



HAL
open science

Jeanne d'Arc au Bûcher : Claudel et Honegger

Jean-Michel Poirier

► **To cite this version:**

Jean-Michel Poirier. Jeanne d'Arc au Bûcher : Claudel et Honegger. Christophe Balagna. Jeanne d'Arc, une figure du divin et du sacré? Images et représentations (XVe-XXIe siècle), Presses Universitaires de l'ICT, pp.193-211, 2024, Collection "Humanités", 979-10-94360-37-8. hal-04839995

HAL Id: hal-04839995

<https://hal.science/hal-04839995v1>

Submitted on 16 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Jeanne d'Arc au Bûcher : Claudel et Honegger

Jean-Michel Poirier

Résumé : En 1935 deux artistes de génie produisent l'une des plus belles œuvres poético-musicale consacrée à l'histoire de Jeanne d'Arc : un oratorio qui s'inspire des mystères médiévaux. Sur le bûcher de Rouen, Jeanne revoit les étapes essentielles de sa vie, guidée par frère Dominique qui révèle progressivement les jeux dont elle a été victime tout comme l'essence de son combat : celui pour la vérité et pour l'amour. La mise en musique use de langages très diversifiés, parodiques ou lyriques, instrumentaux ou vocaux, la partie de Jeanne restant tenue par une comédienne. Les soubassements théologiques et bibliques sont importants : notre analyse s'attache à les mettre en valeur. Les relations avec l'actualité de la France des années 1930-1940 sont nombreuses et souvent explicites, ce qui dit l'éternelle actualité de l'histoire de Jeanne d'Arc.

Biographie : Jean-Michel Poirier est Professeur à l'Institut Catholique de Toulouse. Exégète et théologien, il s'intéresse également au message musical en lien avec d'autres formes d'art, notamment la poésie ou la philosophie.

Texte :

Si la figure de Jeanne d'Arc a pu inspirer deux opéras à la fin du XVIII^e siècle, l'un à Paris¹ et l'autre à Vicence en Italie², c'est la pièce de théâtre de Friedrich von Schiller *Die Jungfrau von Orleans* (la pucelle d'Orléans) qui inspira ses deux premières grandes incarnations musicales : *Giovanna d'Arco* opéra de Giuseppe Verdi, créé à la Scala de Milan le 15 février 1845 et *Arlienskaïa Dieva* (la pucelle d'Orléans), sixième opéra de Piotr Ilyitch Tchaïkovski créé le 25 février 1881 au Mariinski de Saint-Pétersbourg. D'autres musiciens, connus³ ou inconnus⁴,

¹ *Jeanne d'Arc à Orléans* de Rodolphe Kreutzer, créé le 10 mai 1790 à l'Opéra-Comique. Beethoven lui dédia une fameuse sonate pour violon et piano qui a bien plus fait pour sa notoriété future que la quarantaine d'opéras qu'il composa.

² *Giovanna d'Arco* d'Antonio Simone Sografi, créé le 27 juin 1789.

³ Charles Gounod composa une musique de scène pour un drame de Jules Barbier (1873, Paris). Rossini élaborait une cantate pour voix de contralto et piano, donnée pour la première fois en 1832. Franz Liszt lui consacra une mélodie pour chant et piano (1848) ; il en existe une version avec orchestre (qui date de 1876).

⁴ Parmi eux on peut citer Michel Carafa, Aimé Leborne, Giovanni Pacini, Auguste Mermet.

illustrèrent musicalement la vie de la pucelle de Domrémy sans que leurs œuvres passassent à la postérité.

La canonisation de la sainte en 1920 relança et amplifia le mouvement de composition, en France particulièrement : citons une *Messe pour le 500^e anniversaire de la mort de Jeanne d’Arc* par Paul Paray, chef et compositeur (1931), *Paysage pour une Jeanne d’Arc à Domrémy* de Jean Rivier (1936), la suite symphonique *Jeanne d’Arc* de Manuel Rosenthal (1936), la cantate *Jeanne d’Arc* pour chœur et orchestre de Roland-Manuel (1937), la symphonie concertante *Jeanne d’Arc* de Maurice Jaubert pour soli, chœur et orchestre (1937) ou le *Triomphe de Jeanne*, un oratorio d’Henri Tomasi commandé pour le cinquième centenaire du procès en réhabilitation de la sainte (1956). Sans faire injure aux qualités de ces œuvres, la plus remarquable musique inspirée par le drame de Jeanne me paraît être *Jeanne d’Arc au Bûcher*, oratorio d’Arthur Honegger sur un livret de Paul Claudel.

L’œuvre et sa genèse

Les circonstances prévalant à sa création sont déjà remarquables puisque c’est une femme russe et juive d’origine, Ida Rubinstein, qui en eut l’idée et mit en relation le grand écrivain catholique français avec le musicien suisse de confession protestante. Claudel et Honegger n’étaient, ni l’un ni l’autre, étrangers à ce genre de collaboration. Le premier coopéra également avec Darius Milhaud⁵ et Germaine Tailleferre – deux autres membres du « Groupe des Six »⁶ –, et tous deux travaillèrent ensemble en 1938 pour l’oratorio *La Danse des Morts* (d’après Ez 37) puis en 1943 pour des représentations du *Soulier de Satin*⁷ de Claudel qu’Honegger dota d’une musique de scène.

Jeanne d’Arc au Bûcher constitue un spectacle à forme hybride puisque, s’il s’agit bien d’un oratorio, genre musical amplement utilisé par nombre des compositeurs⁸ et qu’Honegger a déjà magnifiquement illustré avec *Le Roi David* (1921), plusieurs rôles sont confiés à des voix parlées dont les principaux sont celui de Jeanne⁹ et celui de saint Dominique, appelé ici « frère Dominique ». Ce dernier apparaît à Jeanne alors que, montée sur le bûcher elle revoit les

⁵ *L’Agamemnon et les Choéphores*, *L’Annonce faite à Marie* ou *Protée* (musiques de scène), les opéras *Les Euménides* et *Le livre de Christophe Colomb* l’oratorio *La Sagesse* ou *La Parole du Festin* plusieurs Psaumes et divers chœurs.

⁶ Groupe formé par six compositeurs du premier quart du XX^e s. : Georges Auric, Louis Durey, Arthus Honegger, Darius Milhaud, François Poulenc et Germaine Tailleferre.

⁷ Honegger composa une musique de scène pour les représentations de la pièce de Claudel.

⁸ À commencer par Jean-Sébastien Bach, Georg-Friedrich Haendel ou Josef Haydn.

⁹ Parmi ses incarnations les plus marquantes, mentionnons les comédiennes Marthe Keller, Marion Cotillard et Sylvie Testud.

grandes étapes de sa vie : le procès (scène IV), le complot conduisant à son arrestation (scène VI), le couronnement du roi Charles VII à Reims (scène VIII), enfin son enfance à Domrémy (scène X) en passant par la Normandie (scène IX).

Ida Rubinstein était arrivée de Russie en 19096 comme danseuse dans la troupe des Ballets Russes que menait Serge Diaghilev avant de se mettre à son compte et de fonder sa propre troupe où elle fit aussi valoir de vrais talents d'actrice. Figure de la vie parisienne, elle commanda de nombreuses œuvres comme *Le Martyre de Saint-Sébastien* dont Claude Debussy composa la musique (1911), le célèbre *Boléro* de Ravel qu'elle fut la première à danser, *Le Baiser de la Fée* avec Stravinsky ou, déjà avec Honegger la musique de scène de *L'impératrice au Rocher*. Elle avait été impressionnée par le travail des « Théophiliens », groupe de théâtre médiéval formé par des étudiants de la Sorbonne qui s'était fixé comme objectif de redonner vie aux mystères médiévaux. La musique se nouait à la parole, comme l'explique leur chef et inspirateur Gustave Cohen : « Le moyen âge n'est pas une fissure, ni un plongeon dans les ténèbres. Il continue l'antiquité classique, en ranimant ce grand corps qui commencer à se tétaniser, lui insufflant l'esprit chrétien et lui injectant du sang germanique. Il y a parfois des intermédiaires nécessaires, ces poèmes écrits en un latin parfois barbare amélioré cependant par la première renaissance qui eut lieu sous Charlemagne et Alcuin, celui d'Ermold le noir sous Louis le Pieux.¹⁰ » Les Théophiliens le mirent en œuvre avec *Le Jeu d'Adam et Ève* et *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle. Il semble qu'Honegger fut présent à la représentation de ce dernier « jeu », donné en février 1934 à la Sorbonne. Le soir même, au cours d'un dîner, jaillit l'idée d'une œuvre totale autour de la figure de Jeanne d'Arc qui serait non pas un pastiche de ces jeux médiévaux mais une œuvre résolument contemporaine s'en inspirant, en particulier dans cette articulation entre musique et parole déclamée. Ida pensa d'abord à l'écrivaine Jeanne d'Orliac pour en écrire le texte, puis à Paul Claudel. L'écrivain diplomate commença par refuser au motif que « Jeanne d'Arc [étant] une héroïne officielle », il avait peu de place pour la liberté artistique. Il changea d'avis, à la suite d'une vision qu'il eut en regagnant son poste d'ambassadeur en Belgique : dans les poteaux et les fils disposés le long de la voie de chemin de fer, il vit les deux mains ligotées de Jeanne sur le bûcher faisant un signe de croix. « Toutes les mains de la France en une seule main, une telle main qu'elle ne sera jamais dénouée ». Il imagina alors une intrigue où, au dernier moment sa vie, Jeanne revoit celle-ci dans un retour en arrière¹¹ qui remonte le temps vers la source de sa vocation. Claudel termine la rédaction du texte en à peine

¹⁰ G. COHEN, *Les Nouvelles Littéraires* du 18 mars 1939.

¹¹ Par égard au combat que mena Jeanne d'Arc, nous écartons l'anglicisme « flash-back » !

deux semaines en 1934. Honegger s'en empare pour composer la musique, mais la maturation sera plus longue : il le fera entre mars et décembre 1935. Il faut ensuite attendre 1938 pour que l'œuvre soit créée d'abord en Suisse, à Bâle sous la direction de Paul Sacher avec Ida Rubinstein dans le rôle parlé de Jeanne. Elle ne sera donnée en France que le 8 mai 1939, mais dans un lieu et un cadre hautement signifiants : les fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans. C'est l'évêque du lieu, Mgr Jules-Marie-Victor Courcoux¹² qui en prend l'initiative, Ida Rubinstein reprenant le rôle de la sainte. Un mois plus tard, l'œuvre est donnée au Palais de Chaillot à Paris qu'elle retrouvera en pleine occupation, le 25 juin 1942¹³. C'est alors Jean-Louis Barrault qui dit le texte dévolu à frère Dominique tandis que Charles Münch dirige l'orchestre et les chœurs.

En 1944 Paul Claudel adjoint un Prologue en écho aux terrible contexte de la seconde guerre mondiale. Une nouvelle fois Honegger compose à la suite du travail de Claudel, rapidement cette fois puisque l'œuvre est terminée sous la forme finale que nous connaissons maintenant pour la fin de cette année décisive. C'est ainsi que l'œuvre débute dans de sombres tonalités :

« Ténèbres ! Ténèbres ! Ténèbres !
 Ah ! Et la France était inane et vide,
 et les ténèbres couvraient la face du royaume
 – et l'Esprit de Dieu sans savoir où se poser –
 planait sur le chaos des âmes et des cœurs,
 sur le chaos des âmes et des volontés,
 sur le chaos des consciences et des âmes ».

Par cette actualisation du second verset du premier chapitre Genèse¹⁴ qui décrit le chaos primordial préluant à la création du monde, Claudel évoque à la fois la situation de la France du XV^e siècle et celle du début des années 1940, pays en attente d'un libérateur alors qu'il est divisé et occupé pour partie par des troupes étrangères. Pour Claudel le croyant, la réponse est à la fois humaine et spirituelle : « Il y eut une fille appelée Jeanne ! » proclame un récitant (ou une récitante). Dans le style des oratorios, le chœur commente alors :

« Qui, qui, qui a jamais ouï dire une telle chose ?
 Qui, qui, qui a jamais entendu rien de pareil ?
 Il y eut une fille appelée Jeanne !
 Est-ce que la terre enfantera en un seul jour ?

¹² Celui-là même qui cacha au petit séminaire de la ville le jeune Aaron Lustiger qui sera l'un de ses successeurs sur le siège épiscopal d'Orléans en 1979, bien après avoir été baptisé dans cette cathédrale sous le nom de Jean-Marie.

¹³ Intéressante présentation contextualisée de cette représentation par Pascal LECROART, éminent spécialiste de Claudel ainsi que des relations entre théâtre et musique : « *Jeanne d'Arc au bûcher* au Palais de Chaillot de 1939 à 1942 : une simple reprise ? », in *Chaillot, lieu de tous les Arts* (dir. Sandrine Gill), <https://books.openedition.org/pan/2520?lang=fr>.

¹⁴ Littéralement : « un vent d'Élohîm tournoyant sur la face des eaux », souvent traduit par « l'esprit de Dieu planait sur les eaux ».

Et tout un peuple sera-t-il engendré dans un même temps ?
Du fond de l’engloutissement j’ai élevé mon âme vers toi, Seigneur ! »

Honegger convoque ici un orchestre puissant et cuivré, qui résonne tout au long de l’œuvre de diverses manières, avec une grande variété de configurations et de styles.

Ce prologue reprend ensuite les paroles latines du psaume 129 (130), reliant son premier verset à la fin du troisième : « *De profundis clamavi ad te, Domine, quis sustinebit ?* » avant que le récitant ne reprenne la parole pour annoncer : « Il y eut une vierge appelée Jeanne ! ». La « fille » est à présent qualifiée de « vierge » non pas au terme d’un examen gynécologique mais d’une vision mystique : celle bientôt accusée d’être « hérétique, sorcière, relapse » (scène III) – jugement maintes fois répété tout au long de l’œuvre, notamment dans la bouche de Jeanne qui s’en étonne – est en vérité une fille innocente à la robe blanche (scène II).

Frère Dominique s’achemine maintenant vers Jeanne avec un livre, celui de l’histoire dans laquelle Jeanne a été plongée par la Providence, la sienne aussi bien que celle de France et d’Europe. Mais Jeanne se plaint de ne pas savoir lire. Frère Dominique lui assure alors : « Le livre que je t’apporte, pour le comprendre, il n’y a pas besoin de savoir ni A ni B. Ce paquet de mots que ces Limousins sur la terre ont ficelé dans le latin de Fouarre, cette procédure qu’ils ont pétrie dans le patois de Coutances, les Anges pour tous les temps l’ont traduit dans le ciel. » C’est grâce au saint qu’elle peut alors revoir son parcours de vie, lui que ses frères et fils dans le temps ont « trahi - poursuit frère Dominique -, puisque ceux qui devaient être la puissante voix du Vrai se sont faits à contre-Dieu tes accusateurs et tes bourreaux, Jeanne. Puisque la parole entre leurs mauvais doigts est devenue grimoire, c’est moi, Dominique, frère Dominique, qui du Ciel suis descendu vers toi avec ce livre ». Le livre de vie vient rectifier ce que le grimoire pseudo-chrétien des juges de Jeanne a défiguré : l’honneur de la vierge de Domrémy et la vérité de Dieu.

Du procès lui-même, le livret ne livre pas grand-chose du contenu sinon les accusations de sorcellerie et de complicité avec Satan. Il préfère imaginer une parabole dans le style des fables d’Ésope ou de Jean de La Fontaine – non sans écho à celle que Yotam déploie dans le livre des bibliques des Juges (9,6-15) qui décrit arbres et arbrisseaux se réunissant pour trouver parmi eux un roi ; après avoir décliné l’offre, ils la cèdent au buisson d’épines. Dans celle imaginée par Claudel, ce sont des bêtes qui débattent pour savoir qui sera le président de la cour appelée à juger Jeanne. Après avoir interrogé le tigre, le renard et le serpent qui se refusent s’avance Porcus : « *Ego nominor Porcus. Je m’appelle Cochon. Moi ! Moi ! Je suis le cochon* ». Le nom de Cauchon, l’évêque de Beauvais qui présida le tribunal ecclésiastique appelé à juger Jeanne, présente une accroche facile pour cette fable, mais Claudel entend ainsi montrer ainsi qu’en son

procès, Jeanne ne fut pas jugée par des hommes mais « livrée aux bêtes, [elle] l'Élué de Dieu, la Sainte de Dieu. Ce ne sont pas des prêtres, ce ne sont pas des hommes, ce sont des bêtes qui vont la juger ! » comme il le fait dire à frère Dominique en finale de la scène III. Dans cette scène (IV, « Jeanne livrée aux bêtes »), la musique de Honegger se fait alors bigarrée, n'hésitant pas à emprunter aux rythmes de jazz pour accompagner la voix de ténor de Porcus tandis que les cris des moutons que sont les assesseurs se joignent à celui de l'âne-greffier dans un glapissement soutenu par les ondes Martenot. Ce dernier instrument sera employé par Olivier Messiaen pour évoquer les voix célestes dans son opéra *Saint François d'Assise*, mais ici c'est le pôle opposé qu'il évoque comme un vent de tempête. Un chœur accompagne Porcus sur des paroles latines à la gloire du « Cochon des cochons », *Porcus porcorum*, agrémenté de couinements « roin ! roin ! » tandis que les moutons – *Pecus* – bêlent : « Bé, bé, bé ; bé ; béeéééé ! ». Dans tout ce passage, Honegger utilise aussi des fanfares solennelles aussi qu'un cantus firmus grégorien, « à la manière d'un choral de Bach »¹⁵, sur les paroles « *Ecce magnis auribus adventavit Asinus...* » (« Voyez les grandes oreilles, l'âne est arrivé »). Tout cela est monnayé sur le mode parodique, ce qui convient parfaitement à un simulacre de procès.

Une autre grande scène est celle du jeu de cartes (scène VI) qui figure les intrigues politiques ayant conduit à livrer Jeanne. Il est composé de quatre rois, de quatre dames et de quatre valets. Chaque roi est ainsi accompagné d'un grave défaut, voire d'un péché : le roi de France s'avance accompagnée de la bêtise, le roi d'Angleterre de l'orgueil et le duc de Bourgogne de l'avarice. Le quatrième roi n'est autre que la mort elle-même, présente comme « dans toutes les parties de cartes », accompagné de son épouse « sa majesté la Luxure ». Les valets « qui jouent réellement la partie » sont successivement le Duc de Bedford, Jean de Luxembourg, Regnault de Chartres et Guillaume de Flavy. Ce dernier perdant le jeu, il livre aux autres Jeanne la Pucelle, la sorcière. Sa perte résulte d'un jeu d'alliances entre puissances terrestres. La musique accompagnant cette scène est dévolue aux pianos puis à d'autres instruments qui jouent mécaniquement à la façon des beffrois médiévaux¹⁶ avant d'adopter le ton du menuet : c'est finalement au son d'une danse de cour parodiant le style baroque que Jeanne est livrée à une mort assurée, une efficace façon de montrer le décalage entre des enjeux politiques bien pitoyables et ce qui se joue au plus profond : l'avènement d'une sainte martyre.

Il est intéressant de noter que de façon quasi contemporaine (1936), Igor Stravinsky compose la musique d'un ballet précisément intitulé *Jeux de cartes*. Dès 1890, Tchaïkovski avait

¹⁵ H. HALBREICH, notices sur les œuvres d'Arthur Honegger dans le *Guide de la Musique sacrée et Chorale* proLa seconde partie du chœur introduit la fane de 1750 à nos jours, Fayard, Paris, 1993, p.420.

¹⁶ Cf. HALBREICH, p.420.

composé un opéra où le même thème apparaît, qui procure d'ailleurs à l'œuvre son titre : *La Dame de Pique*. Mais ici comme là, ce sont des joueurs de carte qui chantent ou dansent, alors que Claudel file le registre symbolique. Nous reviendrons sur cette dimension dans les réflexions conclusives.

L'ambiance change complètement à la scène suivante (scène VI) où une figuration du son des cloches produit par l'orchestre, d'abord « graves et lentes, puis cristallines et rapides »¹⁷, introduit les saintes Catherine et Marguerite¹⁸ qui se manifestèrent à Jeanne quand elle était à Domrémy¹⁹. Puis vient la scène du couronnement à Reims (scène VIII), où des mélodies populaires encadrent le passage du cortège royal, manifestant ainsi l'indispensable soutien du peuple à son roi. La première est d'une grande simplicité : « Voulez-vous manger des cesses²⁰ ? » tandis que le chœur « Heurtebise », un « moulin à vent avec un grand chapeau effiloché et une meule sous le bras comme une miche » précise les indications de Claudel, est énoncé à la façon d'une chanson folklorique :

« Blanche ou grise Heurtebise, trouve que la farine altère.
Heurtebise, mon compère, qu'as-tu fait de ta ménagère ?
Tout habillé de toile écrue Lustucru ! »

Tandis qu'Heurtebise, « avec l'accent picard » note Claudel, personnifie la partie nord de la France, avec ses grands champs de blés, la seconde partie du chœur introduit la Mère aux Tonneaux qui cette fois représente une partie plus méridionale²¹ dotée de vignobles. Halbreich rapporte une parole de Claudel invoquant à ce propos « une communion nationale sous les deux espèces »²² dont on devine comment elle pouvait résonner pour les représentations à Chaillot en 1942, quand la ligne de démarcation séparait la France en deux²³. Mais dans l'esprit de Claudel, cette communion relève aussi, et plus profondément peut-être, du mystère eucharistique, fait de pain, « fruit de la terre et du travail de l'homme », et de vin, « fruit de la vigne et du travail de l'homme » - ainsi que le prêtre célébrait l'explicité dans le rite de l'offertoire.

À ce moment de l'histoire de la musique en Europe, airs populaires ou anciens sont réévalués et parés d'atours symphoniques. Ainsi en France Joseph Canteloube instrumentalises des

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Marguerite d'Antioche. Ces deux saintes étaient volontiers vénérées en Lorraine. La première était représentée dans une statue de l'église de Maxey-sur-Meuse (à 10km de Domrémy), la seconde pareillement en l'église de Domrémy.

¹⁹ L'audition des voix coïncidait souvent avec le son des cloches « l'une à midi, l'autre à l'heure des Vêpres et l'autre à l'heure de l'Ave Maria ».

²⁰ Il s'agit de nêfles, fruit très populaire au Moyen Âge.

²¹ Toute relative puisqu'elle s'exprime « avec l'accent de Bourgogne » (didascalie de Claudel ici encore).

²² HALBREICH, p.420.

²³ Elle fut supprimée en mars 1943, trois mois après que les troupes allemandes eurent pénétré dans la zone dite « libre ».

Chants d'Auvergne (1932-1930), en Italie Ottorino Respighi élabore trois suites d'orchestre sur des *Antiche arie e danze* (1917, 1923 et 1931), en Allemagne Carl Orff utilise des poèmes médiévaux pour sa cantate *Carmina Burana* appelée à un beau succès populaire (1935-1936). On peut encore évoquer le hongrois Béla Bartók (1881-1945) qui mène une authentique recherche d'ethnomusicologie dans son pays natal.

Dans la scène VIII de *Jeanne d'Arc au Bûcher*, le chœur populaire le cède à une antienne évoquant le passage du cortège royal avant de revenir à la fête populaire et au chant « Voulez-vous manger des cesses ? ». Jeanne peut alors revendiquer cet acte politique majeur que fut le couronnement à Reims de Charles VII. Mais frère Dominique rectifie : « C'est Dieu qui a fait cela ! » Ce à quoi Jeanne répond :

« C'est Dieu ! C'est Dieu avec Jeanne ! Les Voix ne m'avaient pas trompée !
 Catherine et Marguerite, elles ne m'ont pas trompée !
 Le Roi ne voulait pas venir et c'est moi qu'ai pris son cheval par la bride.
 C'est moi qui l'ai amené à travers toute la France !
 C'est moi qui l'ai amené à Rheims !
 C'est moi qui ai sauvé la France !
 C'est moi qui ai réuni la France !
 Toutes le mains de la France en une seule main !
 Une telle main qu'elle ne sera plus divisée ! »

On reconnaît ici le thème initial qui a inspiré Claudel quand il regardait les poteaux électriques défiler depuis le train, vers Bruxelles (voir *supra*).

Revenant à la source de sa vocation à Domrémy (scènes IX et X) Jeanne explique à frère Dominique que l'authentique épée qu'elle a reçue de saint Michel puis portée avec elle « ne s'appelle pas haine, elle s'appelle l'amour ! ». Cette révélation suit le chant de Trimazô, chanson traditionnelle de Champagne et de Lorraine²⁴ que Jeanne fredonnait avec ses compagnons Aubon et Ruffin, au « joli mois de mai ! » Les bois évoquent d'abord le cadre champêtre et une certaine innocence de l'enfance avant que les cordes ne développent un grand lyrisme sur les mots de Jeanne qui dévoile la véritable signification de l'épée. Puis la voix parlée de Jeanne nomme les deux autres vertus cardinales, la foi et l'espérance, reprise par le chœur tandis que Marguerite et Catherine chantent : « Fille de Dieu ! va ! va ! va ! ». La scène connaît son acmé sur cette déclaration de Jeanne : « Il y a Dieu ! Il y a Dieu qui est le plus fort ! ».

À la onzième et dernière scène, on en revient au bûcher. La Vierge apparaît à Jeanne pour qu'elle accepte la flamme pure de son martyr. Pour autant les chœurs hostiles ne se sont pas tus et Jeanne reste habitée par la peur, elle crie qu'elle ne veut pas mourir. Un prêtre veut la détacher de ses chaînes pour qu'elle signe ses aveux, mais Jeanne lui répond :

²⁴ Le compositeur Théodore Dubois en fit une version pour voix et piano en 1887.

« Plus fortes que les chaînes de fer, les chaînes de l'amour !
C'est l'amour qui me lie les mains et qui m'empêche de signer.
C'est la vérité qui me lie les mains et qui m'empêche de signer,
je ne peux pas ! Je ne peux pas mentir ! »

Le chœur entonne alors une louange aux tonalités franciscaines à « notre frère le feu qui est pur, ardent, vivant, pénétrant, acéré, invincible, irrésistible, incorruptible ». Dans un ultime combat spirituel, Jeanne crie qu'elle a « peur du feu qui fait mal » alors que les voix réunies de la Vierge, des saintes Catherine et de Marguerite l'accompagnent et l'appellent : « Jeanne ! Jeanne ! Jeanne, fille de Dieu ! ». La Vierge lui assure qu'elle a déjà foulé aux pieds cette peur du feu et que Jeanne devient maintenant cette grande flamme qui, au milieu de la France, monte aux cieux, « flamme forte, vivante, acérée, éloquente, invincible, irrésistible ! ». Les ondes Martenot sont alors convoquées pour évoquer les flammes qui s'allument et montent autour de Jeanne en un impressionnant effet sonore, puis encore quand Jeanne s'écrie : « Je viens ! Je viens ! J'ai cassé ! j'ai rompu ! ». Les dernières paroles que lui prêtent Claudel sont une magnifique déclaration de foi :

« Il y la joie qui est la plus forte !
Il y a l'amour qui est le plus fort !
Il y a Dieu qui est le plus fort ! »

tandis que le chœur apaisé conclue avec une reprise du thème johannique, au sens du IV^e évangile : « Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime ».

Un jeu qui dévoile

Dans ces troubles années 1930-1940, *Jeanne d'Arc au Bûcher* constitue ainsi une réalisation contemporaine des mystères médiévaux, en ce sens qu'elle allie musique et parole, théâtre et orchestre, histoire et spiritualité. Bien des différences apparaissent à l'évidence : l'œuvre est trop importante et complexe pour être confiée à des « amateurs », elle ne peut guère être donnée sur un parvis d'église²⁵ et les circonstances ne permettent pas ou plus qu'elle le soit dans un cadre culturel. Sa portée spirituelle ne saurait être écartée tout comme ses dimensions politiques oubliées. Le contexte peut évoluer, comme ce fut le cas entre 1936 l'année de sa création, 1942 quand elle fut représentée à Chaillot ou 1944 lorsque Claudel lui adjoint un Prologue invoquant « la France inane et vide ». On peut aussi imaginer de la transposer en d'autres lieux ou circonstances. Mais ce qui se joue est éternellement contemporain tant le combat entre bien et mal, entre grâce et péché, est de tous les temps, coextensif à l'histoire tant qu'elle déroule son cours.

²⁵ Mais possiblement à l'intérieur. J'ai découvert l'œuvre à la télévision dans une retransmission donnée en la cathédrale-basilique Saint-Denis, avec Marthe Keller dans le rôle de Jeanne.

L'œuvre interroge également la fidélité de l'Église, ou plutôt de ses ministres et de ses consacrés « qui ont souillé [la robe blanche²⁶] d'une telle souillure que ni la soude, ni l'herbe à foulon ne suffiront jamais à l'effacer » (scène II)²⁷. Or, ce sont « ces docteurs illustres qui donnent des nazardes²⁸ au Pape » (scène V). Où est donc l'Église fidèle à ce moment ? On sait que l'histoire a tranché en faveur de Jeanne, mais le risque demeure toujours que des gens d'Église abuse de leurs pouvoirs et souillent la beauté du témoignage chrétien. Ce sont alors les martyrs qui refusent tout compromis avec la mondanité qui sauvent l'honneur et portent la vérité. En 1942, ce seront des évêques à Toulouse, Montauban et ailleurs qui sauront dénoncer des injustices et sauver des innocents persécutés au nom de leur race.

Jeanne elle-même n'est pas tout d'une pièce, non pas au sens où elle aurait pu pactiser avec les forces démoniaques ou faire erreur dans ses engagements politiques et militaires, mais en ce qu'elle connaît le doute, les questions sur le sens des événements et la peur devant la mort. Sa figure rougeoit au feu de son bûcher. Elle a « peur du feu qui fait mal », elle crie : « Je ne veux pas mourir ! », alors que la Vierge lui parle pour l'inviter à se confier au feu qui délivre (scène XI). Il faut ici rappeler que le mot agonie vient du grec *agōn* qui signifie « combattre ». D'une certaine façon cela est rassurant : Jeanne aime la vie car l'amour aime la vie. Jésus lui-même a combattu sa peur à Gethsémani. Dans la version qu'en livre l'évangéliste Luc, le réconfort d'un ange n'empêche pas qu'il soit pris d'angoisse à tel point que sa sueur prend l'aspect de caillots de sang qui tombent à terre (cf. Lc 22,43-44). Un prêtre vient encore l'inviter à signer un papier où elle avoue qu'elle a menti pendant son procès : le combat de Jeanne est aussi celui pour la vérité et contre le mensonge. Au fond, comme elle l'assure alors, c'est un seul et même combat : « C'est l'amour qui me lie les mains et m'empêche de signer. C'est la vérité qui me lie les mains et m'empêche de signer ». Claudel, fin connaisseur des Psaumes, avait-il alors en tête ce verset du Psaume 85 : « Amour et vérité se rencontrent, justice et paix s'embrassent » (v.11) ? Au terme de son combat, Jeanne rompt les chaînes qui l'attachent encore à la vie terrestre : « Je viens ! Je viens ! J'ai cassé ! J'ai rompu ! ». Elle épouse alors totalement la figure christique, elle rend les armes devant l'Amour absolu, elle se dépouille de ce qui lui reste pour devenir ce feu du sacrifice qui monte à Dieu en une sainte oblation.

Le livret de l'oratorio donne à la scène VI le titre d'« Invention du jeu de cartes ». L'œuvre entière est elle-même conçue comme une forme actualisée et non parodique des jeux médiévaux

²⁶ Celle que portent les frères dominicains.

²⁷ C'est sans doute une allusion au Ps 51 (50) dans lequel le psalmiste, reconnaissant son péché, demande à Dieu de lui enlever avec l'hysope afin qu'il retrouve la pureté et une blancheur supérieure à celle de la neige (v.9).

²⁸ Claudel use ici d'un mot du langage de Rabelais qui désigne une chiquenaude sur le nez. Également orthographié « nasarde » depuis la fin du XVII^e s., il prend le sens figuré de « camouflet, affront, raillerie » (TLFi).

que redécouvrait la société parisienne de l'époque grâce aux Théophiliens. Avec les Rois, les dames et les valets, se pratique ainsi un jeu dans le jeu en une mise en abyme centrale dans *Jeanne d'Arc au Bûcher*. Depuis Eugen Fink²⁹, on se rappelle que le jeu possède une forte charge symbolique, que ce soit dans sa dimension culturelle ou « mondaine ». Les mystères médiévaux mettent en scène des histoires sacrées, inspirées par des passages bibliques ou de l'Histoire de l'Église, afin non seulement d'en exprimer le sens mais de permettre aussi bien aux acteurs qu'aux spectateurs d'y entrer et de se l'approprier. L'invention du jeu de cartes de *Jeanne d'Arc au Bûcher* révèle le dessous des cartes de son aventure dans sa dimension politique et au-delà. Le mot « invention » revêt alors son premier sens : « action de trouver ». Jeanne a été livrée au terme d'un jeu entre souverains – le roi de France qui a pour reine la Bêtise, le roi d'Angleterre marié à l'Orgueil, le Duc de Bourgogne et l'Avarice, enfin la Mort qui partage la couche de la Luxure –, accompagnés de leurs valets que sont le Duc de Bedford, Jean de Luxembourg, Regnault de Chartres et Guillaume de Flavy. C'est d'abord un jeu à qui perd gagne, l'argent remplissant les poches des valets avant que, pour payer ses dettes suggère le livret, Guillaume de Flavy ne livre la Pucelle qu'il requalifie immédiatement « la Sorcière ! ». De fait, l'histoire s'écrit souvent au gré des circonstances, de jeux de pouvoir, d'argent, d'egos qui cherchent à s'affirmer à tout prix, jeu sur lequel plane la Mort en quête de nouvelles proies. L'oratorio peut ainsi interroger l'auditeur/spectateur sur son rapport à ces puissances qu'affronte Jésus dans la scène des tentations au désert, avant de les retrouver sur la croix. Comme Jésus de Nazareth, Jeanne de Domrémy est livrée au terme de basses opérations politico-religieuses dans lesquelles l'orgueil (des chefs du peuple et du Temple pour Jésus), l'avarice (de Judas Iscariote pour Jésus) et la Bêtise (celle de certains autres apôtres ou disciples) trafiquent pour livrer à la mort l'Innocent ou l'Innocente. Faudrait-il donc dégainer l'épée pour éliminer les joueurs humains ? L'un des disciples de Jésus le pense, ce qui lui attire cette réponse du Maître : « Remets ton épée à sa place, car tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée » (Mt 26,51-52). Jeanne d'Arc a combattu avec une épée bien réelle, d'acier et de feu. Mais dans la scène IX de l'oratorio, précisément intitulée « l'épée de Jeanne », celle-ci révèle à frère Dominique que l'épée donnée par saint Michel « ne s'appelle pas haine, elle s'appelle l'amour ! ». Face au mystère du mal absolu, la force des armes ne peut suffire. À ce jeu-là, on risque de perdre et d'y laisser la vie. Mais quand c'est à l'amour qu'on se livre et quand l'amour devient la seule arme qu'on brandit face aux méchants et leurs violences, alors quand « on croit que

²⁹ E. FINK, *Le Jeu comme Symbole du Monde*, Paris, Éditions de Minuit, 1966 (éd. originale en allemand : *Spiel als Weltsymbol*, 1960).

tout est mort, et que tout est fini – dit Jeanne -, il y a l'espérance qui est plus forte et « tout est changé, tout est blanc, tous est rose, tout est vert ! ».

Le génie des paroles de Claudel est relayé et porté à incandescence par la musique d'Honegger. Encore faut-il des interprètes qui brûlent de cette ardeur et de ce feu pour délivrer un message de foi, d'espérance et d'amour capable de parler à tous les temps. Telle est la force de l'art quand il se met au service de la vérité. Cette œuvre singulière sert magnifiquement le mystère de Jeanne d'Arc, c'est-à-dire la profondeur de cette vie dont nous n'aurons jamais fini d'épuiser la signification et d'accueillir la puissance qu'elle dégage.