

20
151 $\frac{2-7}{1992}$

Campagnes en Russie

Sur les traces

de HENRI BEYLE

dit

Stendhal



RENCONTRES STENDHALIENNES FRANCO-RUSSES

SOLIBEL FRANCE

Stendhal et Pouchkine

La voie magistrale du développement de la littérature russe du XIXe siècle dans ce qu'il a de plus grand est étroitement liée avec la tradition stendhalienne. C'est principalement Pouchkine, Lermontov, Dostoevski et Tolstoy qui ont subi l'influence de Stendhal. Pour les deux derniers la question a été assez bien étudiée mais concernant les deux premiers elle n'a guère suscité l'intérêt des chercheurs. Le problème "Stendhal et Pouchkine" a été peu abordé jusqu'à présent, sinon sous forme de remarques et d'observations de détail. 2

Le fait que cette affinité soit restée presque ignorée s'explique facilement. Pouchkine est avant tout poète. Il est aussi un maître dans les petits genres de la prose.

Dans l'analyse psychologique, sa méthode est comme intentionnellement, modeste, cachée, dissimulée. 3 Pourtant ses liaisons créatrices avec Stendhal sont profondes et variées et prennent les formes de la communauté typologique et de l'affinité génétique. La notion de "communauté typologique" est à la mode dans le vocabulaire russe mais inconnue dans la critique française, pourtant je me permettrai de l'employer. On peut parler de communauté typologique quand deux écrivains sont de même grandeur, prennent un place analogue dans la littérature nationale, sont adeptes du même crédo esthétique, quand la structure de leurs oeuvres est comparable. C'est justement le cas de ces deux écrivains. D'une large culture, ils se sont formés à partir des idées des hommes des Lumières ; rationalistes, ils portaient peu d'intérêt à la philosophie allemande de l'époque ; libres penseurs, ils éprouvaient de la sympathie pour le mou-

vement libéral du temps. Même leurs versions du mythe de Napoléon, si différents, en fin de compte avaient pourtant maints traits communs. En outre de petites coïncidences biographiques donnent à penser : leurs premiers romans ont paru la même année - 1827 (Armance, ou quelque scènes d'un salon de Paris en 1827, Le Nègre de Pierre le Grand), leur apogée tombe également la même année - 1830 (Le Rouge et le Noir, Les Récits de Belkine), tout deux ils souffraient de la méfiance leurs amis (carbonari et futures décebristes) et enfin c'est la même personne Aleksandr Ivanovic Tourgenev qui a suivi leurs cercueils. Pourtant leur affinité ne saute pas aux yeux. Aussi, le plus difficile est-il de faire le premier pas. Pour moi, tout est parti de la découverte du jeu artistique dans la conduite quotidienne des deux écrivains. Stendhal et Pouchkine ont tous deux une nature artistique qui les pousse à introduire le jeu dans les occupations quotidiennes : ils aiment les mystifications, adorent l'improvisation et entourent chaque action de l'espace léger du jeu. Pouchkine prend pour terrain de jeu principal la correspondance. Dans ses lettres, il imite souvent son partenaire, adopte son style, sa manière. Ce n'est pas le simple don de la transformation d'une nature artistique protéiforme, mais une manière d'apprendre des styles différents, une manière d'adopter des points de vues divers. Le fait le plus intéressants est que souvent ce jeu est construit d'après les modèles de la littérature française et surtout d'après les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos par exemple, l'adresse dans la lettre du 27 octobre 1825 à Alexandre Wulf est la suivante : "Lovelace de Tver à Valmont de Saint-Petersbourg souhaite santé et succès".5 Avec

une modestie apparente il s'appelle Lovelace et, avec une flatterie badine, il nomme Wulf - Valmont. L'opposition des deux célèbres noms traduit le mieux possible le ravissement comique d'un Don Juan de province à l'adresse d'un séducteur de la capitale. Toute la lettre est écrite dans l'esprit des Liaisons dangereuses. Pour ma recherche, cette lettre a servi de catalyseur ; elle a tiré comme un fil miraculeux tout un monde de jeu que Pouchkine a créé autour de lui, un monde construit d'après les modèles de la littérature française, et dont il a été l'inspirateur pour ses amis. Pouchkine pratique un jeu de masques, et tous ces rôles brilleront plus tard dans les caractères de ses personnages. Par exemple, l'évolution d'Eugène Onéguine, l'élimination en lui du "donjuanisme" se manifeste par le glissement graduel du héros du type de Faublas ou Valmont vers le type représenté par Adolphe. On peut observer le même jeu dans la conduite artistique de Stendhal. La différence avec Pouchkine consiste en ce que le jeu a lieu non dans ses lettres, mais le plus souvent dans son journal intime. Il voulait rendre son journal confidentiel (comme chez les sentimentalistes), mais en introduisant le jeu, il détruisait l'esprit de confiance. Il jouait lui aussi, d'après les modèles de la littérature française, en s'inspirant des mêmes rôles que Pouchkine. Dans son journal, Stendhal se souvient souvent de Valmont et de Saint-Preux en remarquant qu'il s'inspirait de deux rôles à la fois. "Qu'on juge de l'étendue de mon malheur! moi qui me croyais à la fois un Saint-Preux et un Valmont",6 écrit-il dans la Vie d'Henri Brulard. Il souligne constamment les nuances de ce jeu et les effets atteints: "J'étais amant tendre et soumis avant-hier ; hier, j'entrevis le bon effet que ferait la fatuité ;

aujourd'hui j'ai été fat comme il faut être, j'ai entremêlé ma fatuité de choses tendres, mais dites avec un peu moins de largueur qu'elles ne devraient l'être en pur sentiments, jamais je n'ai été si aimable aux yeux de Mélanie" 7. Pour lui aussi le jeu de masques constitue un vif plaisir: "Je porterais un masque avec plaisir, je changerais de nom avec délices"8. Cinq lettres de Pouchkine à Anna Kern et cinq lettres de Stendhal à Métilde Dembovski, leur manière de reprendre la liste des conquêtes donjuanesque avait en même temps les traits de la passion ardente et celles du jeu, et tout cela devait contribuer aux créations futures.

Du point de vue de leur crédo esthétique, Stendhal et Pouchkine ont maints traits communs. A l'égard des Classiques et Romantiques, leur position est semblable. Tout deux n'acceptent pas le monisme subjectifs des Romantiques. Ils introduisent indépendamment l'un de l'autre la notion nouvelle de "vrai romantisme" 9. Wladimir Troubetzkoy, dans son article plein d'idées fraîches et précieuses Folie et bonheur. Quelques réflexions sur Pouchkine et Stendhal (sous presse) qu'il m'a aimablement donné à lire, exprime la conviction que Pouchkine connaissait Racine et Shakespeare; A mon avis, il est très hypothétique que Pouchkine eût pu lire en exil à Mixaylovskoe - Trigorsskoe, le Globe où en étaient publiés en 1824 les extraits. Outre cela, à la différence de Lermontov, Pouchkine a laissé beaucoup de documents littéraires (lettres, journaux, articles, observations) où il a nommé une quantité de noms et d'oeuvres d'écrivains français, et l'absence de la mention de la brochure de Stendhal est très significative. Le fait que sa tragédie Boris Godunov semble écrite d'après les exigences du drame moderne

manifestées dans Racine et Shakespeare fait une fois de plus la preuve d'existence de la communauté typologique entre deux écrivains. Mais Wladimir Troubetzkoy a profondément raison quand, analysant la notion de vrai romantisme, il écrit : "ils se consacrent à une réévaluation et à un dépassement du romantisme, et l'on peut dire que tout deux se mettent en avance sur leur temps..."¹⁰

Stendhal qui est plus théoricien que Pouchkine, emploie l'expression "vrai romantisme" très couramment et souvent à l'italienne ("romanticifmo"), Pouchkine - plus rarement, par exemple, quand il exprime (en russe) la crainte qu'on ne comprenne pas sa tragédie "vraiment romantique" Borisse Godunov (XIII, 244-245). La notion de "vrais romantisme" manifestait pour l'un comme pour l'autre une nouvelle étape dans la transition de la vision subjective du monde à la vision objective. On peut illustrer cette observation par l'analyse de leur attitude à l'égard de Byron -après une période d'enthousiasme ils éprouvent tout deux un certain désenchantement puis, en fin de compte, après l'apparition de Don Juan, l'oeuvre la plus "objective" de Byron, de nouveau de l'admiration. Leurs procédés essentiels pour l'objectivation du récit sont la pluralité des points de vues et l'ironie.

Leur ironie diffère de celle des romantiques allemands, qui jouent des points de vue arbitrairement, à leur gré ; car ce n'est pas la réalité qui les intéresse, mais le "moi" du poète. L'étude de la proximité dans l'usage de l'ironie entre Stendhal et Pouchkine constitue un problème non étudié mais constructif, dans l'investigation des liens entre les deux littératures. L'ironie labile n'est pas utilisée par les deux écrivains comme figure de style, elle informe le regard qu'ils portent sur le

monde, c'est un instrument essentiel de leur investigation de la réalité. ¹¹ On pourrait illustrer ce phénomène par l'analyse des fragments d'Armance et d'Eugène Onéguine consacrés à la peinture des salons, et qui sont écrits en esprit de comédie.

Il faut remarquer que tout deux rêvaient de commencer leur carrière d'écrivain par création d'une comédie et ont laissé un grand nombre de projets, plans, fragments, scènes comiques; mais ni l'un et ni l'autre n'ont pas réussi à maîtriser ce genre difficile et capricieux. Pourtant leur oeuvre est pénétrée de l'esprit de la comédie. Sous la plume de Pouchkine, la comédie se transforme en nouvelle (la Demoiselle-Paysanne), entre comme fragment comique dans le drame (la scène comique de l'auberge dans Boris Godunov), se métamorphose en tragédie (le Convive de pierre) ¹². Stendhal aussi sait introduire le comique dans la tension dramatique (par exemple, l'étonnement de Julien Sorel devant les tâches blanches des peintures aux murs du salon de la Maréchale Fervaque).

Comment le crédo esthétique se manifeste-t-il dans l'oeuvre artistique ? C'est sur l'exemple de la prose autobiographique qu'il est le plus facile d'observer ce qui rapproche Stendhal et Pouchkine. Analysons la manière qu'ils ont tous deux de traiter les thèmes favoris des Romantiques: ceux de la guerre et de la nature. Comparons La Vie d'Henri Brulard et le Journal de Stendhal avec le Voyage à Erzéroum de Pouchkine. Tout deux procèdent à une révision de la catégorie du "beau" esthétique. Ils sont contre l'identification du "beau" et de "l'héroïque". Tout deux cherchent un effet de "déesthétisation" de la guerre, par un refus résolu du bellicisme. En novateurs audacieux ils interviennent contre la glo-

rification de la guerre très à la mode en vers (dans la tradition des odes de victoire) et en prose. Il faudra l'énergie créatrice de plusieurs générations d'écrivains pour faire aboutir cette tentative : en France ce sera le fait de Zola et de Barbusse, en Russie de Léon Tolstol, mais les premiers à ouvrir cette voie dans les deux littératures ont été Stendhal et Pouchkine. Il fallait pour cela opérer un changement radical de tous les procédés de description de la guerre. ¹³ Les Romantiques cherchaient à décrire le spectacle grandiose d'une bataille. Nos "vrais romantiques" préfèrent la guerre vue par une personne qui ne maîtrise pas la situation. De cette manière Stendhal dessine dans ses lettres des scènes de bataille de Moscou et, un quart de siècles plus tard la bataille de Waterloo. Rappelons-nous les paroles de Léon Tolstol "Je suis plus que personne redevable à Stendhal...Qui avant lui a peint la guerre telle qu'elle est en réalité... Souvenez vous de Fabrice traversant le champ de bataille et ne comprenant rien" ¹⁴.

D'une manière analogue, Pouchkine expose ses impressions de bataille dans Le voyage à Erzéroum. Dans la façon que Stendhal et Pouchkine voient la guerre, la peur tient plus de place que l'exploit, et l'on souffre, l'on y meurt bien autrement que chez les Romantiques : tout deux savent rendre l'"héroïsme bellisiste" comique. Par exemple l'un et l'autre dessinent la scène d'une "bataille victorieuse" de hussards armés de sabres contre des oies. D'après eux la guerre c'est l'oeuvre sale, cruelle et ignoble des hommes. Il en est de même de leur manière de traiter les paysages. Tous deux, ils repoussent le "beau paysage" à la Chateaubriand. Dans ce cas également ils opèrent une rupture avec la tradition

romanesque. Leurs théories du style sont proches, quoique leurs styles soient différents. Celui de Pouchkine est harmonieux, limpide, et celui de Stendhal, selon ses principes d'égotisme, devient parfois heurté et rocailleux (par égotisme stylistique, il ne cherche pas à corriger les fautes stylistiques, c'est ainsi qu'il comprend la "fidélité à soi-même"). Mais l'un et l'autre n'aiment rien tant que le naturel, la clarté, la concision du style. Ils n'acceptent point le style sublime et parfois ampoulé des Romantiques et toute grandiloquence est à leurs yeux une hypocrisie verbale, qui tend à cacher ou défigurer la vérité. Les Alpes et le Caucase sont beaux, mais d'une autre manière que chez Chateaubriand : le naturel et la simplicité caractérisent la poétique de leurs paysages.¹⁵ La prose artistique de deux écrivains reflète aussi leur conception esthétique. Comme c'est la communauté typologique qui nous intéresse en premier lieu, c'est à dire le lien créateur existant avant que Pouchkine ne prenne connaissance de la prose de Stendhal, envisageons leurs romans Armance et le Nègre de Pierre le Grand. Ils sont tout à fait différents, puisque l'oeuvre de Pouchkine est un roman historique, presque apologétique d'une époque de transition, avec protagoniste fort, actifs, plein d'enthousiasme; tandis que celui de Stendhal se situe dans l'actualité, dans une époque sans écoulement; roman satirique et tragique à la fois, avec un héros tourmenté par des remords de conscience, souffrant de la solitude, prêt au suicide. Pourtant les deux romans ont maints traits communs. L'analogie est aussi dans la vision du monde des deux auteurs, dans leurs manière de traiter des catégories du national, de l'"historique", dans le "shakes-

pearisme”, et le “psychologisme” de la prose. Tous deux plaçaient Shakespeare très haut et le considéraient comme un maître. La relation qu'ils ont entretenue avec l'écrivain anglais a été étudiée seulement dans le domaine du drame. Personne n'a examiné ce qu'il en était concernant la prose. Tous deux ils cherchent un type de héros nouveau, qui ne ressemble ni aux surhommes révoltés de Byron, ni à l'amant malheureux de Goethe, qui soit un héros passionné, non commun, mais pas pourtant extraordinaire. Ils le trouvent dans la tradition de Shakespeare, parmi les créatures éternelles de celui-ci. Pour Pouchkine, c'est Othello, pour Stendhal, Hamlet. Dans l'oeuvre du premier, Ibrahim réunit en lui trois figures le personnage historique qui était l'arrière-grand-père de Pouchkine, un jeune homme du monde, contemporain de l'auteur, et enfin le personnage d'Othello. Fait étonnant, Shakespeare a fait de son personnage une sorte de sosie de l'aïeul de Pouchkine comme s'il avait connu d'avance celui-ci: le Maure noir d'origine royale, grand capitaine au service d'un pays étranger, qui s'éprend d'une belle femme blanche et éprouve des folles crises de jalousie. On n'avait pas remarqué cette relation parce qu'on s'intéressait en premier lieu à la ligne autobiographique et à la relation de la prose (Walter Scott), et non à la tradition dramatique.

Pour Stendhal c'est Hamlet bouleversé par la domination du mal, avec sa conscience subtile, et son sentiment aigu de la solitude qui était important pour le personnage d'Octave de Malivert. C'est la première fois que, dans la littérature française, apparaît le caractère de gentilhomme repentant et prêt du suicide.¹⁶

Stendhal et Pouchkine élaborent de façon analogue la catégorie de l'esprit historique, selon lequel il faut représenter un moment précis des

moeurs de l'époque. Stendhal indique souvent dans ses titres une année précise (Armance, ou la vie d'un salon français en 1827).

Dans Armance, tous les personnages reçoivent de l'argent un certain jour, de la loi votée cette année-là par le parlement comportant le versement de six milliards aux aristocrates en compensation des pertes subies pendant la Révolution. Dans le roman de Pouchkine, le même rôle est joué par l'Assemblée de Pierre.¹⁷ Il existe aussi entre eux une grande ressemblance dans la manière d'étudier l'âme. Leurs héros souffrent chacun d'une blessure d'amour-propre: pour Ibrahim, c'est la vulnérabilité du “Noir”, pour Armance, les souffrances d'une demoiselle de compagnie orgueilleuse et sans dot. C'était une tâche assez compliquée de représenter de manière véridique la naissance de l'amour d'une belle femme, une aristocrate pour un Nègre, et Pouchkine a puisé pour cela dans la tradition shakespearienne (Othello et Desdémone). En cinq pages brillantes, il brosse tout l'histoire de la naissance d'un sentiments réciproque, jusqu'à l'admirable lettre d'adieu d'Ibrahim. Sans pudeur hypocrite, pour la première fois dans la littérature russe, une passion coupable a été représentée comme un sentiment haut et pur, et c'est ainsi que Pouchkine a introduit dans la haute prose le motif de l'adultère.¹⁸ Jusqu'en 1831, moment où Pouchkine prend connaissance de l'oeuvre de Stendhal, on ne peut parler que de communauté typologique entre les deux écrivains. Mais après la lecture par Pouchkine du Rouge la liaison créatrice devient beaucoup plus compliquée. Pouchkine a lu le roman de Stendhal avec admiration. Toujours très retenu dans les appréciations des prosateurs français contemporains (à l'exception de Mérimée), il

écrit en français, en mai 1831, à E.M.Xitrovo: “... je vous supplie de m'envoyer le second tome de rouge et noir. J'en suis enchanté” (XIV, 166). Plus tard en juin il apprécie le roman d'une manière moins enthousiastique, pourtant tout de même positive: “...Rouge et noir est un bon roman, malgré quelques fausses déclarations et quelques observations de mauvais goût” (XIV, 184). B.V.Tomachevski cherchant à comprendre à quels passages Pouchkine faisait allusion, a supposé qu'il s'agissait des fragments consacrés à la politique. En outre, le style de Stendhal, parfois rocaillieux et plein d'aspérités pouvait déplaire à Pouchkine. Son ravissement a été tout de même assez fort, et sans doute sa mémoire exceptionnelle a retenu tout ce qui est bon dans le roman. Dès ce moment, les liaisons typologiques et génétiques se mêlent, la corrélation devient plus compliquée. On peut illustrer ce phénomène par la comparaison de La Dame de pique de Pouchkine avec Le Rouge et le Noir.

La manière psychologique de Pouchkine devient plus approfondie, ce sont les motifs du destin, du hasard, de la folie, de Napoléon qui apparaissent dans sa prose. Le titre même du conte fait écho au titre du roman de Stendhal, qui un des premiers dans la littérature européenne avait donné à un titre une valeur symbolique. Avant lui, comme d'habitude dans la littérature européenne on désignait un roman d'après le nom du protagoniste. le titre symbolique de conte de Pouchkine insère aussi le signe de la couleur mais fait prévaloir le “noir”: le “rouge” est absent, parce que son oeuvre est plus tragique que celle de Stendhal elle est sans espoir.¹⁹

Les caractères de leurs protagonistes, Julien Sorel et Hermann, sont plusieurs rapports semblables: tous deux sont ambitieux, rêvant d'atteindre à tout prix une place sous le soleil, tous deux sont, face au Destin, des joueurs, l'un et

l'autre modèlent leur conduite sur l'exemple de Napoléon et leur carrière est brisée par l'intervention d'un Hasard féroce.

Pourtant leur attitude à l'égard de Napoléon est différente. Sorel l'adore, ne jure que par lui mais il est impulsif et capable de mouvements d'âme généreux. Quant à Hermann, Pouchkine ne dit rien de son attitude à l'égard de Napoléon., seulement trois fois il souligne sa ressemblance extérieure frappante avec Napoléon comme s'il voulait laisser entendre que son héros incarnait les pires traits de l'empereur. Pouchkine suit également Stendhal dans sa manière de traiter le motif de la folie.

L'écrivain français éprouve un intérêt profond pour ce thème, introduit ce motif presque dans chacune de ses oeuvres, depuis Armance, en 1827, jusqu'à la Chartreuse de Parme en 1839.²⁰ Dans le Rouge et le Noir, la folie est traitée d'une manière novatrice. Stendhal étudiait la folie en utilisant les progrès de la psychiatrie, en lecteur attentif des oeuvres de Pinel et d'Esquirol. Il croyait qu'il n'y avait pas de limite bien établie entre le moral et le pathologique dans le domaine psychique. Les Romantiques mettaient une grande différence entre la folie et l'état normal. Comme d'habitude, ils dessinaient deux types de folie: celle de la femme et celle de l'homme. Pour les femmes, natures fortes et passionnées, souffrant d'un amour malheureux c'était un assemblage de clichés stables: fièvre nerveuse, délire, folie et mort; pour les hommes, c'était la folie extatique du poète ou du prophète? Stendhal n'accepte pas cette conception schématique, il prend en considération le subconscient, les “complexes”, et il montre toujours le caractère vague des

limites de la structure psychique de l'homme. En devançant les découvertes de la médecine de l'époque Stendhal étudie en artiste un cas d'affectation qui plus tard sera très important en médecine criminelle. C'est précisément dans ces état que Julien tire sur Madame de Rênale (ce que Stendhal lui-même appelle une "demi-folie"). L'action de Julien est entourée de mystère, et suscite encore des débats : tire-t-il dans un état de somnambulisme, ou bien exécute-t-il une froide vengeance? Cet épisode extrêmement laconique n'est point dans le style habituel du roman.

La décision de Julien n'est pas réfléchie, elle n'est pas le fruit d'un monologue intérieur. Il se précipite à Verrière comme un "demi-fou", il n'est presque pas capable d'écrire un billet à Mathilde, parce que ses mains tremblent, dans la boutique d'armes il ne peut expliquer au patron qu'il a besoin d'un pistolet. Après les coups de feu, il a un comportement automatique. Avec des gestes ralentis, presque sans se mouvoir il contemple froidement la foule courir saisie d'horreur. L'auteur s'abstient de tout commentaire, et c'est seulement dans la scène où Julien manifeste une joie démesurée à la nouvelle que Madame de Renal est vivante que l'auteur apparaît et nous donne la première explication en parlant de "demi-folie" en proie à laquelle Julien se trouvait deux jours auparavant. N.V.Zababourova a montré que Stendhal a été le premier qui avait décrit un état affectif encore inconnu à la médecine.²¹

L'intérêt grandissant de Pouchkine au début des années trente pour le problème de la folie s'explique par plusieurs raisons, biographiques, littéraires, scientifiques. le père de sa femme Natalie Goncharova était atteint d'une grave maladie mentale. Pouchkine éprouvait

une compassion profonde pour son ami, le poète Batiouchkov, atteint de la même maladie. Après la lecture du Rouge et le Noir, Pouchkine interprète de la même façon le motif de la folie: par exemple, dans la nouvelle Doubrovski, il dessine le glissement graduel dans la maladie du vieux Doubrovski. Sa folie soudaine est motivée en profondeur et préparée peu à peu par son caractère fier, indépendant et endurant difficilement l'humiliation. Pouchkine avait l'intention de réserver le même sort au jeune Doubrovski. Un des plans de la suite du conte marque ce tournant du sujet: "équipe, escarmouche...folie..." (VIII, 833).²² Le sommet de l'étude artistique de la folie a été atteint par Pouchkine dans la Dame de pique. La maladie croissante de Hermann est étudiée par lui en tenant compte des travaux français sur la psychiatrie. Dans la bibliothèque de Pouchkine se trouve la monographie de François Leuret Fragments psychologiques sur la Folie (Paris, 1834), dont les pages consacrées aux hallucinations visuelles et acoustiques ont été coupées. C'est précisément le rapprochement entre la psychologie et la psychiatrie qui intéressait le plus Stendhal et Pouchkine. Pouchkine a montré le glissement de Hermann dans la folie, avec des coups de pinceau si légers et si délicats que jusqu'à ces derniers temps, on se demande s'il était malade dès le début du conte, la maladie allant croissant, ou s'il devient fou seulement quand il a compris sa faute fatale, au moment où il a poussé son fameux cri: "La vielle!".

Une réponse simple n'est pas possible, à cause de l'atmosphère de mystère qui règne dans le conte. Tout au long de Dame de pique sont semées des allusions à la maladie crois-

sante de Hermann. Pourtant, cette motivation reste cachée, si bien qu'au dénouement de la nouvelle on ressent une impression du choc subit, comme en produirait un coup de tonnerre dans un ciel calme. Dès le début, Pouchkine marque par des nuances presque imperceptibles que Hermann s'écarte de la normalité. Après l'histoire racontée par Tomski, laquelle joue le rôle de catalyseur, il fait un rêve au cours duquel il entasse de l'argent à un rythme maniaque. Dans la chambre à coucher de la vieille comtesse Hermann voit celle-ci se balançant de droite et de gauche. Dans l'imagination dérégulée de Hermann elle est associée à une carte du "Pharaon", où le gain dépend du côté où se mettra la carte.

Le développement de la maladie du héros devient évident, surtout dans les deux derniers chapitres, quand les hallucinations visuelles et auditives apparaissent: c'est le symptôme le plus décisif selon la médecine de l'époque. L'apparition du spectre de la comtesse est peinte sans commentaires, l'auteur n'intervient pas: toute information est donnée selon la perception de Hermann, et on peut croire que le point de vue de l'auteur se fond avec celui de son personnage, ce qui donne à la scène une couleur fantastique. C'est le moment où la monomanie de Hermann devient évidente ("monomanie" dans le vocabulaire de médecine de l'époque: folie, concentrée sur une idée fixe). Le sixième chapitre, considéré comme le plus énigmatique, de notre point de vue est le plus clair. "Il est fou" - se dit Naroumov quand Hermann met quarante sept mille roubles sur le tapis. Est-ce une interjection ou une devinette prophétique? Mais le lecteur qui retient trois cartes "sûres", le héros est plus normal que jamais.

La méthode comparative est très constructive. C'est grâce à elle qu'on peut proposer une nouvelle solution à l'énigme essentielle du récit de Pouchkine : comment se peut-il que le spectre de la vieille comtesse a nommé trois cartes gagnantes? Pouchkine s'intéressait vivement à la théorie du calcul des probabilités : dans sa bibliothèques il y avaient des livres français sur cette théorie. La possibilité de la coïncidence des trois cartes dans le "Pharaon" est égale à un huitième, et pour un jeu de hasard, le chiffre n'est pas trop grand. C'est justement l'importance du jeu du hasard dans le Rouge et le Noir qui m'a soufflé cette solution. Hermann n'a pas par hasard tiré une fausse carte. Justement la dame de pique. Depuis longtemps, dans sa cervelle malade cette carte est associée avec la vieille comtesse et une imagination hypnotisée par la peur a guidé sa main. Dès la mort de la comtesse, dont il se sent coupable, les contes fantastiques de l'époque le plus souvent supposaient deux résolutions, miraculeuse ou rationnelle : celle-ci est la seconde.²³

La dernière question, qui nous intéresse est le traitement du mythe de napoléon par chacun des deux auteurs. Avant 1821, le mythe de Napoléon ne pouvait pas être structuré, le sujet narratif était ouvert, mais la mort de Napoléon a conféré au mythe l'achèvement nécessaire. Sainte-Hélène se métamorphose en image aussi impressionnante que le billot de Marie Stuart, le poignard de Charlotte Corday ou le fièvre de Missolonghi. Dans la conscience mythologisée des masses elle est devenue quelque chose comme le rocher de Prométhée ou la Golgotha de Jésus.²⁴

On a l'habitude de lier la naissance du mythe avec le Mémorial de Sainte -Hélène de Las

Cases, mais en réalité c'est Stendhal qui a été le premier créateur du mythe sous forme écrite. Le fait est qu'au XIXe siècle, on ne pouvait prendre en considération la Vie de Napoléon (181), parce que le livre ne verra le jour qu'en 1928. Si l'on tâche de définir la notion du mythe contemporain du grand homme d'Etat, on pourrait proposer celle-ci : un type de mémoire collective, condensée, mêlant les faits et les légendes, une création anonyme, sous forme narrative (sujet, héros, composition), remontant aux archétypes du héros "destructeur et sauveur" et à caractère tendancieux. Napoléon est une des figures les plus mythogènes des temps modernes. Dès ses premières victoires, les mythes se multiplient autour de lui; ils sont de deux formes, apologétiques et antibonapartistes. Parallèlement à la conscience des masses, les mythes apparaissent, créés par les écrivains (Lamartine, Hugo, Goethe, Manzoni, Byron, Béranger). Stendhal et Pouchkine créent aussi leur version du mythe. La mort à Sainte-Hélène a donné à l'empereur la couronne de martyr et dès ce moment beaucoup d'écrivains changent d'attitude à son égard.

Le jeune Stendhal éprouve d'abord de l'enthousiasme, puis le régime despotique et le couronnement de Napoléon, il prend sa défense dans la Vie de Napoléon (1818). Son attitude envers Napoléon est toujours opposée aux vues officielles. A l'époque des "ultra", quand fleurit la "légende noire", il écrit un livre presque apologétique ; sous Louis Philippe, quand l'Etat favorise le culte de Napoléon, il se permet dans les Mémoires de Napoléon des remarques critiques impitoyables. Dans la préface de la Vie de Napoléon, il prévient que le livre est écrit par trois cent autres anonymes. A ce moment il

n'avait point une idée de mythe, mais pour ainsi dire contre sa volonté, il prévoyait le fond mythologique de son livre. La comparaison de son Journal et de son livre peut illustrer comment se constitue un mythe orienté, tendancieux, autour du grand homme d'Etat contemporain. Les mêmes faits (le couronnement, le complot de Moreau) sont appréciés d'une manière opposée. On sait que Stendhal avait de la sympathie pour le général Moreau et pour son complot, son ami Mant l'y a entraîné : " J'ai participé au complot de Moreau avec Mant". Il avait même le projet d'écrire une tragédie à la shakespeare, "L'ascension au trône de Bonaparte, ou le complot de Moreau". En opposition à cela, dans la Vie de Napoléon, il manifeste une attitude négative par rapport au complot, et souligne la médiocrité militaire du général. La même position caractérise son attitude à l'égard du couronnement de Napoléon.

Dans le Journal, il dessine un tableau satirique du spectacle faux et artificiel, et de Bonaparte, avec son sourire théâtral, "sourire de Picar". Au contraire dans son livre il apprécie le couronnement comme le plus grands des projets ambitieux de Napoléon. Dans la Vie de Napoléon, à l'opposé de ses vues libérales, il croit nécessaire d'approuver l'action de Bonaparte, de fermer de 160 journaux sur 173, en insistant sur l'idée qu'il fallait "lier sur la presse des fers". On ne peut pas affirmer que son livre est purement apologétique, car il y a beaucoup de remarques critiques, mais pour l'essentiel, l'image de Napoléon est dessinée avec une auréole romantique.

En somme, pour résumer, on peut dire que, pour faire travailler les mécanismes de création du mythe, il fallait inclure la méthode de choix, de sélection, d'interprétation de la

matière, en travaillant à la création d'une légende héroïque. Dans Mémoires sur Napoléon (1838), sa conception de Bonaparte est toute autre. Dès la première page, il s'empresse de souligner que Napoléon mentait souvent dans ses oeuvres. Il critique son esprit de calcul, sa vanité, son animosité envers la libre pensée, son despotisme mais, malgré tout cela, il avoue que l'amour de Napoléon est l'unique passion restée en lui.

L'évolution de Pouchkine sous ce rapport est tout autre. Il commence par la méfiance et la haine, comme un Russe de l'époque, mais son interprétation du mythe est tout de même plus orientée vers la conscience collective européenne. Le mythogène "Napoléon - Antéchrist", tellement répandu en Russie, reste pour lui radicalement étranger. Dans sa pièce de jeunesse Napoléon sur l'Elbe, écrite au début des Cent-Jours dans la tradition du mythe antibonapartiste européen, un tournant inattendu et original est présenté :

La Gaule t'a béni, toi, oh carnassier;
L'union okcymorique de l'épithète -cliché "carnassier" avec le verbe élevé "consacrer" est signifiant. On peut s'imaginer en proie à quels sentiments contradictoires se trouva Pouchkine, âgé de quinze ans, à la nouvelle de l'évasion de Bonaparte de l'île d'Elbe : haine, peur stupéfaction, et peut-être un grand ravissement. Le fait que la Gaule a soutenu l'empereur a été pour lui comme un coup de foudre. Plus tard, cette impression trouvera un écho dans Boris Godounov, dans les paroles de Vassili Pouchkine parlant avec Basmanov sur "la puissance de l'opinion du peuple".

Ne sait-tu, Basmanov en quoi consiste notre force
Ni en armée, ni en aide polonaise

C'est dans l'opinion du peuple
Oui, dans l'opinion du peuple

Efim Etkind a avancé une reconstruction biographique très originale et très spirituelle mettant sur le même plan inattendu les noms du maréchal Ney, de l'imposteur Grichka Otrepiev et du Napoléon des Cent-Jours. Rapprochant les paroles du maréchal Ney au roi Louis XVIII, se vantant de ramener Napoléon "dans une cage en fer" avec celles de Basmanov sur l'imposteur. Efim Etkind a brillamment motivé son hypothèse. 25

Les "Cent-Jours" ont trouvé un écho dans l'oeuvre des deux écrivains. Stendhal ne s'est pas pressé, à ce moment, de se rendre d'Italie en France, mais vingt ans plus tard, il s'est rattrapé en envoyant Fabrice Del Dongo partir aider Napoléon.

La seconde étape de la création du mythe napoléonien commencent pour tous deux avec la nouvelle de la mort de l'Empereur. Chez Pouchkine, cette nouvelle trouve un écho immédiat dans sa poésie Napoléon. Les traces d'une réception nouvelle de Napoléon par lui sont évidentes ("grand", "immortalité"). Il utilise les motifs de la version romantique du mythe: angoisse de l'empereur, ses souffrances d'être séparé de son fils :

Où, seul dans son désert
Oubliant le trône, l'armée
En proie à l'angoisse amère
Il pensait au fils bien-aimé.

Dans ce poème Pouchkine inaugure la nouvelle attitude à l'égard de la mémoire de Napoléon. Il s'indigne d'avance contre ceux qui auront l'audace de tourmenter d'un reproche insensé son ombre privée de l'auréole :

Que celui qui aura l'audace
de reprocher son ombre
enlevée de l'auréole
soit entourer de l'infamie!

Des notes nouvelles et mystiques concernant
l'énigme du Destin, apparaissent dans ses poésies :

Pour quel but tu a été envoyé et qui t'a envoyé
Du mal ou du bien tu a été le serviteur
Pourquoi tu a brillé, pourquoi tu a éteint
Le visiteur miraculeux de la Terre?

Pouchkine souligne la dualité de la personnalité et de la mission de Napoléon : celui-ci a été l'enfant de la Révolution et en même temps il a "dompté" la liberté violente ("héritier et assassin de la liberté rebelle").

De la même manière, Stendhal, dans les Mémoires sur Napoléon, caractérise l'empereur: en 1797 on pouvait l'aimer passionnément, car il n'avait encore pas ravi "la liberté à son pays". Il répète souvent la même idée : "...le grand homme, qui pourrait faire à la France tant de bien et qui pourtant a fait tant de mal". Le couronnement du mythe napoléonine romantique de Pouchkine, c'est la poésie Le Héros. Deux niveaux sémantiques de la pièce sont également importants : l'héroïsation de Napoléon et la création du mythe moderne. D'après Pouchkine, la légende se forme régulièrement autour du héros, un mythe apologétique est nécessaire, il a une fonction éthique importante basée sur un fait réel ou imaginaire. La poésie appelle à la miséricorde, l'action de la bonté est considérée comme le plus grand exploit : pour Pouchkine, peu importe si Napoléon à Iaffa a serré la main de la Peste ou non, ce n'est

qu'un mythe élevé qui fait d'un grand capitaine un héros, sans ça il ne sera qu'un Tyran.

Le mansoge élevé n'est plus cher
Que le tas de vérités basses
Laisse au héros le coeur
Sans ça il sera le tyran.

Les deux écrivains s'intéressent à la question de la genèse du mythe moderne. L'un et l'autre en sont persuadés, il est très possible que Napoléon lui-même prenait une part active à la création de sa légende. Stendhal, dans la Vie de Napoléon, caractérisant la passion de l'élève du collège de Brienne d'imiter les discours des hommes célèbres de l'Antiquité, interprète cette tendance du jeune Napoléon comme contribution à son propre mythe. Pouchkine, avec perspicacité distingue l'attitude de Napoléon envers Tacite de celle envers Plutarque: dans la première il voit la haine du tyran contre "son flagellateur". Stendhal interprète la collision de ces deux noms dans le même esprit. La différence consiste en ce qu'il réserve pour soi-même le rôle de Tacite auprès de Napoléon.

La troisième étape de la création du mythe est liée à un désenchantement de deux écrivains à l'égard de Napoléon, dont le nom devient pour la nouvelle génération le symbole de l'aventurier, pragmatique, sec, méprisant les hommes, prêt à sacrifier à sa vanité mille vies.

Nous tous nous mesurons à Napoléon
Les millions de créatures à deux jambes
Ne sont pour nous que l'arme de carrière.

Aussi comme commentaire prosaïque à ces paroles sonne l'affirmation de Stendhal que les conscriptions de l'empereur ont été suivies

des sanglots éclatants et les malédictions de toute la France. Il s'intéresse à la question de la "chair à canon", et donne un chiffre précis : 80 mille soldats suffisent à Napoléon pour lui donner quatre grandes batailles. Dans les Notes du touriste, Stendhal formule la généralisation qui reflète sa compréhension des mécanismes "mythologisants" de la conscience des masses. Il insiste sur l'idée que Bonaparte s'est proposé comme but de substituer à l'enthousiasme des masses à l'égard de la Révolution par l'enthousiasme par rapport à soi-même et ses "intérêts bas". Il illustre cette pensée par l'attitude de Bonaparte à l'égard de la littérature ; "... de 1800 jusqu'en 1814 Napoléon a arrêté le développement de la littérature. Il a corrompu des hommes de lettres en leur distribuant des postes et des pensions parce qu'il avait peur d'eux". Si nous dressons le bilan nous pouvons affirmer qu'en fin de compte, ces deux écrivains se rapprochent dans leurs regards; ils apprécient de manière presque identique l'empereur et ils créent une version du mythe de Napoléon presque analogue. La question "Stendhal et Pouchkine" n'en est qu'au début, elle est digne d'une investigation sérieuse et approfondie. Les observations précieuses des pouchkinistes russes et européens, l'article de Wladimir Troubetzkoy, mes propres articles dont j'ai taché de donner ici un bref sommaire, ne peuvent constituer que le commencement du travail. Une monographie vaste et diverse pourrait avoir une grande importance pour l'étude des voies du développement de deux littératures, russe et française.

Larissa Volpert
Université de Tartu
Estonie.

Notes et remarques

1. Sur la question "Stendhal et Lermontov", existent les travaux suivants : Volpert L.I. Lermontov Stendhal (Knjaginja Ligovskaja i Krasnoe i Cernoje) II Mihail Lermontov. University of Norwich. Symposium of Russian Literature. T. 3. Norwich-Saint Pétersbourg, 1992, p.131-146 ; Volpert L.I. Ot vernoj zeny k neveroj (Puskin, Lermontov i francuzskaja psihologiceskaja tradicija). (De l'épouse fidèle à l'épouse infidèle) Trudy po russkoj i slavjanskoj fidologii (novaja serija), I.Tartu. 1994, p. 137-156 ; Volpert L.I. Ironija kak forma videnija mira (Krasnoje i Cernoje, Jevgenij Onegin, Knjaginja Ligovskaja). L'ironie comme forme de la vision du monde ("Le Rouge et le Noir", "Eugène Oneguine", "La princesse Ligovskaja") (sous presse).
 2. La liste complète de travaux sur la question "Stendhal et Pouchkine" est donnée dans l'article de Wladimir Troubetzkoy Folie et bonheur. Quelques réflexions sur Puskin et Stendhal.
 3. Volpert L.I. Tvorceskaja igra Puskina i francuzskaja literatura (stanovljenje psihologiceskogo metoda). (Le jeu créateur de Pouchkine et la littérature française (sur le devenir de sa méthode psychologique) II Cahiers du Monde russe et soviétique. XXXII avril -juin. 1991, p. 197-208.
 4. Volpert L.I. Puskin i Stendhal (K probleme tvorceskogo povedenija pisatelja). Boldinskije Ctenija. 1979, p.114-129. (Pouchkine et Stendhal (la question de la conduite créatrice de l'écrivain); Volpert L.I. Ja s naslazdenijemnosil by masku. "Je porterai le masque avec délice" / le chapitre dans sa monographie". Puskin i psihologiceskaja tradicija vo francuzskoj literature. Tallinn, 1980, p.197-211.
 5. Puskin. Polnoe sobranie socinenij. M.L AN SSSR. 1937-1959. TXVI. s. 33.
- Plus loin des notes à cette édition seront données dans le texte de l'article, le chiffre romain désigne le tome, le chiffre arabe désigne la page.
6. Stendhal. Oeuvres complètes. Chez Pierre Larive imprimeur. Paris, 1956, T.XVIII, p.214. Plus loin: Stendhal.
 7. Stendhal. T.XX, p.221.
 8. Stendhal. T.XIX, p.31. Sur les mystifications de Stendhal,

- voir : Madame Ancelot. Les salons de Paris. Foyers éteint. 20 édition Paris.1858, p.63-69.
9. Volpert L.I Ponjalie "istinno go romanitsma" u Puskina i Stendalja . Boldinskie Etenija. 1982. s. 147-155. La notion de "vrai romantisme" chez Pouchkine et Stendhal.
10. Troubetzkoy W.Folie et bonheur. Quelques réflexions sur Puskin et Stendhal. p.2.
11. Volpert L.I Puskin i Stendal (K.probleme tipologoceskoi obscnosti). Puskin. Issledovanija i materialy, XII, Leningrad, 1986, s.200-223. Pouchkine et Stendhal (la question de la communauté typologique).
- 12.Volpert L.I Puskin i fracuzskaja komedija XVIII veka. Puskin Issledovanija i materialy, XII? Leningrad, 1983, s. 200-224. Pouchkine et la comédie française du XVIIIe siècle.
13. Volpert L.I Poetika 'istinno go romantizma' v avtobiograficeskoj proze Puskina i Stendalja (tema vojny i prirody v Putesestvii v Arzrum Puskina i 'Dnevrike' Stendalja. Filologiceskije nauki v Tartuskom un-te, Tartu, 1982, s. 150-153. La poétique du "vrai romantique" dans la prose autobiographique de Pouchkine et Stendhal (les thèmes de la guerre et de la nature dans le Voyage à Erzeroum de Pouchkine et le Journal de Stendhal).
14. Birukov. Lev Nikolaevic Tolstoi. Biografija. M., 1911, t.I, s. 280. (traduction personnelle).
15. Volpert L.I Esteticeskie vzgljady Stendalja i Puskina. K probleme jazyka i stilja. Les vues esthétiques de Stendhal et de Pouchkine (la question de la langue et du style). II Les liaisons des littératures. Les sciences philologiques de l'université de tartu. N693. Tartu. p.37-43.
16. Volpert L.I Sekpirizm Puskina i Stendalja. (Armans i Arap Petra Velikogo). Boldinskie Ctenija, 1983, s.56-66.
17. Volpert L.I Istorizm "istinno go romantizma" rannej prozy Stezndalja i Puskina ("Armans" i "Roman v pismax"), v kn : Problemy metoda i zanra v zarubeznych literaturax). Uč. Zap. Tartus. gos. un-ta, 792, 1988, s.157-167. L'esprit historique du "vrai romantisme" dans les oeuvres précoces en prose de Stendhal et Pouchkine (Armance et Roman en lettres)
18. Volpert L.I Psixologizm v rannej proze Stendalja i

- Puskina (Armans i Arap Petra Velikogo). Uč. zap Tartus. gos. un-ta, 646, 1983, s. 32-42. La psychologie dans les oeuvres précoces en prose de Stendhal et Pouchkine (Armance et le Nègre de Pierre le Grand).
19. Volpert L.I Tema igrv s sud boj v tvorcestve Puskina i Stendalja (Krasnoe i Cernoie i Dubrovskii). Boldinskie Ctenija. 1986. s. 105-115. Le thème du jeu avec le destin dans l'oeuvre de Pouchkine et de Stendhal (le Rouge et le Noir et Doubrovskii).
20. Felman Shosana. La folie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal. Paris. Corti. 1971.
21. Zababurova N.V Stendal i problemy psixologiceskogo analiza. Rostov. 1982, p.74-112.
22. Volpert L.I Tema bezumija v proze Puskina i Stendalja (Dubrovskii i Krasnoe i Cernoie). Boldinskie Ctenija, 1985, s. 134-144. Le thème de la folie dans les oeuvres en prose de Pouchkine et de Stendhal (Doubrovskii et le Rouge et le Noir)
23. Volpert L.I Tema bezumija v proze Puskina i Stendalja (Le Krasnoe i Cernoie i Pikovaja Dama), v sb.: Puskin i russkaja kultura. Riga, 1986, s. 46-59. Le thème de la folie dans les oeuvres en prose de Pouchkine et de Stendhal (Le Rouge et le Noir)
24. Volpert L.I Napoleonovskij mif u Puskina i Stendalja. Puskinskij sbornik. Tallinn.1990. s. 88-108. Le mythe de Napoléon chez Pouchkine et Stendhal.
25. Etkind E. Griska Otrepjev, imperator Napoléon, marsal Nei i drugije. II Revue des études slaves. Paris, 1987. LIX/I-2, s. 55-62.

Stendhal et la Russie : figures de l'ailleurs

L'expédition en Russie fut pour Stendhal l'occasion d'aller à la pointe extrême d'un territoire que, imitant Napoléon, il se plaisait à appeler la "Grande Europe", et le moment suprême d'un grand voyageur qui affirmait volontiers que "le monde est un livre dont on n'a feuilleté qu'un chapitre quand on n'a vu que son pays".

Chapitre de première importance sans doute puisque le terme Russie/Russes a presque autant d'occurrences dans l'oeuvre que le nom emblématique de Milan, mais chapitre de toute évidence conflictuel et énigmatique ; conflictuel non seulement parce qu'un conflit - la guerre - présida à ses débuts mais parce que l'expérience toute entière, aussi bien dans son étendue matérielle que dans ses retombées idéologiques fut une expérience de conflit. C'est ce sur quoi j'aimerais attirer brièvement l'attention. Disséminé de-ci de-là dans toute l'oeuvre, le référent "Russie" comme le déterminant "les Russes" apparaît tellement en pointillé et loin de tout centre de gravité discernable qu'il serait impossible d'en faire ici l'inventaire ou le catalogue raisonné. Mais la constatation demeure : ce n'est pas une présence éphémère liée à l'expérience vécue de la campagne de Russie et à ses avatars, qui occuperait une tranche historique de l'oeuvre ; c'est une ligne d'horizon permanente dont n'affleurent cependant que des lignes de fuite. La Russie est un "ailleurs", terme que j'avance d'abord comme une hypothèse qu'il conviendra de préciser. Le monde russe est d'abord matière à anecdotes où le souvenir se mêle aux images d'Épinal les plus conventionnelles : tantôt tirées de l'événementiel, comme la plai-

santerie douteuse de la **Vie de H. Brulard** : "En 1790, à Grenoble, on attendait les Russes" au secours de la monarchie française.

O Rus, quando te aspiciam" (1)

Tantôt forgées dans l'élucubration fantaisiste, dans la tradition des mystifications stendhalienne ; ainsi, dans sa **Vie de Napoléon**, Stendhal raconte : "Napoléon laissa le Nord avec la pleine conviction qu'il s'était fait un ami de l'empereur Alexandre, ce qui était passablement absurde ; mais ce fut une belle faute" (2).

Supposée amitié entre Napoléon et le Tsar, au soir de grandes batailles ; rêverie fantasmagorique sur une Europe qui réconcilierait les grands esprits au dessus des avatars de l'Histoire.

Il y a la "Russie", et il y a les "Russes", système ambivalent dont les termes de toute évidence, ne fonctionnent pas sur le même plan. Pauvres Russes, d'ailleurs, auxquels aucune caricature n'est épargnée ; ni les propos attribués à Napoléon dans *Promenades dans Rome* : "Les Russes, desquels Napoléon disait : ouvrez le jabot de ce Russe si bien mis, écarterez sa chemise et vous apercevrez le poil de l'ours"(3). Ni les déclarations péremptoires soutenues par les lectures du temps. Ainsi, dans *Mélanges*, la lecture de l'*Histoire de la Russie* de Rabbe fait dire à Stendhal que "ce livre montre les Russes tels qu'ils sont, à peine plus civilisés que leurs voisins les Turcs".

Ou bien la typologie à la mode, le Russe noble et désœuvré à Nice, sur la promenade des Anglais, qui traverse à plusieurs reprises les *Promenades dans Rome* ou les amateurs d'art agglutinés en Italie que Stendhal fustige dans *Rome, Naples et Florence* : "Vous aurez 30.000 Russes en Italie? Ce n'est pas le Pape qu'il faut vaincre, c'est la Russie".

En toile de fond, un mélange de sources composites : aussi bien la lecture de *Prisonniers du*