

## À nos amis,

Nous revenons de la huitième session organisée par Katarzyna Pereira et la Fondation « L'Europe de l'espérance ». Nous en donnons brièvement le programme en attendant que nous puissions publier au moins certains des exposés qui y ont été faits. Cette session a commencé le 10 mai 2008 au Centre du dialogue d'Oświęcim/Auschwitz : après une visite du camp, les participants se sont réunis autour de Piotr Cywiński, directeur du Musée KL Auschwitz-Birkenau et du père Manfred Deselaers, co-directeur du Centre et auteur du livre *"Und Sie hatten nie Gewissensbisse ?" : Die Biographie von Rudolf Höss, Kommandant von Auschwitz, und die Frage seiner Verantwortung vor Gott und Menschen* (« Et vous n'avez jamais de remords ? La biographie de Rudolf Höss, commandant d'Auschwitz, et la question de sa responsabilité devant Dieu et devant les hommes »).

Le lendemain, jour de la Pentecôte, nous étions à l'Abbaye bénédictine de Tyniec, à quelques kilomètres de Cracovie, où nous avons assisté à la messe épiscopale, visité le monastère et les locaux de la future bibliothèque, puis écouté les exposés du père bénédictin Grzegorz Chrzanowski sur « L'espérance chez Joseph Pieper » et du père dominicain Janusz Pyda sur « La théologie de l'espérance selon Charles Péguy et saint Thomas d'Aquin ».

Le lundi 12 mai, nous étions à Cracovie chez les Carmes, au Centre de Culture spirituelle. Après les mots de bienvenue des pères Albert Wach et Grzegorz Firszt au nom de ce Centre, de Katarzyna Pereira au nom de la Fondation « L'Europe de l'espérance » et de moi-même, représentant notre association et son président Romain Vaissermann, la journée nous a permis d'entendre successivement les communications de Przemysław Nowogórski, du Ministère polonais de la Culture et du Patrimoine national, sur « la Pologne : *Res Publica* des Nations » ; de Kazimierz Ujazdowski qui a parlé « de la présence de l'espérance dans la vie socio-politique des nations de l'Europe » ; de Marek Lasota qui a traité d'une question, qui avait déjà suscité d'importants débats lors du colloque de juin 2007 à Białystok, à savoir « le drame de la *lustration* : situation des traîtres et des trahis » ; de Corinne Fournier-Kiss, venue de Berne et dont nous avons fait la connaissance à Saint-Petersbourg au colloque de mars 2008, sur « les éléments religieux du panslavisme ». La journée s'est terminée par les communications du père Marian Zawada : « La nuit obscure en tant que chemin de l'espérance » et de Katarzyna Pereira sur « Tobie : la quête de l'espérance ».

Le lendemain, nous nous retrouvions chez les Carmes pour écouter Ékaterina Kondratiéva, de l'Université de Saint-Petersbourg, désormais fidèle de nos rencontres, qui a parlé du « pouvoir de la nuit dans *Ouranía* de Jean-Marie Le Clézio » ; le cinéaste et réalisateur Krzysztof Zanussi sur « le profit des arts narratifs », avec, en particulier, une remarque sur l'intérêt d'utiliser le langage mathématique et physique dans la théologie ; Jan Prokop, sur le « postmodernisme » ; enfin un exposé en dialogue du père Michał Janocha et de Tomasz Terlikowski sur « l'espérance chrétienne face au post-modernisme : l'encyclique *Spe Salvi* répond-elle aux questions de l'homme contemporain ? ».

La session s'est terminée le même jour au Collège dominicain de Cracovie avec un bilan de ces journées sur « la deuxième vertu cardinale », débat auquel ont participé les pères Andrzej Kloczowski et Łukasz Kamykowski, le professeur Karol Tarnowski (dont on se souvient qu'à Tykocin en juin de l'an passé il avait évoqué avec son épouse des souvenirs sur leur oncle Karol Wojtyła), le poète Adam Zagajewski et moi-même.

\*

Ce numéro thématique est essentiellement consacré à la poésie, et nous avons le plaisir d'y ajouter deux articles sur la musique, qui d'habitude s'accorde assez bien à la poésie. C'est la

première fois que nous publions un texte de Julie Deramond, doctorante en histoire contemporaine sous la direction de Patrick Cabanel à l'Université Toulouse-II – Le Mirail, où, professeur certifié, elle enseigne actuellement en tant qu'A.T.E.R. Ses recherches se concentrent sur la figure de Jeanne d'Arc au travers des multiples œuvres musicales qui lui ont été consacrées entre le début du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1930. Son intérêt pour la musique, et notamment pour le chant qu'elle pratique en amateur, lui permettent d'aborder des sujets au carrefour des disciplines, entre histoire, musicologie et arts du spectacle<sup>1</sup>.

Notre ami Gérard Tchamitchian, fidèle adhérent de notre association, devait participer au colloque de Saint-Petersbourg de mars 2008. un accident de santé survenu à son épouse, qui devait l'accompagner, l'a empêché de se joindre à nous. Mais, musicien averti, il avait préparé cette étude que lui inspire, entre autres, son activité dans l'association « Orléans Concours International », qui organisa cette année le 8<sup>e</sup> Concours International de Piano d'Orléans.

Il n'est pas besoin de présenter Hélène Daillet, collaboratrice de nos débuts (*Le Porche*, 1 bis, 3 et 4), qui offre une belle réflexion sur l'œuvre de Péguy qui a donné son nom à notre association. Nous donnons ensuite un poème johannique ; il n'appartient pas à l'anthologie dont nous glissons dans le présent numéro une présentation, et nous espérons que cela ne diminuera en rien l'intérêt du poème ni celui de *La Voix des poètes*.

\*

Terminons par une annonce. Avec le soutien de la Municipalité d'Orléans, notre association organisera à Orléans, du 6 au 10 mai 2009 et à l'occasion du Centenaire de la béatification de Jeanne d'Arc, un colloque international consacré à « Jeanne d'Arc en littérature (prose, poésie, théâtre) ». Les quatre demi-journées prévues, qui ne devraient pas oublier Charles Péguy, nous permettront, nous l'espérons, d'entendre nos amis européens ainsi que de nombreux johannistes français.

Nous vous souhaitons une bonne lecture de ce numéro.

*Yves Avril*  
*Orléans, juin 2008*

---

<sup>1</sup> On lira d'elle notamment : « Scène lyrique et histoire, Jeanne d'Arc au XIX<sup>e</sup> siècle » (écrit avec Sophie-Anne Leterrier), *Monitor ZSA*, vol. VIII, n° 1-2, 2006, pp. 57-77 ; « Jeanne d'Arc, une mère de la patrie en musique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de la M.R.S.H.*, Caen, n° 45, 2006, pp. 147-160 ; « Jeanne d'Arc et ses voix, dans deux œuvres lyriques, Verdi et Honegger », *Clio*, n° 25, mai 2007, pp. 125-142. Sont à paraître du même auteur : « Chanson johannique, chanson politique », *Eidolon* ; « À l'étendard. D'Orléans à Jérusalem, itinéraires d'un hymne johannique », *Cahiers de Framespa*.

## **Nos amis poètes et traducteurs**



# Introduction

Yves Avril

Il y a quelques mois, j'ai proposé à Romain Vaissermann, qui m'a aussitôt donné son accord, de consacrer ce deuxième bulletin de l'année 2008 à la poésie et plus précisément, à la poésie de nos amis et associés de France, de Russie, de Pologne, de Finlande et d'Estonie, que cette « poésie de nos amis » prenne la forme d'une traduction – ainsi Péguy, notre père spirituel, est-il présent, outre le français original, dans deux langues : en russe, grâce à Nikita Struve, et en estonien, par les soins de Marika Põldma qui vient d'achever la traduction intégrale du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* – ou qu'elle soit une œuvre originale, elle-même dès lors traduite par un de nos amis – ainsi Jean Bastaire et Pierre Deruaz sont-ils traduits en polonais par Maria Żurowska, Gilles Baudry en russe par Oxana Lariitchouk, et Thanh-Vân Ton-Thât en finnois par Osmo Pekonen. Ce projet de présentation bilingue, on s'en doute, n'a pas été facile à mener à bien et nous remercions très vivement les auteurs qui ont bien voulu nous confier une ou plusieurs de leurs œuvres et les traducteurs qui ont accepté de mettre leur compétence et leur talent au service de celles-ci. Que ce premier essai soit reçu comme témoignage de l'amitié qui unit les membres de notre association et les différents pays et cultures auxquels ils appartiennent.

## Notices bio-bibliographiques

**Jean Bastaire**, ancien secrétaire de l'Amitié Charles Péguy, est un des premiers adhérents de notre association. Essayiste, poète, traducteur (italien), il a publié de nombreux livres, sur Jeanne d'Arc (*Pour Jeanne d'Arc*, Cerf, 1979, rééd. 2004), Péguy (*Péguy tel qu'on l'ignore*, Gallimard, 1973, rééd. 1996 ; *Péguy l'Inchrétien*, Desclée de Brouwer, 1991 ; *Péguy et Claudel*, en collaboration avec Henri de Lubac, Aubier/Montaigne, rééd. Cerf, 2008). Ardent militant de la cause écologique dans une perspective chrétienne, il a écrit en collaboration avec son épouse Hélène, notamment *Pour une écologie chrétienne* (Cerf, 2004) ; *Le chant des créatures* (Cerf, 1996), *Le Rire de l'univers* (Cerf, 2004). Du poème qu'il nous a confiés, il nous dit : « Il fait partie de mes vingt-neuf poèmes métaphysiques à paraître chez Arfuyen sous le titre *La Pâque de l'univers*. Bien sûr, c'est la parousie selon Péguy et Claudel. » Traduction en polonais : **Maria Żurowska**.

**Gilles Baudry**, poète breton né à Saint-Philibert, est moine bénédictin au monastère de Landévennec. Il collabore à de nombreuses revues de poésie et a publié entre autres aux éditions Rougerie : *Il a neigé tant de silence* (1985), *Présent intérieur* et *Invisible ordinaire* (1998), *Versants du secret* (2002), *Nulle autre lampe que la voix* (2006), recueils de poèmes écrits, comme il nous le disait, « avec l'âme des mots et la chair du monde ». Il est aussi un extraordinaire photographe dont les œuvres sont d'admirables commentaires poétiques ou des incitations à la poésie. Traduction en russe : **Oxana Lariitchouk**, une amie venue de Saint-Petersbourg, qui habite Orléans avec sa famille depuis 17 ans et qui enseigne le piano et le chant dans différentes écoles et associations de la région orléanaise.

**Pierre Deruaz** : au colloque de Lyon en avril 2004, nous lui avons demandé s'il accepterait de nous parler de *Prier 15 jours avec Péguy* qu'il venait de publier (Nouvelle Cité, 2004). Avec son épouse Monique, il en fit une présentation, commentaire poétique et dialogué, que nous n'oublierons pas. Il a aussitôt adhéré à notre association. Lyonnais d'adoption, il a publié entre autres livres : *Lyon Belle de nuit* (LionSix, 2006), *Lyon enchanteresse. Émotions à cœur de ville* (LionSix, 2007), *Regard par-dessus la montagne* (Bernard Grange, 1993). Le poème que nous présentons est tiré de *La saison des hommes. Transhumance* (Bernard Grange, 2001). Traduction en polonais : **Maria Żurowska**.

**Juškov Geň** (Юшков Генъ, dont le nom russe est Guennadi Iouchkov) est né en 1932. Il est déjà connu du public français grâce à un poème paru dans *Le Porche* en 2003 (n° 13), traduit et présenté par Yves Avril. Écrivain prolifique, il a commencé sa carrière dans les années 1950, début de la période de « stagnation » qui a succédé aux répressions stalinienne. En un demi-siècle, il a publié des romans, de nombreuses pièces de théâtre et beaucoup de poèmes et chansons. Traduite en russe, son œuvre a été diffusée dans toute la Russie. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, il est l'une des personnalités les plus remarquables de la littérature de langue komi (zyriène). On trouvera le texte original dans : Геннадий Анатольевич Юшков, *Нель небөгö öтывтäm гижöд чукöр* (« Œuvres en quatre volumes »), Сыктывкар, Коми небöг лэдзанин, 2001, t. 4 : « Кывбуръяс. Сбыланкывъяс. Пьесаяс. » (« Poèmes, chansons, pièces »). Traduction en français : **Sébastien Cagnoli**.

**Ivan Kouratov** (1839-1975), un des tout premiers poètes de la littérature et de la langue komi. Le sujet du texte présenté est évidemment dans la tradition des fabulistes européens, d'Ésope à Krylov en passant par Phèdre et La Fontaine. Pour cet auteur, voir *Le Porche*, n° 13. Traduction en français : **Yves Avril**.

**Jean-Luc Moreau**, agrégé de russe, professeur à l'Institut national des Langues et Civilisations Orientales (hongrois, finnois, estonien), membre du Comité de direction de la revue poétique *Le Coin de Table* (11 bis, rue Ballu, 75011), a publié plusieurs recueils de contes et de poésie, dont beaucoup destinés aux enfants : *Devinettes, Poèmes de la souris verte, La bride sur le cœur, Poèmes à saute-mouton*. Traducteur, il a fait connaître les *Poèmes de Russie* (Éditions ouvrières, 1985), les *Poèmes et chansons de Hongrie* (Éditions ouvrières, « Enfance heureuse », 1988) ; les romans de grands écrivains d'Estonie : Jan Kross (*Le Fou du tsar, Le Départ du professeur Mertens, La Vue retrouvée, L'Œil du Grand Tout*, Robert Laffont, respectivement 1989, 1990, 1993 et 1997), de Hongrie : la trilogie de Miklós Bánffy (*Vos jours sont comptés, Vous étiez trop légers, Que le vent vous emporte*, Phébus, respectivement 2002, 2004 et 2006) C'est à Jean-Luc Moreau que notre association doit d'avoir tant d'amis fidèles en Finlande. Traduction en polonais : **Maria Żurowska**.

**Lassi Nummi**, un des plus grands poètes de la Finlande contemporaine, fêtera ses quatre-vingts ans le 9 octobre de cette année. Il a participé au colloque organisé à l'Institut français de Helsinki par Osmo Pekonen et notre association en 2002, et il a bien voulu, au colloque de Pieksämäki en août 2007, nous confier le soin de traduire quelques-unes de ses œuvres. Voir *Le Porche*, n° 24). Dans *Nouvel An 2008*, poème lu, face à la mer, dans la nuit du 1<sup>er</sup> janvier de cette année anniversaire, il dit : « Voici ce que je veux écrire / en ouvrant le Grand Livre, / voici mon Espérance : que / dans un monde insensé / une fois en dix mille ans / fleurisse le Sens. Comme / le rayon de lumière / perçant les ténèbres. Comme / au milieu des ordures la rose. // S'élèvent les vagues, et les jours / de la mer des ténèbres. / En ouvrant le Grand Livre, / voici l'aurore, le matin. Nouvelle ère. / Pour la première fois / sonne l'heure. » Les poèmes présentés ici figurent dans *Välimeri* (« Méditerranée », Helsinki, Otava, 2000). Traduction en français : **Yves Avril**.

**Charles Péguy** : le choix de *Quatrains* a été traduit en russe par Nikita Struve, pour le n° 190 de la revue *Vestnik* (« Le Messager. Revue du mouvement chrétien russe »), dont il est le responsable ; la traduction en estonien du passage du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* est due à **Marika Pöldma**, jeune amie estonienne passionnée de Péguy et adhérente de l'association, rencontrée à Orléans et qui participe en particulier aux « sessions-retraites » polonaises.

**Natalia Pritouzova**, professeur à l'Institut pédagogique de Saint-Pétersbourg, participe depuis quelques années à tous les colloques du Centre Jeanne d'Arc – Charles Péguy de Saint-

Pétersbourg. Elle n'oublie jamais, au cours de ces colloques, pendant les différentes interventions, de nous faire passer ses commentaires, sérieux ou ironiques, en français et en alexandrins. Elle est, comme Gilles Baudry, une photographe talentueuse. Elle a publié de nombreux essais sur les poètes français (Béranger, Albert Samain, Supervielle...) et a traduit Antonin Artaud. Les poèmes présentés sont tirés du recueil *Одноклассники* (« Condisciples »), coécrit avec Nicolas Rémizov (Helicon Plus, Saint-Pétersbourg, 2003). Traduction en français : **Yves Avril**.

**Thanh-Vân Ton-Thât**, professeur à l'Université de Pau, ancienne élève de l'École normale supérieure, spécialiste de Proust, a participé aux colloques de Helsinki (2002), de Saint-Pétersbourg (2003) et de Pieksämäki (2007). Latiniste (elle a publié un manuel d'initiation à la version latine chez Ellipses en 1999) et russisante, elle a bien voulu extraire d'un recueil dont le *Porche* a rendu compte (n° 25, décembre 2007) un poème et confier sa traduction en finnois à **Osmo Pekonen** ainsi que sa traduction en russe à **Lioudmila Chvédova**.

**Jan Twardowski** (1915-2006) : voir les numéros 10 et 24 du *Porche*. Les poèmes présentés sont tirés de *Kiedy mówisz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2000 (« Quand tu dis », Édition littéraire, Cracovie, 2000). Traduction en français : **Maria Żurowska**.

**Tima Veñ** (Тима Вень, nom komi de Benjamin Timoféïévitch Tchistalov, 1890-1939), fondateur de la prose psychologique komie, est à la fois auteur et traducteur de poésie et de prose en langue zyriène. Comme son contemporain Nòbdinsa Vittor (Victor Savine), il s'est essayé à tous les genres littéraires, profitant de l'autonomie des années 1921 à 1936 pour explorer l'identité nationale et élaborer une littérature originale dans laquelle le peuple komi puisse se reconnaître. Avec Nòbdinsa Vittor, Tima Veñ est l'un des premiers dramaturges komis. Dans sa pièce historique *Izkar* (1926), il met en scène la prise du dernier bastion komi par l'armée de Moscou en 1472. Ses deux poèmes sont extraits de Raija Bartens, *Käenkukuntayöt : Komien hyriikkaa* (« Les Nuits au chant du coucou. Poésie komie »), Helsinki, SKS, 1984 et de Вениамин Тимофеевич Чисталёв, *Эжва йывса колит: Бөрйӧм гижӧдъяс* (« Le Rossignol de la Haute-Ejva. Poèmes choisis »), Syktyvkar, Коми небӧг лӧдзанин, 2000. Traduction en français : **Sébastien Cagnoli**.

**Paul Verlaine** (1844-1896) : ces deux poèmes, parmi les plus célèbres de Verlaine, ont été traduits en russe par **Amirkhan Séménov**, de Tchégern, près de Naltchik, capitale de la République de Kabardino-Balkarie (Fédération de Russie). Docteur ès-lettres de l'Université de l'Amitié entre les Peuples Patrice-Lumumba à Moscou, Amirkhan Toutovitch Séménov a étudié dans sa thèse *Le Lexique et l'onymique dans les Frères Karamazov de Dostoïevski* (Moscou, 1995). Il a enseigné à l'Université de Lomé (Togo), à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, à l'Université d'État de Kabardino-Balkarie, au Business Institut à Naltchik ainsi qu'à l'Université de linguistique de Piatigorsk. C'est notre ami, Laurent Flichy, prêtre de la Communauté Saint-Jean et actuellement responsable de la paroisse Saint-Gabriel à Naltchik, qui nous a fait connaître ce professeur et poète, fervent admirateur de la langue et de la littérature françaises.

Charles Péguy

Choix de *Quatrains*

Избранные четверостишия

Cœur dur comme une tour,  
Ô cœur de pierre,  
Donjon de jour en jour  
Vêtu de lierre...

*Сердце жесткое, как башня,  
Каменное сердце,  
Башня, с каждым днем,  
Обвитая плющом...*

De tous liens lié  
À cette terre,  
Ô cœur humilié,  
Cœur solitaire...

*Всеми нитями к земле  
Привязанное,  
О, униженное сердце,  
Одинокое...*

Cœur qui as tant crevé  
De pleurs secrets,  
Buveur inabreuvé,  
Cendre et regrets...

*Сердце, столько раз проколотое  
Тайными слезами,  
Алчешь ты, неутоленное,  
Пепел, сожаленья...*

Cœur tant de fois baigné  
Dans la lumière,  
Et tant de fois noyé,  
Source première...

*Сердце, столько раз  
Светом омовенное,  
Столько раз тонувшее  
В источнике начальном...*

Ô cœur laissé pour mort  
Dans le fossé,  
Cœur tu battais encore,  
Ô trépassé...

*Сердце замертво  
Во рву забытое,  
Еще билось ты,  
Прогребальное...*

Ô cœur inexploré,  
Vaste univers,  
Idole dédorée,  
Jardin d'hiver...

*Сердце неизведанное,  
Ширь вселенская,  
Идол отзолоченный,  
Зимний сад...*

Ô vase de regrets  
Plein jusqu'aux bords,  
Du venin d'un remords  
Inespéré...

*Ваза сожаления  
До краев полна  
Ядом угрызения  
Неожиданным...*

Ô vieil arbre écorcé,  
Rongé des vers,  
Vieux sanglier forcé,  
Ô cœur pervers...

*Старый ствол облупленный,  
Червями изъеденный.  
Вепрь затравленный,  
Сердце вероломное...*

Cœur qui as tant battu  
D'amour, d'espoir,  
Ô cœur trouveras-tu  
La paix du soir...

*Сердце, столько бившееся  
Надеждою, любовью.  
Ты найдешь ли сердце,  
К вечеру покой...*

Cœur dévoré d'amour  
Te tairas-tu,  
Ô cœur de jour en jour  
Inentendu...

*Любовью поглощенное,  
Не замолкнешь ли,  
Сердце, с каждым днем  
Не услышанное...*

Cœur plein d'un seul amour,  
Désaccordé,  
Ô cœur de jour en jour  
Plus hasardé...

*Любовью полное одной  
Расстроенной,  
О, сердце, с каждым днем  
Ненадежное...*

Tu avais tout pourvu,  
Ô confident,  
Tu avais tout prévu,  
Ô provident...

*Обо всем подумало  
Уверительно...  
Все предвидело  
Промыслительно...*

Tu avais tout pourvu,  
Fors cette fièvre,  
Tu avais tout prévu,  
Fors ces deux lèvres...

*Обо всем подумало,  
Про озноб забыло.  
Все предвидело  
О двух губах не вспомнило...*

Tu avais tout pourvu,  
Fors une flamme,  
Tu avais tout prévu,  
Fors une autre âme...

*Обо всем подумало,  
Лишь о пламени забыло,  
Все предвидело,  
Но о той душе не вспомнило...*

Tu avais fait ton compte,  
Ô Prévoyant,  
Tu n'avais oublié  
Qu'un cœur battant.

*Рассчитало все  
Предусмотрительно.  
Лишь забыло об одном,  
О том сердце бьющемся.*

**Charles Péguy**  
**Extrait du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc***

JEANNETTE

Et puis ! qu'est-ce que cela lui fait [à la guerre] ? mes malédictions. Je pourrais passer ma vie entière à la maudire, du matin au soir, et les villes n'en seront pas moins efforcées, et les hommes d'armes n'en feront pas moins chevaucher leurs chevaux dans les blés vénérables

*Un silence.*

Sacrés blés, blés sacrés, blés qui faites le pain, froment, épi, grain de l'épi de blé. Moisson du blé des champs. Pain qui fûtes servi sur la table de Notre-Seigneur. Blé, pain qui fûtes mangé par Notre-Seigneur même, qui un jour entre tous les jours fûtes mangé.

Blés, sacrés blés qui devîntes le corps de Jésus-Christ, un jour entre les jours, et qui tous les jours êtes mangé n'étant plus vous-même, mais étant le corps de Jésus-Christ.

*Un silence.*

Blé qui n'êtes plus que les aspects du blé; pain qui n'êtes plus que les apparences du pain ; pain qui n'êtes plus que les espèces du pain.

Pain qui n'êtes plus que de l'ancien pain.

*Un long silence.*

Et vous vigne, sœur du blé. Grain de la grappe de vigne. Raisin des treilles. Vendange du vin des vignes. Ceps et grappes des vignobles. Vignobles des coteaux.

Vin qui fûtes servi sur la table de Notre-Seigneur. Vigne, vin qui fûtes bu par Notre-Seigneur même, qui un jour entre tous les jours fûtes bu.

Vigne, vigne sacrée, vin qui fûtes changé au sang de Jésus-Christ, un jour entre les jours, et qui tous les jours aux mains du prêtre êtes changé, n'étant plus vous-même, mais étant le sang de Jésus-Christ.

*Un silence.*

Vin qui n'êtes plus que les aspects du vin ; vin qui n'êtes plus que les apparences du vin ; vin qui n'êtes plus que les espèces du vin.

Pain qui fûtes changé au corps, vin qui fûtes changé au sang.

Pain qui n'êtes plus que de l'ancien pain, vin qui n'êtes plus que de l'ancien vin.

*Un silence.*

Faudra-t-il, mon Dieu, que le sang de votre Fils ait coulé en vain; qu'il ait coulé en vain une fois, et tant de fois.

Une fois, cette fois ; et depuis tant de fois.

Faudra-t-il, mon Dieu, que le corps de votre Fils ait été sacrifié en vain ; qu'il ait été offert en vain une fois, et tant de fois.

Une fois, cette fois ; et depuis tant de fois.

# Charles Péguy

## Jeanne d'Arci armastuse müsteerium

JEANNETTE

*Ja siis ! Mis minu needmised talle [sõjale] ka teevad ? Ma võiksin teda needa terve oma elu, hommikust õhtuni, ja linnu ei vallutataks sellest vähem ja sõjamehi ei ratsutaks sellest vähem oma ratsudega õnnistatud viljal.*

Vaikus.

*Püha, püha vili, vili, millest saab leiba, nisu, viljapea, tera viljapeas. Põldude vilja lõikus. Leib, mida kanti Meie Issanda lauale. Vili, leib, mida sõi Meie Issand ise, mida söödi ühel päeval kõigist neist päevadest.*

*Vili, püha vili, mis sai Jeesuse Kristuse ihuks, ühel päeval kõigist neist päevadest, ja sind süüakse iga päev, kui sa pole enam sina ise, vaid Jeesuse Kristuse ihu.*

Vaikus.

*Vili, kes sa oled vaid vilja kuju; leib, kes sa oled vaid leiva ilme; leib, kes sa oled vaid justkui leib.  
Leib, kes sa oled vaid iidne leib.*

Pikk vaikus.

*Ja sina, viinapuu, vilja õde. Mari viinamarjakobarast. Toetatud väätide viinamari. Viinapuude veini koristus. Istanduste viinamarjaväädid ja kobarad. Viinamäed.*

*Vein, mida kanti Meie Issanda lauale. Viinapuu, vein, mida jõi Meie Issand ise, mida joodi ühel päeval kõigist neist päevadest.*

*Viinapuu, püha viinapuu, vein, mis muudeti Jeesuse Kristuse vereks, ühel päeval kõigist neist päevadest ja mis iga päev preestri käte vabel on muudetud, et sa pole enam sina ise, vaid Jeesuse Kristuse veri.*

Vaikus.

*Vein, kes sa oled vaid veini kuju; vein, kes sa oled vaid veini ilme; vein, kes sa oled vaid justkui vein.  
Leib, mis muudeti ihuks, vein, mis muudeti vereks.*

*Leib, kes sa oled vaid iidne leib, vein, kes sa oled vaid iidne vein.*

Vaikus.

*On siis vaja, mu Jumal, et sinu Poja veri asjata voolaks; et ta üks ja nii mitu korda asjata voolaks.  
Üks kord, see kord; ja sellest saati nii mitu korda.*

*On siis vaja, mu Jumal, et sinu Poja ihu asjata ohverdataks; et ta üks ja nii mitu korda asjata ohverdataks.*

*Üks kord, see kord; ja sellest saati nii mitu korda.*

Sera-t-il dit que vous abandonnez, que vous aurez abandonné la chrétienté de vos enfants.

Tout est plein de la guerre et de perdition. Et c'est la guerre qui fait la perdition. Sera-t-il dit que vous nous abandonnez à la guerre.

*Un silence.*

C'est vous qu'il nous faudrait et que l'on vît passer sur la terre la marque de votre main. Vous l'avez fait autrefois. Vous l'avez fait pour d'autres peuples. Ne le ferez-vous point pour ce peuple de France.

Pour d'autres peuples vous avez envoyé des saints. Vous avez même envoyé des guerriers.

Nous sommes des pécheurs, mais nous sommes chrétiens tout de même. Nous sommes du peuple chrétien. Nous sommes de votre peuple de chrétienté.

*Un silence.*

Autrement qu'est-ce que ça lui fait, nos malédictions. Nous pourrions passer notre vie entière à la maudire, du matin au soir, et la maudire comme on fait sa prière. Elle a eu la malédiction de Jésus et la gueuse elle ne s'en porte pas plus mal, c'est effrayant. Elle a eu sur elle la malédiction, la réprobation de Jésus même, saint Pierre et l'épée de Malchus. Malchus et l'épée de saint Pierre. Alors nous de quel droit la maudire, de quelle force, de quelle autorité. C'est une chose effrayante qu'il y a quelqu'un qui a sur soi la malédiction de Jésus et qui se promène en vainqueur sur tous les chemins du monde. Livrez-vous enfin le monde à cette gueuse ?

*Un silence.*

Mais nous petits de quel pouvoir la maudire, et de quelle efficacité. J'aurais mieux fait de filer tranquille. Tant qu'il n'y aura pas eu quelqu'un pour tuer la gueuse, pour meurtrir le meurtre et sauver ce peuple, tant qu'il n'y aura pas eu quelqu'un pour tuer la guerre, nous serons comme les enfants quand on s'amuse en bas dans les prés à faire des digues et des levées avec de la terre et avec le sable, avec la boue de la Meuse. La Meuse finit toujours par passer par-dessus.

Un jour ou l'autre.

HAUVIETTE

Et c'est pour cela que tu veux voir madame Gervaise ?

*Peaks siis ütleva, et sa jäta oma lastest ristikoguduse maha, et sa oled nad maha jätanud.*

*Kõik on täis sõda ja kaduvikku. Ja sõda tekitabki kaduvikku. Peaks siis ütleva, et sa jäta meid maha sõja kätte.*

Vaikus.

*Meil on vaja sind ja et maa peal saaks näha sinu kätetöö märki.*

*Teinekord oled sa selle teinud. Sa oled selle teinud teistele rahvastele. Kas sa keeldud seda tegemast Prantsusmaa rahvale.*

*Teistele rahvastele oled sa pühakuid saatnud. Sa oled saatnud isegi sõdalasi.*

*Me oleme patused, aga me oleme ikkagi ristiinimesed. Me oleme osa ristirahvast. Me oleme osa sinu ristikoguduse rahvast.*

Vaikus.

*Teisiti, mis meie needmised talle ka teevad. Me võiksime teda needa terve oma elu, hommikust õhtuni, ja teda needa nii nagu palvetada. Jeesus on ta ära neednud ja sel hulgusel, tal ei läbe üldse halvemini, kõhedust tekitab. Tema peal on Jeesuse enda needmine ja hukkamõist, Püha Peetrus ja Malkuse mõök. Malkus ja Püha Peetruse mõök. Mis õigust on siis meil teda needa, mis jõudu, mis mõjuvõimu. See tekitab kõhedust, et keegi, kelle peal on Jeesuse needus, jalutab võitjana kõigil maailma teedel. Jätaksid sa maailma siis sellele hulgusele ?*

Vaikus.

*Aga meie, vaesed, mis võimu on meil teda needa ja kui tõhus see on. Ketranuks ma parem rahulikult edasi. Nii kaua, kui keegi hulgust ei tapa, mõrva ei mõrva ja seda rahvast ei päästa, nii kaua kui keegi sõda ei tapa, oleme me nagu lapsed, kes all, aasa peal, lõbutsevad, kaevates anke ja ehitades künkaid mullast ja liivast, Meuse'i porist. Lõpuks ujutab Meuse need alati üle.*

*Ühel või mõnel teisel päeval.*

HAUVIETTE

*Ja sellepärast tahadki sa madame Gervaise'i näha ?*

## Paul Verlaine

### *Poèmes saturniens* **Chanson d'automne**

Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon cœur  
D'une langueur  
Monotone.

Tout suffocant  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
Et je pleure ;

Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
Deçà, delà,  
Pareil à la  
Feuille morte.

### *Romances sans paroles* **Il pleure dans mon cœur...**

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.

## Paul Verlaine

### Осенняя песня

*Осени рыдания.  
Злая – в наказание  
Скрипкою дурною,  
Монотонным звуком  
Власть дает всем мукам  
Над душой больною.*

*Душно как вокруг  
Бледен я, и вдруг,  
Час урочный бьет.  
Плачу я тогда  
Презжие года –  
Жизнь мне не вернет.*

*Холодно идти  
Страннику в пути.  
Ветер его носит  
Словно лист опавший,  
Там и здесь лежавший  
На сыром погосте.*

### Дождь в моем сердце

*Тяжко сердцу, мерзко –  
Словно дождь прольется.  
Что за муки дерзко  
Точит сердце резко ?*

*Ливня шум всегда урюм,  
Землю, крыши долбит он.  
Сердцу, грустному от дум,  
Песню дождь стучит, балует.*

*Сердцу тошно, плачет  
Сердце без причин.  
Кто измену прячет ?...  
Скорбь во тьме маячит.*

*Знать не в силах я,  
Сердце почему  
Ноет, не любя...  
Боль, хуже нет тебя.*

## Thanh-Vân Ton-That *Le Pays d'avant*

<b>Le pays d'avant</b>	<b>Былая страна</b>	<b>Mennyt maa</b>
Le pays d'avant Il est vert Rizière Pays de cocagne De cocotiers Pays de montagnes De bananiers	<i>Былая страна Она зелена Словно рисовое поле Земля обетованная Кокосов И бананов Горная страна</i>	<i>mennyt maa on vibreä riisin maa satumaa kookosmaa vuorimaa banaanimaa</i>
Le pays d'avant Il est bleu Il est sel Il est feu Il est miel Déliciel	<i>Былая страна Голубая Солёная Огневая Медовая Чудно-небесная</i>	<i>mennyt maa on sininen suolainen tulinen hunajainen taivaanihanainen</i>
Le pays d'avant Il est doux Il est boue Pays de rivières Pays de fleuves Pays de lumières Naguère En guerre Pays de veuves	<i>Былая страна Нежная Грязная Страна ручейков Страна рек Страна света Недавно Познавшая войну Страна вдов</i>	<i>mennyt maa on pehmyt maa mudan maa vetten maa virtain maa valon maa äsken myös sodan maa leskien maa</i>
Le pays d'avant Il est fruit Tendre Goûté Il est pluies Cendres D'été Il est bruits Des cités Brûlantes À vendre	<i>Былая страна Фруктовая Нежная На вкус Дождливая Летнем солнцем Палимая Страна шумов Горящих Городов Для продажи</i>	<i>mennyt maa on bedelmä mehukas haukattu sadetta tuhkaa kesäistä melua hehkuvia kaupunkveja kaupan maa</i>
Le pays d'avant Il est visages Sans âge Villages Paisibles Il est facile À voir	<i>Былая страна Она в лицах Без возраста В тихих Деревнях Её легко Увидеть</i>	<i>mennyt maa on ajattomia kasvoja hiljaisia kyliä on helppoa nähdä</i>

Difficile À avoir Invisible	<i>Но трудно Покорить Невидимую</i>	<i>on vaikeaa omistaa näkyvätön</i>
Le pays d'avant Il est moussons Violentes Il est frisson De voix lentes De terres Sanguinolentes De mers Indolentes De mères Implorantes	<i>Былая страна Порывистых Ветров Дрожащих Голосов Кроваво-красных Полей Беспечных Морей Молящих Матерей</i>	<i>mennyt maa on monsuuneja väkivaltaa vapinaa hiljaisia ääniä maata verta merta tyventä rukoilevia äitejä</i>
Le pays d'avant D'avant quoi D'avant qui D'avant moi D'avant ici Devant vous	<i>Была ли страна Была до чего Была до кого До меня До того, что здесь До вас иль пред вами</i>	<i>mennyt maa mitä ennen ketä ennen ennen minua ennen nykyistä edessä</i>
Devons-nous Pleurer Pays leurré Souvent Enterré Sous le vent Effleuré Dans les rêves Flairé Serré Emmuré Murmuré Du bout des lèvres En déshérence Errance Désespérée	<i>Должны ли мы Оплакивать её О обманутая страна Не раз Погребенная Ветром Касаемая В снах Вспоминаемая Сдавленная Заточённая Невольно Нашёптываемая Страна без наследников Безнадежно Блуждающая</i>	<i>onko meidän itkettävä harbaanjohdettua maata monta kertaa tuuleen haudattua maata unelmien tuudittamaa maata vainuttua vainottua elävältä haudattua aivan hiljaa kuiskattua vailla perijää harbailua epätönvoa</i>
Le pays d'avant Il n'existe plus Il est perdu On n'a jamais su On l'a jamais vu On n'a jamais pu Le prouver Le retrouver	<i>Былой страны Больше нет Она потеряна Она неведома Она невидима Она недоказуема Она неотыскаема Она непредазуема</i>	<i>mennyttä maata ei ole enää se on kadonnut kenenkään tietämättä kenenkään näkemättä kenenkään voimatta todistaa sen olemassaoloa löytää sitä uudelleen</i>
Le pays d'avant Il n'existe pas	<i>Былой страны У нас нет</i>	<i>mennyttä maata ei ole</i>

## Jean-Luc Moreau

### Chanson d'été

Qu'elle est belle,  
La campagne,  
Au soleil levant,  
Quand s'éveillent  
Les feuillages  
Aux souffles du vent,  
Quand le vent  
Porte au loin  
Le chant des oiseaux,  
Quand il berce  
Les blés mûrs  
Et ride les eaux !

Qu'elle est belle,  
La campagne  
Quand monte le soir,  
Quand s'éveillent  
Les grenouilles  
Dans le vieux lavoir,  
Quand frissonnent  
À la brise  
Les herbes des champs...  
Qu'elle est belle,  
La campagne  
Au soleil couchant !

### Piosenka letnia

*Jaka piękna jest  
Wieś  
Przed słońca przebudzeniem,  
Gdy sen odpędzają  
Liście  
Muskane wiatru tchnieniem,  
Gdy wiatr niesie daleko  
Ptaszęce ranne ody,  
Kołysze  
Kłosa zborza  
I marszczy tafle wody !*

*Jaka piękna jest  
Wieś  
Kiedy wieczór zapada,  
Kiedy budzą się  
Żaby  
I jedna z drugą gada,  
Kiedy drgają na wietrze  
Trawy w polu i w sadzicie...  
Jaka piękna jest wieś  
Gdy słońce spać się kładzie !*

## Jean-Luc Moreau

### Après l'orage

J'ai longtemps battu la semelle,  
Pleurant celle qui s'est enfuie  
Ne laissant que cendre et que suie  
(Car la foudre seule est comme elle).  
Qu'importe que le ciel grommelle ?  
Mes larmes, le vent les essuie.  
Le soleil en riant démêle  
Les cheveux dorés de la pluie.

### Ces troncs blanchis...

Ces troncs blanchis, ces glauques méduses,  
Ces poissons morts que la mer refuse,  
Que les grands fonds ne connaîtront plus,

Tu sais qu'un jour, comme eux, sur la grève,  
Tu seras là, vidé de tes rêves,  
Oublié par le reflux.

Cette nuit pourtant rien ne s'achève,  
Le vent du large emplit tes poumons  
De l'âcre parfum des goémons.

Écho d'un cœur que plus rien n'apaise,  
J'entends dans le noir  
De l'océan heurtant la falaise  
Les coups de boutoir.

### La chapelle...

La chapelle en robe de lierre  
Qui frissonne au vent du matin,

Sa pénombre si familière  
Et l'autel et l'évangélique  
Et ce Dieu qui parlait latin,

Tout cela qui te fut si proche  
S'efface dans ton souvenir,

Comme se perd le chant des cloches,  
Comme un rêve qui s'effiloche

Et qu'on ne peut pas retenir.

## Gilles Baudry

Il neige, Nadejda, sur Voronej  
et le silence lange un mort  
qui dort à côté du sommeil,  
là-bas,  
dans un goulag  
en Sibérie,  
à deux pas de la Kolyma.

Seule, à l'insu du monde,  
pour conjurer l'inexorable nuit  
vos lèvres, Nadejda,  
par cœur murmurent  
les vers du bien-aimé.

Là-bas,  
sur les steppes de la mémoire  
tombent les pétales de neige  
et ceux d'un amandier en fleur.

*Снежит, Надежда, над Воронежем  
и тишина пеленает погибшего,  
он спит рядом со сном,  
там,  
в одном из лагерей  
Сибири,  
в двух шагах от Колымы.*

*Одна, забытая миром  
неведующих людей,  
Надежда, отвращая неумолимую ночь,  
ваши губы шепчут наизусть  
рифмы возлюбленного.*

*Там,  
над степями памяти,  
падают лепестки снега  
и цветущего миндаля.*

*Nadejda : épouse du poète russe Ossip Mandelstam, dont le nom d'origine germanique signifie « tronc d'amandier ».*



## Pierre Deruaz Faire un sillon...

Faire transhumance,  
c'est célébrer  
le rythme de la nature,  
palper les battements  
de la terre origine,  
l'alternance du cœur,  
son rite initiatique  
et le pouls des saisons.

Rythme du temps  
inscrit en terre,  
rivé à l'homme.  
Cycle de vie  
et généalogie...

C'est faire un tour,  
virer de bord,  
puis un retour,  
et voyager...

Faire un sillon,  
tourner le soc,  
en faire un autre,  
tout à rebours,  
et labourer...

Comme un verset  
tourne son rythme  
en bout de ligne,  
et psalmodie...

Comme le chœur  
au théâtre grec,  
entoure l'autel,  
tourne à la strophe,  
et au retour,  
chante l'antistrophe,  
et Dionysos...

Comme le poète  
trace son vers,  
tourne à la rime  
comme à revers...

Comme CÉRÈS,  
mère de la terre,  
elle qui *crée*  
et qui fait *croître*,

sème les saisons :  
séjour d'Enfers,  
germination,  
séjour sur terre,  
en *céréales*.

Comme le mont  
tourne à la cime  
en deux versants,  
et son recto  
contre verso :  
emmontagnée,  
démontagnée...

Comme une saison  
grimpe en montagne  
aux prés d'en-Haut,  
au GALIBIER,  
et puis dévale,  
avant l'hiver,  
aux prés des mers,  
auprès de CRAU :  
haute saison,  
et saison basse...

Ce sont les bergers,  
ces gens laborieux,  
qui ont « labouré »  
les champs et la terre,  
une maille à l'endroit,  
une maille à l'envers,  
flux pendulaires,  
de leurs allers,  
de leurs retours :  
solstice d'été  
à terre brûlante ;  
en équinoxe,  
à terre gelante...

Pour le berger  
en attraction,  
la terre-mère  
est aimantée,  
qui capte sa trace,  
à la saison,  
selon le rythme  
perpétué...

## Pierre Deruaz Zaorać bruzdę

*Wyganiać owce na łąkę  
to świętować  
rytm natury  
czuć uderzenia  
ziemi – początku  
na przemian – serca,  
jego pierwotnego rytmu  
i pulsu pór roku.*

*Rytm czasu  
napisany w ziemię  
przypisany do człowieka.  
Cykl życia  
i genealogia...*

*To znaczy w drogę wyruszyć  
odejść od brzegu,  
wrócić  
i podróżować...*

*Zaorać bruzdę  
odwrócić lemiesz,  
zaorać inną  
wszystko na wspan,   
uprawiać ziemię...*

*Jak wiersz  
o rytm się troszczy  
na końcu linii  
i śpiewa psalm...*

*Jak chór  
w greckim teatrze,  
otacza płtarz  
podejmuje strofe  
a później  
śpiewa antystrofe  
i Dionizos...*

*Niczym poeta  
kreśli swój wiersz  
wraca do rymu,  
jakeby od tyłu...*

*Niczym CERES  
matka ziemi  
ona, która tworzy  
i pozwala wzrastać,*

*zasiema pory roku:  
sezon piekielny  
wzrost  
pobyt na ziemi  
zbożem.*

*Niczym góra  
daży do szczytu  
dwoma zboczami,  
swoim recto  
przeciwko verso  
wzgorza się  
wgorza się...*

*Niczym pora roku  
idzie w góry  
na łąkę  
do GALIBIER  
a potem zbiega  
przed zimą  
w doliny nadmorskie  
niedaleko CRAU:  
szczytna pora roku,  
i dolna pora roku...*

*To pasterze  
ci ludzie pracownicy  
którzy „uprawiali”  
pola i ziemię,  
oczeko na prawo,  
oczeko na lewo  
przepływ  
ich drogi tam,  
i z powrotem  
przesilenie letnie  
na gorącej ziemi;  
zrównanie dnia z nocą,  
na zmrożonej ziemi...*

*Dla pasterza  
przyciągająca go ziemia –  
matka  
jest jak magnes,  
śledzi jego drogę  
o każdej porze roku  
zgodnie z rytmem  
ustalonym...*

## Jean Bastaire

### Le salut du monde

Nous devons ici-bas préparer le ciel comme on dispose un sol au printemps afin d'y faire germer le grain.

Nous avons à engendrer sur terre des fruits qui n'arrêteront plus là-haut de s'épanouir par la sève du Fils.

Nous n'imaginons pas à quel point cette moisson éternelle ne flétrira plus et rassemblera des fécondités sans fin.

Là où les libellules et les lapins, les violettes et les chênes ne verront plus s'évanouir leur beauté.

Dès aujourd'hui nous libérons le cours de la vie et sauvons la terre de la dérive.

Nous n'attendons pas que le salut de l'univers s'opère dans l'au-delà, pas plus que le nôtre nous ne le renvoyons à plus tard.

L'impatience des choses gémit dans l'ombre où le mensonge et le malheur les ont reléguées.

En Christ Dieu s'est donné au monde pour que par nous le monde se donne à Dieu.

### Zbawienie świata

*Już tutaj na niskości musimy przygotować niebo jak wiosną przygotowuje się ziemię pod zasiew zboża.  
Mamy zapoczątkować na ziemi owoce, które tam wysoko nie przestaną dojrzewać dzięki sokom Syna.  
Nie wyobrażamy sobie, jak bardzo te wieczne żniwa będą trwałe i jak wiele nieskończonych płodności  
połączą.*

*Tam gdzie wazęki i króliki, fiołki i dęby nie doznają wędnięcia swej urody.*

*Już dziś wyzwalamy bieg życia i ratujemy ziemię przed fałszywym krokiem.*

*Nie czekamy, że zbawienie wszechświata dokona się w zaświatach, zbawienia naszego nie odkładamy  
na później.*

*Niecierpliwosć rzeczy jęczy w cieniu, gdzie zostały zepchnięte przez kłamstwo i nieszczęście.*

*W Chrystusie Bóg dał siebie światu, aby przez nas świat dał siebie Bogu.*

## Jan Twardowski

### Świat

Bóg się ukrył dlatego by świat było widać  
gdyby się ukazał to sam byłby tylko  
kto by śmiał przy nim zauważyć mrówkę  
piękną złą osę zabieganą w kółko  
zielonego kaczora żółtymi nogami  
czajkę składającą cztery jajka na krzyż  
kuliste oczy ważki i fasolę w strąkach  
matkę naszą przy stole która tak niedawno  
za długie śmieszne ucho podnosiła kubek  
jodłę co nie zrzuca szyszki tylko łuski  
cierpienie i rozkosz oba źródła wiedzy  
tajemnice nie mniejsze ale zawsze różne  
kamienie co podróżnym wskazują kierunek

miłość której nie widać  
nie zasłania sobą

### Le monde

*Dieu se cacha pour qu'on puisse voir le monde  
s'Il s'était montré, on n'aurait vu que Lui  
car qui, en Sa présence, aurait osé remarquer la fourmi  
la belle et méchante guêpe qui s'affaire à tourner en rond  
le canard vert aux pattes jaunes  
le vanneau pondant quatre œufs en croix  
les yeux ronds de la libellule et le haricot en cosses  
notre mère qui il n'y a pas si longtemps à table  
levait sa timbale par cette drôle d'anse si longue  
le sapin qui perd ses pommes qui ne sont que des écailles  
la souffrance et le plaisir tous deux sources de connaissance  
les mystères pas moindres mais toujours différents  
les pierres qui indiquent la direction aux voyageurs*

*l'amour qu'on ne voit pas  
par lui-même ne cache rien*

## Jan Twardowski

### Trudno

No widzisz – mówiła matka  
wyrzekłeś się domu rodzinnego  
kobiety  
dziecka co stale biega bo chciałoby fruwać  
wzruszenia kiedy miłość podchodzi pod gardło

a teraz martwi ciebie  
kubek z niebieską obwódką  
puste miejsce po mnie przy stole  
trzewiki o których mówiłeś że są  
tak jak wszystkie – do sprzedania  
a nie do noszenia  
zegarek co chodzi po śmierci  
stukasz w niewidzialną szybę  
patrzysz jak czapla w jeden punkt  
widzisz jak łatwo się wyrzec  
jak trudno utracić

### Difficile

*Tu vois – disait ma mère  
tu as renoncé à un foyer  
à une femme  
à un enfant qui ne cesse de courir parce qu'il aimerait voler  
à l'émotion quand l'amour prend à la gorge*

*et maintenant tu as de la peine en voyant  
une tasse à rayure bleue  
une place vide à table, la mienne  
les souliers dont tu disais qu'ils sont  
comme tous les autres – à vendre  
non à porter  
la montre qui poursuit sa marche après la mort  
tu frappes à une vitre invisible  
comme un héron tu fixes un point  
tu vois comme il est facile de renoncer  
et comme il est difficile de perdre*

# Lassi Nummi

## Soúinion

1

Soúinionin niemi,  
Poseidonin temppeli.  
Bussit ryömivät punertavassa valossa.  
Turistit vilistävät  
kuin termiitit  
ahmimaan auringonlaskua ja marmoria.

2

Jos kulutus jatkuu näissä lukemissa  
ne todella loppuvat maailmasta,  
auringonlasku ja marmori  
uusiutumattomat luonnonvarat.

3

Kaiken hälinän ja kiipeilyn ulkopuolella  
kahden Poseidonin pylvään välistä  
meri  
hetken oli loputon  
aurinko  
hetken katsoi  
niinkuin se katsoo ajasta aikaan.

4

Viereiseltä niemekkeeltä nähtynä  
varjona  
lähestyvää yötä vasten  
pylväikkö  
ja pylväiden vieraat.  
Kun ääniä ei kuulu,  
kun ilmeitä, värejä,  
eleiden kirjavuutta ei näy,  
heinäsirkkalauma on kadonnut :  
muinainen kulkue vaeltaa temppelin lävitse.

## Sounion

1

*Cap Sounion  
temple de Poséidon.  
Les bus rampent dans la lumière qui rougeoit.  
Les touristes grouillent  
termites  
venant ronger le soleil couchant et les marbres.*

2

*Si l'usure continue à ce rythme  
ils vont assurément disparaître du monde,  
coucher de soleil et marbres  
ressources naturelles qu'on ne peut renouveler.*

3

*Hors de tout vacarme et de toute escalade  
entre deux colonnes du temple Poseidon  
la mer  
un instant fut infinie  
le soleil  
un instant regarda  
comme il regarde de toute éternité.*

4

*Vue de la pointe voisine  
ombre  
dans la nuit qui s'avance,  
une petite colonne  
et des visiteurs de colonnes.  
Quand on n'entend pas les voix,  
quand on ne voit pas les expressions, les couleurs,  
le disparate des gestes,  
la borde de criquets a disparu :  
l'antique procession lentement traverse le temple.*



# Lassi Nummi

## Läpinäkyvä maisema *Näkymä Po-joen laaksosta, junan ikkunasta*

Etualalla  
rivi puita, takanaan  
tasanko, helleutua, puita  
pieni ryhmä, lähellä toinen  
ja kummankin luona talo  
takanaan tasanko, utua,  
puita,  
talo – taloja,  
torni, puita,  
ilmaa – loputtomiin.  
Näin en tätä ole ennen nähnyt :  
maan pinta jatkuu loputtomiin,  
on tietysti meriä, kaupunkeja, sademetsiä,  
vuoria, aavikoita  
mutta sitten taas tulevat puut ja ruoho ja usva,  
ihmisten talot  
niin että voi ajatella tasangon jatkuvan loputtomiin  
onnellisessa autereessa, ihmiset pystypäin askareissaan,  
levollisina unessaan ja rakkaudessaan  
  
– käsissään se, mikä joka hetki näyttää olevan  
käsiemme ulottuvilla.

## Paysage transparent *Vue de la plaine du Pô, par la fenêtre du train*

*Au premier plan  
une ligne d'arbres, au-delà  
la plaine, une brume de chaleur, un petit groupe  
d'arbres, plus près un autre  
et près de l'un et l'autre une maison,  
au-delà la plaine, de la brume,  
des arbres,  
une maison – des maisons,  
une tour, des arbres,  
l'air – à l'infini.  
Je ne l'ai pas vu comme cela auparavant :  
la surface de la terre se prolonge infiniment,  
il y a bien sûr des mers, des villes, des forêts tropicales,  
des montagnes, des déserts  
mais ensuite viennent encore les arbres et l'herbe et la brume,  
les maisons des hommes  
si bien qu'on peut penser que la plaine se prolonge infiniment  
dans une béatitude vaporeuse, les hommes debout à leurs tâches quotidiennes,  
paisibles dans leurs rêves et leurs amours  
  
– dans leurs mains, ce qui chaque instant semble être  
à portée de nos mains.*

# Lassi Nummi

## Toinen maisema

Virtsan ja jätteiden lemu.  
Pienessä aitauksessa  
muutama korkea ruusu – kunkin varren päässä keinumassa  
yksi kukka. Takana neljä sypressiä, tasapaksuja,  
latvaoksat hapuillen ilman virrassa kuin merivuokon pyyntilonkerot  
jotakin – raikasta tuulta ? saalista ? jotakin kadotettua,  
kiellettyä, himoittua ? täyttymätöntä ? tavoittamatonta ?  
Mitä etsivät silmäni, väsyneet surulliset yhä ahneet ?  
Mitä hiukseni tuulessa, sieraimet ajatukset sormet – kaikki  
minusta ulos kurkoittuva  
joka tunnustelee olemassaolonsa paikkaa  
kuin vangitun äyriäisen tuntosarvi ?  
Tätäkö : lemun ja tympeyden lävitse kohoavaa  
vangittujen sypressien aitausta  
ja tässä rajatussa paikassaan, ilottomien talojen keskellä  
vapaina kohoavia ruusuja ?  
Ei, ne eivät  
nekään eivät  
miekkana tunkeutuneet lävitseni, vanginneet sieluani  
(joka tahtoisu tulla lävistetyksi ja vangituksi  
vielä kerran, lopullisesti)  
mutta jokin niiden liikkeessä jäi kiehtomaan mieltäni  
kun juna, jo liikkeessä, liukui ohi ja rapattu seinä  
leikkasi ruusut.

## Lassi Nummi

### Autre paysage

*Relents d'urine et d'ordures.*

*Dans une petite cour*

*quelques grandes roses – au bout de chaque tige se balance*

*une fleur. Derrière, quatre cyprès, banals,*

*les branches à la cime tâtonnent dans l'air, tentacules d'une anémone de mer,*

*vers quelque chose – un vent frais ? une proie ? une chose disparue,*

*interdite, convoitée ? irréalisée ? inaccessible ?*

*Que cherchent donc mes yeux, fatigués malheureux toujours avides ?*

*Que cherchent mes cheveux au vent, narines pensées doigts – tout ce qui*

*sort et s'étire hors de moi*

*explorant le lieu de son existence*

*comme l'antenne d'une langouste captive ?*

*Est-ce : dans les relents d'ordures et les dégouts la montée*

*d'un enclos de cyprès captifs*

*et dans ce lieu borné, au milieu des maisons sans joie*

*la montée de roses libres ?*

*Non, enclos*

*ni roses*

*ne m'ont, comme une épée, transpercé, n'ont capturé mon âme*

*(qui voudrait être transpercée et capturée*

*encore une fois, la dernière)*

*mais quelque chose dans leur mouvement est demeuré, fascinant mon esprit*

*quand le train, déjà en mouvement, les dépassait, et le mur crépi*

*a coupé les roses.*

## Natalia Pritouzova

### Белой ночью

Дождь.

Промокла улица.

Плачут фонари.

Небо то нахмурится,

То заговорит

Ливнем,

с подголосками

В трубах жестяных.

Свежий, прополосканный

Сад во сне притих.

А Нева, как девочка

Летом босиком

Тянется доверчиво

К дождику лицом ;

Запрокинув голову,

Силится испить

Приоткрытым ротиком

Тоненькую нить,

И смеется, путая

Берег впопыхах.

... Маленькими бусами –

Капли на губах...

1974

### Nuit blanche

*Pluie.*

*Rue trempée.*

*Pleurs des réverbères.*

*Le ciel se couvre et se renfrogne*

*ou bien converse,*

*en averse,*

*et le zinc des gouttières*

*murmure en seconde voix.*

*Rincé, tout frais,*

*le parc rêve et se tient coi.*

*La Néva, petite fille*

*en été, pieds nus,*

*s'étire et confie*

*à la pluie son visage,*

*renverse la tête,*

*tente de laper*

*dans sa bouche entr'ouverte*

*le filet d'eau fluet,*

*et rit, dans sa hâte*

*confondant les rives.*

*... Gouttelettes sur les lèvres –*

*perlettes en collier.*

## Natalia Pritouzova

### Осень

Кружит голову пряный, дурмящий запах листвы,  
Если все это тлен – то какой нестерпимо-прекрасный,  
То взметнется, как сполохи, желтым, оранжевым, красным,  
То падет – византийским узором по фону травы.

Обнажились березы и слинули листья осины,  
Как-то враз отряхнули тяжелую плоть тополя,  
А под тяжестью гроздьев сильнее склонились рябины,  
И еще зеленеют, еще зеленеют поля.

Вместо летней росы – паутиной, как патиной, иней –  
Серебристой вуалью до утренних первых лучей...  
В ясный день октября небосвод по особому синий,  
Но уже не манит говорливый, холодный ручей.

2001

### Automne

*Vertige du parfum grisant, épicé, du feuillage  
qui se décompose, mais quelle insoutenable beauté  
soudain s'envole, aurore boréale, orangée, jaune et rouge,  
ou s'abat en motif byzantin sur l'herbe dessiné.*

*Bouleaux nus, feuilles du tremble à terre,  
on a secoué la lourde chair du peuplier,  
et sous les grappes lourdes a plié le sorbier  
et les champs sont verts, verts toujours, verts encore.*

*Plus de rosée d'été, mais fils arachnéens et patine du givre –  
tissant jusqu'aux rayons de l'aube un fin voile d'argent...  
Voute du ciel si bleue dans le jour clair d'octobre,  
Mais le ruisseau bavard et froid n'a plus rien d'attirant.*

## Ivan Kouratov

### Левлөн юкөн

Коркө отилаын бура зэв  
Олісны Руч, Көин, Пон и Лев.  
На костын тай вөлі пуктөм  
Кыйсыны пыр отвылысь  
М'оз коль отмындаон юктөм.  
Ог төд кыз и мыйон, сөмын медводз Руч  
Көрөс кыяс  
И юксыны сыон коралас.  
Воасны, воас и Лев. Сэк гыжкыяс табралас.  
Лев шуас : « Ми нельбөн. »  
И нель торйө косялас көрөс.  
« Тайө тор » – шуас – « мем, кыз лосьодчимө.  
Тайө мем кыз Левлы,  
Этайө мем, сы понда мый ме медвына,  
А тайө тор дінө код пондас кыскысыны,  
Сійө ловйон оз чеччы. »

1869

### La part du lion

*Autrefois vivaient en quelque région  
un Renard, un Loup, un Chien, un Lion.  
Entre eux jamais nul désaccord.  
Il leur vint un jour à l'esprit  
de chasser ensemble. On coucha par écrit  
qu'on ne recourrait point à un tirage au sort ;  
de la proie obtenue parts égales on ferait.  
On part. Renard eut la première aubaine :  
la chose est peu croyable et dire on ne pourrait  
comment il se saisit d'un renne.  
Mais il en fut ainsi. Il invite au partage.  
On accourt. Et Lion, toutes griffes dehors,  
de dire : « Nous sommes quatre ! »  
Nul besoin de débattre  
et ces quatre aussitôt  
s'affairent au dépeçage :  
« Cette part-ci, dit Lion, me revient,  
on en convint tantôt.  
Et comme je suis Lion, cette autre m'appartient.  
La troisième est à moi car je suis le plus fort  
Quant à la part dernière,  
Loup, Renard ou Chien,  
Qui de vous s'en approche, qu'il songe avant sa mort  
À faire sa prière. »*

## Quatre épisodes poétiques de la vie des Komis

Sébastien Cagnoli  
Paris

En quatre épisodes, voici un aperçu de la vie des Komis d'hier et d'aujourd'hui, à travers le regard et la voix de deux grandes personnalités de la littérature nationale : le premier, Tima Veñ, est un poète de l'« âge d'or » que furent les années 1920-1930 ; le second, Juškov Geñ, est un écrivain contemporain.

La berceuse de Tima Veñ qui suit résonne plus que jamais à nos oreilles, aujourd'hui, dans une musique de Basile Yakovlevitch Gouchtchine (1952-), auteur par ailleurs de nombreuses chansons de Lydie Pérovna Loguinova.

### Öввö

Пöчö менö видзлывліс,  
Потан дорын сывывліс:  
«Öввö, öввö, öввö».  
Пöчö менö ланьтöдö,  
Кыз пу лайкан дзуркöдö:  
«Луйк-лайк. Луйки-лайк».  
Пöчö сывлö нораа,  
Лайкан дзуртö гораа:  
«Дзурк-дзурк. Дзурки-дзурк».

Зарни пиöй, узь нин, узь !  
Сьöлөмшöрöй, узь нин, узь !  
«Öввö, öввö, öввö».  
Шебрас кокөн чужьялас,  
Ичöt кекөн шыблалас.  
«Öввö, öввö, öввö».  
Пöчö бара тубыргас,  
Эшкын улö шебрöдас.  
«Öввö, öввö, öввö».

Кодыр дугдас сывны пöч,  
Кута лөвтны ачым тшöтш:  
«Öв, öв-öv, öв».  
Пöчö бара нин сывлö:  
«Вöрын лэбалö сивлö».  
Öввö, öввö, öввö.  
Айыд муніс вöравны,  
Сьöла-урöс лыйлыны.  
Öввö, öввö, öввö.

### Berceuse

*Une nounou me surveillait,  
Près du berceau elle chantait :  
« Dodo, dodo, dodo. »  
La vieille nounou me rassure,  
Les planches de bouleau murmurent :  
« Cric crac. Cric et crac. »  
La nounou chante tristement,  
Les planches grincent bruyamment :  
« Cric croc. Cric et croc. »*

*Mon doux trésor, endors-toi, dors !  
Tendre chéri, endors-toi, dors !  
« Dodo, dodo, dodo. »  
Mes pieds poussent la couverture,  
Mes mains l'ôtent de ma figure.  
« Dodo, dodo, dodo. »  
La nounou me rebordera,  
Me recouvrira sous le drap.  
« Dodo, dodo, dodo. »*

*Le chant de la nounou fini,  
Je me mets à vagir aussi :  
« O-do, o-do. »  
Et la nounou chante à nouveau :  
« Dans la forêt vole un perdreau.  
Dodo, dodo, dodo.  
Papa pour la chasse est parti,  
Aux écureuils et aux perdrix.  
Dodo, dodo, dodo.*

Зэв өд сійӧ ачус зіль,  
 Ваяс тэныд уна силь.  
 Öввӧ, öввӧ, öввӧ.  
 Мамыд муніс турунла.  
 Регыд локтас... Эн бӧрд, эн !  
 Öввӧ, öввӧ, öввӧ.  
 Быдман — ыджыд лоан морт,  
 Вылӧ лэбзян пӧтка-борд !...  
 Öввӧ, öввӧ, öввӧ... »

Кузя таdzi сьылас пӧч,  
 Кытчӧдз оз ланьт ачыс тшӧтш.  
 «Öввӧ, öввӧ, öввӧ».  
 Ывла-н вой төв шутъялӧ,  
 Керка-н шоныд онялӧ.  
 «Öввӧ, öввӧ, öввӧ».  
 Кага потан довъялӧ,  
 Пӧчӧ сәні вугралӧ.  
 «Öввӧ, öввӧ, öввӧ...»

Тайӧ гижка тиянлы,  
 Сьӧлӧмшӧр ныв-пиянлы  
 Уна олӧм во бӧрын  
 Муса Коми му вылын.  
 Гашкӧ, коркӧ сьылыштгад,  
 Посни чой-вок ланьтӧдлад:  
 «Öввӧ, öввӧ, öввӧ».

Тайӧ сьыланкывъясас,  
 Небыд, мича шыясас  
 Кылӧ вӧрлӧн шувгӧмыс,  
 Коми йӧзлӧн олӧмыс,  
 Важся тильсьӧм-мырсьӧмныс,  
 Вылын гажсӧ перйӧмныс.

*C'est avec ardeur qu'il travaille,  
 Il t'apportera moult volailles.  
 Dodo, dodo, dodo.  
 Maman est partie pour les foins.  
 Pas pour longtemps... Ne pleure point !  
 Dodo, dodo, dodo.  
 Tu seras un homme, bientôt,  
 T'envoleras comme un oiseau !...  
 Dodo, dodo, dodo... »*

*Longtemps la nounou chante ainsi,  
 Jusqu'à être bercée aussi.  
 « Dodo, dodo, dodo. »  
 La bise siffle à l'extérieur,  
 Mais dedans règne la chaleur.  
 « Dodo, dodo, dodo. »  
 Le berceau d'enfant se balance,  
 La nounou tombe en somnolence.  
 « Dodo, dodo, dodo... »*

*C'est pour vous que j'écris ceci,  
 Fillettes et garçons chéris,  
 Au terme de ma longue vie  
 Dans le cher pays de Komi.  
 Vous chanterez à votre tour,  
 Pour vos frères et sœurs, un jour :  
 « Dodo, dodo, dodo. »*

*Et l'on entend dans ces chansons,  
 Ces tendres et mélodieux sons,  
 De la forêt le moindre bruit,  
 La vie du peuple de Komi,  
 Tous ses tourments des anciens temps,  
 Et la joie qu'il cherche à présent.*

## Deux chansons de Juškov Geñ

« La pivoine » fait partie de ces quelques chansons d'auteurs contemporains qui sont entrées dans le patrimoine traditionnel : aujourd'hui, en République komie, tout le monde la connaît, qu'on en comprenne ou non les paroles — sans même savoir, souvent, qu'il s'agit en fait d'un poème de Guennadi Iouchkov, mis en musique par le compositeur d'origine ukrainienne Vatslav Yossifovitch Masténitsa (1921-1995), auteur de plus de 600 chansons, membre de l'orchestre philharmonique de la République des Komis de 1947 à 1984.

On chante « La pivoine » le soir au village, elle figure dans toutes les anthologies, on la trouve même sur un DVD de karaoké de chansons folkloriques.

De même, la chanson « Samovar », sur une musique de Basile Gouchtchine, jouit d'une certaine popularité.

## Марьямоль

Визув юо петö ёль,  
Петö ёль.  
Быдмö сэтöн марьямоль,  
Марьямоль.

Сикöтш вылö куим-нёлъ,  
Куим-нёлъ.  
Колö дзоридз марьямоль,  
Марьямоль.

Муса зонмöй, энлы коль.  
Энлы коль.  
Кыкөн корсям марьямоль,  
Марьямоль.

Локта гортö гиль да голь,  
Гиль да голь.  
Вая сьöрысь марьямоль,  
Марьямоль.

Сöмын унасö ог доль,  
Ме ог доль.  
Кодкöд вотi марьямоль,  
Марьямоль.

## Самöвар

Кольöм во ни таво ар  
Эг нин пуктыв самöвар.  
Кодлы пуктан, вöчан бур,  
Керкаад кö öтка юр ?

Кывтыдпомын эськö эм,  
Кодлөн кыс небыд мем.  
Абу жö нин корöсь гоз,  
А вот коравнытö — оз !

Ветла да вот скöрмöда,  
Асьсö водзöс йöрмöда.  
Мнся, нитшсялöмыд сэн,  
Ог и воы, кув кöть эн.

Мнся, эм жö менам дон,  
Киöй-кокöй аслам тон.  
Коркöя кодь абу мед,  
Эг на ёма гуысь пет.

Мнся, оз на лолöй пöд,  
Тэ кодьыд мен сгорö мöд.  
Патера и быдөн и,  
Но ог висьтав, кытöни.

## La pivoine

*Au fleuv' se jette un ruisseau,  
Un ruisseau :  
Là-bas pousse la pivoine,  
La pivoine.*

*Pour un collier, c'est trois-quatre,  
C'est trois-quatre,  
Qu'il faut de fleurs de pivoine,  
De pivoine.*

*Attends, mon gars, un instant,  
Un instant.  
Cherchons tous deux la pivoine,  
La pivoine.*

*J'reviens clopin et clopant,  
Et clopant,  
Chez moi j'rappor't' la pivoine,  
La pivoine.*

*Je n'ai plus qu'une seul' pensée  
Seul' pensée :  
Mon compagnon de pivoine,  
De pivoine.*

## Samovar

*Ni l'an passé ni celui-ci  
Mon samovar ne m'a servi.  
Qui donc servir, et à quoi bon,  
Quand on est seule à la maison ?*

*Il y a bien quelqu'un en bas,  
Dont j'aime la douceur des bras.  
Il vit tout seul mais, quand j'y pense,  
Jamais ne m'a fait des avances !*

*Je vais le voir, folle de rage,  
Pour me venger de cet outrage.  
J'ai dit, tu croupis là en bas,  
Tu peux mourir, je viendrai pas.*

*J'ai dit, j'ai bien quelques richesses :  
Mes bras et jambes le confessent.  
Je n'ai p't-êt' plus tout mon salaire,  
Mais je n'suis pas une sorcière.*

*J'ai dit, je ne vais pas me rendre,  
Un aut' que toi saura me prendre,  
Dans un appartement à nous,  
Mais je ne te dirai pas où.*

Мнся, лосьодда на поз,  
А вот тэнад — лолө-й оз !  
Сэсса гортө муна дай,  
Чукрасьö мед ассьыс пай.

Дыр-ö öтнас больöдчас ?  
Гашкө-й, войнас гольöдчас ?  
Көть мед мый, а таво ар  
Пуктыла на самöвар.

*J'ai dis, j'aurai un nid tout doux,  
Et toi tu n'auras rien du tout !  
Et puis je rentre à la maison,  
Pour qu'il médite son action.*

*Va-t-il longtemps tergiverser ?  
Le téléphone va-t-il sonner ?  
Quoi qu'il en soit, l'année qui vient  
Mon samovar servira bien.*

### L'épilogue des *Noces* de Tima Veñ

Dans *Les Noces* (1936), Tima Veñ décrit en détail et en musique les cérémonies nuptiales traditionnelles des anciens Komis : la demande en mariage, les chants des pleureuses, la bénédiction, la fête... Or cette célébration est noircie par plusieurs « décès » plus ou moins immédiats : le jeune marié fusille un brigand venu troubler la fête, un convive (Oš Maksim) tombe ivre mort, un autre (Böbyl' Šemö) est tué dans une de ces inévitables rixes qui pimentent les banquets, les deux coupables seront envoyés à la mine sans espoir de retour... Et le sixième ? Le sixième « décès », c'est celui de la jeune mariée, qui « enterre » sa vie de jeune fille. Un mariage, quelques morts, on rit, on pleure, les générations se succèdent, et ainsi se perpétue la « joie de vivre » chez les anciens Komis.

Помасис пир...  
Помасис пир.  
Уна визувтис сур...  
Уна киссис вина.  
Уна лэччис  
Нывбаба синва.  
Ковмас казътывны дыр.  
Помасис пир.  
Пир вылын –  
Киссис вир.  
А кодсюрö  
Адзис Сибирь...  
Помасис пир  
Коли  
Гажöдчандыр.  
Пир вылын  
Мунис бой...  
Сикт вылын  
Пуксис  
Шог вой.  
Асья вой кадö  
Кодыр кө  
Ланьтисны.  
Но дыр на лювгис  
Шор сайын  
Куузь-кузь  
Шог песан, нор  
Сьыланкыв.

*Le festin est fini...  
Le festin est fini.  
Beaucoup de bière a coulé...  
Beaucoup de vin s'est versé.  
Et les femmes ont répandu  
Beaucoup de larmes.  
On s'en souviendra longtemps.  
Le festin est fini.  
Sur le festin,  
Du sang s'est versé.  
Et quelques-uns  
Ont vu la Sibérie...  
Le festin est fini,  
Passé  
Le divertissement.  
Sur le festin,  
La bagarre a fait rage...  
Sur le village  
Est tombée  
Une nuit de malheur.  
Au petit matin  
À un moment  
Ils se sont tus.  
Longtemps encor s'est propagée  
Par-delà le ruisseau  
Une longue, longue  
Et triste aria,  
Un chant plaintif.*

Войбыд  
Ойзис-бөрдис  
Ош Максим гөтыр  
Мужикыс шой вылын...  
Шытөг  
Көтөдис ичмонь  
Ассьыс  
Приданой юрлөс.  
Бөрдөдны сылы  
Мойвиис  
Кыкөс:  
Асьсө дай ассьыс  
Муса зонмөс...  
Бөбыль Семөлөн  
Бөрдысь —  
Некод эз вөв:  
Сийө отнасөн  
Пөжарной кумын  
Куйлис  
Кын.

\* \* \*

Да...  
Сідз помасис  
Свадьба,  
Квайт смерта,  
Морт шоя  
Свадьба.  
Сэтшөми пом:  
Лыйсис том  
Кирө зон;  
Ош Максим —  
Винаөн сотчис;  
Бөбыль Семөс  
Виисны косьын;  
Виысьяс кыкөн  
Нэм кежлас  
Сибирө мунисны,  
Катарга-рудникө  
Инісны...  
А квайтөдыс —  
Коньөрөй ичмоньыс  
Ачыс,  
Кок йылас  
Вочасөн,  
Кос пу моз  
Косьмис и косьмис...

\* \* \*

*Toute la nuit*  
*L'épouse d'Oš Maksim*  
*A gémi et pleuré*  
*Sur le corps de son mari...*  
*Sans bruit*  
*Elle a mouillé,*  
*La jeune fille,*  
*Son oreiller de nocés.*  
*Pour se lamenter*  
*Elle avait deux*  
*Motifs :*  
*Sur soi-même et sur*  
*Son bien-aimé...*  
*Quant à Böbyl' Šemö,*  
*Nul*  
*Ne l'a pleuré :*  
*Tout seul*  
*Dans une grange en flammes*  
*Il gisait*  
*Quelque part.*

\* \* \*

*Oui...*  
*Ainsi s'achèvent*  
*Les nocés,*  
*Des nocés avec*  
*Six morts,*  
*Des corps.*  
*Telle est la fin :*  
*Le jeune Kirö*  
*A pressé la gâchette ;*  
*Oš Maksim*  
*S'est consumé de vin ;*  
*Böbyl' Šemö*  
*A été tué dans la bagarre ;*  
*Les deux tueurs*  
*Pour toute leur vie*  
*Sont partis en Sibérie,*  
*Condamnés*  
*Aux travaux forcés...*  
*Mais la sixième,*  
*La pauvre jeune fille*  
*Elle-même,*  
*Sur ses jambes*  
*Peu à peu,*  
*Comme un arbre sec*  
*S'est desséchée, desséchée...*

\* \* \*

Помасис пир...  
Уна визувтіс сур.  
Уна киссис вина,  
Нывбаба синва —  
Ковмас казътивны дыр...  
Татшöми вöвлі  
Комилöн важ  
Олан гаж !

*Le festin est fini...  
Beaucoup de bière a coulé.  
Beaucoup de vin s'est versé,  
Et les larmes des femmes —  
On s'en souviendra longtemps...  
Telle était  
Des anciens Komis  
La joie de vivre !*

# Jeanne d’Arc, héroïne de Gounod

Julie Deramond

Laboratoire FRAMESPA, Université Toulouse-II – Le Mirail

En mars 1873, Jules Barbier, le poète auteur avec Michel Carré des livrets de *Roméo et Juliette* et de *Faust*, contacte Charles Gounod. Jacques Offenbach, directeur<sup>2</sup> depuis juin du théâtre de la Gaîté, vient d’avoir l’idée de monter sa pièce inédite, accompagnée de musique, sur la scène. Charles Gounod, malgré ses nombreuses occupations et sa maîtresse anglaise, qui l’accapare, s’attelle à la tâche. Le 8 novembre 1873 aura lieu la première. Grâce à Jules Barbier, Jeanne d’Arc « aura été une des plus belles figures qui aient fait battre [s]on cœur de musicien<sup>3</sup> ». Mais ce n’est pas fini. Alors que l’aventure johannique semble se terminer pour Gounod avec l’arrêt brutal des représentations, une nouvelle série d’événements invite le créateur à se pencher de nouveau sur la Pucelle d’Orléans. En 1887, le compositeur revenu en France crée une œuvre désormais oubliée, une *messe à la mémoire de Jeanne d’Arc*. Quelles images de Jeanne d’Arc le compositeur projette-t-il dans sa musique ? Que nous apprend-elle sur l’homme et sur la société de son temps, à un moment où les querelles battent leur plein entre les tenants de la tradition et les dévots d’une République laïque ? Il semble que les œuvres johanniques composées par Gounod résistent à la polarisation classique entre les Deux France, traditionnelle et républicaine. Dressons le portrait de ces deux « tableaux » de Jeanne, tels des coups de projecteurs, l’un à la scène, l’autre à l’autel, en regard des autres œuvres de Gounod et des autres *Jeanne d’Arc* créées à la même période.

## Jeanne d’Arc ou le sacre du patriotisme

Quand Charles Gounod se penche sur le drame de Jules Barbier, *Jeanne Darc* a déjà une histoire<sup>4</sup>. Déjà, l’héroïne médiévale est célèbre dans toute la France. Elle a été mise au goût du jour par les historiens les plus consciencieux, tel le chartiste Jules Quicherat, qui a publié l’ensemble des procès de condamnation et de réhabilitation dans les années 1840, et surtout par les historiens les plus médiatiques, tels Michelet dans son *Histoire de France* ou Henri Wallon et sa *Jeanne d’Arc* de 1860. Plusieurs artistes de renom se sont également intéressés à son histoire dans toute l’Europe, de Schiller à l’extrême début du siècle avec sa *Jungfrau von Orleans*, à Giuseppe Verdi et sa *Giovanna d’Arco* en 1845<sup>5</sup>, en passant par la toute récente statue de Chapu, *Jeanne d’Arc écoutant des voix*, présentée au salon de 1872.

Et puis la pièce de Barbier n’est pas non plus née d’hier, car l’auteur après avoir passé plusieurs années à l’écrire, attend vainement que l’on daigne la jouer. Elle a été plusieurs fois refusée, à la Comédie Française et dans les autres grands théâtres de la capitale, et en désespoir de cause, son auteur s’est résigné à la publier, en 1869, pour tenter de la faire connaître.

Je publie cette pièce n’ayant pas pu la faire jouer. Il a semblé au Théâtre-Français comme à l’Odéon que l’action dramatique d’une *Jeanne d’Arc* avec son dénouement prévu, n’était pas assez riche

---

<sup>2</sup> C’est un directeur tout récent, puisqu’il l’est depuis juin 1873. Cf. Jean-Claude Yon, *Offenbach*, Gallimard, 2000.

<sup>3</sup> Gounod à Barbier, lettre du 12 novembre 1873 écrite de Londres : « Jeanne d’Arc aura été, grâce à toi, une des plus belles figures qui aient fait battre mon cœur de musicien, et je suis heureux que ton auréole ait fait bon ménage avec ma guitare. » (*Lettres de Charles Gounod* conservées sous forme de microfiche, à la BnF, Département « Musique », NLA-24 148-195).

<sup>4</sup> Voir Gerd Krumeich, *Jeanne d’Arc à travers l’histoire*, Albin Michel, 1993.

<sup>5</sup> Pour ce qui est des œuvres musicales, voir notamment Julie Deramond, « Jeanne d’Arc, la musique de l’histoire », *Bulletin des Amis du Centre Jeanne d’Arc*, Orléans, 2004, pp. 143-163.

pour payer sa gloire, je veux dire pour justifier les frais de mise en scène qu'elle devait nécessairement entraîner.<sup>6</sup>

Le contexte favorable, après le désastre de la guerre franco-prussienne de 1870, remet l'héroïne à l'honneur, puisqu'elle incarne encore les valeurs de la résistante face à l'envahisseur, valeurs déjà mises en avant par un Schiller et un Verdi. En 1871, c'est un poème du même auteur, Jules Barbier, qui est choisi comme motif pour la cantate au concours du célèbre Prix de Rome, remporté cette année-là par Gaston Serpette. Deux extraits sont d'ailleurs édités l'année suivante chez Heugel : la *Romance de Raymond* et la *Scène de Jeanne d'Arc*. Voici quelques vers de cette *Scène de Jeanne d'Arc*, très bucolique, où Jeanne à Domremy entend ses voix et se sent condamnée à quitter son village :

Ô toits de chaume où l'hirondelle vient suspendre son nid à la saison nouvelle [...] ! Terre promise, parfums et souvenirs si doux ! Ce Dieu voudra-t-il donc me séparer de vous ? Qui m'appelle ? Jeanne ! Jeanne ! Ah ! Oui, je vous entends !<sup>7</sup>

Cantate qui ne passe pas inaperçue, notamment lors du concert qui est donné le 24 novembre 1871 à l'Opéra, puisque le critique Arthur Pougin salue l'ouvrage deux ans après, reliant la cantate aux circonstances d'élaboration :

C'était évidemment une heureuse idée que d'avoir choisi ce sujet à une époque où les récents malheurs de la patrie, en remplissant nos cœurs d'amertume, nous imposaient le devoir de rentrer sévèrement en nous-mêmes, et par les souvenirs les plus poignants et les plus glorieux de notre histoire, de retrouver le courage, l'espoir et l'énergie nécessaires au relèvement de notre cher et infortuné pays.<sup>8</sup>

Plus généralement, l'époque est au nationalisme, même en musique. En 1871 est créée la Société Nationale de Musique qui adopte la devise « *Ars Gallica* », n'hésitant pas à promouvoir une musique française. Dans un tel contexte, Charles Gounod, l'exilé, compose un oratorio, *Gallia*, pour l'exposition universelle qui se tient cette année-là à Londres : une lamentation qui rapproche Paris de Jérusalem assiégée... En ce début des années 1870, tous les poètes et musiciens chantent donc la France vaincue, dans l'espoir de son « relèvement ». Les statuaires participent également : Henri Chapu et Emmanuel Frémiet donnent à voir deux attitudes de Jeanne, l'une recueillie et simple de la bergère, l'autre héroïque et martiale de la guerrière à cheval. La première est présentée avec succès au Salon de 1872, la seconde érigée fièrement place des Pyramides en 1874, alors que le grand opéra d'Auguste Mermet destiné à l'Opéra de Paris, pour 1873, grand rival de la production de Gounod et de Barbier, est repoussé à 1876 après l'incendie de la salle Ventadour. Jeanne d'Arc est une figure à la mode.

Un simple coup de pouce suffit donc à promouvoir le drame de Jules Barbier. En 1873, le retrait des troupes prussiennes du sol français (l'indemnité de guerre venant d'être soldée), provoque justement un regain de patriotisme. Le directeur du Théâtre de la Gaîté, Jacques Offenbach, sent le vent tourner, anticipe les vœux du spectateur et propose à Barbier de jouer sa pièce, pour mieux attirer le public. C'est lui également qui a l'idée de demander à Gounod de s'occuper de la musique<sup>9</sup>, parce qu'il sait qu'elle peut attirer un public plus nombreux dans son théâtre, curieux de spectaculaire. Il pense aussi à Gounod parce que ce dernier connaît la célébrité depuis plusieurs années, grâce à *Faust*, créé au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1859 et à *Mireille* en 1864. Offenbach sait que sa notoriété placera le théâtre au rang des premiers théâtres lyriques français. En outre, Barbier ne saurait refuser un tel collaborateur, puisqu'ils ont travaillé

<sup>6</sup> Jules Barbier, *Jeanne d'Arc*, Michel Levy, 1869, p. 1

<sup>7</sup> Jules Barbier et Gaston Serpette, *Romance de Jeanne d'Arc*, Heugel et Cie, 1872.

<sup>8</sup> Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 39<sup>e</sup> année, n° 50, 9 novembre 1873.

<sup>9</sup> Voir J. Deraumont, « Jeanne d'Arc tout contre la vie parisienne », *La Vie Parisienne. Une langue, un mythe, un style*, Actes du III<sup>e</sup> congrès international de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (à paraître).

ensemble pour de nombreux opéras depuis 1857 avec *Le Médecin malgré lui*, puis *Faust*, *La Reine de Saba*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, et qu'ils sont devenus de vrais amis.

Et en effet, le travail en commun se déroule vite et sans encombre. Dès le 4 mai 1873, c'est-à-dire moins de deux mois après l'acceptation de la proposition d'Offenbach<sup>10</sup>, Gounod peut écrire à Barbier qu'il a composé une partie des morceaux : « Mon bien cher ami, Je t'envoie avec joie, avec sincérité, avec conviction, avec tout mon cœur d'ami et d'artiste, le premier acte de notre *Jeanne*. »<sup>11</sup>

Pourtant, ce n'était pas là chose facile que cette collaboration, puisque Gounod est alors bloqué à Londres. Parti à la suite des événements de 1870, en septembre de cette même année (guerre, déchéance de l'Empire), avec toute sa famille s'installer à Liverpool, il est encore en Angleterre, où le retient sa maîtresse, la chanteuse Georgina Weldon. Cette « belle créature », selon les termes mêmes du compositeur, sera plus qu'une amante, une inspiratrice. Malgré la haine qu'elle suscite parfois – souvent justifiée puisqu'elle en viendra à voler certaines des œuvres de Gounod, *Polyeucte* notamment – Gounod est suffisamment sous sa coupe pour la voir comme sa muse : derrière la Jeanne d'Arc de 1873, se cache sans doute une part de Georgina, puisque Gounod rapproche l'héroïne de la femme, à mots couverts.

Je m'étonne moins que jamais qu'on l'ait méconnue, [Jeanne d'Arc] calomniée, blasphémée et brûlée : tant de gens en ont fait presque autant sous mes yeux et en feraient tout autant si c'était possible, pour quelqu'un que je sais qui a beaucoup d'elle !<sup>12</sup>

La Jeanne d'Arc de Barbier et Gounod sera en effet une héroïne simple mais décidée, capable de défendre ses convictions face à tous, au péril de sa vie, « une force sublime qui va devant elle tout droit [...], et qui n'a ni hésitation, ni lutte intérieure<sup>13</sup> » selon les mots d'Émile Faguet.

Pendant les mois qui précèdent la première, Gounod envoie donc peu à peu les morceaux à Barbier – quinze en tout. Une seule entrevue sera arrangée entre les deux auteurs : Barbier rend visite au compositeur en avril 1873, c'est-à-dire au début de leur collaboration. C'était en effet une des conditions *sine qua non* de Gounod à sa participation<sup>14</sup>. Il veut pouvoir participer entièrement à la conception du personnage. Il est certain que le compositeur refuse de se contenter d'apporter une musique d'apparat au drame existant sans ajouter sa note personnelle à la trame et à l'esprit de la pièce. Et en effet, quand Gounod évoque l'œuvre en pleine réalisation, il parle de « notre Jeanne<sup>15</sup> ». Pour mieux s'accorder, les deux auteurs s'entretiennent également régulièrement par lettre. Même pour la première, le 8 novembre 1873, Gounod ne peut se déplacer. Ce n'est qu'en janvier 1875, une fois ramené en France par le Dr Blanche, qu'il assiste à la reprise de l'œuvre au Théâtre de la Gaîté<sup>16</sup>, et peut régler à sa convenance les détails de jeu.

La pièce connaît dès le départ un franc succès<sup>17</sup>. Néanmoins, la réception est loin d'être unanime pour ce qui concerne la part de Gounod. Pour les uns, la musique n'est qu'un accessoire inutile, ainsi pour Jeanne-Julien dans sa lettre à Barbier : « Si je l'osais j'avouerais que la musique m'a agacé, et que je voudrais entendre votre drame sans enjolivements. »<sup>18</sup> Pour les autres, tel Charles Lénient, professeur à la Sorbonne, elle participe activement de la réussite de la pièce : « je

---

<sup>10</sup> Charles Gounod, « Lettre à Jules Barbier, Londres, Tavistock square, 17 mars soir », *Lettres de Charles Gounod*, BnF, Département « Musique », NLA 24 148-195.

<sup>11</sup> Ch. Gounod, « Lettre à Jules Barbier, London, 4 mai 1873 », *ibid.*

<sup>12</sup> Ch. Gounod, « Lettre à Jules Barbier, le 15 avril 1873 », *ibid.*

<sup>13</sup> Émile Faguet, *Notes sur le théâtre contemporain*, Hippolyte Lecène et Henri Oudin, 1889, pp. 5-16.

<sup>14</sup> Ch. Gounod, « Lettre à Jules Barbier, 17 mars », *Lettres de Charles Gounod, op cit.*

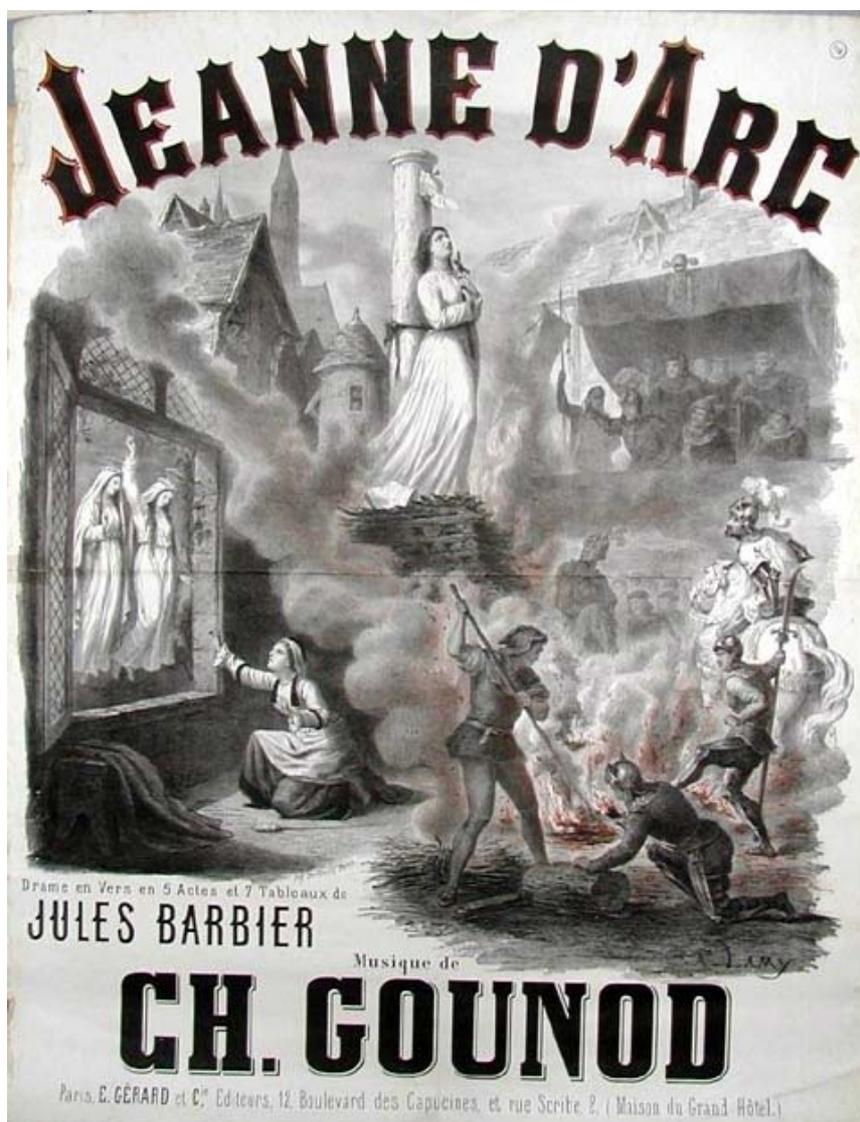
<sup>15</sup> Ch. Gounod, « Lettres à Jules Barbier du 4 mai, 21 mai, 23 juin... », *ibid.*

<sup>16</sup> Édouard Noël et Edmond Stoullig, « Théâtre de la Gaîté », *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1876, p. 299.

<sup>17</sup> Avec une recette de 533 071 francs.

<sup>18</sup> G. Jeanne-Julien, « Lettre à Jules Barbier, Paris, le 23 novembre 1873 », *Correspondance de Jules Barbier relative à Jeanne d'Arc*, BnF Opéra, Ms Barbier, 149, carton 17, « Jeanne d'Arc », LAS 195.

suis pour ma part fort content et de vous chantant Jeanne d'Arc, et de Gounod, votre digne et quelques fois puissant collaborateur »<sup>19</sup>.



Affiche du drame de J. Barbier sur une musique de Ch. Gounod  
Impr. Gérard et Cie [1873?]

Le drame remporte pour sa part un succès constant. Il faut dire qu'il a été composé en vers avec grand soin par son auteur, et même le sévère Arthur Pougin loue, lors de la générale, « le souffle mâle et patriotique »<sup>20</sup> qui se dégage de l'ensemble du texte. Pour ce qui est des effets visuels et sonores, rien n'a été épargné pour accroître le plaisir du spectateur. Jacques Offenbach n'a en aucun cas lésiné sur les moyens... Dernier élément non négligeable du succès : l'interprétation. C'est une actrice reconnue qui interprète Jeanne d'Arc en 1873 : Lia Félix. La troisième sœur de Rachel, qui avait interprété en 1846 la *Jeanne d'Arc* d'Alexandre Soumet, se surpasse. Elle capte l'attention des spectateurs, les bouleverse durant toute la pièce, et notamment lors de la scène de l'interrogatoire : « Tout le monde applaudissait, tout le monde pleurait. Nous applaudissions Mlle Lia Félix et nous pleurions la Lorraine ! »<sup>21</sup>, se rappelle Auguste Vitu. Il faut

<sup>19</sup> Charles Lenient, « Lettre à Jules Barbier, Paris, le 7 novembre 1873 », *ibid.*

<sup>20</sup> A. Pougin, « Semaine théâtrale », art. cité, p. 395.

<sup>21</sup> Auguste Vitu, *Les Mille et une nuit du théâtre*, 2<sup>e</sup> série, Ollendorff, 1885, p. 263.

dire qu'elle porte la pièce à elle toute seule, puisque le drame est conçu comme tel : « Ce plan, fort sage, mais très sévère ne comporte qu'une seule figure, emplissant l'œuvre de son éblouissante personnalité, celle de Jeanne d'Arc. Les autres rôles même le roi de France, s'effacent et se réduisent aux proportions exigües de simples comparses. »<sup>22</sup> Un rôle écrasant certes mais pour une héroïne de premier plan. Le drame musical de Barbier et Gounod est essentiellement un drame psychologique, s'appuyant sur le conflit intérieur d'une Jeanne à la fois « exaltée et [...] inspirée, possédée par une grande inspiration et un grand dessein » tout autant qu'une « fille des champs, très humble, très douce, très bonne, très familiale, qui aime son père, sa mère, ses frères, ses compagnes et sa douce maison. [...] L'être humble, pacifique et timide qui est en elle peut, doit lutter contre l'être héroïque, passionné, enivré, possédé de la folie du sacrifice »<sup>23</sup>. Une Jeanne d'Arc tenant de Mireille à la grâce charmante et à la simplicité enjouée, de Balkis, la puissante reine de Saba, de Juliette à l'exigence d'absolu et de l'agonisante Sappho. Et c'est bien de cela qu'il s'agit. La musique, ici comme à l'opéra, se charge de l'émotion et du non-dit. Toute la sensibilité, que sait si bien rendre Gounod, est portée par la mélodie.

La musique de Gounod<sup>24</sup> est en effet conçue à la fois pour donner à la pièce toutes les couleurs du grand spectacle, et pour soutenir le personnage de Jeanne d'Arc. Celle-ci parle et ne chante pas ? Tant pis, les différents morceaux véhiculeront tout de même la charge affective du personnage et les différents sentiments qu'elle ressent et inspire. L'introduction du premier acte, avec son « joli chant de hautbois<sup>25</sup> », morceau au charme simple comme l'était *Mireille*, l'opéra pastoral de Gounod s'il en est, plonge le spectateur dans l'univers bucolique de Domremy, permettant de souligner la candeur et la naïveté de Jeanne, telle qu'elle apparaît, ciselée par Chapu<sup>26</sup>. La musique reflète les qualités morales de l'héroïne. L'air de « *Nous fuyons la patrie* » en mi mineur, écrit sur le mode de la déploration, comme le « *Super Flumina* » de *Gallia*, permettra d'évoquer le désarroi de la jeune fille devant les horreurs de la guerre, véritable préambule aux visions et au départ de Jeanne d'Arc. La scène des voix, accompagnée par la mélodie suave et enchanteresse des Saintes soutenue par l'orgue et le trémolo des violons, comme la prière du troisième acte, peindra la jeune fille touchée par la grâce. Dans la scène d'apparition, la tension entre les paroles directives et le chant tout de douceur « pour lui donner un caractère céleste et rassurant qui seule peut inspirer à Jeanne la confiance dont elle a besoin »<sup>27</sup>, reflètent les difficultés intérieures d'une héroïne qui se sent tout à la fois heureuse d'être choisie et condamnée à obéir... Quant à « *Dieu le veut* », ce chœur héroïque, véritable chanson patriotique du second acte proche du modèle dessiné par le *chœur des soldats* de *Faust*, bissé par le public lors de la première, il évoque à grands coups de grosse caisse et de sonneries de trompettes, le côté martial de l'héroïne, tel que l'a mis en valeur Frémiet. Dernier moment incontournable du drame : la mort. Une marche funèbre se charge de creuser la dimension pathétique et de préparer le spectateur à la mort de Jeanne d'Arc. Un chant solo de clarinette et de basson se développe peu à peu, rejoint par le chant des Saintes dans l'hosannah final.

Le personnage de Barbier et Gounod n'est pas tout à fait comme l'héroïne que font apparaître les Procès, forte de sa simplicité et de sa conviction, ne fuyant jamais devant la difficulté, mais contrasté, plein de fougue, de vivacité mais aussi de naïveté populaire et de foi religieuse. C'est qu'un public de théâtre, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, ne se satisfait pas de platitude ou de monochromes : il aime les contrastes, il apprécie d'être tantôt ému ou bouleversé, tantôt animé par les combats ou l'injustice.

---

<sup>22</sup> A. Vitu, *ibid.*, pp. 260-261.

<sup>23</sup> Ém. Faguet, *Notes sur le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>24</sup> La partition du drame pour chant-piano éditée par Gérard et Cie en 1873 est de Georges Bizet.

<sup>25</sup> A. Pougin, « Semaine théâtrale », art. cité.

<sup>26</sup> Henri Chapu a présenté sa *Jeanne d'Arc à Domremy* au Salon de 1872 et y a remporté un grand succès.

<sup>27</sup> Johannes Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 novembre 1873.

Mais qu'est-ce qui transparait le plus au travers de cette image multiple ? Tout simplement, un thème particulièrement cher à cette période et qui explique le succès inattendu<sup>28</sup> remporté par la pièce, en totale adéquation avec son public : le patriotisme. À l'image d'une société qui éprouve le besoin de se régénérer, la Jeanne d'Arc de Barbier et Gounod est la « patronne des envahis »<sup>29</sup>. Lorsque Gounod compose les morceaux qui accompagnent le drame, il écrit pour « notre terre de France » : « Terre qui ne me quitte pas, terre que je vais retrouver, sentir à chaque ligne de Jeanne d'Arc ! »<sup>30</sup> Un sentiment que ressentent les spectateurs et les critiques. Pour un Bénédict, dans sa « Chronique musicale » du *Figaro* : « Éveillant des voix sacrées ou profanes autour de la chaste héroïne de Domremy, le musicien a fait pivoter en quelque sorte son inspiration sur une idée fixe, l'idée du salut de la France qui remplit la grande âme de Jeanne. »<sup>31</sup> Et on retrouve bien là une conception républicaine et démocratique des choses. Rappelons-le, Barbier avait d'abord intitulé son drame *Jeanne Darc*<sup>32</sup>, d'après Vallet de Viriville<sup>33</sup>, orthographe reprise ensuite par un Henri Martin, dans une perspective politique de gauche. Un point de vue qui ne change pas avec la collaboration de Gounod, même si dans ses nouvelles éditions, le drame s'intitule désormais *Jeanne d'Arc*. C'est que l'ajout de l'apostrophe a été conseillé à Barbier par Jules Michelet lui-même<sup>34</sup>, conseil qu'il s'empresse donc de suivre. Dans les années 1870 il n'est plus besoin de figurer graphiquement, scripturalement son attachement à la cause patriotique. Un Joseph Fabre, sénateur de l'Aveyron, quand il donne vie à son drame en le faisant représenter au Châtelet en 1891, garde la même orthographe. On retrouve en cette Jeanne d'Arc la même héroïne, emblème populaire de cohésion nationale. La pièce est justement perçue à cette aune par la plupart des contemporains. Le succès remporté par la pièce se comprend très bien. En un moment où « les désastres des temps présents n'ont rendu que trop d'actualité aux exploits de *Jebanne la bonne Lorraine* »<sup>35</sup>, le caractère patriotique donné à l'héroïne dans ce drame ne peut qu'être applaudi chaudement. Voici l'appréciation d'un anonyme, Charles Grou, le 20 novembre 1873, dans une lettre à Jules Barbier :

Je relis pieusement  
 Votre drame – à chaque page  
 De ce magnifique ouvrage  
 Je sens un frémissement :  
 Quand vous parlez de patrie, et de la France en danger,  
 La haine de l'étranger  
 Vibre en mon âme attendrie...  
 Que n'a-t-on dit vos beaux vers  
 Pendant la guerre dernière...  
 Une autre vierge guerrière  
 Eût pu venger nos revers !...<sup>36</sup>

Mais revenons à la collaboration Gounod-Barbier. Rappelons en effet que le compositeur est connu pour sa foi. Au temps de sa jeunesse, Gounod avait même pris un temps l'habitude de signer sa correspondance et ses partitions « Abbé Gounod ». Quand il compose pour le drame de Barbier, il se soutient, selon ses propres dires, de ses convictions pour continuer : « Je ne sais ce

---

<sup>28</sup> Offenbach comptait en effet sur un succès complet mais éphémère, qui lui aurait permis de passer rapidement à la représentation d'*Orphée aux Enfers*. *Jeanne d'Arc* remporte un tel triomphe qu'il est obligé d'arrêter soudainement les représentations. Sur cette question, voir Jean Claude Yon, *Offenbach, op. cit.*

<sup>29</sup> D'après le mot célèbre de Déroulède dans ses *Nouveaux chants du soldat*.

<sup>30</sup> Ch. Gounod, « Lettre à Jules Barbier du 15 avril 1873 », *Lettres de Charles Gounod, op. cit.*

<sup>31</sup> Julius Benedict, dans sa « Chronique musicale », *Le Figaro*, 11 octobre 1873.

<sup>32</sup> Voir l'édition de 1869, *op. cit.*

<sup>33</sup> Auguste Vallet de Viriville, *Nouvelles recherches sur la famille et le nom de Jeanne d'Arc*, Dumoulin, 1854.

<sup>34</sup> J. Barbier, « Lettre à un inconnu », *Correspondance de Jules Barbier, op. cit.*

<sup>35</sup> A. Vitu, *Les Mille et une nuits du théâtre, op. cit.*, p. 259.

<sup>36</sup> Charles Grou, « Lettre à Jules Barbier, 20 novembre 1873 », *Correspondance de Jules Barbier, op. cit.*

que je deviendrais si Dieu ne me consolait des ombres de la réalité pour quelques rayons de l'idéal : car il n'y a de vie que dans la lumière. »<sup>37</sup>

Que fait Gounod ? Tout simplement, il accorde sa foi à la vision de Barbier : il adopte par là une attitude qui est généralement adoptée par les libres-penseurs et les républicains. Jeanne d'Arc doit réunir les Français sous la bannière du patriotisme, chacun étant libre de la célébrer ensuite pour des raisons religieuses ou non<sup>38</sup>. Gounod célèbre avec Barbier la patriote, mais ne s'interdit pas, comme il l'a fait à de nombreuses reprises dans ses autres partitions, d'intégrer à sa musique la note religieuse. Le religieux imprègne donc la partition, principalement aux moments les plus essentiels. Au second acte, quand le roi fait sa prière, un chœur chante en plain-chant dans la coulisse, comme plus tard dans la marche funèbre. La scène des voix soutenue à l'orgue en est un autre bon exemple.

La partie symphonique joue dans cette scène un rôle important. Quant à l'impression produite par la collaboration de Gounod en ce moment, on ne saurait mieux la définir qu'en rappelant la scène de l'église de *Faust* ; sans que les mélodies se ressemblent en rien, les spectateurs éprouvent un sentiment identique ; on sent que c'est la même main qui a tracé ces pages différentes et le même esprit un peu mystique qui les a conçues. L'effet d'ailleurs en a été très grand<sup>39</sup>.

Une musique qui vient appuyer les constatations d'un Joseph d'Ortigue sur la musique d'église : « il y a réellement deux musiques : l'une religieuse, l'autre dramatique ; [...] ces deux genres, sans cesser d'être parfaitement distincts l'un de l'autre, rentrent quelquefois l'un dans l'autre [...] ; la musique dramatique peut devenir religieuse en certains cas, comme en certains cas, beaucoup plus rares, il n'est pas défendu à la musique religieuse de se montrer dramatique. »<sup>40</sup>

Pour autant, si « le caractère de la musique écrite par Charles Gounod [...] est essentiellement religieux [...], l'unité de composition, l'unité mélodique et harmonique découlaient nécessairement de cette pensée obstinée, énergique et – passez-moi l'expression – de cette monomanie patriotique de la sublime bergère. »<sup>41</sup>

Dès lors, la scène, comme toute pièce républicaine, dans l'acception la plus large<sup>42</sup> du terme, peut plaire à tout le monde. Pour les spectateurs ou les critiques les plus conservateurs, « la lettre » domine sur l'esprit, et c'est au religieux qu'ils se réfèrent. Le critique du *Gaulois*, journal d'extrême droite, insiste sur les éléments susceptibles de plaire aux traditionalistes, et répète avec assurance : « quelqu'un disait : c'est une féerie religieuse ; le mot est exact »<sup>43</sup>. De même un Francisque Sarcey, critique du *Temps* situé plutôt au centre gauche, raconte son étonnement, bien des années après, lors de la reprise de la pièce en 1890<sup>44</sup>, devant la présence d'une de ses parentes, « pieuse et se défiant du théâtre »<sup>45</sup>. Sa réaction est là encore très positive : « Francisque, me dit-elle d'un ton pénétré, j'aime à croire que tu diras du bien de cette *Jeanne d'Arc*. Voilà une pièce comme il faudrait que l'on en jouât souvent ! J'y mènerai tout mon monde. »<sup>46</sup> *Le Figaro*, journal conservateur, à travers son critique musical, Benedict, insiste sur le côté sacré de la musique de Gounod, tout en rappelant le motif patriotique qui sous-tend l'ensemble<sup>47</sup>. Pour les autres, c'est « l'esprit » qui l'emporte sur la lettre, et l'enthousiasme n'est pas moins grand ; ainsi pour

---

<sup>37</sup> Ch. Gounod, « Lettre à Jules Barbier du samedi 19 avril 1873 », *Lettres de Charles Gounod*, op. cit.

<sup>38</sup> C'est là notamment le point de vue adopté par ce même sénateur Joseph Fabre, évoqué plus haut, lorsqu'il demande la création d'une fête nationale du patriotisme en l'honneur de Jeanne d'Arc.

<sup>39</sup> François Oswald, « Théâtres », *Le Gaulois*, 11 novembre 1873.

<sup>40</sup> Joseph d'Ortigue, *La Musique à l'église*, Didier et Cie, 1861, p. 193.

<sup>41</sup> J. Benedict, *Le Figaro*, 11 novembre 1873.

<sup>42</sup> À l'image de celle d'un Joseph Fabre ; voir la préface de son propre drame, *Jeanne d'Arc*, Hachette, 1891, p. 16.

<sup>43</sup> Fr. Oswald, « Théâtres », *Le Gaulois*, 11 novembre 1873.

<sup>44</sup> *Jeanne d'Arc* est redonnée à la Porte Saint-Martin en janvier 1890 avec Sarah Bernhardt dans le rôle principal et sous l'appellation générique de « drame-légende ».

<sup>45</sup> Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 6 janvier 1890.

<sup>46</sup> Fr. Sarcey, *ibid.*

<sup>47</sup> J. Benedict, *Le Figaro*, 11 novembre 1873.

Francisque Sarcey, qui critique à chaud la pièce pour *Le Temps*, journal de la République : « En somme *Jeanne d'Arc* est un spectacle à voir et qui attire beaucoup de monde », insistant davantage sur l'historique et le patriotique.

La *Jeanne d'Arc* de Gounod et de Barbier, portée à la scène en 1873, est donc d'abord et avant tout une œuvre dramatique. Les deux auteurs collaborent afin de mettre en scène leur propre héroïne, une patriote inspirée. La pâte de Gounod est essentielle, apportant des reflets de cathédrale à une Jeanne d'Arc qui aurait été sans lui par trop guerrière. L'actrice Lia Félix réussit justement à unir, grâce à son interprétation, les deux facettes du personnage. Pour les critiques Noël et Stoullig, « elle semble inspirée dans ce personnage qu'elle anime de toute la force de son beau talent et d'une exaltation héroïque et sainte »<sup>48</sup>.

Au-delà des querelles politiques, c'est une Jeanne d'Arc qui, on l'aura compris, rassemble, car justement elle attire les contraires.

### À l'autel de Jeanne

Si Barbier et Gounod en 1873 se font les chantres d'une Jeanne Sainte de la Patrie, Gounod sera encore amené à chanter l'héroïne médiévale.

Le contexte change radicalement. Cette fois, ce n'est plus un Offenbach qui propose à Gounod de composer, mais le cardinal Langénieux, l'évêque de Reims. Gounod compose alors de plus en plus de musique sacrée. Rappelons qu'on doit au maître plus de deux cent œuvres religieuses d'inégale importance, sans compter le célèbre *Ave Maria* : des œuvres qui se détachent de plus en plus des « passions humaines ». On a cité *Gallia*, n'oublions pas sa *Messe à Sainte Cécile* (1882), deux trilogies sacrées *Rédemption* (1882), *Mors et Vita* dédiée à Léon XIII, des cantiques et motets, un *Requiem* composé peu avant sa mort...

À partir de ces années 1870, et cela s'intensifie jusqu'à sa mort, Gounod se consacre à la musique religieuse. Certes, il lui arrive de composer pour le théâtre, puisqu'en 1890, pour la nouvelle série de représentations de *Jeanne d'Arc* à la Porte Saint-Martin, il accepte de modifier sa partition pour mettre davantage en valeur Sarah Bernhardt – Jeanne d'Arc. Désormais ses opéras volent moins la vedette à la musique sacrée. « Pendant ses vingt dernières années, de son retour en France à sa mort, son génie a été celui du christianisme et presque celui-là seulement »<sup>49</sup>, note Camille Bellaigue dans sa biographie de l'artiste.

En 1887, le Cardinal Langénieux propose donc à Gounod de composer une messe, pour les fêtes organisées en l'honneur de Jeanne d'Arc à Reims. Ce sera *la Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc, libératrice et martyre, avec soli, chœurs, trompettes et orgue*<sup>50</sup>. Elle est donc créée à la cathédrale, le 24 juillet, avant d'être reprise intégralement à Orléans, le 20 novembre, sous la direction du maestro Gounod. À cette époque, Jeanne d'Arc est toujours à l'honneur. Tchaïkovski lui a consacré un opéra créé à Saint-Petersbourg en 1881, Charles Lenepveu également en 1886, après que Chausson lui eut consacré une mélodie en 1880. Surtout, la proposition, en 1869, de Monseigneur Dupanloup, évêque d'Orléans, de canoniser Jeanne d'Arc trouve un écho de plus en plus important auprès des catholiques. Peu à peu, cette suggestion sera relayée également par l'art, et on voit s'accroître le nombre de cantates et de cantiques qui sont consacrés à Jeanne, dans un but certain de promotion de son culte, même si elle n'est proclamée Vénérable<sup>51</sup> qu'en 1894.

Gounod change son fusil d'épaule par rapport au drame de 1873, et en cela obéit au critique, M. de Thémynes, qui, dans *L'Art musical*, soutient que « Jeanne d'Arc est un personnage admiratif » et non « un personnage dramatique »<sup>52</sup>. Dans sa messe, le compositeur écrit un

---

<sup>48</sup> Éd. Noël et Edm. Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, tome 1, 1876, p. 299.

<sup>49</sup> Camille Bellaigue, *Charles Gounod*, Alcan, 1910, pp. 151-152.

<sup>50</sup> Ch. Gounod, *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc, libératrice et martyre, avec soli, chœurs, trompettes et orgue*, Lemoine et Fils, 1887.

<sup>51</sup> Le pape accepte ainsi d'étudier le dossier en vue de la béatification de l'héroïne.

<sup>52</sup> « Jeanne d'Arc au théâtre », *L'Art musical*, n° 34, 12<sup>e</sup> année, 21 août 1873, p. 265.

hommage musical à l'héroïne, sans illustrer directement sa vie. Jeanne d'Arc n'est plus découverte peu à peu, à travers les étapes de sa vie, humaine en ses incertitudes, mais est ici le « grand homme » qu'il faut célébrer *a posteriori*. Dès lors l'écriture se fait différente, moins tragique ou dramatique, plus descriptive, plus allusive. Il n'y a plus grand-chose à voir entre la *Jeanne d'Arc* de 1873 et celle de 1887, excepté peut être « une courte phrase que chantaient au théâtre les voix célestes, et qui est devenu, à l'église, avec des harmonies plus sévères, une ritournelle d'orgue pendant le prélude. »<sup>53</sup> Cette fois le religieux n'est plus une illustration, un beau décor qui recrée une atmosphère chargée de sacralité. En aucun cas il ne s'agit d'amener l'opéra à l'église, de rendre la musique aussi figurative que possible en s'attachant à rendre le texte de la liturgie comme un texte de théâtre. Gounod a évolué depuis sa *Messe de Sainte Cécile* où, dans le *Credo* par exemple, il cherchait à loisir à dramatiser l'idée religieuse en accentuant les contrastes, en faisant intervenir les trémolos de l'orchestre, les chœurs à pleine voix ou les envolées de harpe...



Affiche de la messe de Ch. Gounod à la mémoire de Jeanne d'Arc  
Lemoine et fils éditeurs, 1887

<sup>53</sup> C. Bellaigue, *L'Année musicale*, 1888, pp. 257-258.

Sa messe est en fait construite en deux parties bien distinctes. Le prologue est destiné tout entier à magnifier Jeanne d'Arc. Gounod la célèbre au moyen de toutes les sonorités à sa portée : l'orgue, la fanfare constituée de huit trompettes et trois trombones, les voix. Ainsi retrouve-t-on à l'église le dramaturge : Gounod se sert de ses goûts d'homme de théâtre pour dramatiser la scène. La cérémonie doit être célébrée à Reims : Gounod rappelle par sa musique l'illustre événement qui a eu lieu plusieurs siècles auparavant en ce même endroit : le sacre de Charles VII. La musique se fait descriptive, non sans produire « une profonde impression sur la foule » : « Aux appels des trompettes mêlés au déploiement des pompeuses sonorités de l'orgue on croit voir flotter les bannières, étinceler les armures, caracoler les destriers devant le Parvis ; ce sont les gens d'armes, c'est la chevalerie de France, c'est le roy qui va paraître ! »<sup>54</sup> On se croirait presque au théâtre, si ce n'était l'absence de décors et de mise en scène. Pour autant, Gounod ne va pas jusqu'à amener l'orchestre dans l'église. C'est donc que là n'est pas son but. La note qui domine ici ? C'est bien là la même que celle issue de la collaboration de Barbier et Gounod en 1873 : le patriotisme. L'éloge va à la guerrière, « à la libératrice »<sup>55</sup>. « Il circule dans ce prélude un souffle de patriotisme et de guerre, qui fait songer à la fois au passé et à l'avenir. »<sup>56</sup> Souffle savamment orchestré par « près de quatre cent voix, stylées par de vrais musiciens »<sup>57</sup>, lors de sa première exécution à Reims.

Mais est-ce là l'esprit de l'œuvre ? Pas du tout. Et la plupart des critiques qui jugent la messe de Gounod ne s'appesantissent qu'un instant sur ce prélude, « seule concession que M. Gounod ait voulu faire au pittoresque décoratif »<sup>58</sup>. C'est qu'en effet, le reste de l'œuvre change de tonalité pour devenir totalement œuvre d'église : la note qui donne le ton est bien celle du religieux.

Dans cette seconde partie de la messe, l'élément dramatique est presque totalement exclu. L'hommage à Jeanne rend compte sévèrement, « bibliquement », si l'on en croit Camille Bellaigue, de l'histoire de la Pucelle. En cela Gounod s'isole de ses contemporains, qui oublient le silence et la sérénité pour le tumulte et l'orage : « Le caractère général de l'œuvre c'est de n'avoir rien de commun avec ce qu'on appelle la messe dramatisée, genre auquel appartiennent aujourd'hui toutes les messes avec chœurs et orchestres »<sup>59</sup>. On comprend dès lors pourquoi Gounod s'abstient de faire intervenir l'orchestre. Loin de ces « abus » profanes, Gounod revient à ses premières amours, rendant hommage à Palestrina<sup>60</sup> (notamment dans l'*Agnus Dei*) et à Bach (notamment dans le *Gloria*), compositeurs auxquels il a voué un véritable culte à son retour de Rome<sup>61</sup>. Gounod, l'un des rénovateurs de la musique d'église, fondateur du plain-chant, écrit ici dans un style d'une très grande sobriété, s'inspirant directement des grands maîtres de la Renaissance, tout en gardant une empreinte personnelle et témoignant d'une grande sensibilité :

Des mélodies graves, issues du plain-chant et qui ne tournent ni à l'air ni à la romance ; des harmonies austères en assez petit nombre, mais ménagées de main de maître ; une sonorité constamment belle ; une expression religieuse une et soutenue ; nul sacrifice à la virtuosité sous aucun rapport ; une grande pureté d'écriture ; une architecture musicale un peu nue, mais de proportions justes et solides.<sup>62</sup>

---

<sup>54</sup> *Le Figaro*, 23 novembre 1887.

<sup>55</sup> D'après le titre de la *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*

<sup>56</sup> *Le Figaro*, 23 novembre 1887.

<sup>57</sup> Louis de Fourcaud, « Jeanne d'Arc et M. Gounod », *Le Gaulois*, 24 juillet 1887.

<sup>58</sup> L. de Fourcaud, *ibid.*

<sup>59</sup> J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 juillet 1887.

<sup>60</sup> Pour un Johannes Weber (« Critique musicale », 18 juillet 1887, art. cité), c'est plus qu'un hommage : « Sans vouloir faire de pastiche, M. Gounod semble s'être inspiré du plain-chant et surtout de l'école de Palestrina. »

<sup>61</sup> Ch. Gounod, *Mémoires d'un artiste au retour de Rome*, Calmann-Lévy, 1896, p. 164 : « Palestrina et Bach étaient mes Dieux ».

<sup>62</sup> L. de Fourcaud, « Jeanne d'Arc et M. Gounod », *Le Gaulois*, 24 juillet 1887.

Techniquement, Gounod revient au style de ses maîtres, oubliant tournures et modes de son temps :

Le chant est toujours simple et l'harmonie sévère ; les accords parfaits, le premier renversement de l'accord de quinte mineure en forment la base ; l'accord de septième de dominante, celui du second degré d'une gamme viennent s'y joindre avec quelques suspensions, surtout celle de la tierce d'un accord parfait ou de septième, la pédale et des notes de passage. Je n'ai pas rencontré l'accord de septième diminuée ; une seule fois, si j'ai bonne mémoire, la neuvième mineure arrive comme suspension ; l'accord de sixte augmentée ne paraît qu'une fois.<sup>63</sup>

Le mode n'est jamais plaintif, et l'hommage ne se teinte pas, aux dires de Camille Bellaigue, de « poétiques réminiscences ». Point de leitmotif, comme on en trouve couramment chez Wagner ou Meyerbeer, pour rappeler les hauts faits de Jeanne, point de larmes ni de largos éplorés. Jeanne d'Arc est bien loin de la *Gallia* de 1871, une *Gallia* qui « comme Jérusalem en deuil était assise au bord du chemin, exhalant sa cantilène plaintive ». Pas même de « ces cantilènes dont il est coutumier »<sup>64</sup>. Instruments et voix doivent se mêler sans chercher à « briller pour son propre compte », pour « contribuer à l'effet de l'ensemble. »<sup>65</sup>

C'est que Gounod s'adapte totalement au lieu d'exécution de l'œuvre. Le compositeur capable d'écrire les plus belles phrases d'amour, sait trouver l'expression qui convient à l'église. Le style est pur, l'intimité grande. Pour comparer les genres et les formes, la *Jeanne d'Arc* de Chapu, pourtant bien antérieure, semble receler les mêmes éminentes qualités de facture : cette Jeanne d'Arc, agenouillée en prière est composée avec une grande économie de moyens. Sans appareil, pleine d'humilité et de modestie, l'héroïne n'est pas conçue dans son faste guerrier, mais dans le cadre de l'intimité sur un mode sage et tranquille. Une sculpture qui inspire d'ailleurs *La foi*, de Paul Dubois, modèle pour le tombeau du général Lamoricière à la cathédrale de Nantes. Et cet extrait d'une critique de la messe de Gounod pourrait fort bien lui être attribuée : « Le maître a de parti pris [...] dégagé] un sentiment de [...] majesté sacrée et un élan de la foi qui s'agenouille. »<sup>66</sup> Cette messe invite au recueillement, au repli sur soi pour un moment d'intimité. « Sa messe ne trouble pas l'oreille du croyant et ne surprend pas ses nerfs, elle est une prière qui monte de la foule, qui semble sortir des murailles, qui plane parmi les vapeurs de l'encens. »<sup>67</sup> Nulle velléité de clamer haut son hommage, mais au contraire de prier celle qui est déjà considérée ici par Gounod comme une Sainte... La musique n'évolue plus pour le plaisir des oreilles, mais pour l'atmosphère qu'elle reconstitue : « Et ces voix mêmes, on les oublie ; c'est l'atmosphère de l'église qui semble bruire autour de nous ; c'est une émanation mystérieuse, impalpable et universelle comme la lumière ou le parfum ; rien de plus convenable au mystérieux commerce de l'âme avec Dieu. »<sup>68</sup> Dès lors, les notes filées par Gounod au gré des voix et des instruments servent d'abord à recréer une atmosphère propice à un lieu de culte. Comme si la musique participait de la recreation d'un espace dédié à la prière johannique. « L'œuvre est écrite avec un soin admirable pour l'expression sévère et purement religieuse [...]. Seulement, en dehors des églises, je ne vois pas trop où l'on pourrait exécuter la messe de Gounod, à Paris. »<sup>69</sup>

Pour autant, selon Fourcaud, il manque « un choral de glorification et d'actions de grâce »<sup>70</sup>. Le critique du *Gaulois* préférerait voir succéder au recueillement les notes vibrantes de l'héroïsme, afin que s'érige un véritable autel johannique, dédié tant à la Sainte qu'à la Libératrice.

---

<sup>63</sup> J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 juillet 1887.

<sup>64</sup> L. de Fourcaud, « Jeanne d'Arc et M. Gounod », art. cité.

<sup>65</sup> J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, art. cité.

<sup>66</sup> L. de Fourcaud, « Jeanne d'Arc et M. Gounod », art. cité.

<sup>67</sup> L. de Fourcaud, *ibid.*

<sup>68</sup> C. Bellaigue, « Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc, libératrice et martyre, par Charles Gounod », *L'année musicale*, 1887, vol. 1. p. 264.

<sup>69</sup> J. Weber « Critique musicale », *Le Temps*, 18 juillet 1887.

<sup>70</sup> L. de Fourcaud, « Jeanne d'Arc et M. Gounod », *Le Gaulois*, 24 juillet 1887.

Lors de l'exécution de Reims, Fourcaud note justement que Charles Gounod a su reprendre « en guise de sortie » les « fanfares de son prélude »<sup>71</sup>. L'hymne encadre la prière.

Une messe en miroir du drame de 1873 ? C'est en quelque sorte la conclusion que l'on peut en tirer. Si Gounod se mettait au diapason de Jules Barbier en utilisant ses ressources de compositeur de théâtre et de musique sacrée pour célébrer d'abord et avant tout la patriote, il s'avère capable de mettre en avant la Sainte, tout en n'oubliant pas la libératrice. Ressources profanes, ressources sacrées, le compositeur sait les utiliser au gré de son discours pour exprimer ses idées. Là encore, Gounod sait allier les deux facettes de l'héroïne, faisant fi des querelles autour de sa mémoire. C'est justement ce que salue Émile Huet, qui s'intéressa aux œuvres musicales inspirées par la Pucelle : « La messe de Gounod est peut être l'œuvre où l'art musical moderne a su rendre à la mémoire de Jeanne d'Arc l'hommage le plus digne. Elle est d'une inspiration élevée; son caractère, profondément religieux et héroïque tout à la fois, porte ainsi les deux marques et deux principaux traits distinctifs de la vie de l'héroïne. »<sup>72</sup> Une messe qui remporte un grand succès puisque, quand elle est donnée en l'église Saint-Eustache à Paris, en novembre 1887, après avoir été donnée à Reims et à Orléans, « on a dû refuser un grand nombre d'auditeurs à en juger par la foule qui se pressait aux abords de l'église. »<sup>73</sup>

\*\*\*

Charles Gounod, compositeur de son temps et de son siècle a par deux fois rendu hommage à Jeanne d'Arc. Alors que les querelles entre Église et État, France traditionnelle contre France républicaine, battent leur plein, ces deux œuvres, pourtant distantes d'une quinzaine d'années, résistent au conflit. Au théâtre, Gounod crée grâce à sa musique, une Jeanne démocratique, héroïne et Sainte de la Patrie. À l'église, Gounod célèbre d'abord la Sainte, mais également la patriote. Son œuvre tient des deux France, de la France traditionnelle, puisque d'abord catholique, et de la France républicaine, puisque d'abord patriotique et démocratique. Ces deux ouvrages, œuvres d'un seul homme prouvent qu'il est bien des façons d'honorer la mémoire de Jeanne. Le compositeur, tout en chantant à sa manière l'héroïne, résiste aux catégorisations traditionnelles, à cette polarisation entre les deux France. Jeanne d'Arc n'est pas toujours instrumentalisée, mais elle peut être admirée de bien des manières. Une Jeanne que l'on ne tire pas à soi mais que l'on aime tout simplement. « Aucun artiste contemporain n'a ressenti plus que lui [Gounod] le goût, la passion du divin, et du divin sous toutes ses formes. Il le cherchait et l'adorait en toute vérité comme en toute beauté »<sup>74</sup>. « Musicien religieux ou musicien profane. Gounod resta toujours et avant tout musicien d'amour. »<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> L. de Fourcaud, *ibid.*

<sup>72</sup> Émile Huet, *Jeanne d'Arc et la musique, bibliographie musicale*, Orléans, Marcel Marron, 1909, p. 12. – Émile Huet était un passionné, véritable chantre de Jeanne d'Arc. Il réunit toutes les œuvres musicales qu'il put trouver sur le thème de Jeanne d'Arc en une vaste collection ; c'est en 1894, puis dans une version remaniée en 1909, qu'il publia la bibliographie recensant toutes ces œuvres.

<sup>73</sup> Nicolet [pseud. de Lionel Meyer et Édouard Noël], « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, 23 novembre 1887, p. 4.

<sup>74</sup> C. Bellaigue, « Charles Gounod », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1895.

<sup>75</sup> C. Bellaigue, *ibid.*

# Propos sur l'interprétation musicale

Gérard Tchamitchian  
Orléans

Trois malheureuses expériences – une sonate pour piano de Mozart exécutée avec précipitation, un quatuor de Beethoven qui nous faisait haleter comme si les instrumentistes avaient un TGV à prendre, une ouverture de *Tannhauser* jouée si lentement et avec une telle lourdeur que nous avons dû en suspendre l'écoute – m'ont fait me poser cette question : le tempo choisi pour l'exécution d'une œuvre est-il une condition dominante de l'interprétation musicale ?

Longtemps après ces expériences, j'ai gardé une impression de malaise, car les artistes étaient gens de qualité et pourtant leurs prestations ne me paraissaient pas bonnes. C'est ainsi que j'en suis arrivé à penser que le tempo d'une œuvre conditionne pour beaucoup son interprétation.

Je me propose de vous donner mon avis personnel sur ce sujet. Né dans une famille de bons musiciens amateurs, tous passionnés, j'ai appris le piano mais n'en ai pas fait mon gagne-pain. Je suis de formation scientifique et n'ai pas de don littéraire particulier. Aussi voudrez-vous excuser les faiblesses et les imperfections de mon exposé que je vous présente en trois volets.

## Les constantes d'une interprétation

Dans ces constantes je range trois impératifs : le goût, la mesure, la musicalité.

Le *goût* qui est le sentiment naturel de ce qui est beau ou plaisant, est l'une des qualités considérées comme primordiales par Léopold Mozart dans son *Versuch einer gründlichen Violinschule* (« Essai d'une école fondamentale de violon ») de 1756 et aussi par Wolfgang Amadeus dans ses lettres à son père. Ils lui attribuent clarté, pureté, délicatesse et raffinement qui sont parmi les caractéristiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais tout ne se réduit pas à ces seules qualités et beaucoup de pages sont dotées de puissance, d'agitation, d'audace, de violence sonore ou d'amplitude qui demandent d'autant plus de goût que son absence les rendrait totalement insupportables et inaudibles.

La *mesure* est la base rythmique qui met en valeur les fluctuations de l'expression musicale obtenues du *piano* au *forte*, du *lento* au *presto agitato* en passant par l'*adagio*, l'*andante* et l'*allegro*. Sans mesure, pas de jeu mélodique, pas de jeu rythmique, pas de *rubato*. La mesure contraint l'interprète à ne pas prendre trop de liberté avec le rythme et l'écriture.

Une troisième constante est la *musicalité*. À ce propos je voudrais vous citer la définition par Larousse du mot « interprétation » : c'est « l'action de traduire, d'exprimer, de rendre ou de présenter ». La musicalité est une aptitude personnelle à bien traduire, à bien exprimer ou à bien présenter le souhait ou la volonté du compositeur. Et c'est ce qui peut nous combler lorsque nous entendons des interprétations différentes d'une même œuvre.

Pour ma part, je suis persuadé qu'un artiste ne fait preuve de musicalité que lorsqu'il peut chanter ou faire chanter en lui la musique qui l'habite. On pense à Glenn Gould entre autres. Et cependant Ravel, dit-on, ne voulait pas être interprété et Stravinski disait qu'une bonne musique ne devrait pas exprimer de sentiment.

## Les conditions d'une interprétation

Ici je range trois notions qui influencent consciemment ou non tout artiste : la capacité d'intégrer l'exigence de l'écriture, le sens inné, la culture générale.

Il paraît évident, que l'on soit soliste ou chef d'orchestre, chanteur ou instrumentiste, de devoir être capable d'intégrer l'exigence de l'écriture musicale. Pourtant tous les musiciens savent à

quel point l'écriture, c'est-à-dire l'exigence du compositeur peut parfois contrarier la manière qui nous semble naturelle de jouer tel ou tel phrasé. À cause de nos propres pulsions, évidemment différentes de celles du compositeur, nous sommes amenés à prendre ce que j'appellerai des « libertés interdites » parce qu'elles s'opposent à la volonté de l'auteur, donc à l'écriture. Il nous faut en ce cas limiter et contenir nos pulsions et nous projeter dans une situation autre que celle que nous ressentons, c'est-à-dire faire passer le caractère de l'œuvre avant notre propre caractère.

Ce qui nous conduit au *sens inné* qui est une deuxième condition d'une interprétation.

L'autre jour j'écoutais une jeune pianiste chinoise, Yung Li, 25 ans, jouer les quatre Scherzos de Chopin et d'autres œuvres exigeant une technique parfaite. J'eus la bonne surprise de constater qu'il ne jouait pas les agréments d'une façon nerveuse et précipitée comme le font souvent des pianistes brillants et réputés les meilleurs. Ce jeune Chinois a-t-il le sens du raffinement et du toucher qui pourrait être propre à un représentant d'une culture à la subtilité ancienne ? Je le pense. C'est ainsi qu'il peut offrir des interprétations personnelles remarquables d'œuvres d'auteurs occidentaux de culture si différente de la sienne. De même, c'est ainsi que l'on peut récuser l'exécution d'une œuvre si l'artiste – quelle que soit sa discipline – n'a pas le sens inné du bon goût ou de l'intelligence de l'écriture. On trouve alors de l'exagération, du maniérisme et des effets sollicités que nous proposons, pour reprendre l'expression de Léopold Mozart, « les assassins croqueurs de notes qui ne font que mettre en lumière leur manque de jugement ».

Ces « croqueurs de notes » pourraient pallier leur défaut grâce à leur *culture générale*, ce qui est ma troisième condition.

La culture générale n'est pas une condition *sine qua non* mais elle me semble aussi utile que nécessaire. Nombre de musiciens restent de simples exécutants pour n'accorder aucun intérêt à d'autres formes d'art et ne faire que trop peu d'effort de compréhension des œuvres qu'ils jouent.

Aujourd'hui beaucoup de musiciens sont aussi musicologues, intéressés en outre par d'autres arts, par la vie intense actuelle et ils déploient souvent une activité à la hauteur de leur talent. Combien on peut comprendre mieux Bach, Beethoven, Schumann ou Prokofiev lorsqu'on connaît leur vie et la société dans laquelle ils ont vécu. Cependant mon propos n'est pas de vouloir que tout musicien soit un puits de culture générale mais, de même que l'on reconnaît un homme cultivé à son expression orale, de même pourra-t-on reconnaître un musicien cultivé à son jeu réunissant héritage culturel, don et travail. On pense, entre autres, à Georg Solti, Sergiu Celibidache, Yehudi Menuhin, David Barenboim ou Christian Zacharias. Ceci me paraît d'autant plus vrai que notre époque laisse de moins en moins de temps à l'étude personnelle, bousculés que nous sommes par la course aux résultats et l'obligation de réussite. Ce qui m'amène aux effets de la modernité – synonyme de modernisme – dans l'interprétation musicale.

### **Interprétations modernes ou non**

Louis Aguettant (1871-1934), agrégé des lettres et personnage de la vie littéraire et musicale de Lyon, affirmait que c'est une erreur de croire que toutes les musiques jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle se jouaient plus lentement que de nos jours, croyance qui persiste encore. Avec les musiques modernes, ce grand esprit trouverait sans doute matière à renforcer son propos.

Mais peut-on aujourd'hui au XXI<sup>e</sup> siècle partager l'avis de Paul Badura-Skoda qui affirmait en 1972 : « Le but suprême de toute exécution musicale est de marquer profondément l'âme de l'auditeur », ou celui de Busoni dans son *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (« Essai d'une nouvelle esthétique de l'art musical ») de 1907, où l'on relève ceci : « Le sentiment reste en art l'ultime qualité morale ». Loin de moi l'idée que la musique ne puisse être bien interprétée que si elle est réduite à ces deux avis. Il faut tenir compte de trois phénomènes des temps modernes qui influencent notre réception d'une interprétation. Je veux parler du bruit, de la vitesse et de l'évolution des harmonies.

*Le bruit* dans notre monde moderne accuse une augmentation du niveau de décibels très sensible. Les exemples manquent si peu et sont tellement présents à notre esprit, comme à nos oreilles, qu'il est inutile d'en dire plus.

*La vitesse* est caractérisée par deux notions : le déplacement et le remplacement. La première se mesure en m/s ou en km/h. Nous y sommes si habitués que nous ne nous rendons plus compte de l'accroissement acquis en un demi-siècle. La seconde notion, le remplacement, nous donne une appréciation subjective de la vitesse grâce à des faits objectifs tels que la rapidité d'obsolescence technologique ou la vitesse de transmission des informations. Nous y sommes confrontés en particulier dans les domaines de l'électronique et de l'informatique où l'on assiste à un renouvellement permanent de matériels courants hautement techniques.

L'accession à des musiques nouvelles venait en particulier des deux Amériques et, combinée à notre acquis européen, elle a entraîné une *évolution des harmonies* et a formé notre oreille à accepter des harmonies nouvelles et les audaces sonores. Nous sommes donc perméables à des interprétations qui sortent des sentiers battus.

De tout ce qui précède il ressort que toute interprétation est soumise à des impératifs qui sont très rarement réunis chez un seul individu. D'où les noms prestigieux de Wanda Landowska, Alfred Cortot, Wladimir Horowitz, David Oïstrakh, Yehudi Menuhin, Edwin Fischer, Dinu Lipatti, Fedor Chaliapine, Jean-Pierre Rampal, Charles Münch, Toscanini etc.

Aussi chaque artiste doit-il disposer d'un capital propre :

- de poésie : Wilhelm Kempff, Arturo Benedetti Michelangeli, Nathan Milstein.
- d'émotion : je me rappelle le maître Victor Gille qui me disait à propos des premières phrases de la 1<sup>re</sup> Ballade de Chopin : « Mon enfant, lorsque vous êtes avec une jeune fille, vous ne lui criez pas *Mademoiselle, je vous aime !* mais vous le lui dites d'une voix douce, chargée d'émotion : *Mademoiselle, je vous aime !* »
- de joie : Wladimir Horowitz ou Itzhak Perlmann, parlant de leur travail au piano ou au violon.
- de sensibilité : rappelons-nous les interprétations du concerto pour violon de Beethoven par Menuhin, Zino Francescatti ou Arthur Grumiaux ; rappelons-nous les sensibilités si fines d'Elizabeth Schwarzkopf, Udo Reinemann ou Maurice André.
- de rigueur : Emil Guillels, Dinu Lipatti, Alfred Brendel, Karl Böhm.
- de fougue : Toscanini, Ferenc Fricsay, Carlos Kleiber, Samson François.
- d'atavisme : György Cziffra, Claudio Arrau.
- de justesse : là, je range un de mes préférés, Dinu Lipatti.

Et puis, il y a les artistes universels tels que Menuhin, Daniel Barenboïm, Christoph Eschenbach, Christian Zacharias, tous aussi à l'aise au pupitre qu'à l'instrument grâce à leurs études qu'ils ont mises au service de leur don et de la musique. Mozart lui-même disait : « J'ai dû travailler ferme pour ne plus avoir à travailler indéfiniment » (lettre à son père du 28 avril 1784).

Alors, comment trouver une modernité ou refuser toute influence moderne à l'exécution d'œuvres qui ont par elles-mêmes un caractère, par des artistes qui ont eux-mêmes leur caractère ?

Il faudrait pouvoir associer les styles. Mais ce serait disséquer les choses et ne pas se laisser aller au plaisir de la musique.

Faisons un essai et caractérisons rapidement les styles des différents compositeurs :

- Bach : l'équilibre.
- Mozart : le nombre exact de notes pour une succession rapide des harmonies.
- Beethoven : la libération de l'expression.
- Schumann : le flux, le halètement, les basses.
- Schubert et Chopin : la mélodie, le chant.
- Brahms : le balancier.
- Liszt : le brio.
- Berlioz : l'oreille de l'orchestre.

- Wagner : la succession lente des harmonies et des volumes.
- Debussy : le toucher.
- Prokofiev : merle et rossignol ensemble.
- Jolivet : l'oreille des cuivres.
- Dutilleul : le calme dans la frénésie ambiante.

Tous les artistes ne peuvent posséder intrinsèquement tous ces styles mais tous peuvent et savent en respecter les caractères principaux. Ce qui ne peut exister qu'en faisant le bon choix du tempo.

Léopold Mozart disait : « Dans chaque morceau de caractère mélodique, il existe au moins une phrase à partir de laquelle on peut fixer de façon sûre le tempo correct ». Nous sommes en 1756 et la musique n'a pas encore connu son fils Wolfgang, qui naissait cette année-là, ni Beethoven et encore moins Ravel, de Falla ou Scriabine. Il n'en reste pas moins vrai qu'il reste toujours un guide.

Aujourd'hui, au XXI<sup>e</sup> siècle, nous avons tendance à tout jouer un peu vite, ce qui n'est pas forcément incompatible avec la beauté d'une œuvre. Mais on observe un contraste de plus en plus marqué entre passages *lento* – joués souvent trop lentement – et passages *agitato* ou *presto* – joués le plus vite possible. Déjà en 1934, Arthur Schnabel, dont nous avons des repiquages, prenait quelques libertés avec le tempo de certains mouvements des sonates de Beethoven. Dans la Sonate N°3 (opus 2 en do majeur), il modifie constamment le tempo du 1<sup>er</sup> mouvement, ce à quoi il ne s'autorise pas dans les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mouvements (*scherzo* et *allegro assai*), le 2<sup>e</sup> étant un *adagio* laissant libre cours à la sensibilité de l'interprète. Peut-être ces variations de rythme sont-elles une recherche d'effets ou cela vient-il d'une facilité excessive dans le jeu des passages rapides, mais je crois surtout qu'il existe chez beaucoup de pianistes une précipitation dans les gruppettos ou les suites de doubles ou triples croches, ce qui rend tout à coup une œuvre un peu dérangement au lieu de la rendre expressive et fidèle. Ce réflexe de précipitation est beaucoup plus rare chez les cordes ou les vents – mis à part peut-être la clarinette. Cela doit tenir à la difficulté du pianiste à rendre ses deux mains totalement indépendantes l'une de l'autre et ceci nous amène à deux constatations.

En premier lieu, du fait que la main gauche doit le plus souvent marquer et maintenir le rythme, la main droite est souvent amenée à jouer quatre, cinq ou six notes dans un temps très court, d'où la précipitation nerveuse observée chez beaucoup de jeunes pianistes mais aussi chez Sviatoslav Richter, Brendel ou Maria-João Pires.

En second lieu, les pianistes maîtrisent assez mal le *rubato*, souvent confondu avec un *ralentendo* lourd et sollicité. Le maître incontesté du *rubato* élégant reste Dinu Lipatti, élève d'Alfred Cortot, près duquel on peut ajouter Cziffra et Brailowsky. Le *rubato* est un retard rythmique à peine sensible qui ne doit se remarquer que parce que l'autre main (au piano) ou la partition chargée de maintenir le rythme (à l'orchestre) ne cède rien à la rigueur rythmique. Quand on écoute le concert du Nouvel An 2008 à Vienne dirigé par Georges Prêtre, on constate que l'emploi du *rubato* par l'orchestre donne beaucoup de fluidité à l'interprétation, qui est d'un goût exquis.

Par ailleurs, le tempo modifie totalement l'écoute d'une œuvre. La rapidité excessive est contraire à l'élégance, de même qu'une trop grande lenteur rend une œuvre lourde, fatigante et plate. Alors comment connaître le bon tempo ? Voici mon opinion personnelle.

Je pense que tout musicien doit être capable de chanter ou de se chanter les œuvres qu'il joue. Il doit les entendre et, que la voix soit belle ou non, faible ou puissante, elle est toujours tributaire de la capacité respiratoire, de la technique respiratoire et des moments où l'on reprend sa respiration. Cela est vrai aussi bien si l'on chante à voix audible que si l'on chante en silence – si je peux m'exprimer ainsi. Le tempo doit toujours permettre la respiration mais aussi contribuer à l'effet recherché.

La musique est une discipline qui allie le mieux et le plus exactement la mémoire musicale, le geste musical présent et le contrôle de l'exécution. En effet lorsque je joue une note dans une mesure d'une sonate, dans l'instant précis il se passe plusieurs choses dans mon esprit :

- je sais devoir jouer la note et mon cerveau commande à mon doigt de jouer cette note. c'est le *geste musical présent*.

- je viens de jouer la ou les notes précédentes dont mon cerveau contrôle la justesse et la sonorité et dont il tire des corrections pour les notes suivantes. C'est le *contrôle d'exécution*.

- j'entends par avance les notes que je vais jouer, ce qui va permettre à mon cerveau de donner des ordres en conséquence. C'est la *mémoire musicale* que l'on écoute tout en jouant. Ceci est très important, car c'est ce qu'on entend par avance qui est ce qu'on veut jouer.

Et selon les jours, les heures, la fatigue, l'humeur on peut être satisfait de ce que l'on vient de jouer comme n'être pas satisfait du tout.

Si l'on peut chanter en soi-même une œuvre, l'entendre comme si elle était réellement jouée, on peut en saisir les différentes couleurs et émotions qu'on lui attribue. Aussi pour reproduire ces émotions et ces couleurs sait-on d'instinct choisir le tempo général et le moduler selon son propre goût. Adieu les machines à coudre pianistiques ! Même dans des passages presto, Alfred Cortot relevait des « phrasés intérieurs » auxquels un tempo trop rapide ne laisserait pas de place.

Enfin, dans toute audition musicale il y a un effet de volume sonore. Si la peinture n'attire l'œil que si elle se présente dans son champ visuel, la musique, elle, est perceptible quelle que soit sa source par rapport à nous. Le son se capte indépendamment de l'endroit où nous sommes justement parce qu'il se propage en trois dimensions.

Il est donc nécessaire de tenir compte du volume sonore de toute interprétation, ce qui ne veut pas dire puissance sonore. Il y a autant de recherche de volume dans un concerto pour piano de Mozart que dans un concerto de Rachmaninov. Pour cela on doit toujours privilégier la netteté du jeu et les basses harmoniques.

La netteté s'obtient grâce à la précision de la mesure (*cf.* Wladimir Horowitz ou Jascha Heifetz), ce qui évite la confusion ou le désordre dans les passages rapides (*cf.* l'interprétation de référence de la Sonate N°3 en si mineur de Chopin jouée par Dinu Lipatti). Et cela est d'autant plus vrai si la page est puissante et sonore.

Ce que j'entends par basses harmoniques est constitué par toute harmonie d'accompagnement que l'on entend lorsque chante en soi une œuvre. Par exemple, la mélodie de la « venue des anges » au milieu de la Marche funèbre de Chopin ne s'entend qu'avec son accompagnement de main gauche. De même le 4<sup>e</sup> mouvement du Quatuor N°9 de Beethoven ne peut se concevoir qu'avec les basses alors que le premier violon domine tout le mouvement et imprime son interprétation. Autres exemples : le Quatuor N°11 de Beethoven ou le Quintette de Schumann, etc.

Pour autant, faut-il imaginer qu'il n'y ait qu'un seul tempo pour une seule interprétation bonne et valable ? Certes non ! Cela conduirait à n'avoir que des copies immuables où le tempérament de l'artiste n'existerait pas.

Le Prélude N° 7 de Chopin, *andantino*, composé de 16 mesures seulement, peut être joué à des tempi variés selon le goût de l'interprète et peut-être aussi selon son humeur. Joué rapidement il est gai et allant, faisant contraste avec le Prélude N°6, *lento assai*, dont la mélodie venue de la main gauche est assez grave et mélancolique. Joué lentement il s'associe directement à ce même Prélude N°6 que l'on doit alors jouer en lui donnant un caractère plus sérieux. Chez Mozart, l'*andantino* est un *andante* plus allant et je pense qu'il en est de même chez Chopin et je préfère un Prélude N°7 plus primesautier.

Le premier mouvement, *adagio sostenuto*, de la sonate 14 de Beethoven, *quasi una fantasia*, dite « Clair de lune », est aussi un exemple qui offre à l'artiste plusieurs possibilités d'interprétation qui peuvent plaire plus ou moins selon que les émotions sont partagées ou non avec l'auditeur. Il faut tout d'abord noter que Beethoven a mentionné *sempre pp*, toujours

*pianissimo*, et « sans sourdine ». Les 70 mesures du mouvement doivent être donc jouées dans un registre de *piano* sans aucun *forte* et se terminer en *pianissimo*. Mais il fait faire un *crescendo* (mesure 25) et *decrecendo* pour arriver au *piano* (mesure 29), que l'on conserve jusqu'à la mesure 43, phase qui se retrouve à la mesure 49. Voilà pour les sonorités. Le tempo est lent et soutenu, ce qui donne raison aux pianistes qui jouent ce mouvement sans une seule variation rythmique interne, donc parfaitement métronomique. Et pourtant, peut-on penser que Beethoven qui, paraît-il, aurait conçu ce thème au bord d'un lac sans ride et sans bruit, ait souhaité maîtriser sa fougue permanente lors du *crescendo* annonçant la montée de la main droite en arpège brisé ? Ici encore la volonté d'exprimer un sentiment peut guider l'artiste qui, à aucun moment, ne devra jouer *lento* ou *andante* mais bien rester dans l'*adagio sostenuto* et l'ambiance générale du *piano*.

Ainsi, je ne pense pas que soient imputables à notre vie actuelle, trépidante et bruyante, les fautes de tempo d'une interprétation mais plutôt à une erreur personnelle de l'interprète qui n'accompagnerait pas toujours son jeu de sa propre écoute et de son propre chant.

Les musiques contemporaines répondent aussi à ces mêmes critères. Il suffit pour s'en persuader d'écouter les mêmes morceaux joués par des artistes différents. Les uns sont inécoutables, les autres nous plaisent. Nous sommes quelques-uns à en avoir fait plusieurs fois l'expérience au cours du « Concours international de piano de musique du XX<sup>e</sup> siècle » d'Orléans.

En dernier lieu, quel que soit le morceau de musique, sa forme ou son âge, nous devons nous insurger contre les interprétations excessives.

Un artiste n'est pas quelqu'un qui ne sacrifie qu'à l'envie d'épater un public, qui travestit une œuvre dans le but de se faire valoir et qui, de toutes façons, ne sert en rien son art. Et n'est pas une excuse le fait de vouloir étonner pour se faire un nom, pour prendre une place parmi les artistes à la mode soutenus par un marketing sans faille. Connaissez-vous les interprétations d'œuvres de Vivaldi ou Corelli jouées par un ensemble de cordes dirigé par un certain Biondi. Ces virtuoses, ces instrumentistes font une prestation digne d'un cirque, car c'est de la haute voltige, cela époustoufle, tient en haleine et, par chance, ils arrivent tous ensemble à la fin du morceau. Si l'on entend parfois des grattements d'archet, ce n'est pas grave dans le fourmillement des notes produites. Ce n'est pas de la musique.

Je préfère dans tous les cas une interprétation à une exécution et vous reconnaîtrez toujours une œuvre jouée au tempo idéal lorsqu'elle vous paraîtra plus exacte et vous touchera profondément.

# Un cantique à plusieurs voix : dialogisme et polyphonie dans le *Porche du mystère de la deuxième vertu* de Charles Péguy (1911)

Hélène Daillet  
Université de Brest

*Le Porche du mystère de la deuxième vertu* est une œuvre de lecture apparemment simple et de composition plutôt complexe.

Apparu après *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (de 1910), dont il constitue un premier prolongement, le second *Mystère* trouvait déjà sa source première dans l'œuvre de jeunesse, la *Jeanne d'Arc* de 1897.

Sans changer de sujet, la vie de Jeanne d'Arc, la pièce de théâtre semble prendre une autre forme dans *Le Porche*, celle d'un monologue où les mises en forme théâtrales sont de plus en plus réduites. Cette modification se situe surtout au niveau des énonciations, si l'on considère qu'il s'agit encore d'un « mystère » inspiré des pièces du Moyen Âge : la mise en scène perdure grâce à une succession de « tableaux » ou saynètes, fidèles en cela à l'art dramatique. De la même façon que la mise en forme du texte évolue de la première pièce au premier *Mystère* et enfin au *Porche*, second *Mystère*, l'expression change elle aussi sous la pression du bouillonnement créateur : la prose se fait peu à peu vers libre et permet des variations très intéressantes.

Nous nous intéresserons ici aux jeux des pronoms personnels – jeu chaotique en un premier sens, et des énonciations de cette langue qui se donne un espace et une expression nouvelle.

## Le *Porche* : monologue ou dialogue ?

Avant d'aborder les jeux des pronoms personnels qui engendrent un système dialogique complexe, il s'agit d'éclaircir les différents types d'énonciations qui coexistent et finissent par interagir entre eux dans l'œuvre.

Sur le mode d'un « faux » dialogue, une religieuse, Madame Gervaise, s'adresse à Jeanne muette. Celle-ci, encore jeune, assume un rôle d'écoutante et de disciple. À l'intérieur de cette structure de « faux dialogue »<sup>76</sup>, d'autres dialogues s'instaurent et s'entremêlent.

De ce fait et pour d'autres raisons, *Le Porche* ne peut être dit *stricto sensu* un monologue. Certes, une seule énonciatrice directe est mise en scène mais d'une part, ce « monologue » ne s'adresse pas à Jeanne seulement mais à toute une série d'auditeurs supposés et potentiels (ici, les lecteurs, chrétiens ou non), d'autre part, plusieurs voix se font entendre réellement dans le texte dont l'importance narrative est tout aussi essentielle. Le personnage de Madame Gervaise ne revêt d'ailleurs pas une consistance théâtrale forte ; elle sert plutôt de truchement pour mettre en scène Dieu le Père, rien de moins. L'importance donnée par Péguy à la Personne de Dieu ne fait que diminuer et même écraser la valeur personnelle et représentative de la religieuse.

Le fondu des différentes voix n'engendre cependant pas la confusion, mais leur attribution multiple a des effets particuliers et intéressants à plus d'un égard. Les rôles et les situations semblent se confondre dans un premier temps – sans doute parce que la valeur intime et conscientielle de cette prose poétique « dématérialise » quelque peu les caractères. Cependant,

---

<sup>76</sup> Il y a dialogue dans la mesure où Jeanne, silencieuse, est présente, mais aucune didascalie n'en fait mention, sinon dans le premier *Mystère*, dit *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* et bien sûr, dans la première pièce de 1897. Seul le texte mentionne l'écoutante par ces mots à elle adressés, « mon enfant ». L'édition de poche « Poésie » chez Gallimard, présentée et annotée par Jean Bastaire, fait mention de cette absence à juste titre.

chacune de ces voix apparaît bien distincte, car née d'une stratification presque géologique, due principalement au rôle spirituel – et non plus seulement social<sup>77</sup> – des locuteurs et des auditeurs.

Le jeu des pronoms personnels est encadré par un système global d'énonciations multiples dans *Le Porche*. L'apparente confusion des procédés mis en place se révèle être de fait une compénétration complexe de plusieurs niveaux d'énoncés locutoires. Ce jeu de pronoms s'avère du même coup beaucoup plus riche et conséquent qu'il n'y paraît au premier abord. Enfin, cette apparente liberté d'expression de la diversité des voix par les pronoms, parce qu'elle est cadrée, met en place un certain schéma de compréhension.

Par voie de conséquence, force est de constater qu'une œuvre comme *Le Porche*, qui semble se présenter sous la forme fixe du monologue, est en réalité un dialogue où s'insère une infinité de voix et de dialogues. De par la genèse interne à l'œuvre poétique de Péguy, il appert que la première *Jeanne d'Arc*, dont les rôles sont bien définis, circonstanciés et presque « lisses » en ce qui concerne Jeannette et son amie Hauviette, par cette simplicité qui émane de leur texte, est toute remplie d'une épaisseur et d'une richesse qui ne cherchaient qu'à se déployer avec le temps. La première *Jeanne d'Arc*, malgré son peu de succès à l'époque, devait être écrite. L'unité première de la première pièce a un rapport avec la congruence des voix du *Porche du mystère de la deuxième vertu*. Voilà un des éléments qui permet de lire cette multiplicité de voix comme étant l'expression unifiée et unificatrice d'un seul et même questionnement. Là, les rôles ne sont point étrangers l'un à l'autre mais participants d'une unique et « divine comédie » où l'enjeu se perçoit à travers une histoire et non pas seulement la Divinité ou le salut de l'homme : c'est le destin unique de toutes les personnes de l'histoire qui nous importe et qui tient au cœur de Péguy.

Nous concluons ceci de ce qui précède : aucune voix n'est oubliée, le cadre n'éclate pas, pas de prééminence définitive d'un personnage au détriment d'un autre. Cette écriture composée non seulement *fait histoire* mais elle a pour vocation d'unifier et en unifiant, de *panser les blessures* de la division (sans en omettre les différences). La vocation de ce texte qui a trait à l'Un et au Multiple, en son essence et en sa finalité, permet de mettre au jour un style unique en son genre.

Par ailleurs, le rôle, ou plutôt les rôles des énoncés sont également multiples et à destinée presque exclusivement performative<sup>78</sup>, quoique poétiques. Même si le jeu poétique laisse une liberté indubitable lors de l'évolution et de l'élaboration du sens, aucune parole, paradoxalement, n'est vaine ou isolée. Il est vrai, *Le Porche* se situe dans le domaine religieux où la prière, la foi, liées à l'espérance, sont considérées comme des actes et un certain pouvoir.

Tout au long du *Porche*, nous observons donc différents types d'énonciations.

Dans une première séquence, soit l'*incipit* de l'œuvre, Madame Gervaise parle en lieu et place de Dieu : « La foi que j'aime le mieux, dit Dieu, c'est l'espérance »<sup>79</sup>. Le relatif orgueil qui pointe derrière cette mise en scène est clair mais ce dernier a le mérite d'introduire Dieu dans un discours direct (quoique rapporté par la religieuse) sans tirets ni guillemets.

Dans un deuxième temps, Madame Gervaise rapporte le discours du prêtre – discours par ailleurs extrait d'une *lecture*, celle du catéchisme des enfants de l'Orléanais : « Le prêtre dit. / Ministre de Dieu le prêtre dit : *Quelles sont les trois vertus théologiques ?* »<sup>80</sup> et instaure de fait un autre dialogue en discours direct (rapporté).

Ces deux premiers discours directs forcent l'impact du message (et non du locuteur en usant du principe d'autorité) non seulement par ces jeux d'énonciations mais aussi par le fait que la référence au catéchisme, ainsi présentée, informe du caractère commun du lisant et du lu, qui

---

<sup>77</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 76.

<sup>78</sup> John Langshaw Austin, *How to do things with words*, Londres, Oxford University Press, 1962 ; traduction française : *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970.

<sup>79</sup> Charles Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, préface et notes de Jean Bastaire, Gallimard « Poésie », 1929 pour *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, 1986 pour la préface et le dossier, p. 17. Nous choisissons de renvoyer à cette édition pour plus de commodité.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 22.

relève donc aussi du dialogisme, à l'intérieur même de ces deux premiers énoncés, comme si cette parole ne pouvait vivre sans locuteur / récepteur, sans un quelconque support qui la transmet.

Selon Bakhtine, le discours direct ne relève pas du dialogisme à proprement parler, car les interlocuteurs sont à la fois objectifs et clairement définis (ils ne se contaminent pas les uns les autres). Or, dans *Le Porche*, il existe simultanément une similitude et une différenciation entre les personnages Dieu / Madame Gervaise et Madame Gervaise / le prêtre dans le corps du message. Les personnages ne semblent donc pas dialoguer entre eux en rapportant leurs paroles ; ils se renforcent plutôt et cet effet s'ajoute à l'impact d'une énonciation directe. Cependant, l'absence de marques typographiques permettra un glissement progressif vers le discours indirect libre où les frontières et le sens des rôles sont plus difficiles à cerner.

On devine un troisième type d'énoncé car, par la suite, Madame Gervaise s'adresse à Jeannette par ces mots : « Mon enfant »<sup>81</sup>, répétés au gré d'une conversation où la condescendance est telle que seule la soumission semble de mise. Le « faux » dialogue Jeannette / Madame Gervaise est donc relayé par ce déictique, lui-même amené par le biais de Dieu dont nous sommes tous les « enfants ».

Outre cela, le discours indirect libre semble une trame de fond au récit et ce, dès le début du *Porche*. Après l'énoncé qui sert d'introduction « La foi que j'aime le mieux, dit Dieu, c'est l'espérance », trois lignes de blanc sont demandées. Péguy en avait demandé une sur le premier manuscrit, mais leur ajout donne effectivement au texte qui suit<sup>82</sup>, long développement du premier axiome, une valeur non pas impersonnelle mais quasi universelle. Les lignes de blanc isolent le premier énoncé directement attribué à Dieu et, si la suite correspond aux pensées intimes de Dieu (et bien sûr de la couventine, ainsi que de l'auteur) – car les déictiques permettent de rapporter les pages qui suivent à cette Personne divine –, l'intervention de nouvelles lignes de blanc encadrant une pensée plus impersonnelle invite à revenir à un discours indirect libre non attribuable nécessairement à cette dernière.

Péguy poursuit le récit : « Mes trois vertus dit Dieu »<sup>83</sup>. L'énonciatrice, notre couventine, disparaît derrière cette énonciation multiple. Une rupture non annoncée typographiquement parlant s'ensuit dans le corps du texte avec la pensée soudaine du père de famille : « Tout d'un coup il pense à sa femme qui est restée à la maison »<sup>84</sup>. Le propos de Dieu quelques lignes plus haut préparait, mais de manière *insensible*, la rupture :

Mes trois vertus dit Dieu.  
Maître des Trois Vertus.  
Mes trois vertus ne sont point autrement que des hommes et des femmes dans une maison  
des hommes.  
Ce ne sont point les enfants qui travaillent.<sup>85</sup>

Dans la bouche du père de famille ou bûcheron, un discours rapporté se fait jour : « *Les deux gars Sévin c'est des braves gars. / Ça n'est pas étonnant* »<sup>86</sup>. Le discours indirect libre en italiques alterne avec les pensées du narrateur, ici le père de famille (projection de Péguy), rapportées par Dieu par le biais de Madame Gervaise. Une série d'énonciations en gigogne se fait donc jour avec une économie de procédés typographiques telle qu'une certaine confusion s'installe. Le narrateur endosse successivement plusieurs personnages et parfois, de manière simultanée. Les personnages dans leurs énonciations s'effacent donc au profit du texte lui-même.

---

<sup>81</sup> *Id.*, à partir de la page 22.

<sup>82</sup> *Id.*, pp. 17-21.

<sup>83</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>84</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>85</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>86</sup> *Id.*, p. 33.

Par voie de conséquence, les rôles de Dieu et du père de famille se confondent et s'échangent<sup>87</sup>. D'une part, la famille en est comme sacralisée, d'autre part, Dieu est humanisé. Sans cette énonciation, la personnification de Dieu, possible théologiquement, manquerait de vraisemblance et d'épaisseur, et l'identification du lecteur aux différents protagonistes en serait également amoindrie, voire inopérante. Or, le récit sacré de Péguy a pour but de mettre en relation, de relier (du latin *religere*, « relier », à l'origine du mot *religio*) Dieu et l'homme, l'homme avec son Dieu. C'est là le but précis de son écrit et le support papier permet une intériorisation immédiate du propos (par le lecteur) grâce, en définitive, à la dépersonnalisation des locuteurs. Ce rendez-vous à ne pas manquer semble réalisé dans *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*. Ce rapprochement très intime entre Dieu et l'homme à travers le processus d'écriture qui guide Péguy dans *Le Porche* est une victoire spirituelle sur la spiritualité du temps.

Un pas historique est franchi dans cette approche du Dieu Personne, non plus seulement « doux et humble de cœur »<sup>88</sup> comme la spiritualité du XVIII<sup>e</sup> siècle cherchait à le faire connaître. Ce n'est plus « l'homme à l'image de Dieu » qui se fait jour mais celui de « Dieu à l'image de l'homme ». Qui plus est, Péguy atteint ce but et cette avancée par des moyens qui ne sont en aucun cas voulus pour eux-mêmes.

L'assimilation progressive de Dieu au père de famille commence par « Heureux enfants ; heureux père »<sup>89</sup>, se poursuit par un « nous » qui n'est plus majestatif mais communautaire : « Nous savons bien pourquoi »<sup>90</sup> (en tant que « pères de famille ») et s'achève sur « Vous êtes tous des enfants Jésus »<sup>91</sup>, où l'assimilation du regard du père à celui de Dieu exprime une vision pure et confiante de l'enfance. Confirmation et preuve de cette identification sont données par le retour au père de famille un peu plus loin : « Il pense à ses trois enfants... »<sup>92</sup> en alternance immédiate avec Dieu : « C'est le contraire d'un homme qui a loué ses enfants... »<sup>93</sup>

Lorsque la litanie de la Vierge apparaît, ce sont les deux voix conjuguées de Dieu et du narrateur (en plus de celle de Madame Gervaise) qui la louent ensemble et à l'unanimité. Il ne s'agit donc plus de combiner différenciation et assimilation / identification.

Enfin, Jésus apparaît en discours rapporté : « *Ego sum via...* »<sup>94</sup> ou direct.

À toutes ces énonciations, il faut ajouter les citations proches ou lointaines de la Bible, des Évangiles ou de la liturgie ; ou encore celles de la littérature, plus ou moins apparentes. Les discours du Christ sont présentés par les évangélistes à titre nominal. Personne n'est donc oublié ! Cependant, les citations cachées du *Porche* ne font pas partie, comme le suggère Bakhtine à ce sujet, du dialogisme *stricto sensu* mais plutôt d'un dialogisme passif, d'un cœur à cœur personnel de Péguy avec lui-même.

Pour résumer, on observe donc plusieurs niveaux d'énonciations : Madame Gervaise occupe la voix de fond, comme une basse continue ; Dieu occupe le premier plan hiérarchique et spirituel, avant le père de famille (soit Péguy, le narrateur) ; enfin, une infinité de voix prises à diverses sources tentent de circonvenir ou de préciser la fin ultime du sens recherché et proposé. Les citations des Évangiles sont encore attribuées au rapporteur avant d'être replacées dans la bouche du narrateur ou de l'auteur (le Christ ici). L'honnêteté de ces références rend à chaque énoncé sa légitimité et aussi sa fragilité. Elle donne la mesure de l'intégrité des citations, de leur valeur et de leur influence sur le discours. Ainsi, ces voix multiples confèrent au discours une

---

<sup>87</sup> *Id.*, pp. 38-40.

<sup>88</sup> Le développement de la théologie du Sacré-Cœur au XIX<sup>e</sup> siècle accentuera encore ce recentrement de la vie spirituelle autour de la personne du Christ et non plus seulement du Dieu Père. Voir Jean-Marie Mayeur, *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. XI : « Libéralisme, industrialisation, expansion européenne (1830-1914) », Desclée de Brouwer, 1995.

<sup>89</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>90</sup> *Id.*

<sup>91</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>92</sup> *Id.*

<sup>93</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>94</sup> *Id.*, p. 74.

force ou une valeur symbolique quasiment infinie. Enfin, il faut noter l'alliance de procédés conçus ici de manière complémentaire pour rapprocher ou distinguer les voix et produire des effets de sens uniques, précis ou caractérisés par une richesse sémantique en germe, toujours susceptible d'associations libres. Les différentes énonciations du personnage Dieu semblent manifester une présence à la fois distincte et mêlée à l'ensemble du réel, une identité à la fois naturelle et surnaturelle.

Ces énonciations sont multiples, juxtaposées et continues pour la plupart des voix ; elles sont alternées pour le duo père de famille – Péguy / Dieu le Père qui se fond et s'unit certainement autour de la Femme par excellence, Marie, Mère de Dieu. Ce duo n'est pas duel : Dieu le Père s'y parle à lui-même comme le bûcheron à sa conscience et à son cœur. Cette intériorité et ces résonances empêchent donc tout enfermement du sens et des identités.

Mais que signifie ce plurivocalisme, désigné par ailleurs par le concept de polyphonie ? Il n'est certes pas synonyme de rejet et de contestation<sup>95</sup> dans *Le Porche*. Au contraire, il développe en les confrontant les sens possibles de la foi et de la lecture biblique, et il figure les multiples voix de la conscience en recherche.

Comme chez Dostoïevski, l'intertextualité du *Porche* est intense. « Ce qui [...] importe par-dessus tout, c'est l'interaction dialogique des discours, quelles qu'en soient les particularités linguistiques. *Le principal objet de sa représentation est le discours même*<sup>96</sup>, et particulièrement le discours porteur de sens plein. Les œuvres de Dostoïevski sont un discours sur le discours, adressé au discours »<sup>97</sup>.

Tout en modérant cette dernière observation à propos de Péguy – *Le Porche* aurait-il pour objet principal et premier la représentation du discours ? –, nous pouvons toutefois souligner que le dialogisme, en tout état de cause, fait partie intégrante de l'œuvre de 1911.

Le processus montre une forme essentielle de la démarche de foi, parce que les voix contradictoires s'y exposent de manière non formelle mais *nécessaire*, cette pluralité étant la marque d'une honnêteté qui n'évince aucune difficulté de la vie intérieure d'une âme taraudée de mille et une questions, amplifiées et non pas simplifiées par le chemin de la foi.

Si l'on rapproche le discours de Péguy de la parole biblique, ce qui fait le centre du *Porche* est bien le Verbe. Certes, il s'agit d'une parole qui se pose et s'énonce comme dans le récit de la Genèse, mais qui par là-même se donne au lecteur et se donne à elle-même un sens, une signification ou en tout cas une possibilité ultime de signification. Sans cette parole offerte à soi-même et aux autres, aucune errance ne vient mais aucune liberté essentielle ne peut s'en dégager non plus *in fine*. Aussi bien, l'histoire du Verbe comme celle du *Porche* en écriture est un processus aventureux où le but unique confère à l'ensemble une unité composée, sous-jacente au discours, toujours possible. C'est bien cette plénitude que *Le Porche* cherche à atteindre.

C'est pourquoi Bakhtine écrit que la multiplicité des voix donne au texte une épaisseur et une plénitude particulières, où l'unité du discours tient principalement à l'unité du sujet parlant. On pourrait ajouter : « ou du lecteur qui peut faire ce travail ». Dans la mesure enfin où Dieu est mis en scène, Lui, le Verbe par excellence, on ne peut que souscrire à cette observation non à cause de l'argument d'autorité mais parce que comme le Verbe, le texte n'existe que lu par quelqu'un d'autre que son auteur, donc dans une altérité intrinsèque.

Le plurivocalisme du *Porche* se remarque aussi bien à d'autres niveaux de l'œuvre. Comme le fait remarquer Odile Fayet, la ponctuation, la présentation typographique du texte et sa mise en forme participent de ce plurivocalisme :

---

<sup>95</sup> Frédérique Tournadre-Surlapierre, « *Faim (Sult, 1890) de Knut Hamsun : monologue intérieur ou logorrhée de soi ?* », pp. 41-58 ; p. 53 : chez Knut Hamsun et Céline, « [...] le plurivocalisme signifie avant tout le rejet et la contestation ».

<sup>96</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>97</sup> T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 103.

La parenthèse donne la liberté de conjuguer les voix contradictoires qui parlent ensemble au fond du poète, rompant l'univocité du langage [...]. La parenthèse, sorte de *voix off*, offre la distance qui permet à la conscience suscitée par l'acte de se dire, permet de manifester les diverses voix, les divers moi, les éclairages différents. Du choc des voix, comme de celui des mots surgit le réel. Le message est interrompu, par un témoignage sur ce message où le poète sort de l'anonymat et se livre [...]<sup>98</sup>.

## Le jeu des pronoms personnels

Le texte du *Porche du mystère de la deuxième vertu* présente des changements de pronoms personnels au cours d'une même période poétique (qui peut être interrompue par un point final alors que l'unité de sens doit continuer). Il semblerait que ce soit à l'helléniste qu'était Péguy que l'on doive ces exemples de dérogation à la grammaire française moderne. De ce point de vue, la langue – et pas seulement la syntaxe – du *Porche* semble éclatée parce que multiréférentielle. Finalement, ces différentes voix constituent un jeu littéraire où le lecteur tient une place active au même titre que le narrateur ou les personnages mis en scène.

L'exemple d'un verbe conjugué à deux personnes simultanément dans une seule et même phrase le montre bien et nous conduit sur la voie d'une analyse du dialogisme et de la polyphonie, plus complexe et plus profonde. Nous tâcherons d'en résumer les traits caractéristiques.

Ces formes sont comme des signes à interpréter, car elles ne sont pas des erreurs de syntaxe ou de grammaire et sont plus que des anomalies dites « poétiques ». On invoquerait à tort ces explications, qui conduiraient à une dépréciation de la poésie en son essence et de la poésie du *Porche* en particulier. Il semblerait au contraire que ces formes particulières aient une fonction sémantique positive, que ce soit une valeur d'appel, d'ouverture ou d'interrogation.

Nous tâcherons de suivre le mouvement méthodique suivant : partir d'un extrait représentatif de nos observations globales en tenant compte de l'effet produit sur l'esprit du lecteur puis l'analyser pour essayer de cerner le style de Péguy. Cette approche graduelle devrait permettre de mieux définir les sens de l'écriture de Péguy : son intention, son élan, sa portée.

La richesse de cette poésie foisonnante amplifie le seul sens littéral, ce qui est le propre de la littérature. Mais quels sont en définitive les valeurs et critères implicites de la forme de ce poème, de ses figures de style ? L'écriture de Péguy a-t-elle une dimension morale, c'est-à-dire volontaire ? Comment vient-elle au jour, comment s'exprime-t-elle ? Si elle est codifiée, peut-on dans ce cas parler d'éthique littéraire ? Si elle est spirituelle, peut-on encore faire état d'une théologie littéraire ? Telles sont les questions qui sous-tendent notre exposé.

Prenons un premier exemple. Dans l'invocation au peuple français, on voit Dieu – par la bouche de Madame Gervaise, une religieuse dialoguant avec Jeanne enfant – interpeller le peuple français à la troisième puis à la deuxième personne :

Peuple qui fait reculer les pestilences  
Par l'ordre. Par la propreté, par la probité ; par la clarté.  
Par une vertu qui est en toi [...]  
Peuple jardinier, qui laboures et qui herses,  
[...] Qui ameublis la création même<sup>99</sup>.

La majeure partie de cette interpellation-évocation du peuple se fait à la deuxième personne. Cependant, cet exemple montre déjà l'usage simultané de la deuxième et de la troisième personne par l'énoncé « Peuple qui fait reculer ».

---

<sup>98</sup> Odile Fayet, *Une Lecture du Porche du mystère de la deuxième vertu de Péguy. Essai d'esthétique*, mémoire de maîtrise, Paris-X Nanterre, 1973, pp. 135-136. – Cette étude est en tout point remarquable.

<sup>99</sup> Ch. Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, édition citée, p. 120.

On rencontre ensuite le vouvoiement alors que rien ne permet de justifier un tel changement :

Français, dit Dieu, c'est vous qui avez inventé ces beaux jardins des âmes.  
Je sais quelles fleurs merveilleuses croissent dans vos mystérieux jardins.  
Je sais quelles épreuves  
Infatigables vous portez.  
Je sais quelles fleurs et quels fruits vous m'apportez en secret<sup>100</sup>.

Péguy fait donc parler Dieu de diverses manières, comme si ce dernier voulait faire entendre toutes les voix, tous les points de vue ; comme si, pour Péguy, le propre de Dieu était cette voix unifiant celles des hommes. On verrait du Hugo dans cette « bouche ».

Tout d'abord, il tutoie ce peuple – qu'il « connaît » donc assez intimement pour cela, puis il en vient à interpeller les Français comme un commandant haranguerait ses troupes. Est-ce là un excès injustifié de Péguy emporté par son verbe poétique ? Il ne semble pas : au lieu que ces différents points de vue se regroupent en une unité imposée de l'extérieur, artificielle ou englobante, ils laissent au lecteur le sentiment d'une parole donnée de sujet à sujet, différenciée<sup>101</sup> et dont l'unité est d'ordre intime et relationnel. Il n'y a pas d'excès là où il y a un destinataire aimé.

Mais comment l'unité de sens est-elle possible ? C'est là qu'il faut faire intervenir la dimension morale du texte, la morale étant entendue comme une démarche engageant la personne, non comme un *compendium* de principes et de lois. C'est la bienveillance, valeur éminemment personnelle, de ces différents discours qui permet au lecteur de se les approprier sans être déchiré intérieurement. L'unité du texte et de la vie intérieure du lecteur se crée malgré et par la différenciation des voix. Elle exige une bienveillance *a priori* de ce dernier à l'égard du texte, disposition morale qui permet d'accueillir avec bienveillance un discours bienveillant.

Ces voix seraient en somme des voix multiples, intérieures, qui forment notre conscience, nos sentiments. C'est ainsi que ces différents types d'énonciations prennent peu à peu sens, que le lecteur apprend à reconnaître les différentes voix de sa conscience avec sens et discernement, sans les confondre avec celles de Dieu ou d'autres personnes. La présence de ce Dieu sensible à la voix de notre conscience n'est plus incarnée par un Dieu intrusif et violent, même s'il garde son caractère omniscient. La religion entrevue par ce procédé de multiplication des voix n'est plus tout à fait celle de l'espérance mais d'une relation déjà possible avec Dieu, selon un réseau de semblances, de rapprochements et d'associations. Ce serait la synthèse de ces voix qui formerait le sens spirituel du livre en un paradigme littéraire à la fois subtil et profond.

Du point de vue de l'effet, le lecteur apprécie au fur et à mesure, et non immédiatement, la qualité de ces voix dans un flou originel au début du texte assez intrigant mais porteur de sens. Quel que soit son choix, le sens privilégié rencontrera dans le texte du *Porche* des croisements par les doubles ou multiples sens que propose la poésie. Dans le passage final du *Porche* de la Passion du Christ, Péguy évoque, à propos de la justice, la nouvelle justice d'amour du Christ par une synecdoque intéressante :

Tout était consommé, cette incroyable aventure  
Par laquelle, moi, Dieu, j'ai les bras liés pour mon<sup>102</sup> éternité.  
[...]  
Pour éternellement liant les bras de ma justice, pour éternellement déliant les bras de ma  
miséricorde.  
Et contre ma justice inventant une justice même.  
Une justice d'amour. Une justice d'Espérance. Tout était consommé.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>101</sup> Martin Buber, *Je et tu*, Aubier, 1992.

<sup>102</sup> Soulignons au passage la profondeur théologique du possessif attribué à Dieu le Père.

Il y a, en quelques expressions poétiques préparant cette évocation (répétitions anaphoriques, reprise de l'Évangile « en direct » par la bouche du Dieu Père), des richesses théologiques qui pourraient paraître, à certains égards, des prises de position contradictoires : les hommes ont-ils lié les bras du Christ ou le Christ lui-même a-t-il lié ceux de son propre Père, ce qui est fort différent ? Ou encore : sont-ce les hommes qui ont lié les bras du Père et du Fils ? Quelle que soit la vérité de la situation, Péguy souligne la liberté du Fils et n'exclut aucune position. Mieux, il les associe en sous-entendant dans une structure qui marque la complétude le sens plénier de la souveraineté du Fils et du Père.

Pour la forme, le poète les unit par des structures ou des sonorités en distique, en chiasme et en parallèle. Ces structures de parallélisme, proches de l'art du récit biblique<sup>104</sup>, dénotent une recherche permanente, presque cartésienne, de tous les sens théologiques par épuisement des réponses possibles. Ces parallèles sont eux-mêmes enchâssés dans une structure anaphorique simple, qui a valeur d'écrin.

Cette structure très complexe du finale du *Porche* permet et prépare surtout le texte éblouissant de vérité, de simplicité morale et de grandeur de ces propos *restitués* – par cet acte d'écriture qui se fait là *reconnaissance, action de grâce* – à Dieu même qui voit la Passion : « Moi seul à cette minute *père après tant de pères*, [c'est nous qui soulignons] / Moi seul je ne pouvais pas ensevelir mon fils », le tout sans majuscule ni ponctuation interne au vers libre, dans le souffle coupé et l'acmé de la mort d'un fils.

On peut noter que la bienveillance, disposition proprement morale, est par conséquent nécessaire à la compréhension du texte. Une lecture littérale, où n'émergerait pas la part personnelle et sensible du lecteur, non seulement renforcerait en effet de prétendues « confusions » entre ces différents énoncés mais surtout manquerait la cible ou sens du texte en pêchant par manque de justesse. En effet, les mises en forme stylistiques, même si elles ne peuvent préjuger de l'émotion véhiculée par le texte dans l'esprit du lecteur, doivent mettre tout en œuvre pour la servir, ne serait-ce qu'en la rendant possible. La politesse de l'écrivain qui se « polit » un outil capable de redonner le sens (ou de le redécouvrir ou de l'apporter pour une première fois), est un des traits fondamentaux de la réussite de son œuvre. L'effacement contribue à la mise en évidence de ce qui est réellement important à transmettre car lorsque Péguy écrit « père après tant de pères », il n'y a aucune confusion possible avec le bûcheron, cependant que le rapprochement sémantique a été fait et dès lors que la communion s'est opérée par homologie des propos. Le texte du *Porche* a atteint ici son but : loin de faire du discours indirect libre du début du texte un truchement limité, il a permis au Père de s'exprimer ou plutôt de se redonner à lui-même vie et propos, tout en affirmant sa proximité profonde avec l'homme.

Enfin, ces structures permettent de donner force à un propos difficile, celui de la foi. Elles permettent de mieux accepter ou de comprendre l'impuissance véritable de Dieu, proposition théologique très embarrassante. Ou encore, en sens contraire, d'exprimer la nécessité : « Ce qu'il fallait. Comme il avait fallu ». Énoncées par Dieu, ces propositions rendent possibles la théologie de la Personne de Dieu. L'insupportable devient le fait d'une personne, non plus d'un arbitre, spectateur distant et cruel.

Péguy veut transmettre un texte plus qu'un message par une forme littéraire précise. Il y a donc lieu de parler de valeur morale inhérente à l'écrit de Péguy. Mais quel est le sens propre à chacune de ces voix ?

La suite de l'épisode cité plus haut est très curieuse : « Vous êtes celui qui dessine le jardin du Roi »<sup>105</sup>. Pourquoi pas « Vous êtes ceux qui dessinent le jardin du Roi » ? Sans doute par euphonie ; mais la confusion risque de s'installer.

---

<sup>103</sup> Ch. Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, édition citée, p. 155.

<sup>104</sup> Robert Alter, *L'Art de la poésie biblique*, Bruxelles, Lessius, 2003.

<sup>105</sup> Ch. Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, édition citée, p. 130.

Péguy ne fait-il pas dire à Dieu lui-même : « Aussi je vous le dis en vérité c'est vous qui serez mes jardiniers devant Dieu »<sup>106</sup> ? Ce faisant, il cite à la fois son Fils Jésus « En vérité je vous le dis », cité par saint Jean, et se nomme indirectement par l'expression « devant Dieu », laquelle expression revêt dans sa bouche une connotation liturgique.

Quel est l'effet produit par cette identification suivie d'une distanciation ? On voit bien l'union du Père et du Fils, mais pourquoi ces complications à propos du peuple de jardiniers ? Ce passage est intéressant, car Péguy « permet » à Dieu le Verbe de parler de lui et pour lui. Une collaboration se met en place par similitude entre le Créateur et le poète car leurs fonctions et leur désir se ressemblent. Mais en même temps, ces mots « devant Dieu » ont tendance à faire oublier ce Verbe qui, paradoxalement, se fait encore plus discret de ce fait. Ce paradoxe donne à Dieu sa vraie présence, lui qui n'est qu'humilité, même – surtout – devant sa création.

« Devant Dieu » aurait pour effet de mettre sa voix ou son autorité entre parenthèses pour insister sur cette formule d'appel au face à face (qui est du reste chez Péguy un appel à *se conduire ouvertement* aussi bien devant Dieu que « devant les hommes »), l'impératif de l'expression étant là pour solenniser l'épisode. En effet, l'expression ecclésiastique renvoie à une réalité humaine. De plus, tout en renforçant l'impératif moral, Péguy insiste sur l'effacement du Père. Dieu va vers l'humanité et l'ordre qui réside entre eux l'intéresse de plus près qu'on ne croit. Cette expression figée confère à Dieu une sorte de légèreté même dans sa présence si puissante, si « évidente », si plénière. Ce qui peut apparaître comme une répétition inattendue met finalement le sens au cœur du texte. On se trompe de personnes, mais peu importe, ce qui est dit seul est essentiel : l'avancée de Dieu vers les hommes en tant que Personne. Ce passage montre un style où l'exactitude du sens passerait après ce qui est dit en substance *par la forme*, le tissage du texte.

Pourquoi Péguy peut-il jongler avec les pronoms personnels ? Parce que cela fait sens et est même plus proche du sens qui possède le poète que la juxtaposition différenciée des voix. Dans le Verbe même, il y a union féconde par la reprise des mêmes termes. Ce qui est étonnant, c'est que Péguy reprend les paroles des Évangiles pour les remettre dans la bouche première, celle du Père. Illustration de notre foi en cela, ce texte donne à voir davantage qui est le Père, comment il parle : comme le Fils, absolument. Là, la complexité des voix s'avère le chemin le plus simple pour exprimer un mystère en partie perceptible par la similitude.

On pourrait donc déjà souligner, à partir de ce simple énoncé, que la parole de Dieu réunit en une seule une multitude de paroles : celles de Dieu, de Jésus, de Péguy, de l'Église par Madame Gervaise et la liturgie, des évangélistes et du lecteur à qui Péguy prête des sentiments. À cet égard, Péguy est extrêmement attentif à la réception personnelle de son œuvre, et son écriture manifeste cette proximité avec le lecteur. En effet, les différentes énonciations semblent renvoyer à ce personnage actif qu'est le lecteur parce que cette multiplicité de voix suppose aussi un témoin récepteur et unificateur de ces énoncés.

Selon cette hypothèse, les nombreuses voix se regroupent en trois principales. La première rassemble celles de Dieu, de Madame Gervaise et de l'Église qui vont dans le même sens et possèdent d'ailleurs le même ton lénifiant. En ce qui concerne la Mère de Dieu, elle est évoquée par les textes bibliques et liturgiques. Mais elle ne constitue pas à proprement parler une voix dans le texte<sup>107</sup>. Elle est évoquée par la liturgie, donc l'Église, et par Péguy poète mais n'intervient pas en tant que locutrice, ce qui est signe d'effacement, de distanciation certaine. Puis vient celle de Jésus, très importante et continue tout au long du *Porche*. Quant à la voix de Péguy, elle est plus difficile à cerner parce qu'elle ne constitue pas une voix « off ». Au contraire, elle s'insère harmonieusement dans le texte. Tantôt, elle s'associe à celle de Dieu Père, tantôt à celle du Christ dans son humanité, elle se devine dans les propos de la couventine ou des témoins de la Passion. Le narrateur se fait proche ici de l'écouter ou du lecteur.

---

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Conformément aux Évangiles, à l'Évangile de Luc notamment, qui, hormis les épisodes du *Magnificat* (lequel retranscrit, il est vrai, une partie du Cantique d'Anne de l'Ancien Testament), du Recouvrement et des Noces de Cana, ne rapportent aucune parole de la Vierge Marie.

Même si le troisième groupe n'est pas clairement défini à nos yeux, il semble pourtant que ce texte exprime toujours un troisième interlocuteur dans cet échange qui trouve son origine dans le Verbe divin. Et c'est là ce que nous voulons montrer : le modèle trinitaire se fait jour progressivement à la lecture de cette œuvre poétique aussi riche que complexe de la même façon que l'on constate des interactions et similitudes entre les différents interlocuteurs déjà nommés. On peut ainsi repérer des séries de triades qui interagissent et complexifient encore davantage le tissu entremêlé du *Porche*, à l'image de cette « tierce création » dont Péguy soupçonnait l'existence dans l'un de ses entretiens avec Joseph Lotte : « Ce qu'il faut voir, c'est qu'il y a la création et qu'on ne sait pas du tout comment c'est fait. Il y a le continu et le discontinu, et l'union de l'un et de l'autre. Ça fait sans doute deux créations, peut-être trois. »<sup>108</sup>

Pour mieux comprendre *Le Porche*, il faut revenir au début du récit qui commence par la voix de Dieu : « La foi que j'aime le mieux, dit Dieu, c'est l'espérance »<sup>109</sup>. Madame Gervaise semble répéter ici un message venu de Dieu. Elle lui donne sa vraisemblance. Par la suite, quand Madame Gervaise prononce l'expression « mon enfant », nous ne sommes plus tout à fait seuls avec Dieu (il y a ici une première triade Dieu – Madame Gervaise – l'enfant). Cet « enfant » est bien Jeanne d'Arc, Jeannette ici, prolongeant le dialogue inauguré dans le précédent *Mystère*, c'est aussi Péguy qui vient de reprendre les enseignements de son catéchisme orléanais. La reprise de l'expression s'adresse en définitive au lecteur à mesure que le texte s'approfondit (c'est une seconde triade Jeanne d'Arc – Péguy – lecteur qui prolonge la première). Le troisième terme amplifie toujours les messages des précédents. Les locuteurs interagissent, ce qui permet d'avancer que ces petites unités trinitaires sont ouvertes les unes aux autres et que les sens qu'elles développent sont chaque fois davantage chargés d'un mystère<sup>110</sup> dialogal – et non seulement récit dialogique – qui se joue. Car ces voix se chevauchent et ne se contredisent pas, elles revendiquent chacune leur droit au sens particulier et commun, communicationnel dirions-nous aujourd'hui.

Ces triades suivent le schéma suivant : un auteur, un locuteur ou narrateur et un témoin ou auditeur / récepteur du message. Dans notre exemple, l'auteur est Péguy, le narrateur peut être Dieu, même si Péguy peut être aussi le bûcheron narrateur ou encore Madame Gervaise, le lecteur ou Jeannette sont l'auditeur. Quels que soient les personnages choisis dans les formules de triades possibles, un troisième terme doit être présent et s'il n'est pas nommé, il s'agit tout simplement du lecteur. Ainsi, le lecteur ne s'immisce pas dans la réalité du texte et de l'énoncé de manière étrange car ce dernier lui est tout autant partagé et commun. Le dialogue n'est donc pas, selon cette approche, un échange de contenu entre « deux » locuteurs / récepteurs, il suppose un témoin externe pour lequel cet échange revêt un sens supplémentaire en tant qu'énoncé.

Péguy intervient lui-même dans l'épisode dit « du bûcheron »<sup>111</sup>, au début de l'œuvre, mais sans se nommer lui-même. Il fait dire à Dieu de manière surprenante au cours d'une double énonciation :

Mes trois vertus, dit Dieu.

Maître des trois vertus.

Mes trois vertus ne sont point autrement que des hommes et des femmes dans une maison des hommes.

Ce ne sont point les enfants qui travaillent.

Mais on ne travaille jamais que pour les enfants.

Ce n'est point l'enfant qui va aux champs, qui laboure et qui sème, et qui moissonne et qui vendange et qui taille la vigne et qui abat les arbres et qui scie le bois<sup>112</sup>.

<sup>108</sup> Entretien de Joseph Lotte avec Péguy du 27 septembre 1912, dans Marcel Péguy, *Lettres et entretiens*, L'Artisan du Livre, 1927, *Cahiers de la Quinzaine*, XVIII-1, p. 155.

<sup>109</sup> Ch. Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, édition citée, p. 17.

<sup>110</sup> « Mystère » dans le sens de « qui se passe dans le cœur ou dans la conscience de l'homme, donc qui est caché ».

<sup>111</sup> C'est par la correspondance et les circonstances familiales que la critique le reconnaît à travers lui depuis toujours.

<sup>112</sup> Ch. Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, édition citée, pp. 26-27.

Jusque-là, « le personnage » Dieu restait dans la description tout en parlant longuement de la vie des hommes, ce à quoi le croyant peut ne pas être habitué : Dieu serait-il si proche ? La divine méditation qui s'apparente à un long monologue installe le lecteur dans cette certitude de la proximité de Dieu avec sa créature lorsqu'il dit : « Mais on ne travaille jamais que pour les enfants »<sup>113</sup>. Insensiblement, le lecteur a le sentiment que la vie humaine est entée sur la vie de Dieu et donc liée à la vie céleste tandis qu'un glissement s'opère puisque cette parole n'est plus exclusivement celle de Dieu. Dans ce passage, le pronom personnel « on » représente l'homme en général, Péguy compris, et associe en définitive la Personne de Dieu à l'humanité en tant que personne de la Trinité. Du point de vue de la théologie catholique, cela se justifie pleinement : le Dieu des chrétiens s'est fait homme.

Cependant, Péguy aurait pu simplement aborder le récit du bûcheron sans passer par la voix de Dieu. Cette énonciation n'est pas anodine ; elle enracine le lecteur dans la *confiance* (autre mot pour dire la foi, « fiançailles avec Dieu ») en Dieu. Cette hypothèse est féconde car Péguy, imprégné qu'il était de la culture médiévale qui parlait aisément de la foi, notamment dans la relation amoureuse, rend au mot *fides* ce qu'il a de plus simple et de plus beau. La foi n'est donc pas seulement cet engagement de l'homme chrétien dans un acte de sa volonté, elle est une réalité vivante dont il ne faut pas oublier qu'elle trouve son origine dans le cœur humain (cf. l'expression ancienne « donner sa foi à quelqu'un »). C'est bien l'une des convictions les plus profondes de Péguy. D'où l'importance de ce lien interactif entre le Verbe divin et le verbe poétique de Péguy que nous remarquons dans *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*. Une relation se noue dans le dialogue. Et ce lien est constitué par l'imaginaire<sup>114</sup>.

En effet, la foi chrétienne considérée – comme si cela était toutefois possible – indépendamment du corps humain, serait inconsistante et même dangereuse parce qu'elle induirait des responsabilités et donc des actes extérieurs à la vie incarnée<sup>115</sup>, ce qui est le propre de l'angélisme.

Cette tentation qui affleure sous la plume de Péguy le met aussitôt en demeure d'y échapper. On peut donc en déduire que l'intervention de la Personne de Dieu dans *Le Porche* n'est pas fortuite mais nécessaire pour contrer cette tentation d'ordre proprement et uniquement humain. La présence de Dieu en tant que personnage du *Porche du mystère de l'espérance* est donc rendue inséparable du développement de son écriture. Le raisonnement logique qui sous-tend *Le Porche* signifie proprement : si Dieu est capable d'humanité, pourquoi l'homme ne serait-il pas *capax Dei* ? Cette translation est rendue possible (non imposée) par le jeu dialogique que nous venons de souligner.

C'est ainsi que la foi de Péguy se révèle par ce moyen privilégié qu'est la littérature avec ses atouts et ses difficultés propres, ce qui prouve que la poésie n'est pas ici une illustration extérieure à son objet ultime. La reconnaissance de l'espace dialogique au cœur de l'homme n'est pas un dogme violemment imposé mais la juste reconnaissance de sa nature profonde. Par conséquent, Péguy n'utilise pas les textes liturgiques ou bibliques pour sa propre gloire ou pour se rassurer devant la mort. La foi émerge de son texte au même titre que l'affection pour ses enfants. C'est pourquoi la foi qui émane du *Porche du mystère de la deuxième vertu* semble si naturelle et si légitimement fondée.

On observe donc qu'il existe une troisième triade Dieu – Péguy – humanité dans *Le Porche* sous forme de concert à trois voix libres. Ce que Péguy donne de sa vie personnelle est un ferment d'authenticité qui rejoint notre expérience et qui atteste par là-même de la liberté personnelle de Dieu à notre égard. De plus et enfin, sans cet investissement personnel de l'auteur

---

<sup>113</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>114</sup> L'imaginaire donne ici par la foi une représentation ou une image au réel qui n'existe pas encore, soit un temps et un espace à une réalité en puissance. D'où l'importance vitale de l'imagination (et de l'imaginaire en général) pour la foi qui fait de la littérature un support précieux, unique pour transmettre cette dernière.

<sup>115</sup> Et donc à la vie tout simplement.

dans *Le Porche*, le lien Dieu – humanité et donc l'impact humain du message divin ne pourrait pas être mis en évidence.

Ces colloques à trois se rapprochent de la Trinité chrétienne en ce qu'elles sont une circulation de l'amour (« circumincession »<sup>116</sup>, au sens spirituel ici) entre les trois Personnes. Ce que montre *Le Porche*, c'est que, pour Péguy, cette possible trinité dialogale s'amorce déjà entre Dieu et l'homme par des similitudes et se vit à l'intérieur de son cœur tout aussi bien. C'est une vision incarnée de la Trinité présente dans le cœur que *Le Porche* donne à lire, c'est-à-dire finalement à (re)découvrir pour vivre. Les voix intérieures, la vision divine, le dialogue trinitaire, en tant que réalités spirituelles, sont libres dans leur appropriation et leurs applications. Cependant, *Le Porche* n'apporte pas que des réponses. Il y a de nombreux silences, et le mystère n'y est pas toujours évoqué comme tel. À chacun de le reconnaître pour sien, s'il le désire.

Du point de vue des énonciations narratives, le récit à la troisième personne continue et devient finalement une contemplation intérieure de la vie de l'écrivain :

Mais est-ce que le père aurait du cœur à travailler s'il n'y avait pas ses enfants.  
Si ça n'était pas pour ses enfants.  
Et l'hiver quand il travaille dur.  
Dans la forêt. [...]  
Et quand il souffle une bise aigre. [...]  
Et le givre lui fait des glaçons dans sa barbe.  
Tout d'un coup il pense à sa femme qui est restée à la maison<sup>117</sup>.

« Tout d'un coup » explique à lui seul la transition que Péguy choisit pour continuer sans confusion possible une réflexion personnelle sur la famille. Ce qui prouve que le glissement de Dieu à Péguy était conscient et que Péguy distingue soigneusement les diverses voix de l'épaisseur de leur message.

Par la suite, Péguy se décrit comme un homme ordinaire dont le meilleur réside en son amour paternel, lui-même amplifié par son amour filial (bien qu'il n'ait pas connu réellement son père). Péguy ne prétend pas ici parler au nom de Dieu mais ses entrailles de père lui font comprendre que son amour parental ressemble en son essence à celui de Dieu pour ses « enfants ». En cela, *Le Porche* est une confidence où le cœur humain s'exprime librement et qui prouve que la confiance et la confiance constituent les prémices co-naturelles à la foi chrétienne. Tel est l'un des apports importants de Péguy par sa poésie.

Mais il n'en est pas encore vraiment question à ce stade du récit, car cette foi n'est pas encore illustrée. En effet, l'évocation subséquente des saints est présentée comme un amusement synonyme d'innocence, non une profession de foi. C'est dans la Passion christique que Péguy offrira son acte de foi (récit final du *Porche*)<sup>118</sup> après un long cheminement, parfois aveugle, parfois adouci par les analogies entre le divin et l'humain. Ce qui montre clairement que la foi est aussi en un sens l'aboutissement d'une histoire dont le point de départ – et la fin – est le cœur humain. D'où la nécessité d'une narration pour montrer le processus de maturation de celui-ci : la foi comme la conscience se forment progressivement. C'est ce que Robert Scholtus appelle la « théologie narrative ».

Par la suite, quand le bûcheron prie la Sainte Vierge, Madame Gervaise semble<sup>119</sup> intervenir : « Il faut que les hommes en aient un aplomb, de parler ainsi. / À la Sainte Vierge »<sup>120</sup>.

Mais les phrases suivantes permettent de penser que Péguy s'exprime aussi par ces mots :

---

<sup>116</sup> Circulation d'amour qui est à la fois communion et intercession mutuelle entre les trois Personnes de la Trinité.

<sup>117</sup> Ch. Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, édition citée, p. 27.

<sup>118</sup> Il s'agit du récit de Gethsémani, à la fin du *Porche*.

<sup>119</sup> Mis à part les didascalies du début du texte, Péguy ne donne plus d'indications sur les intervenants réels. Les développements sur la foi et l'espérance que nous étudions appartiennent à un seul et même discours.

<sup>120</sup> Ch. Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, édition citée, p. 44.

(Il avait fait un coup unique.  
 Pourquoi tous les chrétiens ne le font-ils pas ?)  
 Il avait été rudement hardi.  
 Mais qui ne risque rien, n'a rien.  
 Il n'y a que les plus honteux qui perdent.  
 Il est même curieux que tous les chrétiens n'en fassent pas autant.  
 C'est si simple.  
 On ne pense jamais à ce qui est simple.  
 On cherche, on cherche, on se donne un mal, on ne pense jamais à ce qui est le plus simple.  
 Enfin on est bête, vaut mieux le dire tout de suite<sup>121</sup>.

*Le Porche* présente non pas un sens ou une pensée unique mais un concert de voix, celles des hommes, celles de Dieu – car chaque personnage est lui-même représenté par plusieurs porte-parole. Il y a évidemment un sens à cette énonciation multiple et un pourquoi que nous avons essayé de mettre en évidence. Le registre familier, en ramenant le discours à sa plus simple expression, conduit le lecteur à accueillir avec une ouverture d'esprit et de cœur toujours plus grande les différents sens proposés. La qualité littéraire de ce texte apparaît dans le respect de l'intégrité des diverses voix qui s'appellent et se répondent sans se confondre. Qui plus est, la complexité fait partie intégrante du divin en ce qu'unique, il cherche à s'incarner en toutes les formes d'expressions possibles. Cela ne lui ôte en aucun cas son ineffable unicité, autre image de la sainteté.

Nous avons donc observé non une seule triade mais une série de structures trinitaires porteuses d'une infinité d'associations libres ou d'ancrages personnels et divins. *Le Porche* se caractérise donc à un certain niveau par une structure dynamique complexe qui trouve dans la différenciation et l'unification des voix les éléments constitutifs de l'évolution du récit et de la maturation intérieure du lecteur. En cela, *Le Porche* propose une expérience spirituelle d'intériorisation.

On le voit, considérer tout énoncé à la lumière de l'intention de l'auteur-narrateur enrichit considérablement la lecture de l'œuvre du *Porche* d'une part, la compréhension de la foi de Péguy d'autre part.

Les changements de personnes à l'intérieur d'une même unité de sens dans *Le Porche* nous ont amenée à discerner des trinités en communication incessante, où la bienveillance de la part de l'auteur et du lecteur est requise pour répondre à la véritable vocation de ce texte qui doit tisser l'âme de toutes les voix qui vivent en elle. La théologie souligne elle aussi dans la Bible de semblables changements de pronoms pour la Trinité<sup>122</sup>, qui montrent à l'intérieur de la personne (humaine ou divine) une pluralité de voix qui échappe à tout dualisme. Ainsi, pour Péguy, la vie intérieure humaine n'existe certainement pas sous le sceau de la dualité. Son écriture le montre.

D'un point de vue strictement trinitaire, c'est un des traits importants de l'œuvre poétique de Péguy de rassembler les faisceaux du sens et non de les analyser pour les disperser. C'est pourquoi nous pensons que l'écriture de Péguy présente une véritable éthique et une valeur spirituelle intrinsèque et authentique.

Concluons notre propos par une citation du théologien Hans Urs von Balthasar :

Ainsi tout l'art et toute la théologie de Péguy débouchent de plus en plus dans la prière, sans qu'on puisse dire exactement si cette prière est un dialogue ou un monologue avec Dieu. C'est un dialogue avec Dieu (avant tout dans la *Jeanne d'Arc*), mais qui entre de plus en plus dans un monologue de Dieu le Père qui maintenant s'adresse indistinctement à son Fils, aux hommes de sa création et à lui-même. C'est la forme de la théologie comme entretien trinitaire, ce qui n'avait jamais été réalisé

<sup>121</sup> Ch. Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, édition citée, pp. 45-46.

<sup>122</sup> Bertrand de Margerie, *La Trinité chrétienne dans l'histoire*, Beauchesne, 1975. – Le récit de Sodome et Gomorre, outre celui plus connu du chêne de Mambré, porte la trace de changements de pronoms personnels qui semblent différencier les trois Personnes de la Trinité.

avant Péguy et ce qui ne pouvait être osé par le poète que grâce à la simplicité et au caractère populaire du discours [...].<sup>123</sup>

*Février 2000, Cracovie – mai 2007, Corte*

---

<sup>123</sup> Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix. Les Aspects esthétiques de la Révélation*, t. II : « Styles. De Jean de la Croix à Péguy », Aubier, 1972, p. 370 de « Péguy », pp. 277-379.

# Comptes rendus

Romain Vaissermann  
Lycée Paul-Cézanne, Aix-en-Provence

## **Violette, *Jeanne messie de France*, Godefroy de Bouillon, 2006, 22 €, 213 pages**

Après des études littéraires, ayant reçu une formation de secrétaire bureautique polyvalente, Violette d'Orléans, puisque tel est son nom en littérature, travailla comme assistante de direction. Se définissant volontiers, aujourd'hui, comme une écrivaine orléanaise passionnée d'écriture et de livres, elle a déjà publié plusieurs ouvrages : certains sont des albums interactifs pour enfants, d'autres tiennent de la méditation lyrique, du dialogue intérieur, de la prière, dont un dialectique *Serment d'Hypocrite* plein d'humour sur les difficiles rapports entre médecin et patient<sup>124</sup>. On peut même s'étonner que ce ne soit que récemment qu'elle établit son hagiographie personnelle de la Pucelle. Ancien député de la Seine-Maritime et Maire de Rouen, Pierre Albertini résume ainsi le propos de l'auteur, sur son bloc-notes à la date du 8 septembre 2007, dans ce qui semble bien être le premier compte rendu de l'ouvrage :

Passionné par Jeanne d'Arc, je suis entré dans votre livre avec curiosité. Vous avez choisi, c'est tout à votre honneur, un prisme particulier, en imaginant ce que pouvait penser Jeanne, en cette nuit de Noël 1430, dans sa prison rouennaise. C'est une interprétation libre de ses rapports avec Dieu et, au-delà de Lui, avec l'Église du temps. Ce monologue éclaire la personnalité de Jeanne, j'ose écrire son humanité, bien qu'il s'agisse d'une sainte.<sup>125</sup>

*Jeanne messie de France* se présente comme un roman historique consacré à notre héroïne nationale, et l'auteur comme une romancière. La qualification est singulière, car, si les silences de l'Histoire sont certes comblés par des pensées et des paroles qui confinent parfois au style indirect libre, rien de l'Histoire n'est oublié ni déformé<sup>126</sup>. D'ailleurs, les premières pages définissent fermement le cadre historique et même chronologique de l'évocation qui suivra. Approchée avec tous les élans du cœur, la Pucelle ne présente certes pas un cas pathologique mais une psychologie exceptionnelle. Elle nous apparaît en actes et discours, mais cette fois-ci vue de l'intérieur, comme en négatif, là où les biographies habituelles présentaient l'image positive de la Libératrice. Description ? Récit ? Le propos est en réalité fluctuant, semblant venir au fil de la plume. Le saisir n'est donc pas toujours aisé et la grammaire française subit là des inflexions que le correcteur d'un grand éditeur aurait à coup sûr rétablies suivant la norme, presque à chaque phrase. Voici un passage qui permettra au lecteur de se faire une idée du style très personnel de ce récit mystique voyant en Jeanne une personnalité double (pp. 134-135) :

« Captive » est un terme inapproprié à sa conception de vivre. Ne proclame-t-elle pas haut et fort la délivrance, planche de salut universel, lorsque chaque manifestation négative du destin lui procure la vaillance de l'emportement contre toutes formes d'injustice ?

Elle repense au discours formulé auprès du dauphin et de sa cour médusée par l'expression de ce qu'elle ne considère pas comme une sagesse, puisque dictée de l'au-delà, mais comme une arme de défense pour convaincre une assemblée, réfractaire à la voix d'En Haut : le refus de l'anéantissement de l'être aux prises avec une iniquité de fait.

Elle s'étonne encore de ce calme olympien affiché devant autrui, alors qu'elle reste en pleine ébullition mentale, sans toutefois endurer les assauts de la détresse.

« Étrange » correspond à cette personnalité en pleine mutation ! Heureusement, l'image est saine et sauve, le reste demeurant à caractère personnel.

---

<sup>124</sup> Recension anonyme dans *Une œuvre, une émotion*, Orléans, Bibliothèque départementale du Loiret, 2007, p. 5.

<sup>125</sup> Commentaires sur la page [www.capidees.net/blog/index.php/2007/08/06/](http://www.capidees.net/blog/index.php/2007/08/06/) Cf. le « vient de paraître » du 21 août 2007 dans la *Gazette d'Orléans* ([www.gazettedorleans.fr/spip.php?article7](http://www.gazettedorleans.fr/spip.php?article7)).

<sup>126</sup> Sauf peut-être en un passage obscur quand à la naissance de Jeanne, qui « eut une enfance heureuse alors qu'elle n'était qu'une *pièce récupérée* de circonstances complexes auprès des siens » (p. 135).

Craignant de ne plus être maîtresse d'elle-même face à l'adversité, elle a décidé de faire bloc contre ses remous internes par une prière constante. Surprise : elle a réussi à enterrer sa frayeur grâce au soutien maternel du Ciel.

Aux antipodes du style universitaire, l'ouvrage, d'une mise en page et d'une reliure soignées, plaira aux johannistes sentimentaux peu soucieux d'orthodoxie théologique ou d'objectivité.

**Violette, *Charles Péguy*, Godefroy de Bouillon, 2008, 17 €, 130 pages**

Ce livre, sous-titré *La Réhabilitation d'un écrivain patriote* et placé sous le patronage du théologien orthodoxe Paul Evdokimov, s'ouvre sur les cinq prières dans la cathédrale de Chartres (pp. 8-27), dont le texte suit fidèlement l'édition de la Pléiade. C'est une première décoration. Ornent encore le livre deux illustrations : Notre-Dame de Chartres bien sûr, mais aussi la plaque commémorative apposée à Chartres « pour le cinquantième anniversaire du premier pèlerinage de Péguy, juin 1962 » : « Charles Péguy le samedi 15 juin 1912 s'en venait ici à pied de Paris confier ses enfants à la Vierge Marie. Suivant son exemple et en son souvenir étudiants et étudiantes de France et de l'étranger par milliers chaque année affluent en pèlerinage. » Suivent cinq chapitres, qui entremêlent éléments biographiques, questionnements du biographe et citations de l'auteur, pas toujours exactes<sup>127</sup>. Une chronologie finale sera bien utile au lecteur qui découvre là Péguy (pp. 126-129).

Prenons quinze pages au hasard, pour montrer les erreurs factuelles nombreuses qui émaillent un discours parfois à peu près conforme à ce que l'on peut imaginer qu'étaient certaines pensées de Péguy. J'ouvre mon livre à la page 90. Non, Péguy n'a pas affirmé s'être converti au catholicisme (p. 92) ; la *Ballade de la peine* ne succède pas à la *Ballade de la grâce* (p. 96) et il n'y a pas eu de duel avec Halévy en 1910 (p. 98) ; le titre de son œuvre souvent la plus connue n'est pas *Le Mystère de la Charité de Jeanne* (p. 100). *Ève* n'a que huit mille vers<sup>128</sup>, même si Péguy put écrire : « Ça aura quinze mille vers. » (p. 99). Et pourtant, je n'aspire pas, en pointant ces défauts d'information, à faire partie du « cercle fermé des sommités et des érudits » (p. 102). Peut-être le prouvera le fait que je laisse le dernier mot à ce Charles Péguy tel qu'il est supposé parler à la fin de sa vie, par une prose débridée, d'une incohérence presque adolescente, qu'on reconnaît tout de même bien comme étant celle de Violette (pp. 49-50) :

Tous ses écrits lui semblent avoir été source de conflits, autant intérieurs qu'extérieurs, avec cette difficulté à faire entendre la voix d'un être sans fortune, même sorti de l'ombre grâce à la Providence.

Il faut dire qu'il n'a pu être riche, malgré les efforts déployés sans relâche pour écrire, toujours écrire, encore écrire au fil de cette fibre sensible et de cet élan revendicatif de l'intolérable qu'il y a à exister sans commune mesure avec quiconque, le positionnant sur la corde raide des malentendus.

D'avoir voulu se pencher sur la difficulté de s'extraire du monde fermé de la connaissance, il n'a pu que recevoir de plein fouet la claque des outrecuidants, hostiles à une quelconque entrée d'un « pauvre » dans leur sphère de profit juteux.

N'a-t-il pas été jusqu'à mettre en jeu la dot de sa femme pour continuer à exercer ce pourquoi il se sentait prédestiné et contre lequel il n'aurait pu survivre : sa flamme, son moteur, en réponse à ce désir d'écriture proche de l'obsession ?

Que d'inquiétude aujourd'hui pour l'avenir de ses enfants qu'il laisse sans fortune ! Pourquoi son ami Peslouan a-t-il refusé de soutenir son projet d'édition de *Polyeucte* de Corneille pour maintenir sa revue en vie, voire la sortir de l'ornière ? À quoi ont abouti ses emportements intempestifs ainsi que la menace formulée de porter sur la conscience programmée de sa petite famille<sup>129</sup> ?

Comment avoir des ambitions sans argent et pouvoir avancer les ailes brisées, des premiers aux derniers pas, de se vouloir inclassable en tant qu'incroyable mystique des temps modernes ?

---

<sup>127</sup> Ainsi le passage du *Porche* « Mais il vient un jour... » est-il en divers lieux raboté et tassé (P 567-569).

<sup>128</sup> Il faut préciser, à la décharge de Violette, que beaucoup attribuent à *Ève* douze mille vers, ajoutant sans doute les vers retranchés d'*Ève* et improprement appelés *Suite d'Ève*, qui sont près de quatre mille.

<sup>129</sup> Allusion à une brève pensée suicidaire de Péguy, le 15 novembre 1908.

# La Couronne de Jeanne d'Arc

Romain Vaissermann

Les vers qui suivent sont de la comtesse Hélène de Choiseul, née princesse de Bauffremont. Ils sont extraits d'un poème fini d'écrire en 1827 et publié en 1828 chez Delaforest et signé « madame \*\*\* », avant que la deuxième édition ne donne le nom de son auteur, en 1829. Son titre ? *Jeanne d'Arc*, tout simplement.

Celle qu'on continuait d'appeler Hélène de Bauffremont après son mariage avec le comte de Choiseul (1752-1817), faisait nom et hôtel à part. On ne peut malgré tout ignorer son mari, avec qui elle vivait d'ailleurs en parfaite entente. Le comte de Choiseul est l'Académicien qui fouilla la Grèce et en tira les récits de son *Voyage pittoresque en Grèce* (1782-1824) dans la veine de l'abbé Barthélémy<sup>130</sup>. Il dut en 1792, à cause de la Révolution française, émigrer en Russie, où il entra dans l'intimité de Catherine II, qui lui accorda une pension, puis de Paul I<sup>er</sup>, qui le nomma conseiller privé et lui offrit le domaine lituanien de Plotele. Il dirigea l'Académie des Beaux-Arts et toutes les bibliothèques impériales avant de retourner en France, en 1802 seulement. C'est en secondes noces qu'il épousa la princesse de Bauffremont, tout en continuant de porter, de sa première femme épousée en 1771, le nom de Choiseul-Gouffier.

Retrouvons Hélène de Bauffremont alors que, préfaçant sa *Jeanne d'Arc*, elle repousse certaines critiques (p. 11) :

On me reprochera, je le sais d'avance, un style et des expressions trop simples ; on dira que cette manière *prosaïque* ne convient point à des vers ; que ce prétendu poème n'est qu'une histoire rimée ; mais je le demande à ceux qui ne repoussent pas le bon sens, si nécessaire dans toute espèce de productions : pouvais-je en style homérique faire parler de véritables *preux*, tels que Dunois, La Hire, Saintrilles, le roi Charles VII et Jeanne d'Arc elle-même, si *catholiquement* religieuse ? Cette couleur locale n'était-elle pas la seule qu'il me fût possible de donner, sans prendre un langage grotesquement gaulois, pour signaler l'époque de la chevalerie ?

Certains ont été critiques vis-à-vis de ce style. C'est le même qu'on trouve dans *Le Château de Marozzi ou l'Orpheline persécutée* (Pigoreau, 1819), même si cette œuvre est attribuée tantôt à elle, tantôt à la comtesse Amélie Castel de Courval. « Certes ce n'est pas trop de la rime pour s'apercevoir que l'auteur a eu l'intention de faire un poème. », juge Pierre Lanéry d'Arc au sujet de la *Jeanne d'Arc* de la princesse de Bauffremont<sup>131</sup>, qui avait pourtant quelque autorité à évoquer Jeanne d'Arc.

En effet, Domremy dépendait, au temps de la Pucelle, de la seigneurie de Bourlemont, dont la châtelaine était Catherine de Bauffremont, mariée à Jean II, sire de Bourlemont. Ainsi le procès en réhabilitation de Jeanne d'Arc laisse-t-il entrevoir que les dames de Bauffremont se plaisait à réunir souvent les jeunes filles de Domremy, parmi lesquelles Jeanne, en les conduisant sous le fameux « Arbre aux Dames »<sup>132</sup>. C'est le sens des dépositions successives faites par le laboureur Gérardin d'Épinal, par le marguillier Perrin Drappier de Domremy, par Jeannette veuve de Tiercelin de Viteau, par Béatrice veuve d'Estellin, par Jean Moreau de Greux, par Isabellette d'Épinal, par Jeanne Thévenin. Dans une certaine mesure Hauviette de Sionne et

---

<sup>130</sup> Votre serviteur a eu l'occasion de visiter l'exposition que le musée Calvet d'Avignon a consacrée en 2007 au *Voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier* et vous conseille la lecture de son catalogue (éditions Barthélémy, Le Pontet, 2007). L'une des filles du comte, mariée au prince Serge Koudachev, fut la grand-mère de Berdiaev ; quant à son fils unique, il se maria deux fois avec des demoiselles d'honneur de Catherine II, ce qui procura aux Choiseul toute une descendance en Russie.

<sup>131</sup> Pierre Lanéry d'Arc, *Le Livre d'or de Jeanne d'Arc. Bibliographie raisonnée et analytique des ouvrages relatifs à Jeanne d'Arc*, Techener, 1894, p. 784.

<sup>132</sup> Pour en savoir plus, lire *Les Bauffremont et Jeanne d'Arc*, Jouve, 1912. – On trouve aussi parfois la graphie Bauffremont.

Mengette, le cultivateur Michel Lebuin de Domremy et le laboureur Simonin Musnier confirment le fait.

Laissons la parole à Jeannette Royer de Domremy, l'une des marraines de Jeanne :

Cet arbre, c'est *l'arbre* des dames ; on disait que les dames de Domremy, dans l'ancien temps, allaient s'ébattre dessous et je crois bien que la dame Catherine de la Roche, femme de Jean de Bourlemont et dame de Domremy, allait se promener avec ses demoiselles. Fillettes et jeunes gens de Domremy, quand arrivent le printemps et le dimanche des Fontaines vont sous l'arbre, chantent et y font des danses, ils ont du pain et ils en mangent. De là, ils vont à la fontaine aux groseilliers et boivent de son eau. Jeannette y allait comme les autres ; mais jamais je n'ai ouï dire qu'elle n'y soit allée autrement.

Place maintenant à la poésie. Nous avons respecté de l'époque la ponctuation (singulièrement exclamative) et l'orthographe (« éblouissans »).

## Hélène de Choiseul Jeanne d'Arc

*Fin du chant XII et dernier*

La flamme a détaché, consumé ses liens ;  
Au milieu des sanglots on distingue les siens ;  
La sainte est expirante au poteau qu'elle touche,  
Et le seul nom du Christ est encor dans sa bouche !  
On frémit... On croit voir d'éblouissans éclairs ;  
Une blanche colombe a traversé les airs ;  
Les cieux semblent s'ouvrir ! elle y vole éclatante,  
Là sûre de rester à jamais triomphante.  
L'exécuteur est pâle : « Oh ! dit-il, qu'ai-je fait ? »  
Et la foule tout bas redit : « C'est un forfait ! »  
On aperçoit, intact ! le cœur de la victime ;  
Il ne pouvait brûler, ce cœur si magnanime,  
Que du feu de la gloire et de l'amour divin !  
Ah ! s'il palpite encor, c'est pour son souverain !  
On l'engloutit dans l'onde !... Héroïque guerrière,  
On détruira ta cendre, on en prive la terre !  
Eh ! que réservait-elle, hélas ! à tant de droits ?  
Quel hommage depuis couronna tes exploits ?  
Ta mort fut un martyr ! absoudre ton courage,  
Te juger de nouveau fut, après, un outrage !  
Tes bienfaits faisaient voir quel bras les répandait !  
Le sceptre relevé, triomphant, répondait !  
Te réhabiliter !... Eh ! quelle bouche l'ose ?  
Rappeler ta mémoire est une apothéose,  
Et ma voix, sous ton nom, peut même retentir !  
Pardonne ! si pour toi j'entrepris de sortir  
Du silence imposé sans doute à ma faiblesse,  
Mon cœur, plus que l'orgueil, dicta ma hardiesse !  
Pour te mieux célébrer, rien ne m'aurait coûté !  
Te comprendre, t'atteindre excitait ma fierté !  
Et j'obtiens le prix de ma persévérance  
Si l'on dit, abusé sur mon insuffisance :  
« Elle sut, profitant du plus noble sujet,  
Du moins penser, sentir tout ce que Jeanne a fait ! »