciel ; en effet, il doit travailler et attendre l'inspiration<sup>40</sup>, d'où sa force et sa faiblesse. Mais puisque le poète est celui qui doit parler, qui veut communiquer son expérience, il ne peut jamais parfaitement atteindre la prière dans son sens le plus spécifique, ce qui n'est pas interdit au lecteur qui peut l'atteindre beaucoup plus facilement, sans paroles et grâce au poète. Par conséquent la poésie est de nature paradoxale : « une prière qui ne prie pas et qui fait prier »<sup>41</sup>. Chez le poète parfait, l'expérience poétique devrait, selon Bremond, toucher la prière, même si cette perfection reste hors d'atteinte. Ainsi la poésie, « employant quelques-unes des ressources de l'âme profonde »<sup>42</sup>, pourrait-elle servir gratuitement de remplacement de la religion.

Revenons maintenant aux moyens d'expression qui font des poèmes de Péguy de véritables prières par le biais d'une catharsis d'ordre purement religieux. Si l'on compare la poésie de Péguy avec la prière, c'est parce que le poète compose, entre autres, de grands poèmes massifs qui, à mon avis, ressemblent à une construction. Cette construction reste pourtant très claire, unifiée et transparente au niveau des idées. En ce qui concerne les idées, rappelons que ce poète est à la fois socialiste intransigeant et chrétien, fondateur des célèbres *Cahiers de la quinzaine* (1900) où ont paru la plupart de ses œuvres et qui ont contribué à la renaissance du spiritualisme français.

Concentrons-nous sur *Le Mystère des saints Innocents* (1912), long poème, le troisième du triptyque des *Mystères*. Le recueil est composé pendant la période la plus féconde de l'auteur : c'est la troisième manifestation écrite et publique après le retour du poète à la foi chrétienne en 1907. Son retour à la foi demeurait secret, même auprès de certains amis, jusqu'à la parution de son premier *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* en 1910. Mais cela ne veut en aucun cas dire que Péguy est devenu spirituel ou mystique juste après une conversion ; en revanche, son évolution spirituelle « consistait en l'approfondissement perpétuel de sa vie interne »<sup>43</sup>. De même F. Jammes et P. Claudel menaient une vie de prière bien avant leur conversion officielle et en tant qu'êtres profondément spirituels, ils s'exposaient à de nombreux malentendus avec l'Église de l'époque et connaissaient la solitude au sein même de ceux qu'on aurait pu penser être leurs proches.

En abordant la dimension des *Saints Innocents* (n'oublions pas que le recueil a 200 pages), nous parvenons au premier signe distinctif, formel, qui permet un possible rapprochement avec la prière. C'est la longueur. Bien qu'en général les poèmes soient assez courts, Péguy prouve par sa prédilection pour les poèmes longs que même ceux-ci peuvent mimer la prière. Même si pour l'abbé Bremond les longs poèmes ne se prêtent pas au courant spirituel, parfois (rarement) il trouve de longs poèmes, et même des poèmes épiques, où ce courant magique de la poésie ne cesse pas, comme l'illustrent *l'Énéide* et les *Géorgiques* de Virgile ou le cas de Dante, Shakespeare, Keats. Il en va de même pour Péguy.

Mais qu'est-ce qui fait exactement que chez Péguy ce courant se maintient ? Par quels moyens d'expression ce poète arrive-t-il à transformer le flux poétique en une méditation ? Comment se fait-il que, malgré la longueur apparente de son texte, celui-ci tende à mimer la prière ?

---

<sup>38</sup> H. Bremond, *Prière et poésie*, op. cit., p. 167.

<sup>39</sup> H. Bremond, *Prière et poésie*, op. cit., p. 210.

<sup>40</sup> Bremond consacre beaucoup de pages dans *Prière et poésie* aux conditions, aux étapes de l'inspiration.

<sup>41</sup> H. Bremond, *Prière et poésie*, op. cit., p. 210.

<sup>42</sup> Émile Hamard in H. Bremond, *Prière et poésie*, op. cit., p. 221.

<sup>43</sup> Charles Péguy, *Mysterium svätých neviniatok*, traduit par Anna A. Hlaváčová, Dobrá kniha, Trnava, 2004, p. 187.

Péguy annonce explicitement au début des *Saints Innocents* la destination de son livre. Il s'agit d'un « cahier pour le dimanche des Rameaux et pour le dimanche de Pâques de la treizième série » (*Mystère des saints Innocents*, 1929, p. 9). C'est donc un texte religieux que le poète offre aux lecteurs, surtout aux chrétiens comme un texte liturgique pour la célébration de la fête de Pâques. En plus, ce n'est pas par hasard que le poète décide de situer son recueil à Pâques : il s'agit de la période la plus importante du calendrier religieux.

Tout d'abord, le mot *Mystère* dans le titre du recueil, n'est pas utilisé dans le sens plus courant, mais il renvoie à une forme dramatique connue au Moyen-Âge, liée à la liturgie du même nom. Contrairement au *Miracle*, un autre jeu religieux très répandu aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, qui se développait autour d'un miracle grâce auquel un homme saint sauve un pécheur, le *Mystère* était d'une forme beaucoup plus étendue, il comportait de dizaines de milliers de vers, avec un grand nombre de personnages ou d'acteurs. Son but principal était de raconter les épisodes de la vie du Christ, de les enseigner au public le plus large possible. Péguy souligne ainsi la proximité entre ses textes et le mystère médiéval pour continuer dans cette tradition formelle sans cependant tomber dans la description classique de la vie du Christ. C'est justement cette combinaison de la tradition formelle et de la nouvelle approche de ces vieux thèmes sacrés ou spirituels, qui rend le poète original et moderne. Ce procédé est caractéristique de toute l'œuvre poétique de Péguy : de *La Tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc* (1912) ou de *La Tapisserie de Notre-Dame* (1913), où Péguy invente un nouveau genre poétique dit « tapisserie », annonçant par le souci des détails un retour au classicisme, ou encore des poèmes qui mêlent verset et vers libre, *Mystère*, prière et litanie.

Une lecture des premiers vers des *Saints Innocents* montre que le premier vers, avec des modifications négligeables, se répète trois fois :

Je suis, dit Dieu, Maître des Trois Vertus.

La Foi est une épouse fidèle.

La Charité est une mère ardente.

Mais l'espérance est une toute petite fille.

Je suis, dit Dieu, le Maître des Vertus.

La Foi est celle qui tient bon dans les siècles des siècles.

La Charité est celle qui se donne dans les siècles des siècles.

Mais ma petite espérance est celle  
qui se lève tous les matins.

Je suis, dit Dieu, le Seigneur des Vertus.<sup>44</sup>

Ensuite, ces vers-refrains suivent toujours un tercet (je dirais une trinité de vers) énonçant les trois caractéristiques des vertus de Dieu : Foi, Charité (ou amour) et Espérance, développés par des comparaisons qui recèlent une évolution. La foi est comparée à une épouse, la charité à la mère et l'espérance à la petite fille. La foi, placée au plus haut n'est pourtant pas séparée métaphysiquement de deux autres ; ce qui correspond à la triple unité de Dieu (Père, Fils et le Saint Esprit) dans laquelle le Père est la part suprême à l'origine de deux autres personnes, et qui en même temps les inclut. La conséquence essentielle en est qu'on peut dire que le Fils (Christ) ou le Saint Esprit proviennent de la même personne que le Père (comme l'épouse peut bien être en même temps une mère d'un enfant et une fille de ses parents s'ils vivent encore). Mais plus frappant est le caractère féminin de ces comparaisons (épouse, mère, fille) qui répondent au caractère masculin de la trinité divine (Père, Fils, Saint Esprit) dans la théologie. Cela montre bien une nouvelle approche de Péguy dans le traitement de ce thème. Cette vision féminine de la divinité était en effet très rare à l'époque où la plupart des écrivains ou critiques religieux tels Huysmans et Léon Bloy en tête méprisaient les femmes en les rabaisant au dernier degré du spirituel. L'œuvre de Péguy a en revanche une prédilection pour les personnages féminins comme Jeanne d'Arc, sainte Geneviève et d'autres encore. Dans les *Saints*

---

<sup>44</sup> Ch. Péguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, P 677 (c'est moi qui souligne).

*Innocents* il s'agit notamment des personnages de Madame Gervaise (une religieuse lorraine) et de Jeannette (Jeanne d'Arc petite) qui en tant que porteuses de la parole poétique, mènent d'une façon étrange un dialogue pendant tout le recueil (avec une prépondérance évidente de madame Gervaise), même si le lecteur a l'impression qu'il s'agit d'un monologue de Dieu, bref comme si le personnage principal était Dieu. En plus, entre Jeanne d'Arc et le poète il y a des liens étroits : non seulement parce qu'il s'agit d'une sainte condamnée à mort encore enfant (et placée chez lui plus haut que tous les hommes), mais aussi parce qu'elle a délivré Orléans – la ville natale de Péguy. Ce désir de sauver son pays, poussé jusqu'au sacrifice et inspiré à une toute jeune femme, a très probablement inspiré le poète dans son engagement à participer à la Première Guerre mondiale où il a d'ailleurs trouvé la mort assez jeune.

Mais revenons au texte. En effet, ce premier vers : « Je suis, dit Dieu, Maître des Trois Vertus », suivi des vertus développées, se répète plusieurs fois, il sert en effet de refrain pendant les quatre premières pages du livre. Selon Jean-Louis Joubert, la répétition, « puisqu'elle est marque d'insistance, [...] attire l'attention sur le texte même et donc elle est propre à manifester la fonction poétique »<sup>45</sup>. L'anaphore comme la forme de base est selon sa définition « un moyen de produire des accumulations, figures souvent sollicitées par la poésie moderne »<sup>46</sup>. Mais qu'est-ce que la répétition (qui est aussi un jeu de mots) produite chez Péguy ? Où aboutit-elle ? Que veut-elle dévoiler ou cacher ? Pour jeter un peu de lumière sur ces questions on s'appuie sur la forme des litanies<sup>47</sup> où la répétition est un moyen de base. « Les litanies (Litanies du saint Nom de Jésus, Litanies de la Sainte Vierge, Litanies des Saints etc.) sont des prières liturgiques qui se composent de deux parties bien distinctes : une série d'invocations, partiellement répétitives, qui constituent les litanies proprement dites, et, pour conclure une prière ou oraison »<sup>48</sup>. Dans les *Litanies des Saints* il s'agit par exemple d'une combinaison de l'énumération de nombreux saints et de la répétition de la supplication : « Saint Vincent, priez pour nous ». Une pareille structure, même si elle est retournée, se trouve aussi dans les premières pages des *Saints Innocents* : d'abord une répétition, dans ce cas d'une annonce (et non d'une supplication) de la parole indirecte de Dieu avec des modifications négligeables (« Je suis, dit Dieu, Maître des Trois Vertus »), puis une suite d'énumérations, notamment de huit développements en forme de comparaisons toujours différentes, chacun composé de trois caractéristiques des vertus évoquées<sup>49</sup>, tout en opposant les deux premières vertus à la troisième (« la foi est..., la charité est..., mais l'espérance est... »). Cette architecture s'étend jusqu'à la quatrième page, jusqu'à la dernière caractéristique de la troisième vertu où l'espérance est comparée à un bourgeon. De cette comparaison naissent les cinq pages suivantes, tout à fait différentes du point de vue de la structure, même si la répétition reste toujours importante et même si Péguy a le souci de travailler avec un parallélisme et dans une gradation dramatique qui caractérisent tout le recueil. Car la répétition caractérise les autres niveaux du texte : la structure, les motifs, les éléments, les sons. Dans le texte étudié (hormis le soin que Péguy met à se répéter), il s'agit par exemple d'un parallélisme entre motifs apparents qui, dans la poésie moderne, « assurant le retour régulier d'une forme, peut fonctionner comme un principe d'organisation (il peut remplacer la versification, quand celle-ci se désagrège) »<sup>50</sup>. Voici à quelle réflexion aboutit l'image du bourgeon, cette métaphore de l'espérance, annoncée dans la première partie du livre, encore bien structurée :

Et quand on voit l'arbre, quand vous regardez le chêne,  
 Cette rude écorce du chêne treize et quatorze fois et dix-huit fois centenaire,  
 Et qui sera centenaire et séculaire dans les siècles des siècles,  
 Cette rude écorce rugueuse et ces branches qui sont comme un fouillis de bras énormes,  
 (Un fouillis qui est un ordre),  
 Et ces racines qui s'enfoncent et qui empoignent la terre comme un fouillis de jambes énormes,

<sup>45</sup> Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, Armand Colin, 1988, p. 107.

<sup>46</sup> J.-L. Joubert, *La Poésie, op. cit.*, p. 107.

<sup>47</sup> En sachant que « le mot *litanie*, au singulier, désigne en français une série dont on ne voit pas la fin » (André Maraud dans Slaheddine Chaouachi et Alain Montandon, *La Répétition*, Presses de l'Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 1994, p. 183).

<sup>48</sup> Maraud dans S. Chaouachi et A. Montandon, *La Répétition, op. cit.*, p. 182

<sup>49</sup> Hormis le septième développement où le poète n'invoque que le troisième vertu.

<sup>50</sup> J.-L. Joubert, *La Poésie, op. cit.*, p. 111.

(Un fouillis qui est un ordre),  
Quand vous voyez tant de force et tant de rudesse le petit bourgeon tendre ne paraît plus rien du tout.  
C'est lui qui a l'air de parasiter l'arbre, de manger à la table de l'arbre.  
Comme un gui, comme un champignon  
[...]

Or je vous le dis, dit Dieu, sans ce bourgeonnement de fin avril, sans ces milliers, sans cet unique petit bourgeonnement de l'espérance, qu'évidemment tout le monde peut casser, sans ce tendre bourgeon cotonneux, que le premier venu peut faire sauter de l'ongle, toute ma création ne serait que du bois mort.

Et le bois mort sera jeté au feu.

Et toute ma création ne serait qu'un immense cimetière.<sup>51</sup>

Mis à part le parallélisme entre l'esprit féminin en tant que vision du monde et l'esprit masculin en tant que vision de Dieu, on voit également que dans les *Saints Innocents* la nature – inspiration constante de Péguy – est mise en relation avec les vertus de Dieu ou les propriétés humaines. Ainsi l'écorce devient-elle une image de la foi et de la stabilité de l'homme, les branches et les racines d'un arbre sont l'image de la complexité et de l'unité de la vie et du monde, ce qui peut bien correspondre à la deuxième vertu (donc de la charité) et un petit bourgeon devient la métaphore de la troisième vertu divine que l'auteur place au plus haut (donc de l'espérance). Par les symboles de la dureté, de la force et de la résistance (l'écorce, les branches, les racines et les autres parties de l'arbre) Péguy met en relief, à plusieurs reprises, de plusieurs manières, le petit bourgeon : il n'est rien par rapport aux branches, mais paradoxalement il les surpasse, car lui, le plus petit du monde, dépendant du reste, est à l'origine de tout le possible, de toute la vie. Sans lui, toutes ces parties de l'arbre ne pourraient plus vivre ni durer. Sans lui, tous les arbres, la « création ne serait qu'un immense cimetière »<sup>52</sup>. Le bourgeon devient donc la grande métaphore de la vie et de l'espoir et trouve aussi sa résonance dans l'image d'une petite fille et celle des enfants en général qui représentent les *Saints Innocents* de Péguy. Considérés comme les plus purs des êtres humains, les enfants devraient servir pour nous d'exemple<sup>53</sup>. Malgré leur faiblesse, leur fragilité, l'incapacité de se défendre, ils ont le don unique d'assurer la prolongation de la vie. Pour Péguy, le bourgeon, l'enfant, la petite fille, comme nous le voyons dans l'exemple du Christ, ne sont pas ici pour résister et lutter, rôle dévolu aux adultes et aux grands arbres : ils ne sont ici que pour naître. La résistance s'oppose donc à la naissance.

Ce jeu des paradoxes est significatif, puisqu'au niveau théologique, toute la vérité est basée sur les paradoxes et les contradictions. C'est justement le symbole de la croix (donc de la souffrance et de la mort du Christ) qui acquiert la plus grande importance pendant les fêtes de Pâques auxquelles ce recueil est destiné. Elles symbolisent d'une part la souffrance et la tristesse, d'autre part le salut et la joie éternelle. Cette idée illustre aussi bien la fameuse prédiction du Christ : « Celui qui conservera sa vie la perdra, et celui qui perdra sa vie à cause de moi la retrouvera »<sup>54</sup>. Chez Péguy lui-même, cet antagonisme est évident :

Celui qui s'abandonne ne s'abandonne pas et il est le seul qui ne s'abandonne pas.  
Celui qui ne s'abandonne pas s'abandonne et il est le seul qui s'abandonne.<sup>55</sup>

Comme le montre l'image du bourgeon, le jeu du parallélisme sous toutes ses formes est souvent établi par les contrastes et par les paradoxes, ce qui correspond au principe esthétique essentiel de Péguy. On le voit encore mieux dans les vers suivants :

À tant de martyrs et à tant de bourreaux,  
À tant d'âmes et à tant de corps,  
À tant de purs et à tant d'impurs,  
À tant de pécheurs et à tant de saints,

---

<sup>51</sup> Ch. Péguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, P 679-681.

<sup>52</sup> Ch. Péguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, P 681.

<sup>53</sup> Il y a une analogie avec la parole du Christ comme nous la lisons dans Mt XI-25 : « En ce temps-là, Jésus prit la parole, et dit : *Je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre, de ce que tu as caché ces choses aux sages et aux intelligents, et de ce que tu les as révélées aux enfants* ».

<sup>54</sup> Mt X-39.

<sup>55</sup> Ch. Péguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, P 686.

À tant de fidèles et à tant de pénitents<sup>56</sup>

Le jeu du parallélisme basé sur les contrastes est renforcé aussi par la métaphore de la nuit déployée pendant une dizaine de pages, annonçant le troisième thème de l'œuvre. Par les reprises infinies comme les vagues de la mer, Péguy souligne le royaume et le mystère de la nuit, un des « thèmes essentiels de la mystique catholique »<sup>57</sup> :

Ô nuit si douce au cœur par ce que tu accomplis.  
[...]  
Or toi, ma fille la nuit, ma fille au grand manteau, ma fille au manteau d'argent,  
Tu es la seule qui vaincs quelquefois ce rebelle et qui fais plier cette nuque dure.  
C'est alors, ô Nuit, que tu viens.  
Et ce que tu as fait une fois,  
Tu le fais toutes les fois.  
Ce que tu as fait un jour,  
Tu le fais tous les jours.  
Comme tu es tombé un soir,  
Ainsi tu tombes tous les soirs.  
[...]  
Ce que tu as fait une fois pour mon fils fait homme,  
Ce que tu as fait un soir entre les soirs.  
Ô nuit tu le refais tous les soirs pour le dernier des hommes  
(C'est alors, ô nuit, que tu viens)<sup>58</sup>

La parabole de la nuit est ici une allusion à la crucifixion du Christ. D'abord paradoxalement symbole de lumière, de nouvel espoir, de la fin de la souffrance autant que de la fin du monde, la nuit en tant que nuit ordinaire devient symbole de la paix, de l'arrêt des pensées. Pour le poète, la nuit est le temps où l'homme devrait oublier ses problèmes quotidiens, ne rien résoudre ni calculer, bref se remettre entre les mains de Dieu par une simple prière qui n'a rien à voir avec les désirs du jour, qui ne devrait être qu'un simple remerciement. Chez Péguy, la Nuit avec majuscule, fille de Dieu, a donc le pouvoir de vaincre l'homme et, à son insu, de l'approcher de son père céleste. De même, l'examen de la conscience est perçu paradoxalement. Dieu le recommande aux hommes : « C'est un excellent exercice »<sup>59</sup>. Mais il ne faut pas en abuser et exagérer, puisque, selon le poète, qui ne croit qu'à la présence (des choses et des états), rien ne permet de revenir en arrière et puisque Dieu n'accepte que le repentir, et jamais le calcul des péchés commis. Ainsi Péguy nous persuade que son œuvre n'est pas seulement une prière, mais d'une certaine manière aussi un sermon et une nouvelle approche des thèmes chrétiens avec la richesse d'idées originales comme le montre par exemple sa conception de la liberté « qui est lutte contre l'asservissement aux habitudes et au *tout fait*, affranchissement de tous les mécanismes intellectuels »<sup>60</sup>.

Dans les *Saints Innocents* tout est lié, tout renoue avec le tout : tout revient au point de départ – de la crucifixion du Christ (en tant que plus grand symbole) et se développe dans une multitude de formes et de paraboles qui s'appliquent à la vie concrète. De même, en matière de convictions religieuses, nombreux sont les chemins pour parvenir à la vérité, qui est unique : les voies du Seigneur sont impénétrables. Chaque parallèle (dans les chemins qu'emprunte Péguy) se développe à partir du précédent, d'abord comme un bourgeon, puis, d'une petite branche à une grande, s'étend jusqu'à la hauteur d'un arbre, et tout cela ne cesse de continuer comme les vagues de la mer, coulant infiniment et se heurtant tout le temps contre le même bord : la Vérité, Dieu. On ne voit pas la marge, la ligne, la frontière exacte des vagues où elles commencent à se produire, mais on voit en revanche leur direction, le bord auquel elles se heurtent – ceci est reconnaissable, car les vagues comme les gens, quel que soit leur nombre et leurs différences, ont leur propre but et sens, ce qui est au fond le plus important. De même pour les mots de Péguy : quelle que soit la fréquence de leur répétition et de leur accumulation (une technique qui met Péguy à l'écart de la tradition poétique, qui

---

<sup>56</sup> Ch. Péguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, P 683.

<sup>57</sup> Robert Laffont et Valentino Bompiani, *Le Nouveau dictionnaire des œuvres*, Laffont, 1994, t. IV, p. 5877.

<sup>58</sup> Ch. Péguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, P 682 et 686.

<sup>59</sup> Ch. Péguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, P 687.

<sup>60</sup> R. Laffont et V. Bompiani, *Le Nouveau dictionnaire des œuvres, op. cit.*, p. 4872.

cultive plutôt les vers plus courts), les mots du poète, malgré leur reprise infinie, voient bien ce bord unique, énorme et stable qui n'est rien d'autre que la terre de Dieu vers laquelle ils sont attirés, comme magnétisés. Le langage de Péguy rappelle aussi la technique de l'icône :

De pareille façon se placent les couleurs pour l'écriture des icônes. La dernière couche de l'icône se met le plus étroitement et elle est créée par la nuance la plus claire. Le peintre d'icône procède du sombre au clair, de l'obscurité à la lumière et entre dans la surface dorée à l'avance. Dans notre analogie – chez Péguy – ces surfaces dorées représentent les passages bibliques et liturgiques du texte.<sup>61</sup>

La répétition et le parallélisme utilisés comme moyens poétiques se développent donc tout le long des *Saints Innocents* de Péguy. Loin de nous ennuyer, cette abondance des mots et des fragments repris infiniment, cette redondance verbale, provoquent un ralentissement du flux rapide des idées et rendent le texte plus méditatif et plus spirituel. En plus, les idées sont souvent comme arrêtées sans cesse dans leur expansion par de petites pauses ou déviations du rythme imposé qui serait dans le cas contraire très difficile à saisir et monotone. Tout cela a pour conséquence non seulement une sacralisation évidente du texte, mais aussi un suspens pour le lecteur, tenu dans un état d'extase poétique :

J'ai vu des millions et des millions d'astres rouler sous mes pieds comme les sables de la mer.  
J'ai vu des journées ardentes comme des flammes.  
Des jours d'été de juin, de juillet et d'août.  
J'ai vu des soirs d'hiver posés comme un manteau.  
**J'ai vu des soirs d'été calmes et doux comme une tombée de paradis**  
Tout constellés d'étoiles.  
J'ai vu ces coteaux de la Meuse et ces églises qui sont mes propres maisons.  
Et Paris et Reims et Rouen et des cathédrales qui sont mes propres palais et mes propres châteaux.  
Si beaux que je les garderai dans le ciel.<sup>62</sup>

Dans cet exemple très riche en substantifs et en adjectifs, les anaphores « j'ai vu » encadrent de petits développements assez semblables mais qui en même temps se rattachent à des vers précédents en fonction de petites pauses, comme si le poète n'avait pas assez de force ou de souffle pour achever sa pensée. En effet, ces pauses perturbent la monotonie de l'énoncé, le rafraîchissent, ralentissent les pensées dans leur expansion rapide et ainsi rendent le texte plus méditatif. Ce principe est caractéristique des *Saints Innocents* ainsi que de toutes les œuvres de Péguy.

De même, les citations de l'Écriture montrent bien que le texte de Péguy n'est qu'une longue prière et méditation. Jamais un poète n'avait eu ce courage d'utiliser de larges citations, parfois de plusieurs pages. Dans les *Saints Innocents*, le poète recourt à l'histoire biblique de Joseph tirée de l'Ancien Testament, mais aussi aux *Mémoires* célèbres de Jean de Joinville et aux vers latins des *Hymnes* de Prudence, à l'analyse desquels il faudrait consacrer une autre étude.

Malgré cette inspiration, Péguy est un poète très moderne. La preuve en est, outre les principes poétiques comme la répétition et le parallélisme, son langage plein de symboles et de nouveaux messages chrétiens, sa préférence pour les longs poèmes dramatisés et son exploitation des éléments épiques dans la poésie. La modernité de Péguy réside aussi dans le mélange de certaines formes anciennes et de formes modernes : son vers irrégulier, comme dicté par l'âme, rappelle le verset claudélien (ce dernier étant dicté, quant à lui, par les lois de la respiration). Il s'agit des principes qui font de son œuvre une grande construction ou bien une vaste épopée théâtrale, voire l'œuvre-cathédrale où les frontières entre poésie, prose et essai s'effacent. Elle appartient à la poésie mystique où « la beauté de la langue ne dépend pas de règles de l'écriture [mais où] elle n'apparaît que lorsqu'elle est conforme aux mouvements de l'âme qui veut se frayer un chemin à travers les paroles. »<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Anna A. Hlaváčová dans Ch. Péguy, *Mystérium svätých neviniatok*, op. cit., p. 189.

<sup>62</sup> Ch. Péguy, *Le Mystère des Saints Innocents*, P 790.

<sup>63</sup> Stanislas Fumet, « Le sonnet emballé », préface à Ch. Péguy, *Les Tapisseries*, Gallimard, « Poésie », 1968, p. 11.



**Actes du colloque « Le Poète et la Bible »**

**Saint-Pétersbourg, 19-21 avril 2005**

**Suite et fin**



### III. Jeanne d'Arc

#### Jeanne d'Arc dans l'œuvre de Maurice Denis

*Nina Kalitina*  
*Université d'État de Saint-Petersbourg, Russie*

L'œuvre de Maurice Denis (1870-1943) se distingue par sa diversité et son étendue : tableaux, illustrations, fresques décoratives, vitraux, mais aussi conférences, articles et livres. L'ensemble présente un grand intérêt pour comprendre son époque.

Parmi les problèmes qui préoccupaient Denis, il est facile d'isoler quelques questions fondamentales. L'une d'elles est la renaissance, dans les conditions de son époque, de l'art religieux. Il participa activement à différentes associations religieuses comme la « Société des amis des cathédrales », les ateliers d'« art religieux », la « Société saint Jean » etc. En 1939 il publia une *Histoire de l'art religieux*. Mais le plus important pour lui, bien entendu, c'était la création elle-même, l'art. Dans la dernière partie du « Journal » qu'il tint tout au long de sa vie consciente, il écrit : « J'ai apporté dans l'art religieux, avec une foi dans l'esprit et avec l'aide de Dieu, des aspirations classiques, l'élan d'un décorateur jouissant d'une riche imagination et connaissant son métier ». Et Denis de citer les œuvres créées au début du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture religieuse occupe une place essentielle dans son œuvre. Contentons-nous de mentionner les vitraux de l'église du Vésinet.

L'intérêt que portait Denis à la figure de Jeanne d'Arc était aussi lié à ses recherches religieuses. Rappelons que cette figure jouissait en France, à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, d'une grande popularité. Elle est interprétée suivant deux tendances distinctes, l'une profane, l'autre religieuse, qui se rapprochent souvent mais parfois acquièrent un caractère antagoniste. Pour tous Jeanne était une héroïne nationale, celle qui avait sauvé la patrie. Mais quant aux motifs qui furent à l'origine de sa geste, les opinions se séparaient : pour les uns, la Pucelle d'Orléans était l'élue de Dieu, pour les autres une héroïne vraiment nationale qui avait su réaliser sa volonté. Denis partageait le premier point de vue.

Au nombre des peintres les plus importants qui s'étaient intéressés à la figure de Jeanne, on comptait Paul Delaroche (« Interrogatoire de Jeanne d'Arc par le cardinal de Winchester », 1824) et Jean-Dominique Ingres (« Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII », 1854). Ingres représente Jeanne sous l'aspect d'une femme grande, puissante, au visage inspiré. Sa figure domine ceux qui l'entourent parmi lesquels se distingue seulement un écuyer à qui Ingres a donné ses propres traits.

La composition de Maurice Denis, « Jeanne au sacre de Charles VII » (1909) est, à notre avis, en retrait par rapport à la solution adoptée par Ingres : dans la figure de Jeanne, rien du style buriné et monumental d'Ingres, mais un fond architectural, occupant une bonne moitié de la toile « abaisse » spatialement la figure de la Pucelle d'Orléans et n'est pas loin de faire de l'œuvre une scène de genre, une scène d'intérieur. Prêtons attention à la date de la composition : 1909. L'année où Jeanne fut béatifiée.

Le tableau et la tenture murale « La communion de Jeanne d'Arc » sont datés de 1909-1912. Par comparaison avec « Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII », la composition de ces deux œuvres (elles sont identiques) est plus compacte et claire. Jeanne, représentée au premier plan, se tient à genoux devant le prêtre et son acolyte. À l'arrière en voit un cheval sellé et des soldats en armure. Le tableau figurait à l'origine dans la collection de Gabriel Thomas, ami et protecteur de Maurice Denis, qui réalisa aussi pour sa demeure de Meudon un vitrail. Ce vitrail fut achevé en 1916. Survint la

Première Guerre mondiale et la figure de la Pucelle, plus que jamais, fut enrôlée pour soutenir les idées patriotiques.

La composition du vitrail se compose d'ovales et de cercles liés l'un à l'autre, disposés sur fond de paysage de campagne avec des maisons dans le lointain et un troupeau de moutons à la pâture. Dans l'angle inférieur gauche du paysage on voit la figure agenouillée de la jeune paysanne Jeanne. Dans l'ovale qui se trouve au centre on voit deux figures. L'une en costume féminin tend les mains vers Jeanne, comme si elle soutenait un dialogue en cours entre le ciel et la terre ; la deuxième figure est en armure. Son geste indique la route que Jeanne va suivre. Deux médaillons en haut montrent ses étapes : nous voyons Jeanne à cheval, puis sur le bûcher.

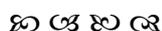
Le vitrail de Jeanne d'Arc termine le petit cycle que Maurice Denis consacra à la Pucelle. Ce n'est pas un cycle de grandes dimensions mais Denis y a reproduit l'histoire de l'héroïne nationale aux moments importants de sa vie, et il les a reproduits en recourant à différentes disciplines artistiques (peinture, vitrail, tenture, à quoi il faut ajouter une aquarelle).

Du point de vue stylistique, comme dans toutes les œuvres de la maturité de Denis, le cycle de Jeanne d'Arc est orienté vers l'art de la Renaissance italienne et, dans l'esprit du groupe des Nabis auquel le peintre appartenait, présente des aspects tout à fait contemporains en rapport avec la stylistique de l'art moderne (l'ornemental, le culte de l'arabesque linéaire, les aplats de couleur).

Sur le cycle de Jeanne et sur Denis il y a peu de littérature : par comparaison avec ses autres œuvres à motif religieux, il est perdant. En même temps il est extraordinairement significatif que le peintre ait intégré la figure de Jeanne dans le programme général de renaissance de l'art religieux qu'il s'était lui-même tracé.

Le travail de Maurice Denis, dirigé vers la renaissance de l'art religieux, doit être considéré dans le cadre de la vie culturelle à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, qui vit naître, au sein de l'intelligentsia française (et pas seulement française) un extraordinaire intérêt pour les problèmes philosophiques et théologiques. Maurice Denis était à certains égards en union de pensée avec des écrivains et des poètes comme Paul Claudel, Charles Péguy, Francis Jammes, Paul Verlaine ou des peintres comme Puvis de Chavannes, Paul Sérusier, Odilon Redon et beaucoup d'autres.

*Trad. Y. A.*



### **Sainte ou héroïne ? Jeanne d'Arc au théâtre Kamerny de Moscou (1924)**

*Gérard Abensour*

*Professeur émérite à l'É.N.S. « Lettres et sciences humaines », Paris*

En octobre 1924, Alexandre Taïrov, directeur du Théâtre Kamerny (Théâtre de Chambre de Moscou) monte la pièce de Bernard Shaw *Sainte Jeanne*. Par son orientation esthétique et morale, ce Théâtre a toujours donné la primauté à des personnages féminins. Il a pour vedette une actrice dont tous vantent la féminité. Alissa Koonen a incarné quelques mois auparavant le rôle de Catherine dans *L'Orage* d'Ostrovski. Certes, Catherine et Jeanne ont peu en commun, sinon qu'elles s'opposent l'une et l'autre à un monde d'êtres médiocres qui piétine leur âme poétique. Ce sont l'une et l'autre des rayons de lumière dans un monde de ténèbres.

Bernard Shaw jouit d'une très grande estime en Union soviétique, notamment pour ses prises de position politiques favorables au nouvel État. Depuis le début du siècle on y apprécie le dramaturge. N'a-t-il pas contribué par ses démarches à obtenir la reconnaissance diplomatique de l'Union soviétique par le Royaume Uni, événement survenu au début de cette même année 1924. La philosophie rationaliste et sceptique de Shaw en fait un compagnon de route acceptable. Dans la longue préface qui accompagne sa pièce, il présente une Jeanne totalement humaine, une héroïne certes, mais en tout cas pas une sainte. La religion toute personnelle de Jeanne, son indépendance l'égard du clergé en font la première « protestante » de l'histoire.

Les grands débats qui ponctuent la pièce dénoncent une justice inique, soumise au pouvoir. On y trouve un écho de l'arbitraire qui règne en Union soviétique. Taïrov fait partie de cette intelligentsia libérale qui croit encore pouvoir intervenir dans le débat politique. Lénine est mort au début de l'année et la lutte pour sa succession bat son plein. Il n'est pas interdit de penser que le choix de cette pièce n'était pas sans arrière-pensées idéologiques.

Bernard Shaw avait d'illustres prédécesseurs. On citera seulement deux œuvres dramatiques de Charles Péguy, en 1897 un drame historique en trois « pièces », *Jeanne d'Arc*, suivi en 1910 par *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*. Préfigurant la canonisation de Jeanne d'Arc en 1920, le poète célèbre la chrétienne, la sainte.

En fait deux thèses s'affrontent, : celle pour qui la Pucelle est effectivement une sainte, qui a accompli des miracles. Pour d'autres au contraire, Jeanne est une guerrière, une héroïne nationale, mais manipulée sur le plan religieux. C'est ce point de vue que défend Anatole France qui, dans sa *Vie de Jeanne d'Arc* de 1888, dépeint l'épopée de la jeune femme en historien laïque.

Ajoutons qu'il a fallu plusieurs siècles pour que l'on passe de la vision de Jeanne comme hérétique et sorcière pour la considérer finalement comme une sainte inspirée, ce qui n'est pas un mince parcours. Par un retournement tout aussi brutal la pièce qui a pour héroïne une sainte va être considérée en Russie comme un pamphlet antireligieux. L'argument simpliste est le suivant : « La canonisation de Jeanne d'Arc apparaît comme le point culminant de la folie impérialiste, comme le symbole de la réconciliation de deux truands en train de s'empoigner, l'État bourgeois et l'Église catholique. »<sup>64</sup>

Indifférent à ces attaques, Taïrov poursuit son choix d'œuvres nourries de spiritualité. Il y a eu la fameuse pièce indienne *Sakuntala*, mais surtout en 1920 *L'Annonce faite à Marie (Blagovechtchéniyé)* de Paul Claudel, dont le choix ne peut manquer d'étonner dans le climat de lutte antireligieuse que connaît la Russie. Par contraste la pièce de Bernard Shaw peut apparaître comme idéologiquement correcte dans la mesure où elle oppose le peuple (symbolisé par Jeanne) et les grands de ce monde, pouvoir séculier et pouvoir clérical. Mais ce qui caractérise Jeanne, c'est sa liberté d'esprit et son libre arbitre. C'est un esprit libre, ce qui peut être interprété comme un témoignage pathétique visant au refus de l'embrigadement généralisé.

Accuser de donner des spectacles « bourgeois », le Théâtre de Chambre se crée là une nouvelle jeunesse en choisissant de monter une œuvre aux dimensions épiques. Tout se jouera sur l'ambiguïté d'une œuvre de caractère historique présentée sous les traits d'une fable à travers laquelle transparait l'actualité.

Taïrov est de ceux qui ne voient pas le destin de la Russie en dehors de celui de l'Europe. Or la nouvelle pièce de Shaw vient d'être créée un peu partout, à New York (le 28 décembre 1923), à Londres (le 26 mars 1924) et dans de nombreuses capitales, à Berlin, à Vienne, à Paris le 28 avril 1925 par la compagnie Pitoeff. Comme on le voit, en créant la pièce le 21 octobre 1924, Moscou veut affirmer son appartenance au monde de la culture européenne.

La pièce de Shaw se présente donc à point nommé comme une pièce historique, à costumes. Il y est fait une large place aux débats idéologiques dans lesquels se distinguent l'évêque Cauchon, l'Inquisiteur et le comte Warwick, défenseur de l'Église anglicane. L'aspect théologique des discussions est escamoté pour faire place à un jeu politique opposant des puissances adverses. Par opposition Jeanne est présentée comme un être visionnaire, incarnant l'idée de patrie à une époque où le sentiment national n'est pas encore parvenu à maturité.

Les débats très violents qui secouent la société soviétique à la recherche d'un second souffle après la mort du chef de la révolution, trouvent un écho dans la rhétorique de Bernard Shaw. La mise en cause des puissants, qu'ils soient nobles ou clercs, ne pouvait manquer de satisfaire aux impératifs de l'idéologie toute-puissante. Les premiers échos glanés dans la presse lors de la création du spectacle témoignent du succès de cette lecture. La pièce est censée dénoncer la décomposition de la société féodale et son effondrement sous les coups de boutoir d'une femme du peuple. Celle-ci est censée incarner le déterminisme historique qui pousse la société à passer à un stade plus élevé de son évolution.

---

<sup>64</sup> Sadko (sans doute un pseudonyme), *Novyy zhritel'*, 21 oct. 1924, p. 4.

Refusant de se laisser enfermer dans une représentation convenue du Moyen-Âge, Taïrov rejette toute conception historiciste et fait appel pour la scénographie et les costumes à l'imagination des frères Stenberg, deux décorateurs constructivistes en vogue. Ils sont passés maîtres dans la simplification des lignes et le choix de couleurs vives. En l'occurrence le résultat est décevant. Les costumes volontairement anhistoriques transforment les personnages en robots ou en Martiens. L'armure de Jeanne a des allures de casaque de joker, elle porte un justaucorps en maille, une culotte courte, de larges jambières comme en ont les joueurs de hockey sur glace, le tout surmonté d'une galette en guise de couvre-chef. Quant au roi Charles, il a un aspect clownesque, avec son haut de forme minuscule surmonté d'une plume d'autruche d'une longueur démesurée. Chaussé de bottes, il porte sur des collants blancs une culotte courte. Cette volonté de déréalisation aboutit à un excès de distanciation : il n'y a plus place pour l'identification, même avec l'héroïne. Il s'ensuit que l'atout majeur de Taïrov, Alissa Koonen, son actrice fétiche, est entièrement dévalorisé. Comment trouver dans cet environnement les accents permettant d'incarner le mélange de fermeté et de féminité dont Bernard Shaw a doté son héroïne ?

Le critique des *Izvestia* porte un jugement sévère qui ne porte pas tant sur la pièce elle-même que sur la mise en scène. Le rôle principal, celui de Jeanne, est celui d'une femme du peuple, une fille de paysans, une femme soldat « à l'intelligence moyenne ». Comment Alissa Koonen, avec son allure aristocratique et son jeu maniéré, peut-elle donner une vision convaincante de son personnage ?<sup>65</sup> Visiblement il y a un manque d'adéquation entre le personnage et la comédienne, à tel point qu'elle reconnaîtra qu'il s'agit là d'une des rares déconvenues de sa carrière.

Sur le plan idéologique la pièce de Shaw est favorablement accueillie car on force le trait de la critique sociale : « Jeanne est une bourgeoise progressiste », affirme ce même critique, qui regrette que la rhétorique subtile de l'auteur échappe au public car la troupe ne joue pas assez le texte. Rappelant que le Théâtre de Chambre se caractérise par l'importance accordée à la gestuelle, il considère qu'il aurait fallu adopter ici un style « monumental ». En somme, conclut le critique, c'est un spectacle peu réussi, ennuyeux, où les quelques moments intéressants se perdent au milieu d'un fatras inutile.

La pièce est découpée en six scènes historiques suivant l'ordre chronologique : scène I, Jeanne au château de Vaucouleurs ; scène II, Chinon, la salle du trône ; scène III, devant Orléans avec Dunois ; scène IV : tractations entre le comte de Warwick et l'évêque Cauchon pour combattre la Pucelle ; scène V : après le sacre du roi à Reims ; scène VI : procès et condamnation à Rouen.

Ces épisodes historiques débouchent sur un épilogue qui donne lieu à un véritable renversement stylistique. Il s'agit peut-être de la scène la plus réussie sur le plan dramatique. L'auteur s'autorise une touche de fantastique qui tranche avec la sécheresse des événements relatés jusque là. Nous sommes de nouveau à Rouen, mais vingt-cinq ans après la condamnation. Pour des raisons politiques, Charles VII a souhaité et obtenu la réhabilitation de la Pucelle par le tribunal ecclésiastique. Il ne faut pas que la couronne du roi soit entachée par le soupçon d'avoir été obtenue par l'aide d'une sorcière. Tous les protagonistes du drame sont réunis dans un même lieu, le roi Charles, l'évêque Cauchon, maintenant défunt, le comte Warwick, Dunois, et le bourreau. Soudain au milieu de la nuit apparaît une vision : c'est Jeanne. Elle murmure au roi pour le rassurer : « Ce n'est pas même un fantôme ! Je ne suis qu'un rêve que tu es en train de rêver ». C'est l'heure de vérité. Tous ces personnages tressent des louanges en l'honneur de la défunte. Mais soudain à l'idée qu'elle pourrait revenir sur terre et reprendre le combat, tous se récusent et s'enfuient. Seul reste le soldat qui monte la garde. Il conclut à l'adresse de Jeanne : « Eh bien, que valent-ils, tous ces rois, ces capitaines, ces évêques, ces chicaneurs et tout le reste ? ... Ils vous laissent tout simplement croupir dans le fossé... »<sup>66</sup>

Jeanne, ou plutôt son image, reste seule en scène. Sa dernière réplique témoigne de l'agnosticisme de l'auteur plus que de son athéisme : « Ô Dieu, toi qui as fait cette belle terre, quand sera-t-elle prête à recevoir les saints ? Dans combien de temps, Seigneur, dans combien de temps ? »<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Chrysanthé (Хрисанф) Nikolaïévitch Khersonskiy, *Izvestia*, 25 oct. 1924.

<sup>66</sup> Bernard Shaw, *Jeanne d'Arc*, p. 235.

<sup>67</sup> *Ibid.*

Le propos est ambigu, venant d'un esprit connu pour son scepticisme. Veut-il accréditer l'idée que l'humanité a besoin de saints ? Un jeune critique de l'époque brejnévienne s'interroge sur le statut du héros dans le théâtre récent. Il n'y a plus de saints au théâtre et encore moins de héros. Pour lui la pièce de Shaw est la seule à magnifier un héros (car Jeanne d'Arc est un « héros » au sens antique) en le dotant d'une énergie vitale qui le rend capable de changer le visage du monde. Les pièces historiques de Jarry, de Brecht, de Bruckner ou d'Anouilh scellent la fin du héros, elles sont rongées par une philosophie de l'absurde qui conduit au renoncement. Témoins de la « décadence de la société bourgeoise, ces pièces font triompher une conception prosaïque du théâtre alors que *Sainte Jeanne* est une des pièces les plus lyriques de Shaw »<sup>68</sup>. Plus de cinquante ans après sa création chaotique à Moscou, la pièce de Bernard Shaw suscite toujours la même fascination et les mêmes interrogations dans les milieux théâtraux russes.

La charpente de la pièce est constituée par la présence d'un personnage central féminin. Ce personnage est à la fois totalement humain et totalement féminin. C'est ce qui donne à la pièce de Bernard Shaw son dynamisme. Jeanne est une femme qui fait un métier d'homme sans rien renier de sa féminité. En cela elle a une signification prophétique.

S'adressant à son compagnon de combat, Dunois, Jeanne déclare : « Jamais je n'aurai de mari... Je suis un soldat. Je ne veux pas qu'on me considère comme une femme. Je ne veux pas porter de vêtements de femme. Je n'aime pas ce que les autres femmes aiment... Elles rêvent d'amoureux et d'argent, moi, je rêve de conduire une charge, et de l'emplacement des gros canons... » (scène III).

C'est un propos extrêmement audacieux dans sa revendication d'une féminité qui n'a pas besoin de marquer sa différence. Il est difficile d'imaginer un tel propos chez une femme du Moyen-Âge, sauf à lui ouvrir le chemin du bûcher.

C'est grâce à son image contradictoire que *Jeanne d'Arc* a été acceptée en Union soviétique à un moment où le contrôle idéologique sur les œuvres de l'esprit n'était pas encore complètement établi. C'est de cette même année 1924 que date la mise en place du « GlavRepertKom » (Direction générale pour le répertoire) chargé d'exercer la censure sur les œuvres dramatiques. Il s'agira en fait d'une double censure, d'abord sur le texte, puis sur la représentation scénique. La réplique finale de la pièce que nous avons citée plus haut, heurte les oreilles des censeurs. Taïrov est sommé de substituer au texte original une phrase neutre évitant de mentionner Dieu et ses saints. C'est ce qui sera fait. La pièce se termine sur ces mots : « Quand la paix, la vérité et la justice règneront-elles sur cette terre ? ». Cette invocation est fidèle à la rhétorique de l'internationalisme prolétarien. Il n'était pas question d'invoquer un Seigneur que seuls les paysans ignorants continuent à vénérer.

Très attaqué pour sa liberté de ton, Taïrov s'emploie à justifier le choix de son répertoire. Il affirme : « J'essaie de faire que mon théâtre soit accessible aux masses laborieuses », à quoi le critique du *Rabotchiy zhurnal* a beau jeu de répondre que, s'il est vrai que cette pièce est la meilleure de celles qui ont été présentées jusqu'à présent au Théâtre de Chambre, « elle ne présente aucun intérêt pour le prolétariat. Les légendes touchant à la Sainte Pucelle d'Orléans nous laissent totalement indifférents »<sup>69</sup>.

Le GlavRepertKom revient à la charge. Trois jours avant la création du spectacle, les censeurs exigent de nouvelles modifications. Il faut supprimer une bonne partie de la scène IV, longue et fastidieuse discussion mi-politique mi-théologique entre l'évêque Cauchon et le comte Warwick. Les deux hommes cherchent à s'entendre sur les chefs d'accusation à retenir contre Jeanne. On ne peut blâmer les censeurs. Cet épisode est verbeux et difficile à suivre pour un spectateur moyen. Ne risquait-on pas aussi de voir dans ces marchandages une allusion aux pratiques de l'État bolchevique. Le verdict n'est-il pas souvent fixé avant le procès ?

La seule échappatoire sera pour Taïrov de présenter la pièce pour ce qu'elle n'est pas, un pamphlet antireligieux. Il semble y être parvenu s'il faut en croire cette affirmation d'un critique : « Le Théâtre de Chambre abandonne ici son esthétisme pour nous donner une pièce de propagande

---

<sup>68</sup> Mikhaïl Chvidkoï, « Guéroï i istoriya », *Teatr*, n° 12, 1977, pp. 129-194.

<sup>69</sup> M. Amchinskiy, « Perviy blin klinom », *Rabotchiy zhurnal*, 18 nov. 1924, p. 10.

antireligieuse. »<sup>70</sup> Le clergé et la noblesse sont mesquins et parfois odieux. Par contraste, Jeanne se distingue par son héroïsme et son intégrité.

Taïrov croit encore à la vertu de la protestation par le biais de l'art. Il déclare avec une certaine naïveté, à l'occasion d'un débat public : « Si mon interprétation de la pièce de Shaw s'avère socialement nuisible, qu'on la retire du répertoire, si ma pièce est contre-révolutionnaire, qu'on m'enferme à la prison de Boutyrki<sup>71</sup>. Mais si j'arrive par mon travail à une interprétation convenable du sens de la pièce, qu'on me laisse travailler librement. »<sup>72</sup> Ce sont les derniers cris d'un artiste qui ne se doute pas encore qu'il sera bientôt asphyxié.

Entre la prison et les tréteaux la voie est étroite. Dès l'année 1924, une pièce comme *Sainte Jeanne* illustre le jeu de cache-cache qui deviendra bientôt la règle dans les rapports entre les créateurs et le pouvoir en Union soviétique.

Au même moment le thème de Jeanne d'Arc est repris dans le monde entier. *La Passion de Jeanne d'Arc*, film tourné en 1928 par le cinéaste danois Dreyer, va devenir une œuvre culte de l'histoire du cinéma, par l'utilisation de gros plans qui font ressortir les tourments de l'héroïne. Une dizaine d'années plus tard Claudel écrit, à la demande de Honegger et d'Ida Rubinstein, qui avait commencé la danse à Saint-Petersbourg, le texte d'un oratorio *Jeanne au bûcher*, qui a eu l'honneur de l'Opéra.

On peut en conclure à la renaissance, sur un sujet éminemment religieux, d'une problématique d'ordre dramatique. La figure pathétique de Jeanne, sacrifiée à de bas intérêts politiques, éveille la compassion du public. Grâce à son attitude critique mais bienveillante envers son héroïne, Bernard Shaw a ouvert à son personnage la porte d'un territoire verrouillé comme celui de l'Union soviétique des années vingt au prix d'un contresens assumé sur la signification de la pièce. Elle ne sera acceptée, nous l'avons vu, que sous les habits d'un pamphlet antireligieux.

En vieux renard, Taïrov laisse dire, tout en réussissant à présenter au public une œuvre dont le message profond est celui de la tolérance, de la liberté de conscience, de la fidélité à ses choix et du rejet des pouvoirs établis.

---

<sup>70</sup> Sadko, *Novyy zhritel'*, 11 nov. 1924, p. 8.

<sup>71</sup> Une des principales prisons politiques de Moscou.

<sup>72</sup> A. Ya. Taïrov « Disput o sovryémennom téatryé » (16 nov 1924), *Rousskij sovjetskij teatr. 1921-1926*, Leningrad, 1975, p. 254.

## IV. Varia

### « Caïn et Abel » de Baudelaire et ses traducteurs russes

*Natalia Pritouzova*  
*Académie d'État des Arts et Métiers de Saint-Petersbourg, Russie*

Abel et Caïn

I

Race d'Abel, dors, bois et mange ;  
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange  
Rampe et meurs misérablement.

Race d'Abel, ton sacrifice  
Flatte le nez du Séraphin !

Race de Caïn, ton supplice  
Aura-t-il jamais une fin ?

Race d'Abel, vois tes semailles  
Et ton bétail venir à bien ;

Race de Caïn, tes entrailles  
Hurlent la faim comme un vieux chien.

Race d'Abel, chauffe ton ventre  
À ton foyer patriarcal ;

Race de Caïn, dans ton antre  
Tremble de froid, pauvre chacal !

Race d'Abel, aime et pullule !  
Ton or fait aussi des petits.

Race de Caïn, cœur qui brûle,  
Prends garde à ces grands appétits.

Race d'Abel, tu crois et broutes  
Comme les punaises des bois !

Race de Caïn, sur les routes  
Traîne ta famille aux abois.

## II

Ah ! race d'Abel, ta charogne  
Engraissera le sol fumant !

Race de Caïn, ta besogne  
N'est pas faite suffisamment ;

Race d'Abel, voici ta honte :  
Le fer est vaincu par l'épieu !

Race de Caïn, au ciel monte,  
Et sur la terre jette Dieu !

Le récit du premier meurtre de l'histoire de l'humanité, celui d'Abel par Caïn, est peut-être l'un des récits les plus fréquents de la littérature universelle. Le sujet a été traité à différentes époques et de différentes façons, le plus souvent en condamnant le fratricide de Caïn. Plus tard, on en a fait une sorte de symbole de la révolte contre l'ordre établi, en lui donnant un caractère positif ou négatif selon le point de vue de l'interpréteur et selon les circonstances historiques qui entouraient l'interprétation.

La composition du « Caïn et Abel » de Baudelaire est habituellement rattachée à la tradition romantique, qui remonte au drame célèbre de Byron, « Caïn », et qui reçut plus tard un développement dans le « Kaïn » de Leconte de Lisle.

Cependant pour Baudelaire cette poésie n'avait rien de commun avec la tradition littéraire et c'est probablement la raison pour laquelle la manière dont il traita le sujet parut assez originale. Ici le poète décrit le conflit social fondamental de son temps, rejetant tout le superflu, l'accessoire et lui donnant une netteté, une réalité idéologique concrète. L'opposition des travailleurs et de la bourgeoisie est ainsi présentée par le poète comme le bilan de la lutte éternelle entre « la tribu de Caïn » et la « tribu d'Abel ».

Le prétexte concret de l'apparition du poème fut la révolution de 1848 à laquelle Baudelaire prit directement part. De ses propres yeux il vit naître la grande opposition qui détermina l'avenir des bouleversements sociaux sur toute la planète. Et ayant vu la façon dont cela se termina, le poète, avec l'âpreté et la raideur qui lui étaient propres, justifia pleinement l'emploi de la force comme moyen de lutter contre la tyrannie.

Et tout événement qui se produisait dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il soit politique ou littéraire, trouvait toujours son écho le plus vivant en Russie. Et la révolution de 1848, ainsi que son retentissement dans la littérature, ne fut pas une exception. Surtout, dans la Russie de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie de Baudelaire fit figure de grande révélation de poésie révolutionnaire, car elle répondait à l'état d'esprit alors régnant.

Le conflit éternel entre « la tribu de Caïn » et la « tribu d'Abel » est présenté par Baudelaire de façon extrêmement concrète, avec netteté et sans aucune atténuation. À cette époque la Russie cherchait des voies qui lui permirent de sortir d'une crise ressentie dans le pays à tous les niveaux de la société.

Dans la Russie de cette période (1861-1895), les idées populistes se répandaient largement et cette idéologie de l'intelligentsia roturière réunissait scientifiques, artistes et écrivains, issus de différentes couches de la société russe. Le poème de Baudelaire suscita aussitôt un grand intérêt dans les milieux littéraires car l'appel du poète au renversement de la dictature répondait à l'état d'esprit régnant et l'œuvre trouva donc très vite ses traducteurs. Il fut traduit à différents moments par des poètes comme Dmitri Minaïev, V. Lévik, A. Alving, V. Dynnik, N. Kourotchine, S. Andreïevskiy, V. Briousov, N. Goumiliov etc. Nous nous arrêtons sur les trois traductions les plus brillantes, celles de Minaïev, de Briousov et de Goumiliov, et aussi parce qu'elles sont séparées l'une de l'autre de 20-25 ans et qu'elles nous permettent de suivre les variations dans l'approche d'un même sujet. Si la différence des dates de composition a des effets certains sur le résultat, le rôle principal est joué tout de même par la personnalité du traducteur.

L'une des premières traductions russes d'« Abel et Caïn » fut celle que composa Minaïev. Publiée dès 1870, elle est tout à fait conforme à l'esprit de la poésie révolutionnaire russe de ces années-là.

Dans la traduction de Minaïev, les images sont plus générales, plus universelles que dans l'original. La comparaison de la « tribu de Caïn » avec la « tribu d'Abel » est présentée avec une plus grande amplitude, un plus grand diapason que chez Baudelaire, le traducteur renforce la tension intérieure qui est pourtant suffisante chez l'auteur :

Race d'Abel, vois tes semailles  
Et ton bétail venir à bien ;

Race de Caïn, tes entrailles  
Hurlent la faim comme un vieux chien.

Племя Авела, довольство манной с неба  
На твое потомство будет нисходить.

Племя Каина, бездомное, без хлеба  
Ты голодную собакой станешь быть.<sup>73</sup>

Encore une différence entre la traduction et l'original : les temps du verbe. Si Baudelaire en général emploie le présent, c'est-à-dire se contente d'exposer une opposition actuelle, décrit la situation existante comme elle est, Minaïev, particulièrement pour la « tribu de Caïn », emploie surtout le futur qui, dans le contexte général du poème, résonne comme un appel : « ...toi, la faim te fera hurler comme un chien... terrible, tu secoueras le joug mauvais... tu te dresseras... »

Mais ici le traducteur a ses propres fins : de la révolte, de la rébellion baudelairienne il faut créer un hymne à une force nouvelle, naissante, qui doit changer le monde entier. Minaïev appartenait au groupe des poètes « iskristes »<sup>74</sup> qui à cette époque utilisaient les auteurs occidentaux simplement pour la propagande de leurs idées démocratiques et révolutionnaires et, couverts par la célébrité d'un nom étranger, créaient une poésie politique russe.

Il est vrai que pour atteindre son but, Minaïev s'écarterait sensiblement de l'original. D'ailleurs, ce procédé est conforme en général aux traductions de Minaïev qui estimait que l'important était de transmettre l'esprit du poète étranger pour qu'une trop grande proximité, extérieure, avec l'original ne rendît pas impersonnelle la traduction. Dans ce poème où ni la mesure ni la mélodie du vers n'ont rien de commun avec l'original, Minaïev est fidèle à lui-même, il tente de rendre l'esprit du poète, mais en réalité ne transmet que ce qui l'émeut personnellement et finalement la poésie s'éloigne toujours davantage de l'original. Si au début on trouve les images de Baudelaire ou les *realia*, la fin du poème traduit n'a plus rien de commun avec l'original.

Племя Каина ! Ты встанешь и тогда-то  
Под твоим напором дрогнет шар земной.<sup>75</sup>

C'est la coda d'un hymne abstrait, œuvre de Minaïev. Baudelaire n'a rien de semblable. Comme il n'y a pas non plus de « bonnes fées », car la révolte de Baudelaire est dirigée seulement contre Dieu, contre celui qui a créé l'ordre établi. Baudelaire dessine la situation concrète de la « tribu de Caïn » :

Race de Caïn, dans la fange  
Rampe et meurs misérablement

Minaïev introduit une comparaison :

---

<sup>73</sup> [Tribu d'Abel, la manne à suffisance / descendra du ciel sur ta descendance. // Tribu de Caïn, sans demeure, sans pain, / Affamé tu te mettras à hurler comme un chien.]

<sup>74</sup> C'est-à-dire liés au journal bolchévique *Iskra* (« L'Étincelle »).

<sup>75</sup> [Tribu de Caïn ! Tu te dresseras, et un jour / Sous ta pression vibrera le globe terrestre.]

Племя Каина, без пищи и без света  
Умирай, как пресмыкающийся гад.<sup>76</sup>

En russe le mot *gad* a une double signification : « reptile », « crapule » ( péjoratif à l'adresse d'un homme). Mais Baudelaire n'a pas ce rapport avec la « tribu de Caïn », il compatit avec elle :

Race de Caïn, ton supplice  
Aura-t-il jamais une fin ?

Heureusement, la poésie de Baudelaire, puissante, expressive et très chargée d'émotion, n'a cessé d'attirer l'attention des poètes-traducteurs, et cela même plus tard, quand les vagues des agitations révolutionnaires eurent commencé de s'apaiser en Russie.

Dans les années 1890 la traduction de la même poésie tenta un célèbre poète et prosateur, critique et littérateur, Valéri Briousov, chef de file du symbolisme russe. Ce qui l'intéressait, c'était non seulement la pratique de la traduction littéraire, mais aussi sa théorie, et il élaborait même sa propre doctrine d'une « méthode de traduction ». Dans ses travaux théoriques, Briousov élaborait les bases de la traduction poétique, bâtit une doctrine des éléments fondamentaux, des composantes de la poésie (style de la langue, figures, mesure, rythme, mouvement du vers, jeu des mots et des sons) et en arriva à la conclusion que dans la traduction d'une poésie il était impossible de reproduire tous ces éléments pleinement et exactement, la méthode de traduction consistant à choisir l'élément que le traducteur considère, dans chaque cas concret, comme le plus important.

En ce qui concerne la pratique de la traduction poétique, Briousov s'élève rarement au principe qui est le fondement de l'art de Pouchkine : liberté dans les détails soumise à la perception de l'œuvre comme totalité poétique. Justement les détails paralysent Briousov, défigurent son vers, l'alourdissent ; dans l'œuvre poétique il voit plutôt une somme d'éléments qu'une unité organique et finalement ses traductions sont souvent moins convaincantes que sa doctrine, l'analyse l'emporte sur la synthèse artistique.

Sa traduction du poème de Baudelaire peut confirmer tout ce qui vient d'être dit.

Dans le rendu des *realia*, Briousov est considérablement plus précis que Minaïev :

Race d'Abel chauffe ton ventre  
À ton foyer patriarcal.

Race de Caïn, dans ton antre  
Tremble de froid, pauvre chacal !

Авеля дети, под ласковым кровом  
Вам и в холодную зиму не хуже !

Каина дети, под ветром суровым  
В ваших пещерах дрожать вам от стужи !<sup>77</sup>

La mesure du vers de Briousov est plus proche de la traduction de Minaïev que de l'original. À la différence des vers de Baudelaire, ceux de Briousov ne choquent pas, ne troublent pas, il y a chez lui davantage de figures vagues et donc plus douces, moins brutales.

Cela se sent particulièrement dans la deuxième partie du poème où Briousov s'éloigne encore davantage des détails concrets. La chute, à valeur générale, de Briousov rappelle pour l'essentiel celle de Minaïev, ce sont exclamations et appels.

À la place du baudelairien :

Race de Caïn, ta besogne  
n'est pas faite suffisamment,

on a :

<sup>76</sup> [Tribu de Caïn, sans nourriture et sans lumière / Meurs, comme une vermine rampante.]

<sup>77</sup> [Enfants d'Abel, sous le doux abri / vous ne souffrez pas du froid hiver ! / Enfants de Caïn, sous le vent rigoureux, / Dans vos cavernes à vous de trembler sous le grand froid !]

Каина дети ! Кончается горе,  
Время настало, чтоб быть вам на воле !<sup>78</sup>

Au lieu de :

Race d'Abel, voici ta honte :  
Le fer est vaincu par l'épieu !

voici l'appel de Brioussov :

Авеля дети ! Теперь берегитесь !  
Зов на последнюю битву я внимаю !<sup>79</sup>

Le troisième traducteur, le célèbre poète Nikolaï Goumiliov, commença aussi sa carrière de traducteur comme symboliste, puis devint l'organisateur et le théoricien d'un autre courant de la poésie russe du XX<sup>e</sup> siècle, l'acméisme, qu'il quitta aussi par la suite. Dans le domaine de la poétique, il s'orientait non sur un principe musical mais pictural, sur des formes plus précises, plus concrètes par comparaison avec le symbolisme.

Goumiliov travailla sur des traductions quand il s'agit de préparer une édition de Baudelaire pour « Littérature universelle » dans les années 1918-1920.

Sa traduction est peut-être la seule qu'on puisse appeler traduction dans le sens que nous attribuons à ce mot aujourd'hui. La mesure du vers est ici proche au maximum de l'original (autant que le permette la différence de structures entre le russe et le français). Le traducteur conserve soigneusement les figures du poète, les *realia* sur lesquels Baudelaire bâtit sa série d'oppositions entre « la race d'Abel » et la « race de Caïn », mais aussi fait venir jusqu'à nous, de la façon la plus précise, l'idée de Baudelaire qui n'est conservée ni chez Minaïev ni chez Brioussov.

Quand Baudelaire fait contraster l'apparition d'une force nouvelle dans l'arène des luttes sociales, il s'adresse à elle :

Race de Caïn, ta besogne  
N'est pas faite suffisamment

Goumiliov conserve l'expression :

Сын Каина, твоя работа  
Как следует не свершена.<sup>80</sup>

De là Baudelaire passe à l'« achèvement » :

Race d'Abel, voici ta honte :  
le fer est vaincu par l'épieu !

en deux vers dont Goumiliov se contente de transmettre le contenu :

Сын Авеля, пощад не требуй,  
Пронзен рогатиной насквозь !<sup>81</sup>

Et c'est un moment très important pour comprendre les idées de toute la poésie composée sous l'impression de la révolution de 1848, qui avait été écrasée de la façon la plus brutale. C'est justement la répression sanglante exercée sur des hommes pratiquement désarmés qui provoquait dans l'âme de Baudelaire une indignation débouchant sur un sursaut, une révolte contre celui qui avait permis cela, et sur un appel à la vengeance :

<sup>78</sup> [Enfants de Caïn ! La douleur s'achève, / Le temps est venu de trouver la liberté !]

<sup>79</sup> [Enfants d'Abel ! Maintenant prenez garde ! / Je perçois un appel pour la lutte finale !]

<sup>80</sup> [Fils de Caïn, ta besogne / N'est pas achevée comme il faut.]

<sup>81</sup> [Fils de Caïn, ne demande pas ta grâce, / Percé de part en part d'un épieu !]

Race de Caïn, au ciel monte  
et sur la terre jette Dieu !

Chez Briousov cette chute est conservée :

Каина дети ! На небо взберитесь !  
Сбросьте неправого бога на землю !<sup>82</sup>

Il est vrai qu'ici Briousov ajoute un jugement de valeur – *неправого бога* / « dieu *injuste* », ce qui, en érodant l'image, affaiblit considérablement la chute sur le plan de l'émotion. Car on ne doit pas juger Dieu ! Il est Dieu. Et soit tu acceptes ce qu'Il donne, soit tu te rebelles contre Lui. Mais la figure de Dieu nantie d'une appréciation enlève d'un seul coup le sens à l'idée même de Dieu – être juste ou injuste, n'importe qui peut l'être mais Lui non. D'où l'échec de Briousov.

Goumiliou conserve le laconisme et la retenue du vers de Baudelaire, mais, préparée par la strophe précédente sur l'inachèvement de la tâche, sa conclusion produit une impression plus forte :

Сын Каина, взбирайся к небу  
И Господа оттуда сбрось.<sup>83</sup>

Ce qui correspond pleinement à l'idée de Baudelaire.

Désormais ces trois traductions, si différentes, font partie de la littérature russe, exemple lumineux de l'influence du temps sur l'interprétation d'un texte d'une autre langue.

Trad. Y. A.



## La figure de la Vierge Marie dans *Sagesse* de Paul Verlaine

Frère Laurent Flichy ff  
Naltchik, Kabardino-Balkarie

Le recueil *Sagesse*, publié par Paul Verlaine en 1881, témoigne de son profond bouleversement spirituel et de son retour à la foi, mûri en prison après la douloureuse séparation de son épouse Mathilde et la violente crise avec son ami Arthur Rimbaud. Certes cette conversion laissa Verlaine fragile toute sa vie et n'eut pas l'éclat de celles d'un Charles de Foucauld, Charles Péguy, Paul Claudel ou d'autres.

Cependant, *Sagesse* exprime vraiment la radicale remise en cause de son existence, tout en demeurant pourtant comme une suite quasi logique de l'orientation fondamentale, qui sous-tend le développement de ses premiers vers. De fait, les images et les thèmes de sa poésie commençante, son extrême sensibilité, son imagination inquiète, son œil tout à la fois vif et vulnérable, s'y révèlent purifiés, élevés et transfigurés.

Ainsi, *Sagesse* rend compte du subtil passage du « premier Verlaine », bien connu de ses lecteurs, qui crie sa soif insatiable d'aimer, inquiète et tourmentée comme Saturne, vers un « nouveau Verlaine », totalement inattendu à son époque et encore très souvent inconnu aujourd'hui, attiré par un avenir paisible d'ordre, d'harmonie et d'amour lumineux. Essayons de suivre ce passage et d'en déceler le secret !

<sup>82</sup> [Enfants de Caïn ! escaladez le ciel ! / Jetez le dieu injuste sur la terre !]

<sup>83</sup> [Fils de Caïn, escalade le ciel / Et jettes-en à bas le Seigneur.]

## Un appel de plus en plus pressenti

Jadis, la pesanteur d'un lourd vague à l'âme avait comme freiné sa route et lui avait souvent même fait rebrousser chemin. Il clamait le sentiment d'une existence terrestre inconfortable, faite d'ennui, de spleen baudelairien et d'idéalisme inassouvi. Il était impossible de saisir, d'exprimer, de comprendre, et d'arrêter ces émotions qui naissaient sans qu'on sache ni pourquoi ni comment. La tristesse énigmatique de ce poème, reflète bien la fusion extraordinaire entre sa vie intérieure et le monde extérieur :

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits !  
Pour un cœur qui s'ennuie,  
Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure  
Quoi ! nulle trahison ?  
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi,  
Sans amour et sans haine,  
Mon cœur a tant de peine.<sup>84</sup>

Si d'abord le désir d'exprimer cette pesante et mystérieuse affectivité est associé à des images vives de la nature, elles sont ensuite supplantées peu à peu par une sorte de blancheur intérieure extrême, qui estompe les images, par sa pureté sévère et sage. Les objets, phénomènes et symboles si bien agencés dans le poème « Aquarelle » du recueil *Romances sans paroles*, prennent désormais une signification plus profonde. Son rapport à la réalité change, le creuset de l'épreuve traversée lui fait réaliser un nouveau mystérieux passage du visible à l'invisible. Ses vers, autrefois reflets d'une sensibilité sans repos, ouvrent désormais aux profondeurs d'une intériorité toute nouvelle, d'une âme reposée par une lumière et un amour plein de miséricorde qu'elle avait jusque-là ignorés.

Quelle est la source, quelle est la présence qui le fait ainsi renaître ? Aux premières références littéraires de son style déjà bien assuré s'en ajoutent d'autres puisées dans la Révélation chrétienne telle que le repentir, la Croix, la Chair et le Sang, la Sagesse ; de même les figures du Christ, de l'ange gardien, des saints et particulièrement de la Vierge Marie accompagnent le pénitent repentant dans une vie réconciliée avec Dieu, les autres et lui-même.

Pourtant après sa conversion, la désolation est parfois tellement forte que le poète demeure tiraillé entre espoir et désespoir. Mais ce n'est plus en vain, il vit comme une silencieuse douleur d'enfantement :

Un grand sommeil noir  
Tombe sur ma vie :  
Dormez, tout espoir,  
Dormez, toute envie !

Je ne vois plus rien,  
Je perds la mémoire  
Du mal et du bien ...  
Ô la triste histoire !

---

<sup>84</sup> Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, dans *Œuvres poétiques complètes* (désormais : *O.P.C.*), « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1959, p. 122.

Je suis un berceau  
Qu'une main balance  
Au creux d'un caveau :  
Silence, silence !<sup>85</sup>

Le poème final de *Romances sans paroles* est tout à fait évocateur : « Elle » avance incertaine sur les flots de la mer. Les rayons d'or du soleil brillent dans ses cheveux blonds. Elle est si belle, à la folie, que tout le monde est enchanté par Elle.

L'image de la mer, par son allitération avec la mère, évoque déjà celle vers qui l'âme égarée va se tourner, pour le faire naître à la lumière. La Vierge Marie sera pour lui tout à la fois la personnification de la Sagesse qu'il désire et cherche du plus profond de son cœur, et la Dame charmante, fascinante par sa lumineuse beauté surnaturelle :

Elle voulut aller sur les flots de la mer,  
Et comme un vent bénin soufflait une embellie,  
Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie,  
Et nous voilà marchant par le chemin amer.

Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse,  
Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or,  
Si bien que nous suivions son pas plus calme encor  
Que le déroulement des vagues, ô délice !

Des oiseaux blancs volaient alentour mollement,  
Et des voiles au loin s'inclinaient toutes blanches.  
Parfois de grands varechs filaient en longues branches,  
Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.

Elle se retourne, doucement inquiète  
De ne nous croire pas pleinement rassurés,  
Mais nous voyant joyeux d'être ses préférés,  
Elle reprit sa route et portait haut la tête.<sup>86</sup>

La « femme-navire » va sur la mer, comme le Christ qui dans l'Évangile marche sur les eaux, maître des éléments instables de l'univers. Tout est inondé de vive lumière solaire. Le ciel comme dans un grand miroir se reflète dans la mer scintillante, les oiseaux blancs qui volent dans le ciel sont comme les voiles blanches qui flottent. Jeu de l'imagination, jeu de la réflexion. La toile éblouit la vue par sa blancheur extraordinaire. Le blanc est un symbole, de chasteté, de pureté, de la victoire de l'amour. Les taches de lumière et les reflets du soleil hypnotisent, et font des réalités naturelles quelque chose d'irréel et d'inouï. « Elle » est une fusion mystique du tout qui est alentour et au loin, du ciel et de la mer, qui n'ont pas de ligne d'horizon séparée.

Elle est la « femme-soleil » qui, portant haut sa tête, va victorieusement à l'avenir incertain : « Elle reprit sa route et portait haut la tête ». L'immatérialité de l'héroïne, la dématérialisation de l'espace qui éblouit la vue, et l'indépendance absolue du temps ouvrent l'accès au mystère, au-delà de toute perception sensible. C'est pourquoi « Elle » est le symbole qui ouvre à une profondeur infinie. C'est « Elle » qui l'enfante à une nouvelle vie. Comment ne pas penser à la jeune femme radieuse dont le visage sauva Vladimir Soloviev d'un accident mortel et le retourna vers Dieu ?

### **La ferveur chrétienne environnante**

Notons que la France chrétienne du XIX<sup>e</sup> siècle fut très marquée par plusieurs apparitions mariales reçues comme autant de signes de réconfort et d'espérance dans les nombreux bouleversements politiques et sociaux : à Paris, rue du Bac (1830) et à Notre-Dame des Victoires (1836), à La Salette (1846), à Lourdes (1858) ou à Pontmain (1871)...

---

<sup>85</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-5, *O.P.C.*, p. 183.

<sup>86</sup> P. Verlaine, « Beams », *O.P.C.*, pp. 138-139.

Comment ne pas penser qu'enfant à l'église auprès de sa mère croyante, puis grâce à l'aumônier de la prison, Paul Verlaine a lu, relu et médité de nombreuses fois les textes de la liturgie des vêpres de la Sainte Vierge Marie ? Nous trouvons en effet de nombreux échos dans ses vers des images poétiques de la liturgie en l'honneur de la Mère de Dieu.

Les litanies de la Vierge donnent des noms très évocateurs à la Vierge Marie : « Mère admirable... Vierge très bonne... Trône de la Sagesse, Cause de notre joie, Demeure du Saint-Esprit... Rose mystique, Tour de David, Tour d'ivoire... Porte du Ciel, Étoile du matin, Santé des malades, refuge des pécheurs, Consolatrice des affligés... »

Les antiennes des *Psaumes* tirés principalement du *Cantique des Cantiques*, ou de l'*Ecclésiastique* invitent à contempler la beauté, la sagesse et la joie de celle qui a dit « oui » à Dieu : « En moi réside la grâce, qui est Route et Vérité ; en moi je porte l'Espérance, qui est courage et Vie. Vous tous qui aspirez à la Sagesse, venez à moi, et rassasiez-vous de mes fruits. » (*Ecclésiastique*, XXIV, 25)

L'hymne *Ave Maris Stella – Salut étoile de la mer*, chanté si souvent par cœur par les fidèles, est un trésor d'évocations mystiques qui n'ont pu laisser le poète insensible.

### La Vierge Marie enfante à la Sagesse

Dans *Sagesse*, le nom de la Vierge Marie ne revient que trois ou quatre fois. Au poème central de la deuxième partie qui lui est entièrement consacré : « Je ne veux plus aimer que ma mère Marie » (II, 2) s'ajoutent quelques mentions de son nom (I, 2 ; I, 24 ; II, 7 ; III, 15)<sup>87</sup>.

Mais tout le recueil est imprégné de sa présence. C'est peut être la singularité de la voie prédestinée de Paul Verlaine, la spécificité de ses recherches qui font de la Vierge Marie l'âme et le centre de son ensemble poétique, du monde qu'il rêve.

Sa correspondance atteste que notre lecture n'est pas une interprétation fantaisiste ou récupératrice, mais se trouve bien en phase avec son inspiration. Verlaine écrit en novembre 1873 à Léon Pelletier : « Je fais des Cantiques à Marie... et des prières de la Primitive Église. »<sup>88</sup> Un peu plus tard, en avril 1875, il écrit à Ernest Delahaye « Mon poème sacré sera immense. Il parlera de la Vierge. Titre probable : le Rosaire. »<sup>89</sup> À Émile Blémont, il confiait : « Vous ai-je dit que j'avais deux volumes en train, *Sagesse* et *Amour*... ? Et un volume en plan titre indécis mais ce sera sur la Vierge. Une espèce d'épopée, de récit tout d'une haleine, de quatre à cinq mille vers ou plus. »<sup>90</sup>

Dans la première partie de *Sagesse*, nous suivons le cheminement de l'âme qui, par la prière, découvre une souffrance féconde. Face à la stérile douleur de la fatalité antique, la douleur du repentir et de la compassion ouvre le cœur :

J'étais le vaincu qu'on assiège,  
Prêt à vendre son sang bien cher,  
Quand, blanche, en vêtement de neige,

Toute belle au front humble et fier,  
Une Dame vint sur la nue,  
Qui d'un signe fit fuir la Chair !<sup>91</sup>

L'âme en vain s'était exténuée à lutter seule, par elle-même. La Vierge Marie lui donne une sagesse toute simple : la clef de la quiétude, du sauvetage, le miracle quotidien, tout à fait ordinaire, c'est la Prière :

Je suis la PRIERE, et mon gage  
C'est ton vice en dérouté au loin  
Ma condition : « Toi, sois sage.  
– Oui, ma Dame, et soyez témoin. »<sup>92</sup>

<sup>87</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-2, O.P.C., p. 170.

<sup>88</sup> P. Verlaine, O.P.C., p. 935.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> P. Verlaine, O.P.C., pp. 937-938.

<sup>91</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, I-2, O.P.C., p. 145.

<sup>92</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, I-2, O.P.C., p. 147.

Le même thème est admirablement développé en *Sagesse I,24* :

L'âme antique était rude et vaine  
Et ne voyait dans la douleur  
Que l'acuité de la peine  
Ou l'étonnement du malheur...

La douleur chrétienne est immense  
Elle, comme le cœur humain ;  
Elle souffre, puis elle pense,  
Et calme poursuit son chemin.

Elle est debout sur le Calvaire  
Pleine de larmes et sans cris.  
C'est également une Mère,  
Mais quelle Mère de quel Fils !<sup>93</sup>

Dans la deuxième partie, la Vierge Marie, trône de la Sagesse, par l'Amour et la Prière, conduit à Dieu, au Christ. Elle maintient l'âme dans une douce humilité :

Je ne veux plus aimer que ma mère Marie.  
Tous les autres amours sont de commandement.  
Nécessaires qu'ils sont, ma mère seulement  
Pourra les allumer aux cœurs qui l'ont chérie.

C'est pour Elle qu'il faut chérir mes ennemis,  
C'est par Elle que j'ai voué ce sacrifice,  
Et la douceur de cœur et le zèle au service,  
Comme je la priais, Elle les a permis.

Et comme j'étais faible et bien méchant encore,  
Aux mains lâches, les yeux éblouis des chemins,  
Elle baissa les yeux et me joignit les mains,  
Et m'enseigna les mots par lesquels on adore.

C'est par Elle que j'ai voulu de ces chagrins,  
C'est pour Elle que j'ai mon cœur dans les Cinq Plaies,  
Et tous ces bons efforts vers les croix et les claies,  
Comme je l'invoquais, Elle en ceignit mes reins.

Je ne veux plus penser qu'à ma mère Marie,  
Siège de la Sagesse et source des pardons,  
Mère de la France aussi, de qui nous attendons  
Inébranlablement l'honneur de la patrie.

Marie Immaculée, amour essentiel,  
Logique de la foi cordiale et vivace,  
En vous aimant qu'est-il de bon que je ne fasse,  
En vous aimant de seul amour, Porte du ciel ?<sup>94</sup>

La sagesse naît dans l'horizon d'azur céleste et marin, au point d'intersection de l'espace et du temps symboliques. Tous les chagrins du cœur humain se noient dans l'immensité de la mer, qui symbolise désormais la puissance de l'intercession. Marie est l'avocate qui assure les pas encore chancelants. Verlaine, en 1875, a fait une retraite au monastère de la Trappe de Chimay, où les moines suivent la spiritualité très mariale de saint Bernard, qui transparaît admirablement dans le chant du *Salve Regina* après le dernier office de la journée : « Salut Reine, Mère de miséricorde, vie, douceur, notre Espérance, salut. Vers toi nous crions, vers toi nous soupignons, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes. Et toi donc, notre avocate, tourne vers nous ton regard de miséricorde.

---

<sup>93</sup> P. Verlaine, *Sagesse, O.P.C.*, p. 167.

<sup>94</sup> P. Verlaine, *Sagesse, II-2, O.P.C.*, p. 170.

Et après cet exil, montre-nous Jésus, le fruit béni de tes entrailles. Ô clémente, ô fervente, ô douce Vierge Marie. »

Plein d'une humble prière, encor qu'un trouble immense  
Brouille l'espoir que votre voix me révéla,  
Et j'aspire en tremblant.<sup>95</sup>

La troisième partie montre à l'âme comment se reconstruire, affronter la vie comme un navire prend la mer. Ses nombreux voyages en Angleterre lui ont donné le loisir de méditer cette comparaison.

Le Sage peut, dorénavant,  
Assister aux scènes du monde,  
Et suivre la chanson du vent,  
Et contempler la mer profonde.<sup>96</sup>

La Vierge Marie, « Elle », « la Dame », est l'inspiratrice des recherches du poète qui doute et est peu sûr de ses forces encore :

Marie Immaculée, amour essentiel,  
Logique de la foi cordiale et vivace,  
En vous aimant qu'est-il de bon que je ne fasse,  
En vous aimant de seul amour, Porte du ciel ?<sup>97</sup>

Ce n'est pas par hasard que les étendues sans fin des vastes eaux qui se fondent avec le ciel infini où se perdent les desseins et les ennuis du poète sont ses paysages préférés :

La mer ! Puisse-t-elle  
Laver ta rancœur,  
La mer au grand cœur,  
Ton aïeule, celle  
Qui chante en berçant  
Ton angoisse atroce,  
La mer, doux colosse  
Au sein innocent,  
Grondeuse infinie  
De ton ironie !<sup>98</sup>

Ivre de soleil  
Et de liberté,  
Un instinct la guide à travers cette immensité  
[...]  
Je ne sais pourquoi  
Mon esprit amer  
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.  
Tout ce qui m'est cher,  
D'une aile d'effroi  
Mon amour le couve au ras des flots.  
Pourquoi, pourquoi ?<sup>99</sup>

C'est dans le saisissant monde poétique de cette imagination, comme ballottée sur les eaux, parfois perdue dans l'immensité, que surgissent les profondeurs marines des émotions humaines où, « dans le ciel comme du lait »<sup>100</sup> et « sur le flot vermeil »<sup>101</sup>, « la Chair sanglote sur la croix »<sup>102</sup>.

---

<sup>95</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, II-8, O.P.C., p. 176.

<sup>96</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-1, O.P.C., p. 177.

<sup>97</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-2, O.P.C., p. 170.

<sup>98</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-2, O.P.C., pp. 179-180.

<sup>99</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-7, O.P.C., p. 185.

<sup>100</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-13, O.P.C., p. 188.

<sup>101</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-7.

La chair fébrile et languissante, qui parfois encore inquiète voire tourmente le poète :

La tristesse, la langueur du corps humain  
M'attendrissent, me fléchissent, m'apitoient.  
Ah ! Surtout quand des sommeils noirs le foudroient,  
Quand les draps zèbrent la peau, foulent la main !<sup>103</sup>

est appelée à devenir le lieu de la guérison, de l'offrande et du don :

Car sur la fleur des pains et sur la fleur des vins,  
Fruit de la force humaine en tous lieux repartie,  
Dieu moissonne, et vendange, et dispose à ses fins  
La Chair et le Sang pour le calice et l'hostie !<sup>104</sup>

Le voici errant : « Voyageur si triste, Tu suis quelle piste ? »<sup>105</sup> Pourtant sûr de sa voie prédestinée, à certains moments il professe son assurance tranquille : « Va, mon âme, à l'espoir immense ! »<sup>106</sup> Toute cette étape est clairement inspirée de ce l'hymne chanté si souvent avec tant de ferveur :

Salut, Étoile de la mer,  
Sur les lèvres de Gabriel,  
Établis-nous dans la paix,  
En retournant le nom d'Éva.

Dénoue les liens des pécheurs,  
Donne la lumière aux aveugles,  
Délivre-nous de tous les maux,  
Obtiens-nous tous les biens.

Montre que tu es Mère ;  
Qu'Il accueille nos prières,  
Lui qui est né pour nous,  
Et voulu être tien.

Ô Vierge sans égale,  
Vierge douce entre toutes,  
Nous, pardonnés de nos fautes,  
Rends-nous doux et chastes

Fais-nous mener une vie pure,  
Veille sur notre chemin  
Pour que voyant Jésus  
Toujours nous nous réjouissons.

Louange à Dieu le Père  
Honneur au Christ Très Haut  
Au Saint Esprit  
À tous Trois même gloire ! Amen !

Voici comment, en définitive, cette vision si confiante de la Vierge Marie qui va sur les flots de la mer ravit l'esprit du poète :

---

<sup>102</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-8, *O.P.C.*, p. 185.

<sup>103</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-10, *O.P.C.*, p. 186.

<sup>104</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-21, *O.P.C.*, p. 195.

<sup>105</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-2, *O.P.C.*, p. 179.

<sup>106</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-11, *O.P.C.*, p. 187.

La mer est plus belle  
Que les cathédrales,  
Nourrice fidèle,  
Berceuse de râles,  
La mer sur qui prie  
La Vierge Marie !  
[...]  
Et puis sous les cieux  
Qui s'y rient plus clairs,  
Elle a des airs bleus.  
Roses, gris, verts ...  
Plus belle que tous,  
Meilleure que nous !<sup>107</sup>

### Pour conclure

Le poète atteste dans « Mes Prisons » l'inspiration de ses vers : « Je ne puis, comme je n'ai pu alors, mieux exprimer les poèmes dont j'ai l'immense sensation de fraîcheur, de renoncement, de résignation, éprouvée en cette inoubliable jour de l'Assomption 1874. »<sup>108</sup>

Les poèmes de *Sagesse* n'ont pas de titres, pour ne pas être reçus comme de pures œuvres littéraires mais bien comme des confessions, le secret partagé d'une âme qui s'ouvre dans la confiance, dans le sillage pourrait-on dire de saint Augustin.

L'expression poétique établit le poète et la Bible en connaturalité, parce que cette expression poétique rend compte d'une expérience de sortie de soi et de quête brûlante de sagesse. En effet, l'expression poétique se caractérise par une alliance très intime du cœur avec l'intelligence : elle n'analyse, ne définit, ni ne mesure, elle ne décrit pas non plus, elle indique un chemin, elle suggère l'inexprimable. « L'art symboliste dit toujours plus qu'il dit, et ne sait complètement ce qu'il dit », selon la belle expression de Vassili Tolmatchev. De plus, la poésie tient parmi les arts une place unique pour ouvrir l'intelligence humaine à une autre expression que son exercice scientifique, parce que sa matière est la parole, le silence, la voix qui reflètent le secret propre à la personne humaine. Elle porte donc en elle quelque chose de spirituel. Le poète fait entrer dans la sagesse par un mode essentiellement symbolique, émotionnel et mystique. Or la sagesse est le fruit d'une intelligence toute enveloppée d'amour en quête du sens de l'existence. Jamais la sagesse ne le possède, ni le domine, mais elle se laisse toujours dépasser par lui. Ainsi, ne peut-on pas dire que c'est par sa parenté avec la Sagesse que la poésie s'allie si bien avec la Révélation biblique, qui ouvre tant l'horizon de la finalité de la vie humaine ? Et de même il n'est pas étonnant que les textes bibliques qui parlent le plus de Dieu, de la relation de l'homme à Dieu soient souvent si poétiques.

Verlaine, dans la préface des *Liturgies Intimes*, en 1892, semble confirmer lui-même ce regard lorsque, dans la lignée de David au *Psaume 50*, il se présente en quelque sorte comme « la voix du bon larron » : « Cette œuvre a quatre volumes : *Sagesse*, la conversion, *Amour*, la persévérance, une défaillance confessée à dessein, *Parallèlement*, et *Bonheur*, conclusion douloureusement calme dans la suprême consolation »<sup>109</sup>.

Il faudrait poursuivre cette réflexion en essayant de comprendre pourquoi, à travers ces vers si proches de la révélation biblique, la Vierge Marie se dévoile tout à la fois comme la Sagesse elle-même et la mère de la Sagesse.

*Avec toute ma reconnaissance pour l'aide précieuse  
de madame Viola Fédotova, de Saratov, et de monsieur Yves Avril, d'Orléans.*

---

<sup>107</sup> P. Verlaine, *Sagesse*, III-15, O.P.C., p. 189.

<sup>108</sup> P. Verlaine, O.P.C., pp. 953-954.

<sup>109</sup> P. Verlaine, O.P.C., p. 547.

## Maximilien Volochine et la Bible

Lioudmila Chvédova  
INALCO, Paris

Les sujets bibliques imprègnent l'ensemble de l'œuvre de Maximilien Volochine (1877-1932). Ce n'est pas un hasard si, dans ses souvenirs, le poète et peintre russe écrit qu'il est né le 16 mai 1877, jour du Saint-Esprit, ce qui explique probablement son penchant pour une vision du monde spirituelle et religieuse. Le poète a été baptisé dans une église de Kiev. Plus tard, il écrira dans son autobiographie que son esprit a traversé plusieurs étapes d'errance : bouddhisme, catholicisme, magie, franc-maçonnerie, occultisme, théosophie. Malgré la diversité de ses intérêts, la Bible est toujours présente dans son œuvre d'une manière riche et variée. Nous pouvons en extraire les thèmes suivants : les images apocalyptiques de la Première Guerre mondiale et de la Guerre Civile en Russie, le thème de la rédemption, les descriptions poétiques de la Russie et de son histoire pénétrées de symboles bibliques, le motif des poèmes-prières.

Au début de la Première Guerre mondiale Volochine était sur la route de Dornach, petit village à côté de Bâle, où le poète allait participer à la construction du *Gatbeanum* (Temple de Saint-Jean) qui, d'après la conception du philosophe Steiner, devait incarner le mouvement anthroposophique et mettre ses idées en pratique. En traversant l'Europe, Volochine avait l'impression qu'il prenait le dernier train, le dernier bateau et que toutes les portes se fermaient avec bruit derrière son dos, ne laissant aucun chemin de retour :

Уже в петлях скрипела дверь  
И в стены бил прибой с разбега,  
И я, как запоздалый зверь,  
Вошел последним внутрь ковчега...<sup>110</sup>

Déjà la passerelle grinçante se fermait  
Et la vague montait à l'assaut des parois,  
Lorsque, pareil à une bête égarée,  
Je pénétraï le dernier dans l'arche de Noé<sup>111</sup>.

Le *Gatbeanum* était une sorte d'arche de Noé, d'endroit où, au milieu de l'Europe déchirée par le conflit, des gens de différentes nationalités (Allemands, Russes, Français, Autrichiens, Hollandais) travaillaient fraternellement et pacifiquement à une œuvre commune. Ce petit havre de paix n'était pas du tout touché par les relations d'hostilité qui régnaient tout autour. Steiner est associé dans ce poème à Noé, la guerre rappelle le déluge et l'arche est bien évidemment le *Gatbeanum*. Plus tard, la maison de Volochine en Crimée deviendra aussi en quelque sorte une arche de Noé où les intellectuels de l'époque trouveront un refuge.

La guerre est souvent associée chez Volochine à des visions apocalyptiques. Le poète compare la guerre à des semailles, mais des semailles d'un semeur méchant qui répand « l'acier, le cuivre, la chair et le sang vivant ». Dans le poème « Армагеддон » (« Armageddon », 1915) inspiré d'un passage de l'*Apocalypse*, il présente le lieu de la dernière bataille des rois de l'univers. Il s'agit d'un désert de pierre, espace ravagé par les guerres précédentes et qui incarne l'avenir d'une humanité qui n'a pas voulu devenir raisonnable :

Предо мной, тускла и широка,  
Цепенела в мертвом иступленьи  
Каменная зыбь материка.  
И куда б ни кинул смутный взор я –  
Расстигались саваны пустынь,  
Руслу рек иссякших, плоскогорья...<sup>112</sup>

<sup>110</sup> « Под знаком льва » (« Sous le signe du lion », 1914) dans Maximilien Volochine, *Стихотворения, статьи, воспоминания* (« Poésies, articles, souvenirs »), Moscou, 1991, p. 97.

<sup>111</sup> Marie-Aude Albert, *Maximilien Volochine, esthète, poète et peintre (1877-1932)*, L'Harmattan, 2002, p. 242.

<sup>112</sup> M. Volochine, *Стихотворения...*, pp. 101-102.

Devant moi rampait, glauque, immense,  
Figée dans un spasme mortel,  
    La lave de pierre d'un continent.  
    Et où que mes yeux troublés se portassent,  
    Ce n'étaient que déserts sans vie,  
Fleuves asséchés, plateaux infinis...<sup>113</sup>

Volochine fait donc un parallèle entre l'image apocalyptique d'un lieu déserté, abandonné et la terre blessée par les combats de la Première Guerre mondiale. C'est une sorte d'avertissement à l'humanité qui a sombré dans le péché.

Volochine était touché non seulement par le destin de l'homme pendant la guerre, mais aussi par celui des œuvres d'art. Il évoque dans son œuvre la cathédrale de Reims qui a beaucoup souffert des bombardements allemands de septembre 1914 et qui, pour cette raison, est souvent appelée « cathédrale martyre ». Le poète était frappé par cette tragédie et l'idée de la destruction de cette cathédrale lui était insupportable. Le 19 février 1915, il écrit le poème « Notre-Dame de Reims », dédié à la cathédrale-martyre. Représentant l'édifice comme une femme en prière, Volochine fait surgir l'image d'une femme crucifiée, de la cathédrale crucifiée. La description magnifique de cette « perle entre les perles » se termine tragiquement : la cathédrale tend ses bras carbonisés vers les cieux glacés. Nous percevons dans ce poème certaines correspondances avec les images d'autres écrivains, artistes, peintres qui évoquaient le même drame (les aquarelles d'Antoine Bourdelle, l'estampe d'Adrien Sénéchal *L'Art en deuil*), ce qui témoigne de son caractère universel. Voici la fin de ce poème de Volochine :

...И обнажив, ее распяли...  
Огонь лизал, и стрелы рвали  
Святую плоть... И по ночам,  
В порыве безысходной муки,  
Ее обугленные руки  
Простерты к зимним небесам.<sup>114</sup>

On l'a dépouillée, crucifiée...  
Son corps pur a souffert la flamme,  
Les flèches aiguës... Et, la nuit,  
Dans ses élans d'affreuse angoisse,  
Tendant ses bras carbonisés  
Elle implore le ciel glacé.<sup>115</sup>

Par analogie avec l'image du Christ crucifié, Volochine crée l'image de Notre-Dame crucifiée, de la cathédrale crucifiée, de la cathédrale-martyre.

Plus tard, les images bibliques apparaissent dans la poésie de Volochine à propos de la Guerre civile en Russie. Dans le poème « Красная Пасха » (« Les Pâques rouges ») en cet avril 1921, l'arrivée du printemps avec la fête lumineuse de la Résurrection du Christ n'est pas porteuse de bonheur, la terre russe est couverte de cadavres, terre malade dévastée par les incendies où tout semble être rouge de sang. Les choses les plus sacrées sont anéanties par la guerre. Le mal existant sur la terre est marqué par la démesure :

Зимою вдоль дорог валялись трупы  
Людей и лошадей. И стаи псов  
Вьедались им в живот и рвали мясо.  
Восточный ветер выл в разбитых окнах.  
А по ночам стучали пулеметы,  
Свистя, как бич, по мясу обнаженных  
Мужских и женских тел.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> M.-A. Albert, *M. Volochine, esthète, poète et peintre, op. cit.*, p. 257.

<sup>114</sup> M. Volochine, *Избранные стихотворения*, Moscou, 1988, p. 136.

<sup>115</sup> « Notre-Dame de Reims », trad. par Jean-Louis Backès dans *Le Porche*, n° 10, juillet 2002, p. 13.

<sup>116</sup> M. Volochine, *Стихотворения...*, *op. cit.*, p. 172.

L'hiver au long des routes traînaient des cadavres  
D'hommes et de chevaux, et des bandes de chiens  
Leur fouillaient le ventre et arrachaient la viande.  
Le vent venu d'Est hurlait par les fenêtres béantes,  
Et la nuit les mitrailleuses crépitaient,  
Sifflaient comme le fouet sur la viande nue  
Des corps d'hommes et de femmes.<sup>117</sup>

Volochine achève le poème avec ces lignes douloureuses :

Зима в тот год была Страстной неделей  
И красный май сплелся с кровавой Пасхой,  
Но в ту весну Христос не воскресал.<sup>118</sup>

Cette année-là l'hiver fut une Semaine de la Passion  
Et le beau mai rouge se fondit à la Pâque sanglante.  
Et Christ en ce printemps ne ressuscita pas.<sup>119</sup>

L'œuvre poétique de Volochine consacrée à la Russie est étroitement liée à la Bible. Le poème « Русь глухонемая » (« La Russie sourde-muette », 1918) qui fait partie du cycle *Les Voies de la Russie* reprend l'image évangélique de la guérison d'un sourd-muet. La première partie du texte est une paraphrase de l'Évangile de Saint-Marc et imite le style du texte sacré :

Был к Иисусу приведен  
Родными отрок бесноватый :  
Со скрежетом и в пене он  
Валялся, корчами объятый.

« Изыди, дух глухонемой ! »  
Сказал Господь. И демон злой  
Сотряс его и с криком вышел –  
И отрок понимал и слышал.  
Был спор учеников о том,  
Что не был им тот бес покорен,  
А Он сказал :  
« Сей род упорен :  
Молитвой только и постом  
Его природа одолима. »<sup>120</sup>

À Jésus fut conduit  
Par ses proches un enfant possédé :  
Grinçant des dents, il écumaient et  
Jeté à terre, se roulait.  
« Sors, esprit sourd et muet »-  
Dit le Seigneur. Et le démon mauvais  
Le secouant et poussant un cri en sortit –  
Et l'enfant comprenait et entendait.  
Ses disciples alors discutaient,  
Qui n'avaient pu expulser ce démon.  
Mais Il leur dit :  
« Cette espèce est tenace :  
Elle ne peut se soumettre  
Que par la prière et le jeûne. »<sup>121</sup>

Dans la seconde partie la Russie est comparée à ce possédé sourd et muet qui ne peut être sauvé que par la prière et la pénitence :

---

<sup>117</sup> M.-A. Albert, *M. Volochine, esthète, poète et peintre, op. cit.*, p. 360.

<sup>118</sup> M. Volochine, *Стухомворения...*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>119</sup> M.-A. Albert, *M. Volochine, esthète, poète et peintre, op. cit.*, p. 360.

<sup>120</sup> M. Volochine, *Стухомворения...*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>121</sup> M.-A. Albert, *M. Volochine, esthète, poète et peintre, op. cit.*, p. 300.

Не тем же ль духом одержима  
Ты, Русь глухонемая ! Бес,  
Украл твой разум и свободу,  
Тебя кидает в огонь и воду,  
О камни бьет и гонит в лес.  
И вот зываем мы : « Прииди ! »  
А избранный вдали от битв  
Кует постами меч молитв  
И скоро скажет : – « Бес, изыди ! »<sup>122</sup>

N'es-tu pas, ô Russie sourde-muette  
Possédée par semblable esprit ? Le démon,  
Qui a pris ta raison et ta liberté,  
Te jette dans l'eau et le feu,  
Te terrasse et te chasse dans les bois.  
Et nous de hurler : Viens...  
Mais l'Élu loin des batailles  
Forge par le jeûne une épée de prières  
Et bientôt il dira : « Démon, sors d'ici ! »<sup>123</sup>

Dans les années de troubles et d'émeutes, Volochine prie souvent pour la Russie, ce qu'il confirme dans ses poèmes et dans ses lettres. Lorsqu'il ne reste plus aucune solution, seule la prière peut sauver son pays, seule la prière peut aider à soigner cette terre malade et tourmentée et à la libérer des forces maléfiques.

Une image très importante qui surgit dans les descriptions de la Russie est celle du « Неопалимая Купина » (« Buisson ardent », 1919), qui fait partie du cycle *Les Voies de la Russie*. L'épisode biblique se trouve dans *Exode*, I, 1-4. Dieu apparaît à Moïse sous la forme d'un buisson qui brûle sans se consumer. Volochine fait le rapprochement entre cette image biblique et la Russie qu'aucun peuple n'a jamais vaincue, qui a toujours su faire face à ceux qui ont voulu s'en emparer :

Каждый, коснувшийся дерзкой рукою –  
Молнией поражен :  
Карл-под Полтавой; ужален Москвою,  
Падает Наполеон<sup>124</sup>.

Quiconque ose y porter la main  
Est par l'éclair foudroyé.  
À Poltava Karl est défait ; au Kremlin  
Napoléon tombe, blessé.<sup>125</sup>

La mort attend celui qui veut s'approcher du tourbillon russe :

Кто там ? Французы ? Не суйся, товарищ,  
В русскую воловерть !  
Не прикасайся до наших пожарниц –  
Прикосновение – смерть !<sup>126</sup>

Qui va là ? Les Français ? Camarade, ne te fourre pas  
Dans le tourbillon des eaux russes !  
De nos incendies ne t'approche pas !  
La mort attend ceux qui les touchent.<sup>127</sup>

La Russie est comme ce buisson ardent, elle brûle sans se consumer. Voici les lignes finales de ce poème de Volochine :

---

<sup>122</sup> M. Volochine, *Стухотворения...*, *op. cit.*, pp. 119.

<sup>123</sup> M.-A. Albert, *M. Volochine, esthète, poète et peintre, op. cit.*, p. 301.

<sup>124</sup> M. Volochine, *Стухотворения...*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>125</sup> M.-A. Albert, *M. Volochine, esthète, poète et peintre, op. cit.*, p. 397. Traduction légèrement modifiée. [NDLR]

<sup>126</sup> M. Volochine, *Стухотворения...*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>127</sup> M.-A. Albert, *M. Volochine, esthète, poète et peintre, op. cit.*, p. 398.

Мы погибаем, не умирая.  
Дух обнажаем до дна.  
Дивное диво ! – горит, не сгорая,  
Неопалимая Кушнина<sup>128</sup>.

Nous périssons, mais ne mourons pas,  
Nous dénudons notre âme jusqu'au tréfonds,  
Miracle des miracles : il brûle mais il ne s'éteint pas,  
L'Ardent Buisson !<sup>129</sup>

Le poète est persuadé qu'il y a une force intérieure qui garde, qui protège la Russie, puisqu'elle est arrivée à survivre aux moments les plus durs de son histoire.

Dans la poésie de Volochine sur la Russie nous rencontrons aussi souvent l'image de Judas, que la tradition considère comme coupable d'un des péchés les plus graves du monde entier. Pourtant, d'après Volochine, la trahison de Judas était nécessaire pour l'accomplissement de la mission du Christ. Judas s'est chargé en quelque sorte du fardeau de son péché. Il a dû trahir le Christ pour que le Sauveur puisse mourir et ressusciter. Cette interprétation surgit dans le poème « l'Apôtre Judas » (1919) qui appartient au cycle *Buisson ardent* :

Иуда – Твой самый старший и верный  
Ученик, что он на себя принял,  
Бремя всех грехов и позора мира.

Judas est Ton disciple le plus âgé et le plus fidèle,  
Le disciple qui s'est revêtu  
Du fardeau de tous les péchés et de la honte du monde entier.<sup>130</sup>

Tout en donnant cette interprétation de l'image de Judas, Volochine met cependant en relation le péché de Judas et les péchés commis en Russie durant les années des révolutions et celles qui les ont suivies. C'est la trahison du Christ au moment de la destruction des églises, des meurtres, des pillages, de la guerre fratricide.

Les parallèles avec la Bible se prolongent dans les réflexions de Volochine sur le destin de son pays dans la conférence que le poète donne en 1920 sur la Russie crucifiée où il exprime la contradiction de l'histoire russe partagée entre l'anarchie et la tyrannie. Il se souvient de la vie tragique des fils de la Russie tués au bagne, en duel, sur l'échafaud. Cependant, dans le poème « На дне преисподней » (« Au fond de l'abîme » ou « Dans l'abîme infernal », 1922) Volochine parle de la résurrection de la Russie crucifiée. Il introduit l'image de Lazare ressuscité par le Christ. Le poète n'imagine pas son destin en dehors de celui de la Russie, il est prêt à partager son sort, à être crucifié avec elle et à ressusciter avec elle comme Lazare :

Может быть, такой же жребий выну,  
Горькая детоубийца, – Русь !  
И на дне твоих подвалов стину,  
Иль в кровавой луже поскользнусь,-  
Но твоей Голгофы не покину,  
От твоих могил не отрекнусь.

Доконает голод или злоба,  
Но судьбы не изберу иной :  
Умирать, так умирать с тобой  
И с тобой, как Лазарь, встать из гроба !

Peut-être aurai-je même sort,  
Ô Russie, qui tues tes enfants !  
Et je pourrirai au fond de tes caves  
Ou je glisserai dans une flaque de sang,

<sup>128</sup> M. Volochine, *Стихотворения...*, *op. cit.*, pp. 140.

<sup>129</sup> M.-A. Albert, *M. Volochine, esthète, poète et peintre*, *op. cit.*, p. 398.

<sup>130</sup> M. Volochine, *Стихотворения...*, *op. cit.*, p. 182. Nous traduisons.

Mais je ne quitterai pas ton Golgotha,  
Et je ne renierai pas tes tombes.

Même si je suis atteint par la faim ou le mal,  
Je ne choisirai pas un autre destin :  
Si je dois mourir, je mourrai avec toi  
Et je quitterai le cercueil avec toi comme Lazare !<sup>131</sup>

Quel moyen propose le poète pour lutter contre le mal ? Le seul remède pour lui est dans la Bible, dans la foi et plus précisément dans la prière. Voici ce qu'il dit : « Lorsqu'il y a une bataille sur terre, il faut que quelqu'un se tienne dans sa cellule à genoux et prie pour tous les adversaires : pour les ennemis et pour les frères. À des époques d'acharnement et d'inimitié il faut que demeurent ceux qui pourront s'opposer aux sentiments de vengeance et de haine et prier de conjurer par la bénédiction la réalité affolée. »

Lorsqu'un ami de Volochine, le peintre talentueux Bogaiévski décide de rejoindre l'armée, le poète ne peut accepter cette décision, car, selon lui, les artistes ne sont pas faits pour faire la guerre. Pour le protéger, il écrit en son honneur un poème-prière intitulé « Другу » (« À mon ami », 1915) :

Да оградит тебя Господь  
От Князя огненной печали,  
Тоской пытающего плоть,  
Да защитит от едкой стали,  
От жадной меди, от свинца,  
От стережущего огнива,  
От злобы яростного взрыва,  
От стрел крылатого гонца...

Que Dieu te protège  
Du prince de la tristesse ardente,  
Torturant la chair par l'angoisse,  
Qu'il te garde de l'acier dévorant,  
Du cuivre avare, du plomb,  
Du briquet aux aguets,  
De la colère d'une explosion violente,  
Des flèches du messenger ailé...<sup>132</sup>

Dans le cycle consacré à la Guerre Civile en Russie, Volochine continue à insister sur l'idée de la force salvatrice de la prière pour les ennemis et pour les frères. Ainsi le poème « Гражданская война » (« La guerre civile ») écrit en 1919 :

И там, и здесь между рядами  
Звучит один и тот же глас :  
« Кто не за нас – тот против нас !  
Нет безразличных : правда с нами ! »  
А я стою один меж них  
В ревушем пламени и дыме  
И всеми силами своими  
Молюсь за тех и за других.

Ici et là parmi les rangs  
Sonne la même voix  
« Celui qui n'est pas pour nous est contre nous !  
Il n'y a pas d'indifférents, la vérité est avec nous ! »  
Et moi je me tiens tout seul parmi eux  
Dans la flamme et la fumée vociférants  
Et de toutes mes forces,  
Je prie pour les uns et pour les autres.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> M. Volochine, *Стихотворения...*, *op. cit.*, p. 175. Nous traduisons.

<sup>132</sup> M. Volochine, *Стихотворения...*, *op. cit.*, p. 100. Nous traduisons.

Les poèmes-prières de Volochine composés à l'époque des troubles et des guerres fratricides en Russie et dans d'autres pays lui ont donné une place tout à fait particulière et importante dans la littérature et l'histoire russes. Son œuvre étroitement liée à la Bible est toujours actuelle. Les images qu'il emprunte à la Bible lui permettent de réfléchir au destin de la Russie et de l'univers, à l'époque des tourbillons révolutionnaires et des catastrophes. Les parallèles avec la Bible lui donnent des réponses aux questions qui ne cessent de le tourmenter.



## Visages de femmes bibliques chez Marina Tsvétaïéva

Maria Żurowska  
Varsovie

Vouloir présenter les femmes de la Bible dans l'œuvre poétique de Marina Tsvétaïéva semble une tentative bien ambitieuse. Précisons d'emblée que je n'ai pas dépouillé toute cette œuvre, je me suis bornée à isoler quatre poèmes sur le sujet.

Le premier est intitulé « Tentative de jalousie » (Попытка ревности) : dans un monologue, Lilith reproche à Adam de lui avoir préféré Ève. Selon une tradition rabbinique, Lilith, la première femme d'Adam (premier récit de la Création, source « sacerdotale »), s'est révoltée contre Dieu qui ne lui a pas donné les mêmes droits qu'à son mari. Lilith a désobéi, quitté son mari et est devenue démon. Il en est question dans *Job* (18, 15) et *Isaïe* (34, 14). Suivant la même tradition, après la fuite de Lilith, Dieu, voulant donner à Adam une épouse docile, crée Ève et nous savons tous, en ce qui concerne cette docilité, si Adam a pu être satisfait. Mais ce n'est pas l'aspect démoniaque de Lilith qui intéresse Tsvétaïéva dans ce poème. En voici un passage :

Comment vit-on avec l'autre,  
sans imprévus ? Un coup d'aviron et hop !  
Le souvenir, cette rive,  
s'est-il vite éloigné,

le souvenir de moi, île flottante,  
(dans le ciel, non sur les eaux !) ?  
Âmes, âmes – vous serez sœurs  
et non amantes, c'est ainsi.

Comment vit-on avec une femme,  
simple ? sans fibre divine ?  
après avoir déchu une reine  
de ses fonctions de souveraine ?

[...]

Comment vit-on avec un article  
de marché ? La taxe à payer est raide ?  
Après les marbres de Carrare,  
comment vivez-vous avec des débris

de plâtre ? (Taillé dans le bloc  
Dieu – et carrément détruit ?)  
Comment vivez-vous avec la cent millième  
vous qui avez connu Lilith ?

Ces quelques vers permettent de se faire une image de ces deux femmes : Ève semble l'opposée de Lilith, le seul point qui les réunit est la désobéissance, la révolte à l'égard de l'époux et

---

<sup>133</sup> M. Volochine, *Стихотворения...*, *op. cit.*, p. 165. Nous traduisons.

aussi à l'égard de Dieu. À part cet aspect, Lilith est tout ce qu'Ève n'est pas. Elle est spirituelle tandis que l'autre est toute charnelle et même terre à terre. Lilith est « île flottante » dans le ciel et non sur les eaux, tandis qu'avec Ève il faut ramer sur les eaux, et encore, non loin du bord. Lilith est extraordinaire, Ève est plus qu'ordinaire. Les images de ces deux femmes, de ces deux épouses du même homme, se complètent si bien, outre qu'elle s'unissent dans la révolte, qu'on peut y voir une seule femme, qui se caractérise aussi bien par ce qui est propre à Lilith que par ce qui est propre à Ève. Ce dualisme de la femme et, répétons-le, son côté « rebelle », la placent réellement dans la perspective du mystère, une perspective qui est constamment la sienne et qui est d'ailleurs chère aux poètes, pour ne citer que Jean-Luc Moreau qui évoque « la femme qui a soin du mystère ».

Ce dualisme de la nature féminine, ici symbolisé par deux femmes, partenaires successives du même homme, on le retrouve dans un autre poème de Tsvétaïéva, poème sans titre où il est question de la « masculinité éternelle ». Ce poème évoque Sara, épouse d'Abraham, et Agar, celle qui a donné à Abraham son premier fils Ismaël. Sara y est appelée « la préfiguration vétérotestamentaire », autrement dit, « la loi », et Agar, le cœur. Deux femmes qui, à la rigueur, pourraient n'en faire qu'une, car elles ne sont plénitude que si on les associe.

Avant de passer à un autre poème de Tsvétaïéva qui va nous transporter dans la réalité du Nouveau Testament, je me permettrai de citer un passage d'un livre de France Quéré, *La femme avenir* : « La femme est autre, et elle porte en elle la divination d'autrui. La liberté que les hommes lient à l'autonomie, elle l'invente dans la relation. Elle l'exalte dans la dépendance. Ce sens de la relation, nouée à un art du service, que ne manifesterait-il aujourd'hui sa puissance face à la solitude royale et tremblante de la pensée classique ! »

Le poème de Tsvétaïéva, intitulé « Madeleine », est un dialogue que le Christ poursuit avec celle qui est connue dans la Bible comme la Grande Pécheresse :

Je ne vais pas t'interroger  
sur les chemins parcourus : car tout est achevé  
J'étais pieds nus et tu m'as chaussé  
du torrent de tes cheveux -  
et - de tes larmes.

La femme biblique de Tsvétaïéva est donc celle qui engage une relation, qui engage aussi un dialogue et qui se réalise dans un service.

J'ai gardé pour la fin un poème qui me semble particulièrement révélateur de la condition féminine selon la Bible de Tsvétaïéva mais aussi de la condition féminine en général. Je ne connais pas suffisamment la biographie du poète, mais il me semble tout à fait judicieux de la voir entièrement présente dans un poème comme « Tentative de jalousie » où elle s'identifie plus à Lilith qu'à Ève, bien que, par la force des choses, elle doive s'identifier aussi à celle-ci. La femme poète qui s'identifie à ses personnages, femmes de la Bible, c'est sous cet aspect que je vous propose d'examiner ce dernier poème intitulé « L'heure de l'âme » (Час души) :

1

À l'heure profonde de l'âme et de la nuit,  
ne figurant pas sur les montres,  
je regardais un adolescent dans les yeux  
ne figurant pas dans les nuits

qui n'appartiennent encore à personne, des yeux  
- sans mémoire et à ras bord ! -  
reposant sur double digue...

C'est là  
que la vie commence, la tienne

La louve romaine qui grisonne  
regarde et veille sur Rome, sa nourrissonne !  
Songeuse maternité  
du roc... Point de nom à mes

égarements... Ôtant tous  
les voiles – grandissant de ses pertes ! –  
ainsi autrefois sur le berceau  
de roseaux se pencha une fille

d'Égypte...

2

À l'heure profonde de l'âme,  
profonde de la nuit...  
(un pas de géant de l'âme,  
de l'âme dans la nuit).

À cette heure-là, âme, gouverne  
les mondes, où tu veux  
régner – palais de l'âme,  
âme, gouverne [...].

Il y a donc une heure particulière, une heure mystérieuse – qu'on ne trouve pas sur les pendules – qui est l'heure d'une singulière confrontation de la femme et de l'enfant. La femme a la capacité de pénétrer au tréfonds de l'âme de l'enfant et de lui révéler son identité propre. Nous avons ici trois exemples de mères qui ont su éveiller les enfants à la vie spirituelle. Il y a Tsvétaïéva qui éprouve pour celui à qui elle s'adresse un véritable sentiment maternel<sup>134</sup> ; il y a la louve romaine – vous m'excuserez de la citer en compagnie des deux autres femmes ; il y a la fille d'Égypte, donc la fille de Pharaon, qui a trouvé Moïse dans son panier de roseaux.

À cette heure-là, âme, gouverne  
les mondes où tu veux  
régner – palais de l'âme,  
âme, gouverne.

La femme se penche donc sur l'enfant et, par la force de ce contact, l'âme de l'enfant prend conscience de son pouvoir créateur.

De ces trois mères, seule Tsvétaïéva est la mère biologique car la louve romaine n'a fait que nourrir le futur fondateur de Rome et la fille de Pharaon a élevé Moïse sans en être la mère au sens propre. Et pourtant ce pouvoir révélateur et spirituel leur a été également accordé. La maternité biologique n'est donc pas une condition indispensable de cet acte révélateur propre à la femme. Tsvétaïéva de plus précise :

La louve romaine qui grisonne  
regarde et veille sur Rome, sa nourrissonne !  
Songeuse maternité  
du roc... Point de nom pour mes (égarements...)

Elle qui est pourtant mère biologique n'a pas le droit, pas plus que les deux autres mères, de considérer Rome son enfant comme sa propriété. C'est le rôle d'intermédiaire qui lui revient, car la vraie maternité, c'est la « Songeuse maternité du roc ».

Il y a dans la troisième partie de ce poème un passage particulièrement important concernant la souffrance :

---

<sup>134</sup> Le critique Alexandre Bakhrakh (1902-1985), alors âgé de 21 ans. Tsvétaïéva lui envoie le 15 juillet 1923 la première partie du poème « L'heure de l'âme », daté du 14 juillet, et quelques jours plus tard, elle note : « La maternité est une question sans réponse, ou plus exactement – une réponse sans question, une question *totale* ! Il n'y a dans la maternité qu'un personnage : la mère, qu'une relation, la sienne, sinon nous tombons dans l'élément érotique, quoique latent. / (Je parle de l'amour filial. – Vous suivez toujours ?) »

Mon malheur ! Ainsi appelleras-tu.  
Ainsi par le scalpel  
torturés, les enfants – font reproches  
à la mère : « Pourquoi vivons-nous ? »

Et elle, de ses paumes rafraîchissant  
la fièvre : « Il faut – Couche-toi »  
Oui, l'heure de l'Âme comme l'heure du couteau,  
Enfants, et ce couteau-là, c'est le bien.



## L'Église et le christianisme au pilori dans les films de Luis Buñuel et Salvador Dalí<sup>135</sup>

Éléna Domaratskaia  
Saint-Pétersbourg, Londres

À partir du XX<sup>e</sup> siècle en général et de la Première Guerre mondiale en particulier, dans l'art et la philosophie mondiales, la Bible change de statut. Si auparavant, même les auteurs qui avaient des positions plutôt critiques à l'égard de l'Église et de la religion chrétienne, témoignaient à celles-ci une certaine part de respect, au début du XX<sup>e</sup> siècle l'avant-garde littéraire et artistique fut à l'origine d'un mouvement de rejet radical des valeurs, de la morale et du mode de vie chrétiens. Elle visait fondamentalement à détruire la base même de la société dont elle faisait partie, et les nombreuses figures et allusions bibliques devinrent « une arme » dont elle se servit pour lutter contre les stéréotypes de la pensée esthétique et sociale.

Le surréalisme y joua sans aucun doute un rôle d'importance. En particulier la guerre sans merci que Breton et ses partisans déclarèrent au christianisme, associa aux surréalistes Luis Buñuel et Salvador Dalí dont la collaboration pour *Le Chien andalou* (1929) et *L'Âge d'or* (1930) attira sur eux l'attention du public.

Luis Buñuel avait été élevé dans une ambiance de catholicisme austère, dans une famille qui avait en son sein des prêtres et dont parfois l'enfant servait la messe. Dans sa conscience, il y avait, profondément enracinée, la conviction qu'entre le sexe et le péché il y avait un signe d'égalité, qui entraînait inévitablement un châtement. Selon le réalisateur, dans son enfance et sa jeunesse, il regardait le monde à travers le prisme d'un érotisme violent, s'incarnant au début dans une foi religieuse profonde, et du sentiment constant de la proximité de la mort. Pourtant, par la suite, ces regards se transformèrent en leur exact opposé – Buñuel quitta le collège de jésuites où il était excellent élève, car l'atmosphère de l'établissement lui devenait insupportable.

La force des circonstances morales et sociales qui pèsent sur l'homme dans l'enfance, se manifeste bien sûr dans la vision du monde qui sera la sienne. Pratiquement tous les films de Buñuel nous font percevoir sa position violemment critique à l'égard du christianisme et de l'Église. Ainsi, dans un des épisodes du *Chien andalou*, l'héroïne s'évade de l'étreinte du héros dont la déception est visualisée dans l'image d'une procession qui glace l'âme : poursuivant l'objet de son désir, le héros tient à la main deux cordes et traîne derrière lui, en file, des bouchons, des melons, deux prêtres souriants et deux pianos qui porte chacun une carcasse d'âne. Ainsi le cinéaste découronne-t-il symboliquement la religion et l'art : l'homme n'est pas libre de réaliser son désir dans la mesure où il est paralysé par le poids monstrueux de la morale, de la religion et des normes sociales, qui prennent finalement la forme d'une chair pourrissante.

Cette scène choquante a des origines purement biographiques : dans la jeunesse de Dalí et de Buñuel, dans l'Espagne provinciale, on pouvait souvent rencontrer dans les champs des cadavres d'animaux domestiques, les paysans les laissant se décomposer là exprès pour améliorer le sol. Dans son autobiographie Buñuel raconte qu'il lui arriva, étant enfant, de se heurter à un cadavre d'âne à

---

<sup>135</sup> Titre de la rédaction du *Porche*.

moitié décomposé : « J'étais là comme hypnotisé, sentant que derrière cette carcasse putréfiée se cachait quelque vague signification métaphysique. »

Selon de nombreux témoignages, le scénario du *Chien andalou* fut le résultat d'une fusion de « rêves » de Buñuel et de Dali. Discutant et comparant leurs rêves, les deux artistes travaillaient sur les épisodes du film en pleine entente créatrice, s'efforçant « de provoquer des réactions instinctives d'intérêt et de rejet chez le spectateur », de le forcer à s'émouvoir au moment où la partie la plus intime de son psychisme se trouvait « violée ». Résultat de ce processus créateur, Buñuel suivait avec une certaine méfiance tous les commentaires qui tentaient de donner un caractère cohérent au film, en insistant sur le fait qu'avec Dali ils n'avaient choisi que « les trucs et les objets qui leur passaient par la tête [...], rejetant impitoyablement tout ce qui pouvait avoir la moindre signification ». De cette façon tous les sens liés à des associations rationnelles, tout développement cohérent était automatiquement retranché du film et, en revanche, on accueillait les associations irrationnelles, ce qui servit de base, pour *Le Chien andalou*, dans une perspective psychanalytique, à des travaux critiques assez féconds.

À son tour, le second film de Buñuel et de Dali (le peintre catalan prit une part notablement moins importante à sa réalisation) est construit, avec son étude comparative des mythes, des rituels et de l'organisation sociale, plutôt à partir d'un thème anthropologique. *L'Âge d'or* se compose d'un prologue comprenant des prises de vue documentaires de scorpions qui se battent, d'une partie principale divisée en quelques épisodes (attaque par des bandits des fondateurs de Rome débarquant sur un rivage, fondation immédiate de la ville et histoire d'un amour non satisfait), et d'un épilogue dans lequel l'un des personnages préférés du marquis de Sade, le duc de Blangy, suivi d'une escorte, sort d'une orgie. De plus, Blangy ressemble très exactement à Jésus-Christ.

La violence est le thème central de l'œuvre dans laquelle souvent l'on peine à distinguer la victime de l'agresseur. Le récit cinématographique se développe au fur et à mesure que le caractère de la violence se transforme avec le temps, temps de la réalité historique et temps, interne, de l'œuvre artistique. Ainsi, si pour les scorpions la violence est instinct animal et pour les bandits moyen de survie, dans la scène de la fondation de Rome, elle perd son rôle déterminant de défense de la vie pour acquérir la forme de l'ordre social, écrasant la manifestation des sentiments amoureux. En même temps la société cultive ses formes propres de contrainte quand on roue de coups le héros et qu'on essaie de le mettre en prison, mais la passion amoureuse inassouvie engendre une nouvelle violence : le héros attaque des gens sans défense : un chien, un scarabée et un homme aveugle.

Des formes primitives de la vie jusqu'aux systèmes sociaux complexes, *L'Âge d'or* réunit l'historique et le contemporain. Ainsi les fondateurs de Rome sont-ils vêtus à la mode du début du XX<sup>e</sup> siècle et vénèrent déjà les saints du christianisme. La critique de l'Église apparaît clairement dans deux plans successifs : dans l'un, des évêques conduisent une procession, ils sont vivants ; dans l'autre, il ne reste rien d'eux que des squelettes sur les rochers du rivage. Il est significatif que la procession continue de chanter comme pour souligner que la société se satisfait parfaitement d'une religion morte, en décomposition. L'image des religieux en cours de décomposition est sans aucun doute tout à fait symbolique, car elle rend manifeste le fait que dans le film la confusion des différentes époques représente à la fois les sources, le développement et le crépuscule de la civilisation chrétienne.

L'histoire amoureuse qui s'achève sur une déception est liée avec l'épilogue de *L'Âge d'or* par le moyen d'un parallèle visuel entre les plumes blanches que le héros jette par la fenêtre et les flocons de neige blanche tombant à terre dans le plan suivant où un vent sauvage agite des cheveux de femme couverts de neige et fixés à une croix. La croix elle-même est placée dans les montagnes, à côté du château d'où sort le duc de Blangy, figure du Christ, et ses compagnons qui ressemblent à des prêtres. L'impression de lassitude relie aussi l'histoire de base à l'épilogue et pourtant il s'agit de sentiments très différents. La lassitude du héros vient de son impuissance amoureuse et de sa déception alors que Blangy et sa suite quittent le château après une orgie tempétueuse, fatigués mais assouvis.

Le film se termine sur le meurtre de la jeune fille par un Blangy qui irradie comme un ange. Le sacrifice humain ne symbolise pas seulement la fin du rituel, dont le film suit le modèle, mais aussi, ce qui est typiquement surréaliste, il incarne en lui un pic d'assouvissement sexuel. Au cours

du film se succèdent de façon ininterrompue des formes de meurtre et de sacrifice, et finalement l'épilogue réunit les rôles polaires du « meurtrier et de la victime », sadique et masochiste, destructeur et martyr dans le visage unique du Christ/Blangy »

Ainsi *L'Âge d'or* souligne-t-il l'unicité et la réciprocité des figures de la victime et du meurtrier dans les cadres de la civilisation chrétienne, dont le paradoxe consiste en ce qu'elle ne peut littéralement pas se passer de martyrs et de pécheurs. La concentration des oppositions non seulement met en lumière les parentés entre des figures radicalement opposées, mais dans un certain sens définit la structure de tout le film. Que le meurtrier apparaisse comme l'homme le plus pur et le plus innocent de toute l'histoire du christianisme, c'est-à-dire Jésus-Christ, est extraordinairement important dans le contexte du surréalisme qui s'efforce de niveler les oppositions dans un point unique « surréaliste ».

Beaucoup de critiques font aussi remarquer un parallélisme encore plus subtil entre le prologue et l'épilogue du film. Ainsi, Paul Hammond souligne que, réunis par le motif d'une mort cruelle, les deux épisodes se déroulent dans des conditions radicalement opposées, car « la chaleur est opposée au froid, et le désert à la neige ». Surtout, les sous-titres du prologue informent le spectateur que « le scorpion est une sorte d'araignée », vivant « dans les régions chaudes de l'Ancien monde », ce qui permet au critique de supposer que « l'une de ces régions chaudes est la Judée dans les années 30 de notre ère ».

Surtout on sait que, pendant toute l'histoire de la civilisation chrétienne, les arachnides ont souvent été associées dans la conscience humaine à la féminité. Paul Hammond cite même saint Jérôme : « La femme est la porte du diable, la route du mal, le dard du scorpion » Ainsi l'image du scorpion, au début du film, se transforme-t-elle symboliquement à la fin en figure de la femme ce qui donne une signification complémentaire aux rapports complexes entre la forme et le contenu de *L'Âge d'or*.

Dressant le bilan de cette courte analyse du cinéma surréaliste de Buñuel et de Dalí, on peut assurer que les figures et les motifs religieux y ont une importance particulière : les artistes mettent en question les valeurs sociales de leur époque, soumettant à une critique impitoyable l'Église et la religion chrétiennes, qui sont, au fond, les bases de toute la civilisation européenne.

*Trad. Y. A.*



### ***Le Journal d'un curé de campagne :* du roman de Bernanos à l'adaptation cinématographique de Robert Bresson**

*Youliya Mirochina*  
*Université d'État de Saint-Petersbourg, Russie*

Dans l'adaptation à l'écran d'une œuvre littéraire, l'histoire (l'élément narratif) est le principal élément qui peut passer du système sémantique verbal de la littérature au système audiovisuel du cinéma. En outre le problème fondamental de l'adaptation à l'écran est sa fidélité à la source originelle compte tenu de la différence des moyens d'expression.

*Le Journal d'un curé de campagne* (1951), film de Robert Bresson, transposition à l'écran du roman homonyme de Georges Bernanos (1936), demeure encore aujourd'hui comme un modèle d'adaptation d'une œuvre littéraire par les moyens d'expression du cinéma.

La parenté du génie des deux créateurs a permis la naissance d'un exemple exceptionnel d'adaptation à l'écran, qui non seulement transpose l'histoire d'un type de mass-média à un autre, mais aussi donne au roman un deuxième statut, le statut cinématographique.

L'écrivain Georges Bernanos et le réalisateur Robert Bresson étaient tous deux de fervents catholiques. Et l'un et l'autre se référaient dans leur œuvre aux idéaux chrétiens de justice, d'amour

et d'abnégation, tout en supportant difficilement la politique et les petites malhonnêtetés de l'Église de leur temps.

L'histoire du jeune prêtre catholique d'une petite paroisse de campagne, base du roman et du film, se présente comme une lutte entre deux principes irréconciliables, le Bien et le Mal.

Le Mal dans le roman est incarné par l'atmosphère d'ennui qui règne dans la paroisse. Le jeune prêtre, accueilli froidement par les habitants de la paroisse, se trouve aussitôt plongé dans une ambiance d'hypocrisie et d'hostilité, mais il remarque que toute la mesquinerie et les ragots des paroissiens ne sont en réalité que l'expression de leur indigence émotionnelle, de leur misère intellectuelle et spirituelle.

Le Bien à son tour est exprimé dans le roman par l'amour spontané et désintéressé du curé pour les gens, dans le principe chrétien qui le trouve prêt à racheter par sa propre souffrance le péché d'autrui. Ainsi le jeune prêtre dont l'état de santé ne cesse de s'aggraver, est-il rempli d'énergie spirituelle et du désir d'aider ses paroissiens à sortir de la situation d'ennui qui les dévore. La foi continue de vivre en lui, qui perd ses forces physiques, elle ne quitte pas ses méditations douloureuses ni l'isolement émotionnel qu'il endure jusqu'à sa mort.

La forme de journal que Bernanos a donné à son récit lui permet de mettre à nu cette éternelle antinomie du Bien et du Mal, de décrire les étapes de la quête spirituelle du héros, et aussi de montrer au lecteur la « sainteté » du curé. Comme l'écrit l'auteur, « le monde moderne regorge aujourd'hui d'hommes d'affaires et de policiers, mais il a bien besoin d'entendre quelques voix libératrices. » C'est une de ces « voix libératrices » que va faire entendre le jeune prêtre. Les notes écrites chaque jour par le héros principal décrivent le cheminement spirituel du personnage – chemin d'angoisse, de souffrance et de doute. En choisissant cette forme de narration, l'auteur rend évidente pour les lecteurs la « sainteté » du curé, qui en demeure lui-même totalement inconscient.

Ici dans le roman domine le sentiment de solitude. Le curé note dans son journal ses angoisses et ses fautes successives, sa timidité native et sa sincérité le font s'arrêter sur des détails de sa vie sans importance.

D'un autre côté, se manifeste ici un des traits les plus significatifs de son caractère : l'humilité associée à la force intérieure, comme, par exemple, dans la scène avec la comtesse où l'on voit le contraste entre la modestie, une certaine maladresse du prêtre et la puissance de la foi qui émane de lui.

Il faut remarquer que le style même du roman exprime également ce contraste de douceur et de volonté intérieure. Dans le roman de Bernanos, qu'on ne peut certes pas qualifier de dogmatique ni de timide dans l'écriture même, derrière les phrases simples, privées de tout attrait extérieur, sont posées des questions métaphysiques qui font réfléchir le lecteur. La simplicité du style – par exemple, les derniers mots du roman, « Qu'est-ce que cela fait ? Tout est grâce » – est une porte ouverte sur le miracle.

Cependant des sujets comme la lutte du bien et du mal, la « sainteté », sujets très proches du phénomène du mystère, sont toujours difficiles à représenter. Ici le film de Robert Bresson apparaît comme un exemple d'adaptation à l'écran, exceptionnellement fidèle à l'œuvre littéraire.

Le film rend prégnants le caractère austère et lugubre des paysages plats et maussades de la paroisse et également la lutte tant spirituelle que physique du prêtre. Et cela est obtenu surtout précisément par les moyens d'expression propres au cinéma. Comme l'écrivait Bresson :

Il existe deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de reproduire ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra pour créer.

C'est pour cette raison que Bresson utilisait des acteurs non professionnels, préférant instruire ses propres acteurs qu'il appelait « modèles ». Le réalisateur trouvait important de créer un réalisme particulier, fondé sur une grande exactitude dans la description, afin que ses « modèles » ne pensent pas, par exemple, aux gestes, parce que dans la vie on ne pense pas aux gestes.

Dans l'adaptation à l'écran, cette interaction entre le monde intérieur de la pensée et la réalité extérieure est particulièrement évidente.

La forme du journal est rendue dans le récit cinématographique par les moyens suivants :

- par une narration en voix off ;
- par le texte proprement dit qui apparaît à l'écran ;
- par la dramatisation des événements décrits dans le roman.

Bresson dirige l'attention du spectateur sur tel ou tel événement en les soustrayant à la narration. Ou bien l'action est jouée d'abord, pour être commentée ensuite par le prêtre au fur et à mesure qu'il inscrit les faits dans son journal, ou bien l'action qui s'accomplit est accompagnée des commentaires du journal, dits par le prêtre.

De cette façon les événements prennent une réalité objective, le spectateur observe directement leur déroulement sur l'écran, mais en même temps derrière l'image on entend le récit subjectif du prêtre.

L'adaptation à l'écran de ce roman permet à Bresson d'exprimer l'impossibilité de la communication par les moyens du cinéma : le film est construit suivant le principe du mouvement intérieur, mais « le cinématographe est un nouveau moyen d'écrire, et donc aussi de sentir ».

La distance entre le personnage et le narrateur, entre l'image et le dialogue, d'une part, entre la voix off et la narration d'autre part, permet à Bresson de signifier la distance entre le thème du mal social de l'ennui et le thème chrétien du bien et de la grâce, entre le thème de l'hostilité incroyable et des affronts auxquels est exposé le prêtre, et le monde magnifique qu'il découvre avant sa mort de martyr.

Le film s'achève non sur les souffrances de la mort du prêtre ou les larmes versées par les gens sur sa tombe mais par l'ombre de la Croix, ce qui n'est pas seulement affirmation religieuse du metteur en scène, mais aussi un choix profondément esthétique et moral.

Et en cela le choix du metteur en scène fait écho également à ce que dit l'écrivain de la mort : « Qu'importe d'ailleurs que mon œuvre survive ? La grâce que j'attends c'est qu'elle revive, fût-ce en un autre siècle, un autre temps, une autre âme, et qui ne saura rien de moi, pas même mon nom. Il y a mille fois plus d'honneur à revivre qu'à survivre. »

Trad. Y. A.



## Les *Visions de l'Amen* d'Olivier Messiaen

Igor Taïmanov

*Conservatoire de Saint-Petersbourg, Russie*

On trouverait difficilement un compositeur célèbre du XX<sup>e</sup> siècle dont l'œuvre soit aussi étroitement liée au thème de ce colloque, « Le Poète et la Bible », que celle de l'éminent compositeur français Olivier Messiaen (1908-1992). De fait, de quel autre compositeur du siècle passé a-t-on pu dire qu'« il vit un univers à lui, animé par son esprit religieux, peuplé de personnages de la Bible »<sup>136</sup> ? Qui, parmi les grands compositeurs de cette époque, a pu déclarer sans ambages : « Une partie importante de ma musique est consacrée à des méditations sur les mystères divins. Aussi les auditeurs athées ou ceux qui sont indifférents aux problèmes théologiques ou n'en ont pas d'expérience, ne peuvent comprendre cet aspect de mon œuvre<sup>137</sup> ».

La communication présente est consacrée à l'une des compositions les plus importantes de Messiaen : il s'agit du cycle pour deux pianos intitulé *Visions de l'Amen* (1943), une œuvre qui réunit beaucoup de caractères propres à la musique religieuse de ce compositeur, qui a été plus d'une fois interprétée dans notre pays, tout en étant encore assez peu connue des mélomanes. Elle appartient à la plume d'un compositeur de 35 ans, qui avait déjà derrière lui un grand nombre d'œuvres à sujet religieux, le plus souvent pour orgue ou orchestre, comme *La Nativité du Seigneur* (1935), *L'Hymne à la Sainte Communion* (1932). On peut dire que Messiaen représentait alors ce qu'on peut appeler l'aile

<sup>136</sup> Pierrette Mari, *Olivier Messiaen*, Seghers, « Musiciens de tous les temps », 1965, p. 41.

<sup>137</sup> Cité d'après Olivier Messiaen, « Противодействия » (« Oppositions »), *Sovetskajaïa muzyka*, 1988, n° 12.

catholique de l'art français, qui avait connu son âge d'or précisément dans ces années-là. Il suffit de citer les noms de ses grands contemporains, Paul Claudel, François Mauriac, Georges Bernanos, pour expliquer quelle voie Messiaen suivait alors dans sa création et qu'il développait dans sa musique et à quelle cohorte de noms on peut rattacher son art.

Certes les rapports du catholicisme français avec la musique ont un aspect assez spécifique, comme, de façon générale, les relations entre la religion et la musique, mais un tel sujet exige des éclaircissements qui, par leur étendue, dépassent largement les cadres de cette communication. Je me contenterai de rappeler les principales étapes de cette histoire, du grand compositeur médiéval Guillaume de Machaut, en passant par la trilogie sacrée de Gounod, *Rédemption* (1881), le *Requiem* de Fauré (1888), l'œuvre de César Franck, jusqu'à la *Jeanne au bûcher* de Honegger (1935), au *Dialogue des carmélites* de Poulenc (1953-1956) et à l'œuvre de Messiaen, comme apogée de la musique religieuse en France au XX<sup>e</sup> siècle.

La passion d'un musicien pour les idées catholiques peut s'expliquer par plusieurs raisons. Pour Messiaen, c'est d'abord dû à sa famille et à son éducation religieuse austère, à l'assistance régulière aux offices à l'église parisienne de Saint-Loup, à la passion pour le choral grégorien pendant les études au Conservatoire. Après le Conservatoire, Messiaen occupa le poste de principal organiste à l'église de la Trinité à Paris où il exerça par la suite pendant environ 50 ans.

Son approche des thèmes évangéliques se distinguait par une originalité remarquable. Premièrement, ce qui était le plus important pour lui n'était pas le thème de la souffrance du Christ, thème fondamental pour la musique liturgique. L'important pour Messiaen, c'était de recréer dans l'homme des conditions d'émotion intérieure qui lui permettent de s'immerger dans les sphères du transcendant, d'établir une unité avec le principe divin suprême.

Deuxièmement, pour expliquer plus complètement ses intentions musicales et artistiques, le compositeur recourait à des introductions littéraires détaillées. D'ailleurs ces autocommentaires où l'auteur exposait ses vues personnelles sur des sujets théologiques et expliquait le système de son langage musical, rendaient souvent plus difficile, paradoxalement, la perception directe de la musique du fait qu'elles tentaient d'« exprimer l'inexprimable »<sup>138</sup>.

Troisièmement le système musical même de Messiaen, qu'il exposa dans son traité *Technique de mon langage musical* (1944) et fondé sur une théorie spéciale de l'accord (« accords avec transposition limitée ») et du rythme (« rythmes irréversibles »), paraissait à beaucoup de critiques peu compatibles avec une foi directe en Dieu. Selon les mots du musicologue soviétique Schneyerson, « tout en affirmant sans cesse l'origine divine de la musique qui est pour lui "acte de la foi catholique et exaltation du mystère du Christ", Messiaen à chaque pas recourt à des procédés d'organisation de tous les éléments du discours musical, procédés tout à fait complexes et fondés sur des calculs à caractère spéculatif »<sup>139</sup>.

Toutes ces particularités et ces contradictions se révèlent aussi bien dans les *Visions de l'Amen* que dans les œuvres chronologiquement proches – et même, faut-il le dire, dans le célèbre opus *Quatuor pour la fin du temps* (1941), composé pendant sa captivité dans un camp de Silésie et interprété pour la première fois par les musiciens de ce camp devant des milliers de prisonniers, et aussi dans le cycle pour piano *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* (1944). Ces trois œuvres des années 1940 forment l'apogée de ce qu'on appelle « la période religieuse »<sup>140</sup> de la création de Messiaen et en même temps s'éloignent, encore plus qu'auparavant, des canons de la musique catholique. Considérons ne serait-ce que la composition instrumentale : ensembles de chambre et pianos, piano solo. Or ni la musique pour piano ni la musique d'ensemble n'étaient traditionnellement admissibles pour la musique d'église. Ainsi est-il dit dans le *motu proprio* du pape Pie X :

L'usage du piano dans l'église est interdit, comme aussi celui des instruments bruyants ou légers, tel que le tambour, la grosse caisse, les cymbales, les clochettes, etc.

---

<sup>138</sup> Cité d'après Carine L'vovna Mélik-Pachaiéva, *Творчество О. Мессиаена* (« L'œuvre d'O. Messiaen »), Moscou, Mouzyka, 1987, p. 165.

<sup>139</sup> Grégoire Mikhaïlovitch Schneerson (Шнеерсон), *Французская музыка XX века* (« Musique française du XX<sup>e</sup> siècle »), Moscou, Mouzyka, 1964, p. 333.

<sup>140</sup> XX<sup>e</sup> siècle. *Images de la musique française*, textes et entretiens réunis par Jean-Pierre Derrien, Sacem & Papiers, 1986.

Il est rigoureusement interdit à ce qu'on appelle fanfare de jouer dans l'église ; l'on pourra seulement, en une circonstance spéciale et avec la permission de l'Ordinaire, admettre dans les instruments à vent un choix limité et proportionnée à la grandeur de l'édifice, pourvu toutefois que la composition et l'accompagnement à exécuter soient dans un style grave, convenable, et semblable en tout point au style propre à l'orgue.<sup>141</sup>

Certes le choix de l'ensemble instrumental a été influencé par certaines circonstances de la vie du compositeur. Ainsi la composition du quatuor s'explique par le fait que dans le camp allemand il y avait avec Messiaen un violoniste, un violoncelliste et un clarinetiste, et l'apparition des opus pour piano est lié au mariage du compositeur avec la célèbre pianiste Yvonne Loriod. D'ailleurs, Messiaen lui-même était pianiste diplômé et il a joué un rôle important dans la musique de piano du XX<sup>e</sup> siècle.

Mais, plus que l'instrumentation, c'est le contenu émotionnel de la musique religieuse de Messiaen qui permet d'en comprendre les nouvelles tendances. Au caractère contemplatif un peu abstrait et à la statique décorative des premiers opus pour orgue et pour orchestre succèdent un grand lyrisme et l'apparition de nouvelles formes inspirées par la nature, par la poésie du panthéisme.

Les *Visions de l'Amen* expriment de façon évidente ces caractères de la musique de Messiaen des années 1940.

Cette fresque gigantesque qui dure presque une heure se compose de sept parties, dont chacune porte le titre : *Amen*. Dans son introduction, l'auteur interprète cette exclamation comme une notion théologique. Ses quatre significations sont révélées dans les différentes parties. « Qu'il en soit ainsi » se rapporte à la première partie (« Amen de la Création »), « Que ta Volonté soit faite » à la troisième partie (« Amen de l'Agonie de Jésus »). « Livre-toi à moi comme je me livre à toi » éclaire le contenu de la quatrième partie (« Amen du Désir »). Enfin la quatrième hypostase du mot *Amen*, « Dans tous les siècles des siècles », se présente dans la partie finale du cycle (« Amen de la Consommation »). Remarquons qu'au cours de son introduction aux *Visions*, Messiaen cite plus d'une fois les textes bibliques : l'*Évangile selon saint Mathieu* et l'*Apocalypse* de saint Jean, la *Genèse* et le *Livre de Baruch*, le *Cantique des cantiques* et le *Livre des Proverbes*.

Pour Messiaen ce qui est tout à fait essentiel et neuf, c'est l'apparition du thème musical conducteur qui traverse nombre de parties du cycle (I, III, V, VII). C'est le thème appelé thème de la Création, d'un caractère solennel, hymnique. Selon les mots de l'auteur, « il part du *pianissimo* absolu, dans le mystère de cette nébuleuse primitive qui contient déjà en puissance la lumière... »<sup>142</sup>. Le thème passe au deuxième piano sur fond des accords lointains de cloches que fait entendre le premier. L'acclamation « Qu'il en soit ainsi » prend ici le sens de « Que la lumière soit ».

La partie « Amen des étoiles et de la planète à l'anneau » (« étrange appellation » pense le musicologue soviétique G. Schneerson<sup>143</sup>, mais il s'agit naturellement de Saturne), développe la ligne cosmologique du cycle. Elle est basée sur le thème bref de « la danse des planètes » comme l'explique Messiaen. Après une exposition d'introduction commence une bacchanale sauvage et brutale où domine le principe de la révolution des accords et des figures, reflétant la révolution des éléments du macrocosme.

Après la naissance du monde et la danse forcenée des planètes, dans la troisième partie naît la vie et apparaît le Dieu-Homme. Le programme de la pièce « Amen de l'Agonie de Jésus » prédétermine sa forme en trois parties. La première division, « Malédiction du Père sur les péchés du monde que maintenant représente Jésus », se compose de dissonances sauvages. La seconde, « Cri », est une mélodie expressive sur fond d'une série d'accords clairs (*clair* indique la partition) qui se répètent méditativement. La troisième, « Lamentation », est une plainte tendre, réalisé dans un motif court au rythme nerveux.

À l'« Agonie » dramatique succède « L'Amen du désir ». Ici « Deux thèmes de désir, – note Messiaen, – Le premier, lent, extatique, aspiration d'une profonde tendresse : déjà le parfum calme du Paradis »<sup>144</sup>. Le deuxième, passionné à la Wagner, peut être compris, selon l'auteur, comme « un

<sup>141</sup> Pie X, *Tra le sollicitudini*, 22 novembre 1903, §§ 19-20.

<sup>142</sup> O. Messiaen, « Note de l'auteur », *Visions de l'Amen : partition*, 1944.

<sup>143</sup> G. M. Schneerson, *Французская музыка XX века, op. cit.*, p. 334.

<sup>144</sup> O. Messiaen, « Note de l'auteur », *Visions de l'Amen : partition*, 1944.

amour terrible qui s'exprime de façon charnelle (voir le « Cantique des cantiques ») ; mais il n'y a rien ici de charnel, seulement un paroxysme de la soif de l'amour»<sup>145</sup>. Néanmoins quelques musicologues, polémiqueant avec l'auteur, soulignent au contraire l'atmosphère érotique de cette musique<sup>146</sup>. Il me semble quant à moi que dans cette partie, et dans ce motif en particulier, Messiaen s'éloigne au maximum d'une vision du monde mystique et plonge dans un univers sonore, pénétré d'un charme sensuel qui rappelle la tradition de la musique française du XX<sup>e</sup> siècle, liée au nom de Ravel. Ce n'est pas un hasard si, de façon inattendue, se glissent ici des échos du jazz, tout à fait caractéristiques de l'œuvre de Ravel.

Dans la partie suivante « Amen des Anges, des Saints, Chant des Oiseaux », que l'auteur commente par des citations de l'*Apocalypse* apparaissent des personnages auxquels les œuvres d'après-guerre de Messiaen donnent un rôle immense, les oiseaux. Pour l'auteur de ces compositions des années 1950 que sont le *Réveil des oiseaux*, les *Oiseaux exotiques*, *Catalogue d'oiseaux*, cette partie des *Visions de l'Amen* fut l'un des premiers contacts avec la sphère du panthéisme qui pour un temps supplanta les opus religieux.

La sixième partie, « Amen du Jugement » nous ramène aux formes bibliques et développe la ligne de profonde expressivité de la troisième partie (« Agonie de Jésus »). « ... volontairement dur et bref »<sup>147</sup>, selon l'auteur, cette pièce représente les gémissements des « damnés » au Jugement dernier. « Trois notes glacées comme la cloche de l'évidence »<sup>148</sup> se répètent à plusieurs reprises, en alternance avec les « clusters » (frappes de la paume sur le clavier) démoniaques rappelant les roulements du tonnerre.

Enfin, la septième partie, la partie finale (« Amen de la consommation ») prend pour base l'aphorisme « De la lumière à la lumière » du *Livre des proverbes*. La lumière dans la musique est exprimée par le choral hymnique sur le thème de la Création. Et malgré la remarque ironique d'un critique qui, faisant référence à l'extrême complexité de la technique employée ici par le compositeur, disait : « Cette pièce est un rêve pour l'étudiant : elle invite, surtout elle appelle à l'analyse »<sup>149</sup>, les recherches techniques de Messiaen ne restent pas de la scholastique mais font naître une figure sonore étonnante, dont il disait : « pierres précieuses de l'*Apocalypse* qui sonnent, choquent, dansent, colorent et parfument la lumière de Vie »<sup>150</sup>. Le thème de la Création résonne à la fin en une apothéose puissante, lumineuse.

On peut aborder de différents façons l'œuvre de Messiaen. On peut, comme le firent les musicologues soviétiques des années 1960, affirmer qu'« il compose une musique sans doute intéressante pour la lecture des yeux, mais qui réjouit peu l'auditeur, même si cet auditeur est un catholique orthodoxe et idéal »<sup>151</sup>; que « religion et Église ont fait que ce talent, original et raffiné, est, dans une grande mesure, passé à côté des intérêts les plus profonds et les plus essentiels de la nation française »<sup>152</sup>.

On peut, comme l'ont fait des catholiques français en 1945, le traiter de « mystificateur, moderniste aux relents de Massenet »<sup>153</sup>, en considérant que ses autocomentaires sont comme le manifeste surréaliste du compositeur, et même en jetant l'anathème sur ses *Trois petites liturgies*<sup>154</sup>.

Mais on peut aussi être impressionné par la sincérité étonnante du sens du divin dans la musique de Messiaen. Dans l'une de ses dernières interventions, une conférence prononcée à Notre-Dame de Paris, il parlait des trois moyens d'associer la musique et le sacré : « Il y a d'abord la musique liturgique qui suit la structure de l'office et n'a de signification que pendant l'office. Ensuite

---

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Victor Ékimovskiy, *Оливье Мессиаен* (« Olivier Messiaen »), *Sovjetskiy kompozitor*, 1987, p. 89.

<sup>147</sup> O. Messiaen, « Note de l'auteur », *Visions de l'Amen : partition*, 1944.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> Jean Wentworth, « *Reviews of Records : Olivier Messiaen. Visions de l'Amen*, John Ogdon & Brenda Lucas [Argo 2RG665] », *The Musical Quarterly*, avril 1973, vol. LIX, n° 2.

<sup>150</sup> O. Messiaen, « Note de l'auteur », *Visions de l'Amen : partition*, 1944.

<sup>151</sup> G. M. Schneerson, *Французская музыка XX века, op. cit.*, p. 336.

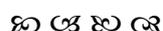
<sup>152</sup> Constantin Constantinovitch Rosenschild (Розеншильд), « Религия и музыка современного Запада » (« La religion et la musique occidentale contemporaine »), *Советская музыка* (« Sovjetskaïa mouzyka »), 1964, n° 8, p. 115.

<sup>153</sup> Antoine Goléa, « L'Aventure de la musique au XX<sup>e</sup> siècle », *Le Point. Revue artistique et littéraire*, 1961, vol. LVIII, p. 29.

<sup>154</sup> Voir P. Mari, *Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 25.

vient la musique religieuse, et ce terme couvre un vaste champ d'époques et de pays divers d'esthétiques diverses » : ce n'est pas seulement la *Passion selon saint Matthieu* de Bach mais c'est aussi la *Passion selon saint Luc* de Penderecki. Enfin, il y a, selon Messiaen, « la percée vers l'au-delà, vers l'invisible et l'indicible, qui peut se faire à l'aide du son-couleur et se résumer dans la sensation d'éblouissement »<sup>155</sup>. C'est précisément cette musique qui donne « l'éblouissement » qu'a créée Messiaen dans les meilleures pages des *Visions de l'Amen*.

Trad. Y. A.



## André Malraux, un agnostique obsédé par la foi<sup>156</sup>

Svetlana Slivinskaïa

Société André Malraux, Saint-Petersbourg, Russie

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle beaucoup de prophéties de la Bible se sont réalisées, et le monde aujourd'hui jette un regard sur lui-même. Beaucoup d'hommes illustres du passé et du présent, des philosophes et des écrivains, n'ont cessé et ne cessent de s'intéresser aux Écritures, comme d'ailleurs à d'autres livres saints. Et parmi eux André Malraux, cet écrivain-soldat qui a vécu tous les conflits et toutes les guerres du XX<sup>e</sup> siècle, et surtout à qui il échet de présider aux destinées de la culture française. Devenu sous le gouvernement du général de Gaulle ministre inamovible de la culture et donc père spirituel de la nation, Malraux rêvait d'un humanisme universel. Profondément catholique, le général de Gaulle faisait pleine et parfaite confiance à son ministre, parlant de lui dans ses *Mémoires d'espoir* comme de son « génial ami ». Le XX<sup>e</sup> siècle fut un siècle de guerres, que les découvertes du génie humain rendaient plus techniques, de deux guerres mondiales cruelles et sanglantes qui mirent aux prises non seulement les pays mais aussi les religions, où les hommes d'une foi anéantissaient ceux d'une autre foi (et cela n'a pas changé aujourd'hui). Au moment des persécutions antisémites hitlériennes, André Malraux, citoyen du monde et ami de tous les peuples, dirigea un comité mondial contre l'antisémitisme.

Cet analyste de « la condition humaine » pensait qu'il avait profité du Destin qui le jetait toujours dans les endroits de la planète où le monde changeait de visage. Le XX<sup>e</sup> siècle achevait des expériences sur les civilisations humaines, sur le facteur humain, soumettant à l'analyse tous les systèmes sociaux possibles. Malraux comprit que l'épicentre du prochain séisme qui ébranlerait l'histoire de l'humanité devait être la Russie. Et voici que l'effondrement de l'idéologie communiste, comme un tsunami, changeait non seulement le visage de la Russie, mais retentissait sur la situation du reste du monde : les conséquences de ce phénomène sont aujourd'hui, on peut le penser, sont imprévisibles, ce que démontrent les bulletins quotidiens d'informations. Et les hommes, en tremblant, portent à nouveau leurs regards sur la Bible. Malraux n'a pas vécu jusqu'aux mutations finales du XX<sup>e</sup> siècle, mais on lui prête cette formule : « Le XXI<sup>e</sup> siècle sera religieux ou ne sera pas. » Et, aujourd'hui, nous nous trouvons de fait à ce carrefour.

Selon Malraux, « la civilisation, la société, privée de valeurs spirituelles, n'est pas une société, mais un amas d'infusoires ; le rationalisme clos sur lui-même s'est montré incapable de créer le moindre type d'homme qui aurait pu remplacer l'idéal chrétien. Et les valeurs laïques ne se sont jamais substituées aux valeurs spirituelles. Notre civilisation même devait être une civilisation sans rêves... » mais cette civilisation, à coup sûr, est condamnée à la dégradation et à l'autodestruction graduelle. « Car notre culture, ce n'est pas une liste d'inventaire – continuait-il –. La véritable culture de passé est ce qui vit en nous et, à travers nous, rend vivant le dialogue des ombres ». Il pensait que les hommes devaient toujours tendre à la fraternité. L'homme ne peut demeurer dans la solitude, il

<sup>155</sup> O. Messiaen, *Conférence de Notre Dame*, Paris, 1978.

<sup>156</sup> Titre de la rédaction du *Porche*.

lui faut toujours se rappeler que le « Pourquoi m'as-tu abandonné ? » de l'Évangile, le cri du Christ avant sa mort, fut réellement une clameur humaine (Mc, XV, 34).

Malraux fut un éminent chercheur non seulement de « la condition humaine » et de toute la culture universelle, mais aussi de sa grande composante, la foi, et il pensait que la foi, ce n'était pas le dogme mais la condition la plus haute de l'âme humaine. Et il était ému par le miracle de la foi, qu'éprouve l'âme humaine, et qui n'a pas d'explication rationnelle. En composant son ouvrage monumental, *La Métamorphose des dieux*, cet agnostique englobait toutes les religions et tous les dieux dans l'espace et le temps. Il aimait la cathédrale Notre-Dame de Paris et quand il fut ministre, il fut l'artisan de sa lumineuse restauration. Il donnait l'impression d'avoir fait le tour de tous les grands édifices religieux du monde, ainsi pour les cathédrales de Vladimir avec les icônes de Roublev. Il engageait avec tous les dieux, tous les prophètes, les saints un dialogue permanent dont il fit ses *Voix du silence*. Il pensait que ce patrimoine est la base de notre perception du monde. Et aujourd'hui, en cet instant fatal de la situation du monde, toutes les anciennes civilisations, religions et écritures saintes, « se présentent à nous non tellement dans leurs différences que comme les ramifications d'un arbre unique, avec cette réserve que nous ne pouvons nier que le saint bouddhiste n'est pas semblable et ne peut être semblable ni à l'apôtre Pierre ni à saint Augustin, pas plus que Socrate n'est semblable à Gandhi »<sup>157</sup>.

La mort de Jeanne d'Arc, cette « jeune sœur de saint Georges », sur le bûcher, est comparée par lui à la crucifixion, quand aux premières langues de flamme jaillit le cri épouvantable, qui pour tous les cœurs chrétiens devait devenir un écho du cri de la Vierge voyant dans le ciel livide s'élever le Christ sur la croix. Et cette flamme qui montait devait traverser les siècles, symbolisant ainsi le mystère et le miracle de Jeanne. Aux yeux des catholiques, Jeanne est la sainte française la plus célèbre et l'incarnation du cri éternel de la justice... André Malraux avait étudié en détail les vies des saints chrétiens parmi lesquels il avait une préférence pour François d'Assise, saint Georges et Jeanne d'Arc, canonisée plus tard.

Malraux est né au début du XX<sup>e</sup> siècle, peu après la mort de Friedrich Nietzsche. À ce moment la plus grande partie de l'intelligentsia était influencée par le nietzschéisme, dont la pensée principale peut se résumer ainsi : « Dieu est mort, n'existe plus que l'Homme qui n'a d'autre obligation qu'envers lui-même ». Certes ce postulat à ce moment donnait à l'homme la force et lui inspirait une volonté d'autocréation et d'auto-affirmation. Et c'est justement à cette époque que se formait Malraux, qui lui aussi était séduit par l'œuvre du célèbre philosophe allemand, cela d'autant plus que dans les archives familiales on conservait une lettre de celui-ci au grand-père de Malraux avec lequel il avait entretenu quelque temps des relations amicales. Mais la « source » la plus importante pour la formation de la personnalité de Malraux fut l'œuvre de Dostoïevski, le penseur qu'il préférait, et ce durant toute sa vie, et que Nietzsche considérait justement comme son grand maître. Malraux disait des *Frères Karamazov* que c'était le cinquième évangile.

Ce que Malraux appréciait au plus haut point dans les hommes, c'était la dignité. Il était convaincu que l'oppression abaisse l'homme et que chaque homme doit se redresser et reconnaître en lui-même une authentique dignité humaine. Comme Dostoïevski, il pensait qu'un homme, même le plus ordinaire, c'était déjà beaucoup, infiniment, c'était tout l'univers. Il pensait aussi que Dostoïevski avait réellement atteint les profondeurs du cœur humain et avait trouvé des gens étonnants, même au plus profond de l'abîme de la « Maison des morts », lors de sa détention à Omsk, en Sibérie. Le seul livre dans la « Maison des morts » était la Bible et c'est précisément là que se produisait une mystérieuse « résurrection des morts », justement là que, dans de grandes souffrances, « le dernier homme » se relevait timidement et que la Bible insufflait la vie dans son âme. Et plus tard c'est justement dans ces lieux, saints en eux-mêmes, qu'il envoya aussi Rodion Raskolnikov, au bout de la route torturante du *Crime* et du *Châtiment*. « Deux visionnaires nous ont permis de regarder dans les profondeurs sans fond de l'âme humaine, dira plus tard Malraux, Cervantès et Dostoïevski », qui tous deux avaient connu la captivité.

---

<sup>157</sup> Sur la table de travail de Malraux se trouvait en permanence une statuette de Bouddha, de ce Dieu pacifique et paisible qui jamais ne détrôna personne et qui coexistait pacifiquement avec les autres divinités : Malraux aimait l'Inde pour sa sagesse mystérieuse, il respectait le Mahatma Gandhi et était un grand ami de Jawaharlal Nehru.

De l'ancienne « Maison des morts » de la forteresse d'Omsk, une grande allée de deux kilomètres s'étirait jusqu'à l'antique église de Tar – un chemin vers le Temple. Sur la façade du bâtiment déjà ancien, est suspendu, comme une icône, un modeste portrait de l'écrivain et devant lui, inclinant la tête, plongés dans la méditation, les passants s'arrêtent. « Le peuple russe, c'est le peuple théophile », a dit un jour Dostoïevski. Et beaucoup plus tard c'est l'Évangile que lisait sur les châlits du Goulag l'Ivan Dénissovitch de Soljenitsyne, dont Malraux appréciait hautement les personnages et étudiait attentivement.

Analysant les diverses religions et leur évolution dans le temps, Malraux estimait qu'avec toutes leurs différences il existait un principe qui les unissait : la foi en Dieu, quel que soit le nom qu'on donnât à ce Dieu. En d'autres termes : « Dieu est un. La foi est diverse ».

On peut supposer qu'aujourd'hui Malraux serait d'accord avec le pape Jean-Paul II. Ayant écouté en son temps l'appel de saint Pierre qui l'invitait au plus haut service, Karol Wojtyła se consacra à Dieu. Il fut le premier cardinal slave sur le trône pontifical et on peut y voir la volonté de la Providence. Parcourant la terre entière, il essayait de mettre un terme aux guerres et d'obtenir la paix, il condamnait le terrorisme. Il n'appela pas à utiliser les armes pour sauvegarder la paix et, en quelque sorte, faisait écho à la pensée du Mahatma Gandhi : « La liberté et la paix qu'on acquiert par le sang, je n'en ai pas besoin. » Il allait dans les mosquées, les synagogues, pria en Israël au Mur des Lamentations. Rappelons comment le starets Zosime dans *Les Frères Karamazov*, entendant l'appel de Dieu, commence à demander pardon à tous ceux qu'il a offensés, même aux innocents petits oiseaux, avant de s'éloigner dans le désert d'Optina. Jean-Paul II, sans même bénéficier d'une approbation unanime, voulait, dans cette période de crise profonde, voir régner la paix entre les hommes et, pour leur réconciliation en Dieu, il demandait pardon pour les péchés du catholicisme : aux juifs pour la persécution des communautés israélites, aux musulmans, pour les croisades, aux chrétiens orthodoxes, pour un comportement hostile à leur égard, aux Indiens d'Amérique pour les conversions forcées au christianisme, aux victimes de l'Inquisition pour les souffrances qui leur furent infligées. Malraux aujourd'hui serait sans aucun doute heureux qu'ait été fait ce pas immense pour que le XXI<sup>e</sup> siècle devienne un siècle de foi. Car c'est lui qui un jour dans les colonies françaises, sur l'ordre de de Gaulle, amena tous les pavillons coloniaux afin d'offrir à ces peuples la liberté de vie et de croyances.

Selon des informations de la Presse romaine, aux obsèques de Jean-Paul II, venus de toutes les parties du monde, se trouvaient là quatre millions de pèlerins : ils avaient passé une nuit sans sommeil dans les rues et sur les places de la Ville éternelle afin de dire adieu au Pape, gardant présents dans leur cœur les enseignements de ses bonnes actions. Et le matin sur la place Saint Pierre il y eut réellement un miracle : les chefs d'État, de gouvernements, les chefs des églises et des différentes confessions, les représentants des monarchies, en public, s'embrassèrent et se donnèrent trois fois le baiser de paix en signe de pardon réciproque et de réconciliation. Jean-Paul II avait fait le tour du monde mais hélas Moscou ne l'avait pas invité. Quel dommage ! Mais la célébration de dernière messe de requiem pour le Pape à la basilique Saint Pierre fut confiée à l'ordinaire de l'archevêché de la Sainte Mère de Dieu à Moscou, Tadeusz Kondrusievitch. Nous espérons que c'est aussi un pas vers la réconciliation que fait là l'Église catholique, en un jour aussi mémorable pour le monde entier. Encore un pas vers le siècle religieux...

Au moment du transfert des cendres d'André Malraux au Panthéon, le président de la République française, Jacques Chirac, s'adressant à lui dans son discours comme à un vivant, disait : « André Malraux, nous ne pouvons ressusciter ton corps, mais nous essaierons de ressusciter vos rêves. » Puissent-ils dans une auréole de *fioretti* de saint François d'Assise ressusciter pour le monde entier et aider à la création d'un humanisme universel.

*Trad. Y. A.*



# **AUTOUR DE JEANNE D'ARC**

**Poésies**



## 1. Jean de Poursais, « À la Pucelle d'Orléans »

L'anthologie d'Anne-Lise Diez et de Bernard Lorraine recensait bien ce poème, mais sans précision, le datant d'avant 1628, mais tantôt des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> tantôt des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles ; quant à son auteur, pourtant donné comme « J. de Poursais, sieur d'Adomp », il était aussi déclaré « non identifié »<sup>158</sup>. En fait, la date maximale peut être reculée, puisque le poème appartient au *Recueil de plusieurs inscriptions pour les statues du roi et de la Pucelle d'Orléans et diverses poésies* de Charles du Lys<sup>159</sup> mais aussi au *Recueil de plusieurs inscriptions proposées pour remplir les tables d'attente étant sous les statues du roi Charles VII et de la Pucelle d'Orléans* de Nicolas Bergier (1613).

Jehan de Poursais était sieur d'Adomp dans les Vosges, et gentilhomme lorrain. Il vécut à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Capitaine, prévost, gruyer et receveur de Ruppe, en la maison et hospital de Gerbonvaux, établi avec sa femme Philippe de Briseur à Nancy en 1621, il est prevost de ladite baronnie de Ruppe lorsque lui et son épouse sont en 1623 donateurs de l'hôpital de Mirecourt. Dans la documentation, on rencontre son prénom également sous la graphie « Jehan de Poursas ». Il ne faut pourtant pas le confondre avec son possible ancêtre Jehan Willaume dit « de Po(u)rsas », un garde de sceau de Mirecourt, anobli en 1471. Le nom de ce village, dont les premières mentions remontent aux environs de l'an mil, vient de *Portus Suavis*, qui donna *Porsas*, *Poursas*, *Poursais* et enfin *Poussay*.

Montaigne passa dans ce village tout proche de Mirecourt en septembre 1580, en route vers Plombières et l'Italie ; en témoigne son *Journal de voyage en Italie* :

De Mannese, nous partismes mardi, au matin & vinsmes disner à

VAUCOULEUR, une lieue. Et passames le long de la riviere de Meuse dans un village nommé.

DONREMY, sur Meuse, à trois lieues dudit Vaucouleur. D'où estoit natifve cette fameuse pucelle d'Orléans, qui se nommoit Jeane Day ou Dallis. Ses descendans furent annoblis par faveur du Roi & nous monstrarent les armes que le roi leur donna, qui sont d'azur à un'espée droite couronnée & poignée d'or, & deux fleurs de lis d'or au côté de ladite espée ; de quoi un receveur de Vaucouleur donna un escusson peint à M. de Caselis. Le devant de la maisonnette où elle naquit est toute peinte de ses gestes mais l'aage en a fort corrompu la peinture. Il y a aussi un arbre le long d'une vigne qu'on nomme, l'arbre de la Pucelle, qui n'a nulle autre chose à remarquer. Nous vinsmes ce soir coucher à

NEUFCASTEAU, cinq lieues. Où en l'église des Cordeliers il y a force tombes anciennes de trois ou quatre cens ans de la noblesse du pais, desqueles toutes les inscriptions sont en ce langage : *Cy git tel qui fut mors lors que li milliares courroit per mil deux cens &c.* M. de Montaigne vit leur librairie où il y a force livres ; mais rien de rare, un puis qui se puise à fort grands seaus en roullant avec les pieds un *plachié* de bois qui est appuyé sus un pivot, auquel tient une piece de bois ronde à laquelle la corde du puis est attachée. Il en avoit veu ailleurs de pareils. Joignant le puis, il y a un grand vaisseau de pierre eslevé audessus de la marselle de cinq ou six pieds, où le seau se monte ; & sans qu'un tiers s'en mesle, l'eau se renverse dans ledit vaisseau, & en ravalle quand il est vuide. Ce vaisseau est de telle hauteur que par icelui avec des canaus de plomb, l'eau du puis se conduit à leur réfectoire & cuisine & boulangerie, & réjaillit par des corps de pierre eslevés en forme de fontaines naturelles. De Neufchasteau où nous desjunasmes le matin, nous vinsmes soupper à

MIRECOURT, six lieues. Belle petite ville où M. de Montaigne ouyt nouvelles de M. & Mad. de Bourbon qui en sont fort voisins. Et lendemain matin après des-juner alla voir à un quart de lieue de là, à quartier de son chemin, les religieuses de Poussay. Ce sont religions de quoi il y en a plusieurs en ces contrées là establies pour l'institution des filles de bonne maison. Elles y ont chacune un bénéfice, pour s'en entretenir, de cent, deux cens ou trois cens escus, qui pire, qui meilleur, & une habitation particuliere où elles vivent chacune à part soi. Les filles en nourrice y sont reçues. Il n'y a nulle obligation de virginité, si ce n'est aus officieres, comme abbesse prieure & autres. Elles sont vestues en toute liberté, comme autres damoiselles, sauf un voile blanc sus la tête & en l'église pendant l'office un grand manteau qu'elles laissent en leur siege au coeur. Les compagnies y sont reçues en toute liberté, chez les religieuses particulieres qu'on y va rechercher, soit pour les poursuivre à épouser, ou à autre occasion. Celles qui s'en vont peuvent résigner & vendre leur bénéfice à qui elles veulent, pourveu qu'elle soit de condition requise. Car il y a des seigneurs du pais qui ont cette charge formée, & s'y obligent par serment de tesmoingner de la race des filles qu'on y présente. Il n'est pas inconvenient qu'une seule religieuse ait trois ou quatre bénéfices. Elles font au demeurant le service divin comme ailleurs. La plus grand part y finissent leurs jours & ne veulent changer de condition. Delà nous vinsmes soupper à

<sup>158</sup> Anne-Lise Diez et de Bernard Lorraine, *La Pucelle et l'Amazone. Représentation de Jeanne d'Arc en littérature. Un florilège*, Langres, Dominique Guéniot, 2007, pp. 111 et 339.

<sup>159</sup> Martin, 1628 ; cf. la monumentale *Bibliographie des recueils collectifs de poésies. 1597-1700* publiée par Frédéric Lachèvre chez Leclerc en 1901-1905, tome I, p. 281.

ESPINÉ, cinq lieuës. C'est une belle petite ville sur la riviere de la Moselle où l'entrée nous fût refusée d'autant que nous avions passé à Neufchâteau, où la peste avoit été il n'y a pas long-temps.

Nous annotons ce poème pour en éclairer, dans la mesure du possible, les allusions historiques, qui permettent de restreindre aux années 1594-1613 la date probable du sonnet.

R. Vaissermann

### À la Pucelle d'Orléans

Ny l'exploit courageux de la Bethulienne  
Qui sauva par un coup sa ville & ses amis<sup>160</sup>,  
Ni celle qui vaillante à la mort s'est soumis  
Pour defendre aux combats la Cité Phrygienne<sup>161</sup> ;

Ny celles qui n'aguere en l'Isle Cyprienne<sup>162</sup>  
Et dedans Scutari<sup>163</sup> en armes se sont mis  
Pour chasser de leurs murs les plus grands ennemis  
D'elles, de leurs pays & de la foi Chrestienne

Ne sont à comparer à tes braves exploits,  
Ô Pucelle, qui as par tant & tant de fois  
Vaillamment combattu l'ennemy de la France ;

Qui as fait couronner son legitime Roy,  
Son Royaume remis sous le joug de sa loy,  
Ses sujets délivrés de l'Angloise Puissance.

---

<sup>160</sup> Alors que le général assyrien Holopherne avait mis le siège devant Béthulie, la juive béthulienne Judith, à la faveur de la passion qu'elle lui inspira et d'un banquet où il l'invita, trouva moyen de lui ôter la tête, de la transporter en secret, de l'exposer aux remparts. Ce que voyant, les Assyriens s'enfuirent, poursuivis par les Béthuliens qui les taillèrent en pièces.

<sup>161</sup> Il doit s'agir de Penthésilée, bien que Priam eût combattu, avant la Guerre de Troie, contre les Amazones aux côtés des Phrygiens (Homère, *Iliade*, ch. III, vv. 184-189). D'après diverses traditions mythographiques (notamment Quintus de Smyrne, *Suite d'Homère*, livre I), Penthésilée vint en effet aider les Troyens après la mort d'Hector. – Penthésilée fait partie des « Neuf Preuses », issues de l'histoire et de la mythologie de l'Antiquité païenne et qui remontent sans doute au *Livre de Lésée* de Jehan Le Fèvre dans les années 1370-1380 : il y inclut Sémiramis, Sinope, Hippolyte sa sœur, Ménéippe, Lampeto et Penthésilée, Tomyris, Teuca et Déiphyle. Jeanne d'Arc fut même de son vivant qualifiée de Preuse, de sorte que certains comptent avec elle Dix Preuses, de même que Bayard fait le dixième Preux. – Le parallèle avec Penthésilée est ancien, un clerc français installé à Rome ayant dès 1429 évoqué l'impact de la délivrance d'Orléans en comparant Jeanne à la reine des Amazones. Au même moment, Christine de Pizan précise que Jeanne surpasse les neuf Preuses, dans le *Ditié de Jehanne d'Arc* :

Hester, Judith et Delbora,  
Qui furent dames de grant pris,  
Par lesquels Dieu restora  
Son peuple, qui fort estoit pris,  
Et d'autres pluseurs ay apris  
Qui furent preuses, n'y ot celle,  
Mains miracles en a pourpris  
Plus a fait par ceste Pucelle.

<sup>162</sup> Pour reconquérir Chypre, la flotte ottomane débarqua dans le port de Limassol le 1<sup>er</sup> juillet 1570. Quelques semaines plus tard, les Ottomans lancèrent leurs opérations militaires terrestres, qui durèrent treize mois. Ils assiégèrent ainsi la ville de Nicosie, où s'étaient retranchés 10 000 soldats vénitiens. Au terme d'affrontements qui durèrent 49 jours, ils parvinrent à prendre la ville, le 9 septembre 1570.

<sup>163</sup> Ville de l'actuelle Albanie (auj. Shkodër) prise sur les Vénitiens par le Sultan Mahomet II avec plus de 100 000 soldats en 1479. La défense de la dernière ville non occupée de l'Albanie dura 7 mois ; une garnison de 1600 personnes se défendit avec bravoure. Coriolano Cippico (1425-1493) se distingua dans la défense de Scutari contre les Turcs et la décrit dans *De Bello Asiatico libri III* (Venise, 1594). Cette défense fut aussi décrite par le premier historien albanais, témoin des événements et originaire de la ville : Marin Barleti (1450-1512), dans *De obsidione Scodransi* (Venise, 1504).

## 2. Deux poésies finno-ougriennes

Au mois d'octobre dernier j'ai reçu deux nouveaux poèmes sur Jeanne d'Arc.

Le premier, du poète finlandais Markku Toivonen, m'a été envoyé par notre ami Osmo Pekonen, qui connaît bien l'auteur. Celui-ci, né en 1957, a publié des essais, des nouvelles, des pièces de théâtre et quatre recueils de poésies. J'ai aussitôt pensé à traduire et à publier cette nouvelle « Jeanne » dans *Le Porche*. Osmo Pekonen a présenté cette traduction au poète qui a bien voulu faire quelques remarques et suggérer quelques corrections. Voici donc « Jeanne an un ». On s'étonnera peut-être que le lyrisme du poème soit mêlé de tant de dureté et surtout de désenchantement. Le supplice de Jeanne est décrit de façon crue, avec un apparent cynisme, et la réflexion sur la postérité de son sacrifice frôle le désespoir. Selon Osmo Pekonen, le poète exprimerait ici son amertume devant l'utilisation ou l'exploitation des vies héroïques.

Le second poème, bien différent, vient d'Oudmourtie. La Maison de Poésie a récemment accueilli à son siège du 11 bis, rue Ballu, dans le IX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, des poètes de ce pays, venus y dire leurs œuvres. Notre ami et fidèle adhérent Jean-Luc Moreau, professeur à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, spécialiste des langues finno-ougriennes, a jugé avec raison qu'une de ces œuvres, signée Larissa Orékova (Лариса Орехова)<sup>164</sup>, méritait l'attention des « johannistes » du *Porche*. Jean-Luc Moreau m'a donc transmis ce poème tel qu'il se présente dans le premier recueil de Larissa Orékova : *Ääretu laas* (« Forêt sans frontières ») publié à Tallinn (Estonie) en 2007. Le poème y figure dans la langue originale, accompagné de sa traduction en estonien (par Arvo Valton), en russe (par Tatiana Répina) et en anglais. Je me suis permis à mon tour d'en donner, pour *Le Porche*, une version française.

Rappelons, pour nos amis qui n'assistaient pas à la causerie que fit Jean-Luc Moreau lors d'une de nos Assemblées générales, que les Oudmourtes (appelés aussi Votiaks) sont un peuple finno-ougrien, c'est-à-dire de la grande famille à laquelle appartiennent entre autres les Hongrois, les Finlandais et les Estoniens. Au premier millénaire avant notre ère, ils occupaient avec les Komis, leurs plus proches parents de race et de langue<sup>165</sup>, les régions de la Volga moyenne et de la Kama. Vers les VII-VIII<sup>es</sup> siècles de notre ère, les Komis émigrent vers le Nord tandis que les Oudmourtes multiplient les relations avec les Bulgares de la Volga, de langue turque. Après les invasions mongoles, puis tatares, le pays est annexé par les Russes de la principauté de Moscou. Diverses révoltes comme celle de Pougatchev, à laquelle participent les Oudmourtes, et celle de 1842, appelée « la révolte des pommes de terre », ne peuvent empêcher l'intégration politique à l'Empire russe et la russification. Le Michel Strogoff de Jules Verne entrevoit les Oudmourtes lors sa traversée de la Russie et c'est dans cette région que naît Tchaïkovski (à Votkinsk, en aval de Perm', sur la Kama, en 1840).

Comme pour les Komis, les Soviétiques, après avoir proclamé liberté, indépendance, respect des traditions et des cultures régionales, craignent le séparatisme : dans le « Territoire Autonome des Oudmourtes » devenu en 1934 « République Autonome », le plus grand poète du pays, restaurateur de la langue nationale, Kouzebaï Gerd, accusé, comme beaucoup d'autres, de conspirer avec les Finlandais pour instaurer un État « grand-finnois », est fusillé et la poétesse Achaltchi Oki est contrainte au silence. Après 1989, la disparition du régime soviétique apporte de grands changements. Aujourd'hui la République d'Oudmourtie (42 000 km<sup>2</sup>, environ 500 000 habitants, capitale : Ijevsk) est, comme la République des Komis, membre de la Fédération de Russie, elle a sa constitution, son drapeau et son hymne national.

*Yves Avril*

---

<sup>164</sup> Née en 1979, élève du poète oudmourte Pierre Mikhaïlovitch Zakharov (1961-), membre de la toute jeune section oudmourte du P.E.N.-Club, Larissa Orékova est poète, traductrice et journaliste ; elle est rédacteur en chef adjoint de la revue *Invojo* (Ijevsk). C'est un des rares poètes oudmourtes contemporains à prendre son inspiration des grandes personnalités et des mythes du monde entier, et tout spécialement de la Grèce, dont les Oudmourtes clament qu'ils sont les lointains cousins. Le moment de la mort étant un des thèmes favoris de la poétesse, on comprend que la figure de Jeanne d'Arc ait pu particulièrement l'inspirer. [Note de R.V.]

<sup>165</sup> Voir le numéro 10 du *Porche*.

## Une nouvelle Jeanne d'Arc finlandaise

### « La Pucelle, an un », Markku Toivonen

#### Neitsyt vuonna yksi

#### *La Pucelle, an un*

Kenraali Jeanne d'Arc on leppymätön  
Hänen silmissään palavat ilmestykset  
eivät himmene

*Le général Jeanne d'Arc est implacable  
Dans ses yeux brûlent les visions  
qui ne s'estompent pas*

Jo kuukausia piispa Cauchon  
on hiillostanut tyttöä logiikalla  
ja nyhtänyt Ääniä hänen korvistaan  
Varmuuden vuoksi  
oikeus kysyy nyt neuvoa tulelta

*Voici des mois que l'évêque Cauchon  
a passé la fille au gril de la logique  
et arraché de ses oreilles les Voix  
Pour plus ample informé  
la justice requiert l'expertise du feu*

Ja Äänet houkuttavat tyttöä roviolle  
jossa burgundilaiset puut kohta  
käryvät ranskalaisella liekillä :  
parilointi à l'anglaise

*Et les Voix poussent la fille au bûcher  
où les bois bourguignons bientôt  
vont brûler à la flamme française :  
grillade à l'anglaise*

Vielä hän aikoo nauttia  
pisanan silmiensä hikeä  
kuin viinitilkan illallisella

*Elle tente encore d'aspirer  
une goutte de sueur de ses yeux  
comme une larme de vin au souper*

Hän tahtoo jo tuhkata laihan varjonsa  
ja kypsentää hytisevät luut  
sillä hänen on kylmä

*Elle veut déjà voir cendres son ombre maigre  
et cuits ses os frissonnants  
car elle a froid*

Jeanne syytty omasta tulestaan  
ja hänen hiuksensa ovat liekehtivä kruunu  
jota kuningas Kaarle väkijoukon hahmossa  
hamuaa epäröiviin käsiinsä

*Jeanne flambe de son propre feu  
et ses cheveux font une couronne brûlante  
que le roi Charles changé en foule  
cherche à tâtons de ses mains hésitantes*

Ja ruumiista vapauduttuaan  
Jeanne kylvää luodinsiruja  
silmäluomien alle  
Hänen tyhjä haarniskansa ratsastaa  
päin englantilaisten keihäsmetsää

Sotilaiden huudossa  
Jeanne on ääntä edeltävä kaiku  
Hänen housunsa nousevat  
lepattavana peilinä  
töyhtöjen ylle

Ja koska Jeanne d'Arc  
ikänsä kuin kuoli toisten puolesta  
on jonkun vuoro nyt  
hänen nimissään valua kuiviin  
kalvaan neitsyt-savun alla

Kuoleman hedelmällisyys !  
Näin neitsyet synnyttävät  
Näin marttyyreista  
sikiää uusia marttyyreita

Loputtomiin  
pyhien kuvat tihkuvat visvaa

Sankareiden tarinat lahoavat

*Et libérée de son corps  
Jeanne sème des éclats de plomb  
sous les paupières  
Son armure vide chevauche  
vers les forêts de lances anglaises*

*Dans les cris des soldats  
Jeanne est l'écho qui précède la voix  
Son habit d'homme s'envole  
miroir dansant  
au-dessus des panaches*

*Et puisque Jeanne d'Arc  
en quelque sorte est morte pour d'autres  
c'est maintenant au tour de quelqu'un  
en son nom de se vider de son sang  
sous une pâle fumée-vierge*

*Fécondité de la mort !  
Ainsi les vierges donnent naissance  
Ainsi les martyrs  
engendrent de nouveaux martyrs*

*Sans fin  
les figures des saints suintent le pus*

*Les légendes des héros pourrissent*

## Une Jeanne oudmourte

« Avec des yeux français venus du Moyen-Âge, vers mon pays »

Larissa Orékhoa

### ШАЕРЕ ШОРЫ ШОР ДАРУЫСЬ ФРАНЦУЗ СИНМЫН

учкисько –  
синвуосын  
йыгаськыса  
укноосы –

жаляменым сэрен –

вань мугоры  
пыктосьёсын  
мон жуасько ини быдэс  
эгыр луиз ни пыд-пыдэс  
кулэ өвөл ни сутыны

Жаннеттаез сямен

\*\*\*

### OMA KODUMAAD KESKAEGSETE PRANTSUSE SILMADEGA

vaatan ma  
pisanantega  
koputan  
te aknale

sest hoolin oma maast

mu kogu keha  
vermetes  
ma põlen üleni  
söestunud on põiadki  
enam põletada pole vaja mind

nagu Jeanne'i kord

**A FRENCH LOOK FROM THE MIDDLE AGES  
AT MY COUNTRY**

knocking –  
with my tears  
I look in your  
window –

it grieves me and so –

the whole of my body  
is scratched bloody  
I'm burning all over  
my feet've grown hot coals  
there's no need to burn at all  
as Jeanne was

\*\*\*

**НА СВОЮ РОДИНУ  
СРЕДНЕВЕКОВЫМИ ФРАНЦУЗКИМИ ГЛАЗАМИ**

смотрю –  
слезами  
стучась  
в ваши окна –

оттого что жалею –

все мое тело  
в садинах  
я горю уже вся  
в угле превратились мои стопы  
уже не надо сжигать

как Жаннету

\*\*\*

**AVEC DES YEUX FRANÇAIS VENUS DU MOYEN-ÂGE  
VERS MON PAYS**

je regarde –  
en pleurs  
frappant  
aux fenêtres –

et je me plains –

tout mon corps est purulente plaie  
je brûle déjà tout entière  
charbons déjà la plante de mes pieds  
il ne faut plus brûler

comme Jeannette

## Comptes rendus

**Charles PÉGUY, *Marcel. Premier dialogue de la cité harmonieuse*, précédé de « L'utopie blanche » par Roger Dadoun et suivi de « De la cité socialiste » par Pierre Deloire, éd. Roger Dadoun, Houilles, Éditions Manucius, « Lieux d'utopies », 2005, 96 p., 16 €**

Les péguistes ne peuvent que se féliciter de voir rééditer séparément « une œuvre rare, exceptionnelle à maints égards, et sur la lisse étrangeté de laquelle critiques et exégètes ont préféré glisser sans s'y attarder, les éditeurs eux-mêmes restant à la traîne » : *Marcel. Premier dialogue de la cité harmonieuse. De la cité harmonieuse* comme le précise son titre complet, commençant de pratiquer les anaphores qu'analyse si judicieusement Roger Dadoun, dans son essai-préface, comme une façon de remplir un blanc sans perdre l'harmonie entre le plein et le vide, entre deux entités en dialogue, en répondeance, en amitié. Si la mort de Marcel Baudouin pose cruellement à Péguy la question de la liste des habitants auxquels cette Cité idéale est promise, si par ailleurs Péguy ne saurait être le disciple de son ami philosophe, puisque « les philosophes n'ont pas d'élèves », la seule ressource est d'associer cet ami à l'autorité du livre et de le faire cosignataire de l'œuvre – première certes et dernière mais si l'on ne mentionne pas les suites envisagées un temps par Péguy et révélées par Marcel Péguy<sup>166</sup>, hospitalière et pour autant adressée à tous sans mention de Dieu, atemporelle et pour autant jour de shabbat, manuscrit sans rature et pour autant sans haut style non plus.

Ce sera une joie que de joindre dans sa bibliothèque cette belle édition, généreusement munie d'indications bibliographiques et de l'essai *De la cité socialiste* (qui éclaire la genèse de *Marcel*), réédition soignée<sup>167</sup> et pourtant bon marché, à la *Jeanne d'Arc* récemment réimprimée par Philippe Grosos. On savait Roger Dadoun lecteur perspicace de Péguy, nous le découvrons avec plaisir éditeur de Péguy.

**Alain de BENOIST, *Bibliographie générale des droites françaises*, vol. 4, Coulommiers, Dualpha éditions, « Patrimoine des lettres », 2005, 736 p., 39 €**

Ce livre, écrit « en l'honneur de Péguy », est dédié à Michel Marmin, « marxiste de droite » à qui Alain de Benoist avait déjà dédié *Les Idées à l'endroit* en 1979 et *Dernière année. Notes pour conclure le siècle* en 2001. Voilà Péguy (re)placé dans les droites françaises et plus précisément entre Jules Soury, historien de la psycho-physiologie exaltant la « guerre des races », « athée catholique » maurassien, et Alphonse de Châteaubriant, romancier de terroir, « collaborateur catholique ». Ce n'est pas, hélas, la faute à la chronologie. Du moins y aurait-il eu quelque sens historique (fût-ce un contresens) à mettre Péguy aux côtés de Drumont et Barrès (présents dans le volume 1 de la même énorme bibliographie), Sorel et Maurras (vol. 2), Massis et Bernanos (vol. 3).

Pourtant, une fois faite cette grave réserve idéologique, force est de constater que, depuis la bibliographie péguienne due à Pia Italia Vergine et avant celle de nouveau promise d'Italie et à laquelle nous osons espérer que le décès de Robert Burac n'aura pas mis fin avant parution, rien ne peut être comparé au très utile recueil de références ici produites, de la page 413 à la page 588. Au programme, après une introduction sur l'état de la question : « Œuvres de Ch. Péguy », soit 46 œuvres – sans les articles – avec toutes leurs éditions ; « Correspondance », qui ne regroupe cependant que les 17 principaux recueils de lettres, parus comme livres ; « Préfaces » (il y en a 16), comprendre : celles dues à Péguy ; « Œuvres complètes, anthologies, morceaux choisis, recueils divers » (66 références), dont le contenu n'est pas nettement différent de la partie suivante : « Textes de Ch. Péguy figurant dans les recueils collectifs » (7). Puis viennent les « Travaux universitaires consacrés à Ch. Péguy » (167, de la maîtrise à la thèse, mais hélas fourmillant d'erreurs et de

---

<sup>166</sup> Repris récemment par Robert Burac : *Pl.* I, p. 1561.

<sup>167</sup> Aux pages 67 et 72, il est visible que l'éditeur, sans se reporter au manuscrit, a suivi l'édition originale et c'est tant mieux : La Pléiade commettait deux oublis de ligne blanche (A 96 entre « [...] par la cité. » et « Ainsi l'art [...] » et 101 entre « [...] à la vie continue. » et « Les œuvres des artistes leur sont continues. »). – Mais les quantités de blancs et la pagination voulues par Péguy ont été autrement malmenées, ou plutôt : n'ont pu être que malmenées.

manques) et les « Ouvrages publiés sur Ch. Péguy » : 380 ! La fin est constituée par une intéressante rubrique « Audiovisuel, discographie, compositions musicales » (40), par une brève histoire éditoriale des *Cahiers de la quinzaine* et des diverses associations se réclamant de Péguy. L'Amitié Charles Péguy et son bulletin y sont présentés sans erreur. Le Porche attendra peut-être une réédition.

**Charles PÉGUY, *Œuvres choisies : prose, mystères, poésie*, Moscou, Rousskiy Pout', 2006, 400 p., 13 €** (disponible à la librairie YMCA-Press, 11 rue de la Montagne-Sainte-Genève, à Paris)

La critique russe a déjà salué ce bel ouvrage : Constantin Mil'tchine dans *Inostrannaïa literatura* (n° 5, 2006), Victor Orlov de la Bibliothèque nationale russe, Tatiana Kassatkina dans *Noviy mir* (n° 4, 2007). C'est donc au tour du *Porche* !

Davide Rondoni a fourni dans *Lui è qui . pagine scelte* (Milan, Rizzoli, 1997), livre dont le succès ne se dément pas en Italie, l'ossature principale de cette anthologie russe, à savoir la partie consacrée à la prose. Mais la version russe de l'anthologie traduit aussi les propos de Hans Urs von Balthasar dans *La Gloire et la Croix. Aspects esthétiques de la Révélation* (t. II : « Styles », Aubier, 1965). Mieux : elle complète la prose par la poésie (pp. 357-393) et par cet entre-deux nommés « Mystères » (pp. 233-355). Il n'y a que cette disproportion qui soit quelque peu injuste : 40 pages de poésie régulière, pour 120 pages de vers libres. Cela est de nature à induire le lecteur en erreur, car Péguy a écrit bien plus de vers réguliers que de vers libres...

Mais l'essentiel est là : les Français avaient *Péguy tel qu'on l'ignore* depuis 1973 (l'importante année du centenaire de la naissance), les Italiens avaient *Lui è qui* depuis 1997 (l'année d'après la réédition de *Péguy tel qu'on l'ignore* en « Folio »)... les Russes ont depuis 2006 *Избранное*, titre signifiant littéralement « Choisi » et qui n'est pas sans rappeler l'anthologie que Gallimard a longtemps vendue comme « Le choix de Péguy ».

La traductrice principale, qu'il faut remercier, est Youliya Alexandrovna Guinzbourg, lauréate du Prix international des traducteurs et déjà traductrice de Blaise Pascal, d'Albert Camus ou encore de Saint-Exupéry. Nikita Struve a traduit la poésie régulière. Notons aussi la présence de traductions dues à Serge Avérintsev et Léon Zander, bien connus des péguistes français.

**Charles PÉGUY, *L'Argent*, présentation d'Antoine Compagnon, Éditions de l'Équateur, 2008, 104 p., 10 €**

Voici réédité en poche, et sous la couverture attrayante d'une Semeuse des anciens nouveaux francs, le 6<sup>e</sup> cahier de la XIV<sup>e</sup> série des *Cahiers de la quinzaine* de Charles Péguy, avec une petite présentation : « Beaux comme des hussards noirs » due à Antoine Compagnon et dans laquelle le professeur au Collège de France présente la réédition de *L'Argent* comme engagée dans le contexte de l'année 2008, où la règle de trois n'est parfois pas sue en CM2 et où l'on parle de réformer profondément les recrutements des enseignants. Peut-être lui doit-on également la quarantaine de notes expliquant les allusions du texte ou établissant une rapide biographie des personnes évoquées, qui figurent commodément en bas des pages. Mais ces notes, fort utiles, sont pour l'essentiel un condensé des propres notes de Robert Burac, auquel d'ailleurs il est fait une fois renvoi.

Quelques dates auraient pu être précisées, moyennant quelques recherches supplémentaires ; nous les donnons ici : Gustave Fautras (185.-1931), Théophile Naudy (1847-1928), Edmond Simore (186.-193.) ; c'est peu... Trois Michaud sont possibles pour correspondre au Michaud (18.-19..) qu'a eu Péguy comme enseignant en 1887-1888 : Antoine Michaud (en 1879 agrégé de grammaire), Louis Michaud (1880, grammaire), Stanislas Michaud (1880 ; agrégation de l'enseignement secondaire spécial en littérature). Car enfin Edmond Simore est agrégé de grammaire en 1884 (Péguy l'a eu en 1885-1886), Jules Doret en 1881 (Péguy l'a eu en 1886-1887), Paul Glachant en 1887 (Péguy l'a eu en 1888-1890)... Le refrain « *J'en ai oublié bien d'autres, / J'oublierai bien celui-là !* » (p. 48 ; C 800) appartient à une chanson populaire, mais laquelle ? « La Rose et le Rosier », écrit R. Burac ; « J'ai un long voyage à faire » ou « La Belle et le Rossignol », écrit A. Compagnon ; nous n'avons pas à choisir ici, puisque les chansons populaires connaissent de nombreuses variantes et que l'attribution à un texte précis, le souci de la référence juste, louable en littérature, est caduc en folkloristique.

Un petit sondage montre des écarts textuels mineurs avec l'édition de La Pléiade : « Seize-Mai » (p. 63) au lieu de « 16 Mai » (C 808), « la Ligue » (p. 66) *vs* « la ligue » (C 809), « De Jean Coste » (p. 74) *vs* « De Jean Coste » (C 814), la typographie d'une citation de Luc (p. 77 ; C 815). Le plus important étant que le texte est arrêté au « mètre courant » de la page C 828, alors que Robert Burac publie le texte de *L'Argent* jusqu'à la page C 847 (25 pages !), incluant l'ajout de dernière minute dont l'éditeur de 2008 indique en note la disparition, sans la justifier (p. 101). Aussi n'est-ce pas le texte intégral de *L'Argent* que nous lisons ici.

On offrira néanmoins ce petit volume soigné, pour faire découvrir le Péguy prosateur à ses amis, d'autant plus qu'approchent les fêtes de fin d'année.

R. V.

**Arnaud TEYSSIER, *Charles Péguy. Une humanité française*, Perrin, 2008, 330 p., 21 €**

Ces dernières années, les amis de Péguy sont heureux : après les ouvrages de Jean-Noël Dumont (*Péguy, l'axe de détresse*, 2005), de Claire Daudin (*Dieu a-t-il besoin de l'écrivain ? Péguy*, Bernanos, Mauriac, 2006), de Rémi Soulié (*Péguy de combat*, 2007), après la réédition du *Claudiel-Péguy* de Jean Bastaire et Henri de Lubac (2008), voici une nouvelle biographie de l'écrivain par Arnaud Teyssier, un haut fonctionnaire à qui on doit déjà des études sur l'histoire politique de la France, une biographie de Lyautey et une étude sur Richelieu (je ne pense d'ailleurs pas que la réflexion sur l'œuvre du grand cardinal tienne dans la pensée de Péguy la place que lui donne l'auteur). Ils sont heureux, ces amis de Péguy, parce que tous ces livres, avec des points de vue très différents mais non antagonistes, sont tous d'excellents livres.

La nouveauté de celui-ci est qu'il s'intéresse surtout à la pensée politique, au sens noble de cet adjectif, de Péguy. La vie personnelle et familiale de l'écrivain, à l'exception des années d'enfance, les drames intimes si douloureux, les amitiés, son cheminement spirituel ne pouvaient pas ne pas être évoqués mais ils le sont sans faire l'objet de longs développements. Ainsi en est-il de l'œuvre poétique, sauf pour la « première Jeanne d'Arc », celle de 1897, à laquelle est accordée une importance particulière. Parlant des hommes et des doctrines que Péguy combattit, parfois avec violence, l'auteur le fait de manière originale en y décelant, me semble-t-il, plus d'affinités que d'oppositions : ainsi pour Renan et surtout pour Barrès et pour Maurras, sans cesse présents ici (la strophe de *L'Enfer* de Dante qui sert d'épigraphe est celle-là même dont l'auteur de *Kiel et Tanger* avait accompagné la dédicace de son livre à Péguy), qui font trop souvent aux yeux des « péguystes » figures de « repoussoirs » et dont la pensée est ici confrontée à celle de Péguy avec un grand sens des nuances. L'auteur voit bien par exemple que dans l'affrontement avec le fondateur de *L'Action française*, quel que fût l'éloignement des deux hommes qui décidément ne pouvaient se rencontrer, il ne pouvait être question de mépris ou de haine. Mais dans le cas de Jaurès, attaqué non seulement pour ses idées, pour son action, mais aussi dans sa personne physique (« ce gros bourgeois parvenu, ventru, aux bras de poussah »), c'est la déception, le sentiment d'une trahison qui est en cause et Arnaud Teyssier montre, dans de belles pages, comment le tribun socialiste, en écrivant *L'Armée nouvelle* et en s'opposant à la « loi des trois ans » pouvait bien avoir raison idéalement ou sur le long terme mais certainement pas dans une situation d'urgence, à la veille d'un conflit qu'il aurait dû prévoir. Cela dit, l'auteur de *Clio*, avec son sens profond de la continuité historique qui avait formé au long des siècles ce peuple de France, ne pouvait pas plus accepter la condamnation par Maurras de la Révolution française que le rejet par Jaurès des valeurs de l'Ancien Régime.

Remercions également le spécialiste de l'histoire politique de la III<sup>e</sup> République d'avoir dans cette biographie intellectuelle donné leur place à deux hommes, Joseph Reinach et Waldeck-Rousseau, ce dernier assez peu évoqué par les autres biographes, et d'avoir fait intervenir si fréquemment et si pertinemment Daniel Halévy (cet « autre grand monsieur, l'un des rares que nous ayons maintenant [...] et qui écrit une langue qui s'est perdue, comme la qualité d'où elle venait », dit Bernard Grasset dans *l'Évangile de l'édition selon Péguy*, ce livre admirable que tout auteur en quête d'éditeur devrait lire), dont l'œuvre entière jette un éclairage direct ou indirect sur certains aspects de la personnalité de Péguy.

Y. A.

**Extrait**  
**des *Leçons de Ténèbres pour le repos des petits souris***  
**de Jean Michel Adventus (Bartillat, 2001, pp. 212-216)**

Tout un hiver il alla chaque dimanche entre Précy-sur-Marne et Charmentray, en un point précis connu de lui seul, parce qu'une poule d'eau avait élu domicile dans un coin de la berge. Elle finit par sortir à son approche, de façon quasi rituelle : comme à la parade, elle effectuait deux ronds dans l'eau, pointant sa tête, noire sur le dessus, orné d'une plaque frontale rouge prolongée par une pointe de bec jaune, et faisait admirer la fine bande blanche qui courait sur ses flancs jusqu'aux sous-caudales de la même couleur. Puis un jour, un peu par hasard, le pèlerinage eut un autre but : il avait découvert la tombe où repose Charles Péguy en compagnie de ses camarades tombés sur le front de Marne en septembre 1914, dans la bataille qui avait sauvé Paris de l'invasion allemande et la France de la défaite. (Le plan Schlieffen prévoyait d'envahir la Belgique, pays neutre, puis d'opérer un mouvement tournant qui aurait amené l'armée allemande aux portes de Paris, par le sud, en six semaines. En retard sur son calendrier d'attaque, elle avait coupé, obliquant au plus court en direction de la capitale. En Belgique, elle s'était livrée à de nombreuses exactions, massacrant les otages, tuant des civils, des femmes, des enfants. Au lycée, Ferdinand se souvenait parfaitement de ce qu'on lui avait appris : à la déclaration de guerre, en 1914, des manifestations d'allégresse identiques, à Paris et à Berlin. Mais c'était faux, aussi faux que bien d'autres assertions simplement intéressées. Dans les jours du début de la guerre, Paris était restée grave et déterminée, ce serait la « der des ders ». Tandis qu'à Berlin, c'était le chatoiement du sacrifice. Le patriotisme français était bien loin du patriotisme allemand : les Français n'avaient aucune idée – et pas plus avant qu'ils ne l'auront après, ce qui les empêchera de comprendre – du climat d'hystérie nationaliste qui régnait en Allemagne (et en Autriche), dans les années précédant la guerre de 1914. Un ultranationalisme racial y était déjà la norme, le bain culturel, l'eau du robinet de tous les jours, l'éducation de toute une jeunesse. Le national-socialisme en sera l'émanation naturelle.)

À cette époque, sans y prétendre (ni avoir cessé jamais de redouter l'association du déchaînement et du châtement des nations), il avait redécouvert la noblesse de l'attitude des hommes tombés pour défendre leur patrie attaquée, en prenant connaissance d'une page de Bergson sur l'acceptation du sacrifice : « la force d'aller n'importe où, même à la mort certaine, avec un sentiment de sécurité », écrivait-il dans la *Revue bleue* en 1915<sup>168</sup>. De Charmentray, il fallait pousser jusqu'à Trilbardou. Par la départementale 27, une pente menait tout d'abord à la statue élevée en l'honneur de Gallieni. L'ancien gouverneur militaire de Paris, à qui incomba la lourde responsabilité de repousser l'ennemi, scrute l'horizon en direction de Betz et de Mareuil-sur-Ourcq. Puis il prenait la départementale 140 qui conduit vers Chauconin, Neufmoutiers et Penchard, au début des hauteurs que tenaient les Allemands en 1914, là où ils avaient installé leur artillerie. Encore un moment et l'on tournait à gauche, départementale 129. Après deux kilomètres et demi environ apparaissait un minuscule cimetière militaire où Charles Péguy, 3 gradés et 95 soldats identifiés, 2 sergents et 32 soldats inconnus reposent dans une fosse commune. Dans ce sens, un cycliste doit farouchement lutter contre le vent de noroît dominant, sur une mauvaise route cabossée, dont le revêtement ne rend pas. Il le savait, au moment d'établir l'itinéraire, mais sans doute estimait-il qu'il était plus normal d'arriver ainsi sur Péguy et ses camarades que le vent dans le dos, trop facilement.

Perdue dans un enchevêtrement de routes départementales toutes pareilles les uns aux autres, la petite pièce de terre sur laquelle flottait en permanence un drapeau tricolore semblait un réduit, comme un fort cerné de toutes parts par les labours de grande plaine, et qui résistait encore. Il ne fallait rien perdre, pas un pouce de terrain ne devait échapper à l'agriculture intensive. Les machines soulevaient la lourde terre jusqu'au ras de la haie d'aubépine qui enserrait le cimetière en rectangle, endommageant le grillage, broyant des branches. La première fois, Ferdinand avait vu

---

<sup>168</sup> Il s'agit d'une allocution prononcée à l'Académie des sciences morales et politiques en décembre 1914, avant une conférence sur la guerre, et parue ensuite en brochure : *La Signification de la guerre*, Bloud et Gay, 1915.

plantée de travers dans le gravier de la tombe fraternelle une petite croix artisanale, presque maladroite, sur laquelle était écrit : « Repose en paix, Charles Péguy. » Il y déposait sa fleur préférée, préférée depuis toujours, avant même qu'il n'en sache le nom symbolique que lui avaient donné les hommes, une pensée – ou coquelicot, violette, fleur de thym, primevère, souci replanté par les caprices du vent, cueilli en chemin, sur les berges, derrière les maisons grasses et silencieuses, sous le regard d'un enfant au chien. Ce détail n'appartenait qu'à lui, et à eux. Il n'y a jamais rencontré âme qui vive. Quelques centaines de mètres plus loin, il y a ce que l'on appelle pompeusement « le mémorial Charles Péguy », à l'intersection battue par les vents de la D. 129 et de la D. 27, à un kilomètre du village de Villeroy. C'est de là que, le 5 septembre 1914, à cinq heures de l'après-midi, le 276<sup>e</sup> régiment d'infanterie s'élança en vue d'enlever les hauteurs de Penchard et Monthyon, tenues par les Allemands. Ferdinand déposait son vélo sur les pavés qui entouraient le monument et s'asseyait. Devant lui, toujours les mêmes champs qui couraient à découvert jusqu'au pied des contreforts de Penchard et Monthyon. Le lieutenant Charles Péguy, à la tête de sa section, était mort à quelques dizaines de mètres, tué net d'une balle en plein front, au début de l'attaque. Quand on se rend ici, à l'ouest de Meaux, à moins de quarante-cinq kilomètres de Paris, on prend vraiment conscience de la proximité de la présence allemande. On imagine que ce combat fut celui de la dernière chance, que ce combat meurtrier fut un combat vital. On comprend aussi que ces fantassins ont chargé à découvert, en pantalon garance face aux mitrailleuses qui hachaient les rangs, et qu'ils savaient n'avoir guère de chance. Ils n'ont pas eu à saisir un peu d'herbe avant de partir, s'élevant, pour un aller sans retour. Ils se sont affaissés face à la terre, le corps explosé, dans ce champ des confins d'Île-de-France. C'était comme des kamikazes désarmés, dont la fin était à peine moins prévisible. Ces fantassins livrés à une mission de sacrifice n'ont même pas eu l'ultime satisfaction d'avoir semé la terreur ou la crainte chez ceux qui les abattaient. Et cela aussi, ils l'ont su. Ils ont été cueillis comme des pétales de coquelicot au milieu des blés jaunes. Leurs baïonnettes inutiles embrochaient le destin. Au flanc du monument dédié à Charles Péguy, où, aujourd'hui encore plus qu'hier, il est difficile de se recueillir tant les bruits et les odeurs de la circulation ne cessent de ramener leur quotidien, sont rappelés les fameux vers prémonitoires du poète, ces vers que Malette n'aurait pas voulu avoir écrits, sur la sensualité de la terre, de la vie, de la mort, de la patrie :

Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle,  
Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre.  
Heureux ceux qui sont morts pour quatre coins de terre.  
Heureux ceux qui sont morts d'une mort solennelle.

Heureux ceux qui sont morts pour des cités charnelles,  
Car elles sont le corps de la cité de Dieu.  
Heureux ceux qui sont morts pour leur âtre et leur feu,  
Et les pauvres honneurs des maisons paternelles.

Heureux ceux qui sont morts car ils sont retournés,  
Dans la première argile et la première terre.  
Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre,  
Heureux les épis mûrs et les blés moissonnés.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Nous rétablissons la ponctuation de cette citation, entièrement absente de la page 216 du livre de Jean Michel Adventus, conformément aux *Œuvres poétiques complètes* de Charles Péguy (P 1028). Précisons en outre qu'il s'agit là des quatrains 743, du début du quatrain 744, de la fin du quatrain 745, du quatrain 749 d'*Ève* : l'ordre est sauf, mais les coupures dans le poème et la reconstitution factice d'un quatrain inexistant tel quel ne sont pas indiquées.