Éditorial

Nous avons la joie de relayer ci-après l'annonce d'un prochain recueil d'études consacrées à Jeanne d'Arc, sans oublier que 2010 est l'année de la Russie en France et de la France en Russie, deux raisons de se réjouir et de découvrir, de mieux connaître et d'apprécier l'histoire, la culture, l'économie et les réalités contemporaines de l'autre pays.

Parmi les manifestations de cette saison, de quoi donner des idées d'études à de nombreux chercheurs, se distinguent les lectures proposées par le Musée d'art et d'histoire du judaïsme, qui ont commencé en beauté le 10 janvier 2010 avec des extraits de divers auteurs : Elsa Triolet, Joseph Kessel, Nathalie Sarraute, Irène Némirovsky, Romain Gary et Zoé Oldenbourg, réunis sous le thème « Naître en Russie, écrire en français ».

Deux jours après mourait à Paris, à l'âge de 63 ans, Daniel Bensaïd, l'un des fondateurs de la Jeunesse communiste révolutionnaire (1966), de la Ligue communiste révolutionnaire (1969) puis du Nouveau Parti anticapitaliste (2009).

Professeur de philosophie à l'Université de Paris-VIII, animateur de la revue *Contretemps*, lecteur de Musset, de Proust et de Bernanos, passionné par la Révolution française, il se présentait comme un « hussard rouge de la République ». On comprend qu'il avait une lecture orientée de notre auteur de prédilection. Et il fallait un certain courage idéologique pour associer la lutte des classes à des figures délaissées par les internationalistes : par Walter Benjamin[1] il vint à Charles Péguy et, par Péguy apparemment, à Jeanne d'Arc. Tous les réfractaires à la fatalité sont par lui appelés à la rescousse et sa fidélité aux « vaincus » d'autrefois, conçue comme un premier pas vers la justice à venir, le rapproche de Péguy.

Pour comprendre la lecture de Péguy par Daniel Bensaïd, on lira « L'inglorieux vertical », explication parue dans le *Bulletin de l'Amitié Charles-Péguy*[2]. Cet article reprend et développe une intervention à un colloque organisé par *Esprit* et l'Amitié Charles Péguy le 16 mai 1992, au Centre Sèvres. Il fut repris dans *La Discordance des temps. Essais sur les crises, les classes, l'histoire*, en tant que chapitre 9 : « L'inglorieux vertical — Péguy critique de la Raison historique »[3]. Péguy fut encore évoqué dans un entretien avec Philippe Petit publié dans l'*Éloge de la résistance à l'air du temps*[4]. Daniel Bensaïd prit même à l'occasion le style de Péguy, comme cela ressort de son article « Un nouveau théologien, M. Furet », écrit en 1994[5].

Quant au livre de Daniel Bensaïd sur Jeanne, *Jeanne de guerre lasse*[6], il parut dans une collection dirigée par Edwy Plenel, compagnon de Bensaïd à la L.C.R. Ce livre, où Bensaïd écoute la voix de Jeanne pendant vingt-trois jours, fait assaut d'érudition, citant aussi bien René Char que Clovis Hugues, en passant par Michelet ou Joseph Delteil. La Pucelle devient, dans cette interprétation, une héroïne populaire, anticléricale et féministe.

---

[1] Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin, la sentinelle messianique*, Plon, 1990.

[2] *BACP* 60, octobre-décembre 1992, pp. 208-228.

[3] D. Bensaïd, *La Discordance des temps. Essais sur les crises, les classes, l'histoire*, Éditions de la Passion, 1995, troisième partie : « Histoire fins et suites », pp. 188-206.

[4] D. Bensaïd, *Éloge de la résistance à l'air du temps*, Textuel, 1999 ; en a rendu compte le *Bulletin de l'Amitié Charles-Péguy* n° 88, octobre-décembre 1999, pp. 468-470.

[5] D. Bensaïd, *Qui est le juge ? Pour en finir avec le tribunal de l'Histoire*, Fayard, 1999, pp. 162-174.

[6] Gallimard, « Au vif du sujet », 1991.

Daniel Bensaïd est revenu sur Jeanne dans un article plus récent, « Il y a 580 ans, la naissance d'un mythe – Jeanne la revenante », paru en mai 2009[1]. Nous remercions chaleureusement *Alternative libertaire* et Sophie Oudin-Bensaïd de nous avoir autorisé à la reprendre dans le présent *Porche.* Nous n'avons pas manqué d'y joindre la chronologie associée, au ton tout aussi militant et dont nous pouvons regretter qu'elle s'arrête en 1920, passant donc sous silence la bataille entre le Front Populaire et l'extrême droite pour la récupération de la « Pucelle » dans les années 1930, tout comme l'époque du régime de Vichy, qui fit de Jeanne l'héroïne de la résistance à l'Anglais.

Puisque nous en sommes aux remerciements, il faut remarquer que nous publions ici la suite et la fin des *Actes* du colloque d'Orléans : les conférenciers ont fourni leur exposé à temps ; mieux, à leurs voix, des invités empêchés ont pu joindre leur propre texte. Quant au jeune compositeur ayant composé en l'honneur de Jeanne d'Arc une œuvre musicale créée le 6 mai 2009 au Centre Charles-Péguy d'Orléans, son livret figurera dans un numéro ultérieur.

Un index des articles parus dans le *Porche* dans les années 1996-2010 vient se substituer au précédent catalogue (1996-2004), revu et corrigé en de nombreux points ; notamment, la version présente recense pour la première fois les illustrations et avec plus de précision les poèmes publiés dans notre revue.

Nos adhérents trouveront à la fin du présent numéro la convocation à l'Assemblée générale 2010, qui aura lieu au siège social de notre association : venez-y en prévenant de votre venue ou veillez à envoyer vos bons pour pouvoir à qui vous représentera ! Vous pouvez aussi réadhérer à l'association grâce à la même page, à découper. Rappelons ici que la cotisation annuelle comprend l'adhésion à l'association et l'abonnement au *Porche*.

Deux réparations d'oublis concluent aussi ce numéro : des poésies de Victor de Laprade, qui ne figurent pas, et c'est une injustice, dans la récente anthologie *Jeanne d'Arc, la voix des poètes* ; le faire-part du colloque johannique qui a clos de belle et bonne façon l'année du centenaire de la béatification de Jeanne d'Arc. L'avantage des oublis est qu'ils peuvent se réparer.

Excellente lecture à tous.

Romain Vaissermann, président du « Porche »

PS : Au moment de mettre sous presse, il apparaît que la taille exceptionnelle de ce numéro impose de rogner la marge extérieure des pages centrales. Que nos lecteurs à l'œil avisé veuillent bien excuser la gêne ainsi occasionnée.

[1] Paru dans *Alternative libertaire*, n° 184, mai 2009 ; *www.alternativelibertaire.org/spip.php?article2921*.

Appel à contributions pour la revue *Le Paon d'Héra*
Date limite : 1er juillet 2010

Le numéro 8 du *Paon d'Héra*, gazette interdisciplinaire thématique internationale, portera sur Jeanne d'Arc.

Le *Paon d'Héra* se donne pour objectif de présenter un mythe européen antique (nos 1-2 : « Orphée », 5-6 : « Médée »), littéraire (n° 3 : « Roméo et Juliette », 7 : « Don Juan ») ou historico-religieux (n° 4 : « saint François d'Assise ») dans une perspective d'analyse universitaire faisant appel à différents domaines : des contributions émanant de chercheurs en littérature, musique, histoire de l'art, ethnologie, cinéma, philosophie, histoire, sont les bienvenues.

On pourra proposer soit un article de fond (30 000 signes, notes et espaces compris), soit un court texte (4-5 pages) de vulgarisation et de présentation d'un aspect de la question.

La personne de Jeanne d'Arc, devenu personnage littéraire et historique, engage un questionnement sur le récit, sur la façon dont le mythe se forge, sur sa validité, ses variantes, ses contestations et ses polémiques. Si ce numéro du *Paon d'Héra* n'est pas le lieu d'une réflexion d'ordre théologique, la question de la croyance, de la foi, est au cœur du mythe de Jeanne d'Arc : les notions de fidélité, de confiance, sont déterminantes dans le déroulement de ce parcours et on les retrouve chez Léon Bloy ou Georges Bernanos, certes, mais aussi sous la plume d'écrivains athées comme Bertolt Brecht ou Jean Jaurès.

Jeanne d'Arc, alliance de la foi intime et de la ferveur collective, qui met au service de l'État une conviction individuelle, figure l'envers de saint François d'Assise : non l'ascèse ou le retrait de la vie civile, mais au contraire son insertion déterminée en tant que femme guerrière, « conseillère politique » d'un souverain. Figure charismatique, elle est très largement convoquée par le cinéma (Méliès, de Mille, Dreyer, Rossellini, Bresson… jusqu'à Besson) : l'image de la jeune bergère aux cheveux courts, association oxymorique du combat et de l'adolescence, sait s'incarner par l'image. En musique, ce charisme se donne à entendre par l'oratorio (Honegger) ou encore à l'opéra : Carafa, Gounod, Verdi… D'autres genres sont également sollicités et donc à exploiter, comme le Lied, etc.

Les notions de patrie, d'identité, d'appartenance sont aussi au cœur du débat ; Jeanne n'est pas une figure de la foi universelle, sans frontières ni appartenance. Elle devient rapidement un symbole de la patrie française, chez Michelet mais aussi dans la peinture patriotique des débuts des républiques françaises (les notions esthétiques d'emblème, d'allégorie seront particulièrement à interroger) – et dans sa contestation : Voltaire, Shaw… Il sera important en contrepoint de convoquer aussi les regards des auteurs étrangers, puisque les plus grands lui ont consacré des pages importantes, Shakespeare, Schiller, notamment.

Les propositions d'articles ou de contributions (une dizaine de lignes de présentation), en français ou en anglais, sont à adresser aux deux adresses suivantes : *laurence.lediagon@wanadoo.fr* / *florence@jfix.com*

Après réunion et décision du comité de lecture, les réponses seront adressées à partir du 20 juillet 2010 pour une remise d'articles le 14 novembre 2010 par courrier électronique aux adresses ci-dessus.

Mai 1429, naissance d'un mythe : Jeanne d'Arc, la revenante

Daniel Bensaïd
Université de Paris-VIII

Le 8 mai 1429, Jeanne d'Arc brise le siège des Anglais devant Orléans. C'est le point de départ d'une épopée aussi brève qu'héroïque. Lâchée, emprisonnée puis brûlée, les puissants se sont débarrassés d'une figure incontrôlable, irréductible au rôle que les uns et les autres ont voulu lui faire jouer.

Il existe bel et bien un mystère de Jeanne d'Arc. Son personnage excède toujours ses représentations. Entre histoire et mémoire, entre le témoignage des archives et le travail du mythe, nos passions collectives viennent périodiquement s'éprouver à son miroir et il ne cesse de cristalliser les attentes du présent.

Il y eut la Jeanne méprisée de Voltaire et des libertins ; la Jeanne anticléricale, « violée et brûlée par les prêtres » (*sic*), de Léo Taxil et des francs-maçons ; la Jeanne communarde de Clovis Hugues ; la Jeanne protestante de Bernard Shaw ; la Jeanne charnelle de Joseph Delteil ; la Jeanne résistante d'Aragon ; la Jeanne relapse et sainte de Bernanos ; la sainte Jeanne prolétarienne des abattoirs de Brecht ; sans compter celles de Schiller, de Michelet, et la procession des Jeanne bigotes et sulpiciennes. Et, au-dessus de toutes, la Jeanne de Péguy, dédiée en 1897 « À toutes celles et à tous ceux qui auront vécu / À toutes celles et à tous ceux qui seront morts / pour tâcher de porter remède au mal universel […] / Parmi eux / À toutes celles et à tous ceux qui sont morts de leur mort humaine / pour l'établissement de la République socialiste universelle. »

Une figure des temps de transition

Pourquoi tant de visages et de métamorphoses ? Figure des temps de transition, où un ordre disparaît avant qu'un autre ait encore pris forme, Jeanne est une mystérieuse passante et une extraordinaire passeuse. Entre déjà-plus et pas-encore, ces périodes incertaines sont propices aux prodiges et aux jaillissements. La Pucelle chevauche ainsi, entre le crépuscule du Moyen-Âge et l'aube de la Renaissance. Championne de la foi populaire face aux pompes hiérarchiques de l'Église savante, théologienne de la libération en somme, elle surgit à mi-chemin entre les vieilles hérésies des flagellants, des bégards, des hussites, et la Réforme luthérienne. Elle se faufile entre l'ordre dynastique féodal et un ordre national naissant, qui se cherche dans les marges d'un royaume en lambeaux. Chef d'une guerre de mouvement, elle illustre le déclin de la chevalerie défaite à Azincourt et elle expérimente la victoire de l'artillerie sur l'arquebuse. Accusée de sorcellerie, de blasphème, d'idolâtrie, son procès annonce la grande chasse aux sorcières du siècle suivant.

Femme, enfin, dans un monde d'hommes de guerre, d'Église et de pouvoir, elle est condamnée pour une affaire de pantalon et de coupe de cheveux, pour avoir transgressé le partage des sexes, pour déni de féminitude en somme : « Nulle femme ne revêtira l'habit d'homme » !

Les pieds solidement sur terre

Dans l'étroit passage entre deux époques et entre deux mondes, Jeanne s'avance sur une corde raide. Elle touche par ce mélange de solidité et de fragilité, d'assurance et de défaillance, par son écartèlement entre la certitude et le doute, par le pressentiment de sa propre fin annoncée : « Je durerai un an, guère plus. » C'est pourquoi elle est si pressée d'achever le travail entrepris, au mépris des périls et des sombres prédictions.

Elle vint donc de Lorraine en stratège innocent, militaire et politique, avec un programme en quatre points :

1. Délivrer Orléans, c'était inverser le courant et rallumer l'espérance.
2. Conduire Charles à Reims, c'était établir un droit nouveau.
3. Reconquérir Paris, c'était donner au royaume une tête.
4. Arracher Charles d'Orléans à sa captivité, c'était effacer l'humiliation des défaites.

Le sacre de Reims fut bien son apothéose, le point d'inflexion entre une logique de réussite et une logique d'échec. Plus que le couronnement d'un roi, ce fut le dénouement d'un état d'exception, l'enregistrement d'un événement fondateur, d'une victoire d'où naît une légitimité nouvelle. « Aux horions, on verra qui aura le meilleur droit… », avait-elle déclaré dans sa sommation d'Orléans : entre deux droits contraires, c'est la force qui tranche. Dieu donnera la victoire, c'est sûr… Mais encore faut-il combattre pour la mériter. La Pucelle avait peut-être la tête dans les nuages et les oreilles pleines de voix, mais les pieds solidement sur terre.

Après le sacre, elle aurait pu prendre une retraite dorée, savourer les honneurs et le confort de la Cour. Ce n'était ni son monde ni son genre. Il y avait encore de la misère à soulager au royaume de France, et des villes à délivrer. Elle avait encore de l'énergie pour aller plus loin. Car la délivrance n'en finit pas. C'est un combat permanent. Elle s'est hâtée, terriblement pressée, la nuque mordue par le sentiment de sa propre précarité. Abandonnée de presque tous, trahie de l'intérieur, à la tête d'une troupe minuscule de 400 mercenaires qui ne faisaient même plus une armée, Jeanne sous Compiègne, c'est déjà Saint-Just au lendemain de Fleurus, ou la tragique solitude du Che en Bolivie. Elle s'use « effroyablement vite » et elle a « l'âme lasse ». Son temps est passé. Il est désormais compté. Vient celui des raisons d'Église et des raisons d'État, des thermidoriens de toujours, des calculs et des compromis bureaucratiques.

Contre « l'esprit de vieillesse qui conquiert patiemment le monde », contre les « professionnels de la jeunesse » (Péguy), Jeanne appartient, définitivement, au cercle restreint des vaincus victorieux qu'une précoce disparition voue à une jeunesse éternelle : les Chérubin, les Saint-Just, les Rimbaud, les Guevara. Son mystère, cette « heure unique de jeunesse réussie », qui étonne et fascine encore, naît de la tension entre « la petite fille moqueuse » et effrontée qui défie l'adversaire aux horions, et la gamine effrayée à l'idée du bûcher et des flammes éternelles de l'enfer. Selon Bernanos dans *Jeanne relapse et sainte,*

> [l]a merveille, c'est qu'une fois, une seule fois dans le monde peut-être, l'enfance ait ainsi comparu devant un tribunal régulier, mais la merveille des merveilles, c'est que ce tribunal ait été un tribunal de gens d'Église. Et non pas un tribunal pour rire. On doit même reconnaître qu'aucun ne fut plus respectueux du droit formel, plus soucieux d'éviter ce que

nous appellerions aujourd'hui un cas de cassation, plus habile à mettre en branle et à régler la marche d'une gigantesque machine à procédure.

Authentifié par les scrupuleuses minutes des scribes, son procès est le prototype et l'archétype de tous les procès en hérésie, en dissidence, en insoumission, en sorcellerie politique. La fidélité obstinée à ses voix face à l'imposante autorité d'un aréopage de dizaines de docteurs sorbonnards et de prêtres, est le modèle de toutes les résistances, de la nuque qui refuse de plier, du bon droit qui refuse de rendre les armes, d'abjurer et de se repentir.

La nuque qui refuse de plier

Le plus extraordinaire, le plus admirable, c'est sa capacité à déjouer les traquenards scolastiques et les pièges théologiques tendus par les savants retors, son habileté à « tricher par simplicité » (Péguy encore). Et son défi accusateur lancé à la tête de l'accusation : « Évêque, je meurs par vous. »

Longtemps, cette gamine analphabète tint les rhéteurs en échec, presque amusée de leur étrange questionnaire :

> – En quelle figure était saint Michel quand il vous est apparu ? […] Était-il nu ?
> *Jeanne :* Pensez-vous que Dieu n'ait pas de quoi le vêtir ?
> – Avait-il des cheveux ?
> *Jeanne :* Pourquoi les lui aurait-on coupés ?

> – Quelle garantie et quel secours attendez-vous d'avoir de Dieu pour ce que vous portez l'habit d'homme ?
> *Jeanne :* Tant de l'habit que d'autres choses que j'ai faites, je n'attends d'autres récompenses que le salut de mon âme.

Quant à savoir si elle était dans la grâce de Dieu : « Si je n'y suis, Dieu m'y veuille mettre, et si j'y suis, Dieu veuille m'y tenir. »

On l'accusa d'opposer ses « voix » à l'autorité de l'Église, de « persister dans son opinion propre », de « s'ériger au-dessus de toute puissance ecclésiastique ». Il en a fallu des ruses et des arguties, de sombres arrangements entre la raison d'Église et la raison d'État, pour, de procès en nullité en procès en canonisation, effacer les traces du crime et transformer la sorcière en sainte ! Comment être réhabilitée par l'Église après avoir été brûlée par elle ? Et comment être sanctifiée quand on a explicitement déclaré son refus de faire des miracles ? Sulfureuse affaire, dont le dossier est encore fermé au Vatican.

Jehanne, affaire non classée

Hérétique et sainte, en des temps de désordre, Jeanne fut toute droiture. Affaire non classée, donc. Affaire inclassable, sans doute. L'irruption de Jeanne dans l'histoire fit désordre. Elle tint la promesse, faite à Orléans, de faire « un si grand hahay qu'il y a bien mille ans qu'en France il n'en fut un si grand », et ce désordre lui survit. Admirateur de Gramsci et des surréalistes, le révolutionnaire péruvien José Carlos Mariatégui écrivait à

Lima en 1926 : « Le passé meurt et renaît en chaque génération. En ces temps secoués par les puissants courants de l'irrationnel et de l'inconscient, il est logique que l'esprit humain se sente plus proche de Jeanne d'Arc, mieux à même de le comprendre et de l'apprécier. Jeanne d'Arc est revenue vers nous, portée par la houle de notre propre tempête. » Et, en ces temps de crises et de transition, elle n'a pas fini de nous revenir.

580 ans de passions

1412 : naissance probable de Jeanne d'Arc à Domremy, dans la châtellerie de Vaucouleurs (Lorraine).

1415 : les Français sont écrasés par les Anglais à Azincourt. Jan Hus est brûlé pour hérésie à Prague.

La ferveur populaire

Mai 1428 : siège de Vaucouleurs, exode des habitants de Domremy. Jeanne dit entendre les « voix » de saints lui ordonnant de « bouter les Anglais hors de France ». Début d'une certaine ferveur populaire autour de la jeune fille.

Octobre 1428 : les Anglais assiègent Orléans.

Mars 1429 : Jeanne rencontre le dauphin Charles à Chinon (Touraine). Sa popularité le convainc de lui confier une armée.

L'épopée

8 mai 1429 : dix jours après son arrivée, Jeanne lève le siège d'Orléans.

18 juin : elle écrase les Anglais à Patay.

Juin-Juillet : prise de Jargeau, de Meung-sur-Loire, de Patay, d'Auxerre, de Troyes, de Chalons puis de Reims.

17 juillet : elle fait sacrer Charles roi de France à Reims. Désormais Charles VII souhaite négocier une trêve avec les Anglais, mais Jeanne le pousse à poursuivre la lutte.

La fuite en avant

8 septembre : échec devant Paris. Charles VII dissout son armée. Jeanne continue sa guerre avec une petite troupe de fidèles et de mercenaires.

23 mai 1430 : elle est capturée à Compiègne par les Bourguignons. Charles VII et son entourage, qui se méfie d'elle, ne proposent pas de rançon. Finalement, les Bourguignons la vendent aux Anglais.

La sorcière

9 janvier 1431 : ouverture du procès à Rouen. Les Anglais veulent casser le mythe populaire qui l'entoure en la faisant condamner pour hérésie par l'Église, sapant du même coup la légitimité de Charles VII. De son côté, l'Église catholique se défie de la ferveur populaire qui entoure Jeanne.

30 mai : sentence et exécution sur le bûcher.

1450-1456 : procès en nullité. Sur requête de Charles VII, la condamnation de 1430 est cassée.

Le mythe et la récupération

1841-1849 : publication des actes du procès.

1841 : l'historien Jules Michelet, dans son *Jeanne d'Arc,* fait de Jeanne une « sainte républicaine », une héroïne incarnant le peuple, et une machine de guerre contre l'Église.

1869 : embarrassée, l'Église catholique entame le procès en béatification de Jeanne d'Arc.

1890 : le socialiste Lucien Herr écrit dans le quotidien *Le Parti ouvrier* l'article « Notre Jeanne d'Arc » où il s'exclame, contre la béatification : « Jeanne est des nôtres, elle est à nous. »

1897 : Charles Péguy publie sa *Jeanne d'Arc,* où il en fait encore une héroïne progressiste.

1909 : béatification de Jeanne d'Arc par le pape.

Décembre 1914 : en pleine « union sacrée » dans la guerre, le député nationaliste Maurice Barrès propose l'institution d'une fête de Jeanne d'Arc, figure susceptible de réconcilier la droite, la gauche, les royalistes, les républicains, les catholiques et les anticléricaux dans une même ferveur patriote.

1920 : canonisation par le Vatican et institution de la fête de Jeanne d'Arc par l'Assemblée nationale.

Actes du colloque d'Orléans

6-9 mai 2009

Le personnage de Jeanne d'Arc sur l'ancienne scène française

Inna Nekrassova
Académie d'État de théâtre, Saint-Pétersbourg

Le grand nombre des drames consacrés à Jeanne d'Arc pendant des siècles, dans des pays différents, prouve que ce personnage historique a toujours été une héroïne de théâtre extraordinairement attractive. Son fameux procès est un vrai drame documentaire au sens strict du terme, cinq siècles avant l'invention du genre. Ce texte a même été joué au théâtre, par Lioudmila Pitoëff, célèbre actrice française d'origine russe, en 1929[1].

Le personnage de Jeanne d'Arc a sa propre qualité dramatique, composée de sa constante historique, c'est-à-dire de son exploit, connu de tous, et d'une partie variable, fantaisiste, conséquence de son mysticisme, des opinions contradictoires et même de l'absence d'un portrait authentique – ce qui permet aux auteurs de créer des rôles de Pucelle très différents et pour des interprètes d'emplois divers. On comprend jusqu'où peut aller cette différenciation si l'on imagine Maria Yermolova, la grande tragédienne russe, jouant dans *Jungfrau von Orleans* de Frédéric Schiller, Sybil Thorndyke dans *Saint Joan* de George Bernard Shaw, Ida Rubinstein dans *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel ou encore Susanne Flon dans *L'Alouette* de Jean Anouilh.

Ces grandes images appartiennent à l'époque du théâtre moderne, d'un théâtre très récent. Mais comment étaient les toutes premières Jeanne, sur un théâtre où le drame et la scène professionnelle étaient encore en leur enfance ? Voilà notre sujet, et notre analyse portera sur les premiers drames consacrés à Jeanne, de la fin du XVIe siècle jusqu'à la première moitié du XVIIe siècle.

Toutes ces pièces sont peu connues du grand public, mais d'un autre côté elles sont étudiées minutieusement par les savants français et étrangers, à la suite du comte de Puymaigre[2]. En Russie, au contraire, on ne trouve que des mentions rares de Jeanne d'Arc dans les livres et presque rien dans les études d'histoire du théâtre. N'étant pas spécialiste de Jeanne, je ne vais pas aborder les problèmes historiques et littéraires soulevés par ces drames, non plus que la question de leurs sources ou de leur valeur artistique. Ce qui m'a intéressée au commencement de cette modeste étude, c'est que les quatre (ou cinq) premiers drames sur Jeanne d'Arc marquèrent aussi les étapes principales d'une évolution de la scène française, du théâtre savant de la Renaissance au commencement de l'époque brillante du classicisme. Le personnage de la Pucelle prit donc place dans des spectacles de plusieurs types : il fut l'un des premiers rôles tout à fait national, incontestablement historique, et, de plus, féminin.

Nous ne traiterons pas ici du premier lieu quasi-théâtral d'apparition de la Pucelle, à savoir le célèbre *Mystère du siège d'Orléans* écrit au XVe siècle, que la plupart des chercheurs qualifient de « chronique par personnages » plutôt adressée à des lecteurs qu'à

[1] Il s'agit du spectacle *Le Vray Procès de Jehanne d'Arc*, texte écrit et mis en scène par George Pitoëff en collaboration avec René Arnaud (Théâtre des Arts).

[2] Comte Théodore de Puymaigre, *Jeanne d'Arc au théâtre : 1439-1890*, Savine, 1890.

des spectateurs. On trouve en effet dans ce texte plusieurs épisodes spectaculaires où la « dame Jeanne » agit sur les planches. Par exemple, le moment où l'héroïne « s'habillera en tenue d'homme ; on l'aidera honnêtement à passer tous ces vêtements pour homme »[1], ou son entrée à Orléans par la porte Bourgogne : « et lorsqu'elle entre, la Pucelle fait porter son étendard – le soir, avec des torches, devant elle, armée et montée sur un puissant cheval blanc »[2], et tant d'autres. Les dialogues, basés sur les documents authentiques, sont parfois très vifs, mais il reste impossible de distinguer le personnage de la chronique narrative et le personnage dramatique, en l'absence du conflit.

Il est utile de rappeler que la Pucelle fut d'abord un rôle masculin, tout d'abord parce qu'il n'était pas d'usage au Moyen-Âge de faire monter dans les mystères les femmes sur les planches, et aussi parce que ce rôle exigeait un savoir masculin : porter l'armure et l'épée. Ce qui frappait tous ceux qui virent Jeanne, c'est-à-dire sa conduite « masculine », allait donc constituer plus tard une partie de son originalité comme personnage théâtral.

L'*Histoire tragique de la pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orléans...* du jésuite lorrain Fronton du Duc, premier drame véritable consacré à Jeanne d'Arc, fut composé spécialement pour la représentation solennelle qui eut lieu à l'occasion de la visite du roi Henri III en 1580. Le dessein en lui-même n'était pas très heureux, parce que ce roi n'aimait point les tragédies. La visite fut d'ailleurs annulée, et la mise en scène présentée le 7 septembre 1581 au collège de Pont-à-Mousson, en présence de grands seigneurs lorrains.

La pièce fut écrite, trente ans après la *Cléopatre captive* d'Étienne Jodelle (1553), au temps de Robert Garnier, où le genre de la tragédie régulière, nouveau-née, tombait déjà en décadence.

L'analyse du texte laisse penser que le jeune et savant auteur connaissait les modèles des tragédies antiques ou celles de la Pléiade, mais ignorait les lois fondamentales de leur construction. Le chœur intervient chez lui à la fin de chaque acte ; les batailles, le supplice de la Pucelle sont placés en dehors de la scène, mais sans unité, sans dramatisme véritable. Ce drame semble proche du vieux mystère par le principe de narration, par l'accumulation de noms de personnes pourtant absentes de l'action. Et de même, pour passer de la narration à l'action, l'auteur se sentit obligé d'appliquer les « trucs » des mystères, comme l'apparition de saint Michel ou le tableau simultané du siège d'Orléans.

Ce qui frappe de premier abord le lecteur moderne, ce sont les épisodes de l'histoire de Jeanne les plus étonnants, les plus extraordinaires. Or ils sont, chez Fronton du Duc, supprimés ou à peine évoqués. Ainsi, dans la scène 3 de l'acte I, où Jeanne reconnaît le roi. Le jeu et la surprise sont minimisés, parce que le Comte prévient le Roi :

> *Je croy que, s'il est vrai que de Lorraine vienne,*
> *Elle a veu votre face aussitost que la mienne.*[3]

[1] *Mystère du siège d'Orléans*, éd. Gérard Gros, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2002, p. 580.

[2] *Ibidem*, p. 745.

[3] Fronton du Duc, *Histoire tragique de la pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orléans*, Pont-à-Mousson, 1859, p. 16.

Au contraire, la scène 3 de l'acte III, où La Hire annonce la captivité de Jeanne, est plus dramatique. C'est peut-être la scène la plus pathétique de tout le drame, puisque ce récit rejoint la scène où le messager raconte le malheur survenu au héros. Et la même chose arrive à l'acte V, quand le Gentilhomme de Rouen raconte avec des détails épouvantables le supplice de Jeanne. On voit appliquer ici le principe classique de l'imitation.

Mais l'histoire de Jeanne d'Arc présente nombre de situations n'ayant nulle ressemblance avec les mythes ni même avec les sujets bibliques utilisés fréquemment dans les tragédies de la Renaissance. La comparaison avec Esther, Judith ou Suzanne, lieu commun de la littérature johannique de l'époque, n'était guère suffisante pour construire la trame dramatique ni même le personnage de Jeanne : Jeanne vainc l'ennemi *comme* Judith, défend sa pureté *comme* Suzanne, mais elle agit autrement. De telles comparaisons se trouvent dans la pièce de Fronton du Duc, mais surgissent des arguments contraires : Esther, Judith étaient de nobles dames quand celle-là n'est que simple bergère... Qui est-elle donc ? L'auteur cherchait à montrer le caractère original de Jeanne, mais l'état de l'art dramatique de son temps, ainsi que sa propre inexpérience, ne lui ont pas permis de prendre appui sur un conflit unique, sur une action conforme.

Ici la passion ne peut jouer le rôle de ressort de la tragédie, et Fronton du Duc décrit une sorte de conflit intérieur, qui se déroule dans l'âme de l'héroïne : s'affrontent la faiblesse de la jeune fille et sa mission masculine, guerrière. Jeanne évoque ce conflit pendant toute la pièce, dès son arrivée en scène (acte I, scène 2) :

> *Helas! hé! doibs-je donc tout ordre pervertir?*
> *Dois-je oubliant mon sexe en homme me vestir?*[1]

Presque tous les personnages discutent sa virginité sainte (ou diabolique – les Anglais), son habit d'homme, etc. Mais le conflit est plus « rhétorique » que dramatique, parce qu'il n'influence pas les actions de Jeanne. Ce pseudo-conflit est même évacué à l'acte IV, quand Saint Michel promet à Jeanne :

> *Sois assurée donc, que ta pudicité*
> *Demeurera sans tache à ton adversité.*[2]

La tragédie historique finit par se rapprocher d'une tragédie religieuse, de ces pièces qui prenaient pour sujet des vies de saints, genre répandu à l'époque et où le thème de la virginité pouvait être prédominant.

Conçue pour une seule représentation, la pièce de Fronton du Duc ne comporte aucune didascalie ni description des personnages, à la seule exception d'une description de l'habit infâme porté par Jeanne au bûcher. La place de l'action, les entrées et les sorties ne sont pas indiquées. On ne peut qu'imaginer le décor luxueux de la salle du Collège, avec, probablement, deux échafauds ou mansions (nécessaires, par exemple, pour la scène 4 de l'acte II, quand les Anglais se disputent avec les soldats d'Orléans), ainsi qu'une place de côté réservée au « chœur des enfans et filles de France ».

[1] *Ibidem*, p. 6.
[2] *Ibidem*, p. 69.

D'après Gustave Lanson, « le théâtre des écoliers, au XVIe siècle, est bien le *Théâtre Libre* qui essaie les nouveautés et fait l'éducation du public »[1]. Les interprètes, écoliers de Pont-à-Mousson, furent, on peut le supposer, assez habiles et bien formés pour présenter ce grand drame compliqué sous la direction de l'auteur. Le jeune garçon interprète du rôle de la Pucelle avait certainement une bonne stature, une belle voix et de l'expérience en déclamation. Le système du théâtre d'érudits, dont cette *Histoire tragique de la pucelle de Dom-Remy...* fait partie, n'exigeait rien d'autre. Mais les qualités de cette tragédie permettraient selon nous de définir la méthode de son interprétation comme une « déclamation en images », un degré plus haut que la simple lecture à haute voix.

La deuxième œuvre, la *Tragédie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans*, attribuée à Jean de Virey, sieur de Graviers, parut en 1600 à Rouen, après la mort de son auteur. Elle fut plus connue au commencement du XVIIe siècle que celle de Fronton du Duc, et il en existe plusieurs éditions.

C'est une tragédie dite « irrégulière », fruit de l'époque de transition du théâtre français, destinée au public plus large. S'adressant aux lecteurs, Virey affirme que nul avant lui « n'avoit peu encore faire monter sur le Theatre des Muses » l'histoire de la Pucelle d'Orléans, « d'une mort si tragique »[2]. Ce « tres ample sujet » qu'il qualifie d'historique, devient dans sa pièce en grande partie imaginaire. Telle est l'opinion de Régine Pernoud et Marie-Véronique Clin : « il n'y a pas un mot de vérité ». Mais on y trouve pourtant la première tentative d'insérer toute l'histoire de Jeanne dans le cadre du drame à représenter.

Ici l'auteur n'a pas l'intention de raconter l'histoire « par personnages », mais il souhaite faire voir les événements. L'image de Jeanne prend chez Virey un caractère assez démonstratif : Jeanne proclame sa mission. Elle n'est plus une arme de Dieu, mais une héroïne agissant librement. L'auteur avait besoin de le prouver, d'être convaincant. Sa Pucelle perd absolument sa qualité de paysanne, parce que dans le drame sa « mission » correspond à un fait héroïque, et que l'héroïne doit appartenir au monde élevé des héros.

Ce qui étonne à la première lecture de cette tragédie, c'est l'abondance des allusions antiques. Jeanne elle-même dit qu'elle doit « toute [s]e sacrer a l'homicide Mars », que les messagers du tout-puissant Jupiter lui sont venus en songe pour lui révéler « le but de son destin »[3] ; elle-même se nomme Amazone, Penthésilée... Ce n'est qu'à la fin de la pièce que son Oraison monte vers Dieu.

Dès que Jeanne quitte les planches scolaires pour le théâtre public, se dresse aussi le problème de sa féminité, qui ouvre sur le thème de l'amour terrestre, inévitable dans la dramaturgie de la Renaissance. Shakespeare déjà, dans son *Henri VI* (Ire partie, *ca.* 1592), campait Jeanne en sorcière désireuse d'éviter le supplice, se déclarant enceinte soit du duc d'Alençon, soit de René, roi de Naples (acte V, tableau 4). Faux, grossier… mais quel effet scénique !

---

[1] Page 429 de Gustave Lanson, « Études sur les origines de la tragédie classique en France », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* vol. X, 1903, pp. 413-436.

[2] [J. de Virey], « Au lecteur, sur l'Argument de la tragedie », dans [J. de Virey], *Tragedie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans, native du village d'Emprenne, pres Voucouleurs en Lorraine*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1600.

[3] [J. de Virey], *Tragedie de Jeanne d'Arques..., op. cit.*, p. 19.

Chez Virey, le Bastard d'Orléans fait au IIe acte l'éloge des yeux... des lèvres de la Pucelle, lui disant :

> *[…] vostre beauté*
> *Pourroit vaincre et tuer autant de leur costé*
> *Que l'epée de l'autre...*[1]

Il demande à Jeanne ce qu'elle pense d'Aphrodite, c'est-à-dire de l'amour. Sa réponse est qu'elle y renonce entièrement, ce qui doit être une allusion avec le fameux Hippolyte d'Euripide.

L'édition de 1600 du drame de Virey, que possède la Bibliothèque nationale de France, n'est pas munie d'indications scéniques. Pourtant, la pièce fut montée plus qu'une fois : en province en 1600 et 1603 (probablement par une troupe ambulante de « joueurs d'histoires » à Rouen), en 1616 dans Paris, à l'Hôtel de Bourgogne. Nous connaissons même le nom du premier interprète du rôle de Jeanne : cet humble serviteur de Melpomène s'appelait Jehan Gobier ; le rôle était bien masculin.

En comparant ce texte avec l'autre tragédie de Virey, *La Divine et heureuse Victoire des Machabées sur le Roi Antiochus* (publiée en 1611), aux jeux bien organisés (batailles, marche triomphale, etc.), on trouve cette *Tragédie de Jeanne d'Arques* moins théâtrale. Mais l'on sait que, au commencement du XVIIe siècle, les troupes d'acteurs avaient l'habitude d'adapter les drames publiés – pour les besoins de leurs spectacles. Peut-être cette *Tragédie de Jeanne d'Arques* fut-elle aussi adaptée pour la scène baroque, peu soucieuse de règles.

Évoquons en passant un intermède pastoral sur le thème de Jeanne, dû à un écrivain peu connu du début du XVIIe siècle : Nicolas Chrestien des Croix, auteur de tragédies. Il s'agit de ses *Amantes, ou La Grande Pastorelle, enrichie de plusieurs belles et rares inventions et Relevée d'intermèdes Heroyques à l'honneur des Francois*, éditée à Rouen en 1613 et dédiée au tout jeune roi Louis XIII.

Le genre théâtral de la pastorale, inventé en Italie au XVIe siècle, était à l'époque plus étroitement lié à la pratique de la représentation que la tragédie érudite. Il est sans intérêt d'évoquer ici l'œuvre entière, car elle mêle le destin de quatre couples d'amoureux... Les actes alternent avec les intermèdes, tradition venue du théâtre érudit italien, ces intermèdes ayant néanmoins chez cet auteur certaines originalités : ils sont religieux et historiques, chacun comportant une louange au roi de France. L'intermède de « la Pucelle d'Orleans », le cinquième, couronne la pièce. Tous les intermèdes ont une manière de *happy end*, y compris le nôtre, qui se termine, après la levée du siège d'Orléans, par la promesse que fait « la Pucelle Jeanne d'Orleans » de mener le roi à Reims, au sacre. Tout tragique est supprimé.

Le texte de l'intermède est court mais bien organisé, en six épisodes. D'abord figure le monologue de Jeanne, où elle se définit comme « pucelle... de race petite », mais « elue » de la main du Créateur. Jeanne prévient le public :

[1] *Ibidem*, p. 22.

Qu'on ne s'etonne donc si fille que je suis
Je porte le cœur d'homme, et plus qu'homme je puis...[1]

Et Jeanne de formuler son but suprême : le sacre du roi.

On entend ensuite le roi évoquer les malheurs de la France, moment obligé des pièces johanniques. Vient le sieur de Baudrincourt, qui annonce au roi qu'il amène « une jeune pucelle », et suit un vif dialogue entre le roi et le chevalier : le roi ne veut pas croire que la pucelle soit envoyée par Dieu et Baudrincourt tâche de l'en persuader.

Chrestien des Croix, auteur modeste, sut tirer parti du sujet de Jeanne, proposant des situations jouées et non seulement déclarées. Ainsi celle où Jeanne reconnaît le roi et où le roi exprime son ébranlement. Faisant partie de la pastorale, avec ses jeux exquis et entrelacés, l'intermède de la Pucelle devient une vraie pièce de théâtre, certes abrégée et dénuée de toute fin tragique.

La tragédie latine *Joanna Darcia, vulgo Puella Aurelianensis*[2], du jésuite de Louvain Nicolas Vernulz nous fait revenir dans le domaine du théâtre érudit. Elle fut créée en 1629, année symbolique pour le théâtre français – l'année du début de Pierre Corneille au théâtre du Marais, avec *Mélite*. La tragédie de Vernulz porte une dédicace à Richelieu, protecteur du classicisme. Bien que ce soit, d'après Françoise Michaud-Fréjaville, « une fort belle œuvre, d'une bonne tenue dramatique et historique, écrite dans une langue classique fluide »[3], de telles qualités ne pouvaient séduire qu'un lecteur. Ce type de drame sans action, utilisant un chœur et une personne jouant le rôle de commentateur (*Senex*), était à l'époque en train de vieillir irrémédiablement.

On sait que le théâtre jésuite du XVIIe siècle élabora des règles strictes, comme le latin obligatoire, l'interdiction de montrer des personnages féminins sur scène. Jeanne se présente comme unique de ce point de vue, parce qu'étant jeune fille elle ne manifeste aucun sentiment féminin, et porte l'habit d'homme.

Dans la tragédie de Vernulz, le thème religieux est très présent ; par exemple, on voit le vaste tableau du questionnement de Jeanne par les théologiens à Poitiers. Les gens d'Église ne prennent pas part au procès de Rouen – entorse à la réalité compréhensible pour un auteur jésuite. Selon lui, Jeanne est condamnée par le seul pouvoir laïc anglais.

Comment comparer cette Jeanne aux créatures des autres écrivains ? Elle paraît plus « terrestre » et plus raisonnable. Tout le surnaturel de son destin est relégué dans ses souvenirs, vu en rétrospective ; il n'y a donc véritablement plus de sainte sur les planches, à la différence de ce qui se produit chez Fronton du Duc. Cette Jeanne montre une grandeur certaine, une fierté et une hauteur de vues notables ; elle aime, aussi, son pays. Elle atteint même au lyrisme, comme dans le beau monologue des adieux (acte II, scène 1).

---

[1] Nicolas Chrestien des Croix, *Les Amantes ou La Grande Pastorelle*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1613, p. 209.

[2] Publiée à Louvain chez Van Dormael en 1629, reprise dans le recueil des tragédies de l'auteur : *Tragœdiæ decem*, Louvain, Oliver et Coenesten, 1631.

[3] Françoise Michaud-Fréjaville, « Personne, personnage : Jeanne d'Arc en France au XVIIe siècle », dans Dominique Goy-Blanquet (sous la dir. de), *Jeanne d'Arc en garde à vue,* Bruxelles, Le Cri, 1999, pp. 55-77 ; repris dans les *Cahiers de Recherches médiévales*, n° 12 spécial, 2005, pp. 231-247

Le drame de Vernulz nous montre probablement la Jeanne d'Arc la plus simplifiée qui soit du point de vue dramatique. Dix ans plus tard et dans un tout autre système esthétique, on présenta une pièce et une héroïne presque aux antipodes de cette Jeanne sans contradictions.

En 1640-1641, à l'époque, qui fut brève, de la popularité des drames sacrés sur la scène profane en France, l'abbé d'Aubignac écrit sa *Pucelle d'Orléans* (publiée en 1642 ; il en existe aussi une transposition en vers attribuée à Jules de la Ménardière). De toutes les versions étudiées, c'est la plus connue, sans doute parce que son auteur fut l'un des principaux théoriciens du classicisme.

Le dramaturge réussit à condenser l'action en 24 heures, qui correspondent à la journée du supplice de Jeanne, et à situer l'action dans un château, en inventant une intrigue amoureuse déterminant le nœud du conflit. Le comte de Warwick, l'Anglais, tombe amoureux de la Pucelle et veut la libérer de sa prison ; Jeanne s'y oppose, et la femme de Warwick, jalouse, découvre même son projet.

Chez d'Aubignac, le rôle de Jeanne est plein de dynamisme pendant toute l'action. Tout commence par un coup de théâtre : l'apparition de l'Ange, *deus ex machina* qui annonce que Jeanne va mourir ce jour. On dresse ensuite à Jeanne diverses embûches, lui faisant espérer l'amour et la liberté, mais c'est pour elle l'occasion de montrer sa force, en supportant cette terrible épreuve, et d'acquérir une gloire éternelle.

Sans doute la Pucelle fut-elle alors jouée par une actrice ; son image est donc moins guerrière que féminine. Devenue l'objet de l'amour du comte, vue par ses yeux, cette Jeanne d'Arc ressemble aux héroïnes vierges des drames religieux de l'époque, aux martyres chrétiennes qui refusaient les amours terrestres, telles sainte Catherine chez Jean Puget de La Serre ou Théodore chez Pierre Corneille.

En brisant la vérité historique, l'abbé d'Aubignac sut composer un drame très attrayant pour le goût de son temps et conforme aux règles du spectacle, bien qu'il ne fût pas réussi dans tous les détails.

En inventant telle ou telle trame, en attribuant au personnage de Jeanne d'Arc certains traits nouveaux, ces premiers auteurs dramatiques tâchaient de comprendre le secret de sa personnalité et de magnifier son exploit. Et si dans la poésie sublime de l'époque (on pense inévitablement à l'œuvre de Chapelain) l'image de la « sainte fille » se glaçait sous le torrent des éloges, dans les drames, sur scène, Jeanne restait vivante, comme elle le sera toujours.

L'image de Jeanne d'Arc chez Jules Michelet

par Hafez-Ibrahim Rasslan
Université de Tanta, Égypte

Au début du XIXe siècle, à la recherche du pathétique et du beau, le romantisme se tourne vers le Moyen-Âge et les traditions nationales. Quelle figure aurait pu mériter davantage l'admiration des écrivains romantiques que Jeanne d'Arc, qui personnifie l'inspiration et le génie libre ? Au lendemain de sa mort, son souvenir s'altérait, tantôt honoré, tantôt exploité[1]. Au XIXe siècle Jeanne reprend vie.

« L'illustre Jeanne d'Arc a prouvé qu'il n'est point de miracle que le génie français ne puisse opérer lorsque l'indépendance nationale est menacée. Unie, la nation française n'a jamais été vaincue. »[2] Ces dernières lignes ont été écrites par Napoléon en 1803 pour approuver l'initiative prise par les Orléanais d'élever un nouveau monument à Jeanne. Elles sont le premier hommage public rendu à la Pucelle d'Orléans par une autorité officielle depuis les temps lointains de sa réhabilitation.

Un nouveau chapitre s'ouvre dans l'histoire posthume de la Pucelle. Jeanne devient un thème littéraire extraordinairement vivant. Georges Goyau note dans *Les Étapes d'une gloire religieuse : Sainte Jeanne d'Arc* que le romantisme « aimait d'une passion quelquefois un peu brumeuse les apparitions historiques où s'incarnait l'âme des peuples, les personnalités où des consciences collectives se résumaient et s'exprimaient : il fut séduit par Jeanne d'Arc et on vit éclore, en 1841, l'hymne de Michelet. »[3]

L'intérêt pour la Pucelle, « France-Femme », devance les travaux de Quicherat sur les deux procès de Jeanne, puisque Michelet écrit dès ses *Leçons inédites de l'École Normale* de 1829[4] : « Dans toute l'histoire de France, il n'y a pas un fait plus étonnant que l'apparition et la mort de la Pucelle. […] L'événement de Jeanne d'Arc est presque au-dessus de l'intelligence. » Certains ne parviennent néanmoins pas à considérer comme un historien sérieux ce Michelet qui parle de tout et qui prétend ressusciter le passé. Cette prétendue résurrection est, pour eux, parfaitement impossible. Roland Barthes n'hésite pas à déclarer : « Nous ne sommes pas encore assez *éduqués* pour lire Michelet. »[5]

L'œuvre de Michelet sur la Pucelle se situe parmi les efforts déployés de la part des démocrates contemporains pour réhabiliter le peuple, principal acteur de l'Histoire. Opposant l'autorité de ses Voix à ces ecclésiastiques qui mêlent la politique à la foi, la jeune fille couvrira de son nom le Libre-Arbitre. Pour le mouvement démocratique, Jeanne personnifiera désormais le bon sens et le génie du peuple. Et c'est en devenant l'historien du peuple que Michelet prend conscience de son originalité littéraire.

---

[1] Jean Bastaire, « De Christine de Pisan à Jean Anouilh : Jeanne d'Arc à travers la littérature », dans *Jeanne d'Arc à l'écran*, « Études cinématographiques », n°s 18-19, Minard, automne 1962, pp. 11-31.

[2] Régine Pernoud, *Jeanne d'Arc*, Seuil, 1981, p. 53.

[3] Georges Goyau, *Les Étapes d'une gloire religieuse : Sainte Jeanne d'Arc*, Henri-Laurens, 1920, p. 116.

[4] Éditées par François Berriot au Cerf en 1987 avec le sous-titre : « Histoire des XIVe, XVe, XVIe siècles ».

[5] Roland Barthes, « Modernité de Michelet », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5, Colin, septembre-octobre 1974, p. 196.

La première rencontre de Michelet avec la Pucelle remonte à 1829 dans ses cours sur le Moyen-Âge à l'École normale. Les journées de Juillet 1831 lui révèlent la toute puissance héroïque du peuple. Il s'engage alors à réhabiliter le symbole de la Patrie. Les cours de Michelet consacrés désormais au Peuple dont il est le fils, ne tardent pas à le ramener vers Jeanne. Dans son *Précis de l'histoire de France* (1833), l'auteur reprend le premier hommage de 1829, pour glorifier la fille du peuple[1]. Par ailleurs dans le *Tableau de la France* (1833), publié en tête du second volume de son *Histoire de la France*, la Pucelle d'Orléans occupe une place importante.

En 1841, Michelet a en outre consacré deux chapitres du cinquième volume de l'*Histoire de la France* à Jeanne d'Arc. Il était alors en pleine activité et dans tout l'éclat de sa renommée d'historien. Il exerçait aussi, depuis une dizaine d'années, aux Archives Nationales et avait donc l'occasion d'explorer soigneusement les sources, concernant la période et le personnage étudiés. Michelet, « mieux que personne »[2], se reportait personnellement aux sources, qu'elles soient publiées ou manuscrites. Après avoir examiné les sources, il se mettait à l'œuvre. Son apport personnel intervenait à travers son imagination et la maîtrise du langage historique. La place de l'œuvre de Michelet dans l'historiographie johannique est grande, notamment par son influence sur les écrivains du XXe siècle. Michelet est effectivement pour eux l'historien de Jeanne d'Arc.

C'est au tableau de la France en 1428 que nous consacrerons la présente recherche. Comment l'auteur a-t-il vu l'époque de la Pucelle ? Quels sont, d'après lui, les motifs qui ont déterminé la mission de cette fille ignorante ? Le cadre géographique ne sera pas sans intérêt pour l'historien-géographe. Le terrain que s'est choisi Michelet était presque vierge et la Jeanne qu'il nous présente, bien peu connue : c'est celle d'avant la mission, qu'évoque le procès de réhabilitation.

Comment Michelet a-t-il compris le drame intérieur, l'enfance et la vocation de la Pucelle ? Pour la prime jeunesse de la Lorraine, il trace un cadre d'une beauté remarquable. Le premier chapitre de son ouvrage explique la formation religieuse, morale et patriotique de Jeanne par ses causes naturelles. « Michelet y pratique, avant Taine et dans le même sens, la méthode déterministe ; il va des causes générales aux causes particulières, du milieu national et provincial, au milieu local, à la famille, à l'éducation, au tempérament. »[3]

Sa méthode, qui consiste à rechercher les influences locales, nous fait déjà penser à Siméon Luce. Quarante ans plus tard, celui-ci traversera le pays de l'héroïne et en fouillera l'histoire. Dans sa *Jeanne d'Arc à Domremy*, Luce définira sa tâche qui sera pareille à celle de Michelet. En recherchant les origines de la mission de Jeanne, il va « déterminer les influences héréditaires, locales et provinciales, les circonstances de temps et de lieu qui se sont réunies pour faire produire à ce génie, incarné dans une créature d'élite, les fruits merveilleux qu'on sait. »[4]

---

[1] Paul Viallaneix, *La Voie Royale. Essai sur l'idée du Peuple dans l'œuvre de Michelet*, Delagrave, 1959, p. 471.

[2] P. Viallaneix, « Préface », dans Jules Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. P. Viallaneix, Gallimard, 1974, p. 11.

[3] Gustave Rudler, *Michelet historien de Jeanne d'Arc*, PUF, 1926, t. II, pp. 9-10.

[4] Siméon Luce, *Jeanne d'Arc à Domremy*, Champion, 1886, p. CXLIV.

Tout d'abord, Michelet trace le cadre géographique dans lequel se situe la Lorraine où Jeanne est née vers 1412. Pour lui, l'Histoire est une « résurrection de la vie intégrale » qui doit reposer sur la géographie : « Sans une base géographique, le peuple, l'acteur historique semble marcher en l'air, comme dans les peintures chinoises où le sol manque. »[1]

Jeanne d'Arc ne peut être détachée ni de son temps, ni de son milieu. Pour saisir l'image de cette fille singulière, il est indispensable de connaître les circonstances dans lesquelles elle a paru. « La géographie physique n'intéresse pas seulement la cosmologie, la géologie et les sciences de la vie. Elle intéresse beaucoup l'histoire ; c'est son théâtre. […] L'homme est donc dans un rapport continuel avec la terre. Ces rapports appartiennent à l'histoire. »[2]

Comme il ne peut pas séparer la géographie de l'Histoire, Michelet entamera le second volume de son *Histoire de France* par un « Tableau de la France », qui est avant tout « un essai de géographie morale ». L'auteur demande à la géographie des provinces de lui révéler leur vie intérieure. Chaque région a, en effet, sa constitution géographique, son relief, son climat, ses cultures[3] d'où dépendent, pour une grande part, le caractère, les mœurs et la destinée de ses habitants : « Tel le nid, tel l'oiseau. Telle la patrie, tel l'homme. »[4] Ainsi, Michelet brosse un tableau de la région lorraine. Les parents de Jeanne, Jacques d'Arc et Isabelle Romée, étaient d'honorables laboureurs assez aisés. Leur village, Domremy, se situait dans le Barrois mouvant de la Couronne de France, depuis Philippe le Bel, dans la châtellenie de Vaucouleurs, donc dans le royaume. Pour notre écrivain, la question de savoir si Jeanne était champenoise ou lorraine, question qui a donné lieu à maintes discussions, n'est pas sans intérêt. Michelet commence par relever un trait principal du caractère lorrain : « Les Lorrains sont braves, batailleurs, mais volontaires intrigants et rusés. »[5] Il est vrai qu'il y a une autre Lorraine plus grave, celle des Vosges, « d'où descendent de tous côtés des fleuves vers toutes les mers »[6]. Cette seconde Lorraine est couverte de forêts ; dans ses clairières s'élevaient de vénérables abbayes. Mais Jeanne est née entre les deux, entre celle des monts et celle des plaines. Vers laquelle, donc, penchait-elle ? Jeanne inclinait vers la Champagne, car son père était champenois, et sans doute elle tient de lui : « Elle n'eut point l'âpreté lorraine, mais bien plutôt la douceur champenoise, la naïveté, mêlée de sens et de finesse comme vous le trouvez chez Joinville. »[7]

Cet aperçu, avec les détails géographiques et historiques qui l'agrémentent, paraît indispensable. On loue donc chez Michelet, et avec raison, l'attention qu'il donne à la géographie. Il essaie de marquer l'empreinte que sa province, quelle qu'elle soit, a laissée sur le caractère et l'esprit de Jeanne.

---

[1] J. Michelet, « Préface » [1896], *in* Guy Bourdé et Hervé Martin, *Les Écoles historiques*, Seuil, 1983, p. 134.

[2] J. Michelet, *Leçons inédites de l'École normale. Histoire des XIVe, XVe, XVIe siècles*, CERF, 1987, pp. 90-91.

[3] J. Michelet, *Leçons inédites de l'École normale*…, *op. cit.*, p. 91.

[4] J. Michelet, « Préface » [1869], d'après Guy Bourdé et Hervé Martin, *Les Écoles historiques*, *op. cit.*, p. 134. – Rappelons ici que c'est la célèbre théorie d'Ibn Khaldoun et de Montesquieu.

[5] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, pp. 44-45.

[6] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 45.

[7] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 46.

Revenant d'ailleurs de la Champagne à la Lorraine, Michelet indique les effets que la vie précaire des Marches avait sur leurs habitants, les laboureurs surtout, et même les femmes. Les populations y sont sérieuses, réfléchies. Patientes, braves et patriotes.

Tel est le milieu provincial où Jeanne s'est formée et c'est l'un des rares développements, quoique général, où Michelet se souvient que la Pucelle est née paysanne : « Ce fut justement entre la Lorraine des Vosges et celle des plaines, entre la Lorraine et la Champagne, que naquit, à Domremy, la belle et brave fille qui devait porter si bien l'épée de la France. »[1]

Michelet voit d'ailleurs deux éléments principaux dans la formation de Jeanne : la foi et les misères de la guerre. Mais c'est particulièrement à la formation religieuse qu'il accorde le plus d'attention. Il a même entrevu que l'histoire de Jeanne était surtout une histoire religieuse. Dans un passage condamné de son manuscrit, publié par Rudler, Michelet écrivait : « Tout semble indiquer que Jeanne, au moins dans les commencements, ne se servait point de son épée, ni de sa hache ; elle menait les soldats, les encourageait, pénétrait intrépidement dans les bataillons ennemis. Les modernes […] ont fait un soldat de la Pucelle ; c'est surtout une sainte. Sa mission fut morale bien plus encore que guerrière. »[2]

Dans les premières pages de la *Jeanne d'Arc* de Michelet, nous voyons comment une simple fille de paysans reçoit sa croyance et la développe. Elle trouve dans cette foi la force de ne pas refuser une vocation extraordinaire. Il est vrai que nous avons, grâce à ces faits, un témoignage capital sur la religion des campagnes.

Certes, Jeanne, instruite comme toutes les autres filles de Domremy, n'a pas fait de sa culture le même usage que tout le monde. Cela nous pousse à poser des questions à Michelet à propos du milieu religieux au début du XVe siècle. Comment, à Domremy, la croyance et les règles de la vie chrétienne sont-elles précisément transmises ? Comment Jeanne et ses proches pratiquent-ils leur religion dans un temps qui passe pour être particulièrement sensible aux outrances du sentiment ?

Examinons maintenant de plus près le milieu religieux dans lequel a grandi Jeanne. Sans aucun doute, il a contribué à la formation de la jeune fille. La religion était complètement intégrée à la vie rurale. En effet, Domremy vivait selon le rythme que réglait le clocher. L'appel à la prière réveillait les paysans ; c'était lui qui, en tout cas, terminait la journée : « Le christianisme a pénétré l'existence de nos villageois ; il s'attache à leurs fêtes ; il les accompagne dans leurs tâches de tous les jours. Il est en quelque sorte inscrit dans leur terroir. »[3]

Pour Michelet, la mère de la Pucelle a joué le rôle principal dans la formation de sa fille : « Je ne reçois de personne d'autre que de ma mère ma créance », dit-elle[4]. Cette réponse de Jeanne à ses juges attire notre attention sur un fait dont nous aurions grand tort de mésestimer la signification. Au début du XVe siècle, dans une modeste paroisse lorraine, c'étaient les parents qui, pour l'essentiel, assuraient l'éducation religieuse de

[1] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 45.

[2] G. Rudler, *Michelet historien de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, t. II, p. 10.

[3] Francis Rapp, « Jeanne d'Arc, témoin de la vie religieuse en France au XVe siècle », dans *Jeanne d'Arc. Une époque et un rayonnement* (actes du colloque d'Orléans, octobre 1979), Éditions du CNRS, 1982, p. 182.

[4] Georges et Andrée Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, Gallimard, « Archives », 1973, p. 123.

leurs enfants[1]. Les parents de Jeanne étaient pieux. Michelet nous a montré la jeune fille retenue à la maison, cousant et filant auprès de sa mère, qui lui enseignait tout ce qu'elle savait des choses sacrées : « Elle reçut sa religion, conclut-il, avec une délicatesse exquise, non comme une leçon, comme une cérémonie, mais dans la forme populaire d'une belle histoire de veillée, comme la foi simple d'une mère […] Ce que nous recevons ainsi avec le sang et le lait, c'est chose vivante et la vie même. »[2] Sous le toit lorrain, la foi de la mère semble avoir été ardente et robuste, proche des enseignements élémentaires de l'Église. Michelet savait qu'on appelait cette femme « la Romée », nom souvent pris au Moyen-Âge par ceux qui avaient fait le pèlerinage de Rome, ou leurs descendants. Le renseignement le plus sûr lui venait encore de Jeanne qui nous dit qu'elle lui « apprit le Pater Noster, Ave Maria et Crédo, et que autre personne que sa dite mère ne lui apprint sa créance »[3].

C'est là tout ce que Michelet nous apprend sur la formation religieuse de la Pucelle. Mais il nous est permis de supposer qu'elle a reçu, plus que le côté poétique de la religion et plus que l'exaltation de sa beauté touchante, des leçons de vertu. L'auteur nous parle de la charité et de la pitié de Jeanne, nous avons, pour Domremy, une quantité énorme de renseignements propres à apprécier la mysticité : longs arrêts aux églises, communions fréquentes, élans, larmes et extases. Il est vrai que certains renseignements ne dépassent pas les manifestations habituelles de la pitié, mais d'autres parmi eux retiennent l'attention. Michelet en tient bien compte : « Durant ses premières années, elle montra une singulière candeur, une bonté de cœur extraordinaire ; encore enfant, elle céda son lit à deux étrangers fugitifs : personne ne donnait plus d'aumônes. »[4] Elle était donc une bonne et simple fille, pieuse et pratiquante.

Si nous passons aux confidences de l'une de ses amies les plus proches, Hauviette, nous trouvons le même écho : une vie toute simple, marquée seulement de cette pitié qui étonne, voire déconcerte pour son entourage. Hauviette, son amie d'enfance, évoque un touchant témoignage sur la piété de Jeanne : « C'était une bonne fille, simple et douce. Elle allait volontiers à l'église et aux saints lieux […] Elle se confessait souvent. Elle rougissait, quand on lui disait qu'elle était trop dévote, qu'elle allait trop à l'église. »[5]

Plus délicat, plus émouvant encore est ce souvenir, rapporté par Michelet, d'un garçon devenu laboureur. Il avait quarante ans lorsqu'il déposa son témoignage et a eu dans l'enfance une santé délicate. Appelé en témoignage, Simonin Musnier a ajouté qu'elle soignait les malades et donnait l'aumône aux pauvres : « Je le sais bien, dit-il, j'étais enfant alors, et c'est elle qui m'a soigné. Tout le monde – commente son historien – connaissait sa charité, sa pitié. Ils voyaient bien que c'était la meilleure fille du village. »[6]

La douceur et la bonté de cette vie la forment à la bonté et l'amour. Toujours à la recherche des influences exercées sur sa formation, Michelet sera obligé de rompre, quelques pages plus loin, le charme de ce tableau. Il parlera des souffrances de la guerre au pays de Vaucouleurs, qui ont troublé l'enfance de Jeanne. Parmi tant de morts, la Pitié vivait encore dans le cœur de cette jeune fille. Ces mots d'accent profond, que Michelet

[1] Fr. Rapp, « Jeanne d'Arc, témoin de la vie religieuse en France au XVe siècle », article cité, p. 170.
[2] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 48.
[3] G. et A. Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 171.
[4] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 277.
[5] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 49.
[6] *Ibidem*.

apporte dans son livre, révèlent tout le fond de ce cœur : « La pitié qu'il y avait au royaume de France ! Je n'ai jamais vu sang de Français que mes cheveux ne levassent. »[1]

Le tableau très brillant de son enfance perd donc un peu de son éclat. Les qualités d'âme prédestinée ont pu s'accroître par la douceur de la vie au foyer et par son admiration pour les merveilles de la création ; il est certain que la vue des souffrances autour d'elle a disposé son âme à cette charité que Charles Péguy nous montrera à l'œuvre chez Jeannette dans son mystère impérissable : « […] malgré moi j'ai pensé ; j'ai compris ; j'ai vu ; j'ai pensé à tous les autres affamés […] ; j'ai pensé à tous les malheureux, qui ne sont pas consolés, à tant et tant de malheureux, à des malheureux innombrables […], et qui désespèrent de la bonté de Dieu. »[2]

Jeanne possédait donc toutes les vertus dont une âme simple est susceptible : innocence, pitié, candeur et générosité. Mais, en même temps, elle n'était pas étrangère aux réalités historiques de l'époque : « Enfant, elle aimait toute chose, disent les témoins de son jeune âge […] mais surtout les pauvres […] Or, le pauvre des pauvres, la plus misérable personne et la plus digne de pitié, en ce moment, c'était la France. »[3]

Examinons l'état pitoyable de la France : d'une part, ruinée par la guerre anglaise ; d'autre part, déchirée par la guerre civile. Pour bien comprendre le personnage de Jeanne d'Arc, il est donc absolument nécessaire de connaître les tristes circonstances dans lesquelles a eu lieu son apparition. L'étude de ce monde médiéval nous aidera, sans doute, à bien présenter l'image véritable de cette fille singulière : « Tout ceci se comprendra mieux si du point élevé où nous place sa légende, nous voulons bien descendre, si nous observons un moment la sombre et laide époque, le monde de profonde boue, d'où surgit l'extraordinaire apparition. »[4]

Michelet a, par conséquent, étudié les guerres dans les contrées de la Meuse, parce qu'elles ont dû contribuer à la formation de l'héroïne. Transportons-nous pour quelque temps à l'époque de Jeanne d'Arc, dont l'auteur nous a peint le tableau. Il nous montre que la guerre est déclenchée à travers toutes les parties du royaume. Chaque ville est devenue une place frontière et les opérations militaires se sont multipliées. En même temps, tous les efforts que le parti du roi de France a tentés pour se relever semblaient concourir à sa décadence : « En ce temps là, les calamités de la France étaient pires qu'on ne les avait jamais vues. Les campagnes étaient désertes ; les villes, changées en places d'armes, mouraient de faim. Depuis sept ans, les misères de 1421 n'avaient pas cessé à Paris. La situation du roi légitime n'était pas heureuse. »[5]

Voilà l'image sombre de la France au temps de Jeanne d'Arc, présentée sincèrement par l'historien du Moyen-Âge. De son côté, la Pucelle ne pouvait être détachée de son temps. Son village ne formait pas une communauté close, étrangère à ce qui se passait ailleurs. Il se situait au cœur même des événements. N'oublions pas que Domremy était traversée par l'une des grandes voies de l'Europe. Sur cette route cheminaient religieux, marchands et guerriers. La terre natale de Jeanne d'Arc occupait alors une place

[1] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 40.

[2] Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *CQ* XI-6, 16 janvier 1910 ; P 380.

[3] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 41.

[4] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 39.

[5] J. Michelet, *Leçons inédites de l'École normale…*, *op. cit.*, p. 301.

stratégique. Michelet n'a pas été sans souligner : « C'était alors le grand passage de la Champagne à la Lorraine […] non seulement la route d'Allemagne, mais aussi celle des bords de la Meuse, la croix des routes. C'était encore, pour ainsi dire, la frontière des partis ; il y avait près de Domremy un dernier village du parti bourguignon, tout le reste était pour Charles VII. »[1]

En effet, lors de la mort de Charles VI (1422), la France était dans un état déplorable : l'anarchie et le démembrement déchiraient le royaume. D'autre part, presque la moitié de la France du Nord était occupée par les Anglais. Les suites déplorables d'une guerre funeste sont aggravées, pour Michelet, par d'autres désastres plus terribles encore : la peste et la famine. Ces deux fléaux expliquent le pessimisme qui régnait pendant toute la fin du Moyen-Âge : « Dans ces années lugubres, c'est comme un cercle meurtrier : la guerre mène à la famine, et la famine à la peste ; celle-ci amène à la famine à son tour. On croit lire […] de l'Exode où l'ange passe et repasse, touchant chaque maison de l'épée. »[2]

Le royaume de France en était extrêmement affecté et l'activité humaine ralentissait. Des villages étaient complètement désertés, pour longtemps la vie des campagnes et des villes était terriblement touchée. Dans cet épuisement total, « les ruines mêmes, dit Michelet, étaient ruinées »[3]. Un coup d'œil à la situation de la France contemporaine nous montre les motifs de crainte et de désespoir qui régnaient dans tout le royaume. La guerre de Cent Ans, ce n'était pas seulement la guerre de la France et de l'Angleterre ; il y avait aussi des conflits marginaux, qui ne manquaient pas d'affaiblir le pays et de ruiner les trésoriers.

En 1392, drame à la cour de France : Charles VI est devenu fou. Dès lors, il était à prévoir que ses oncles ne tarderaient pas à reprendre » leur place, selon Régine Pernoud, à la tête des destinées du pays : « un rôle qu'ils n'avaient abandonné qu'à regret »[4]. En effet, il n'y avait pas de Conseil de régence proprement dit. Mais, un mois après la première attaque de folie, Charles VI était démuni de toute autorité et les princes se disputaient le pouvoir. Avec eux, Louis d'Orléans réclamait sa place au Conseil. La rivalité avait déjà commencé à se dessiner entre lui et son oncle le duc de Bourgogne. Après la mort de Philippe le Hardi, cette rivalité se précisait entre Orléans et Bourgogne[5].

Ainsi, en 1407, le duc d'Orléans, frère du roi aliéné, avait été assassiné par son cousin le duc de Bourgogne, Jean sans Peur. Dès lors, les troubles civils sévissent partout en France. On voyait s'affronter deux factions rivales. C'était la guerre absurde des Armagnacs et des Bourguignons, avec les pires violences féodales. De leur côté, les princes Valois devaient profiter de l'occasion. Pour défendre Charles d'Orléans, fils de l'assassiné, ils s'étaient unis au duc de Bretagne, aux comtes de Clermont et d'Alençon. Bernard d'Armagnac quant à lui amenait les seigneurs du Midi. De l'autre côté, Jean de Bourgogne groupait à son tour toutes ses forces. Dans le tome VII de son *Histoire de France*, Villaret nous a présenté une image authentique de cette guerre civile qui avait longtemps détruit la France : « L'insatiable avidité du duc d'Anjou, premier mobile du déplorable règne de

[1] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 46.
[2] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 223.
[3] Paul Feyel, *Jeanne d'Arc*, Hachette, 1925, p. 8 ; note inédite de Michelet.
[4] R. Pernoud, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 8.
[5] Jean Favier, *La Guerre de Cent Ans*, Fayard, 1980, pp. 457-460.

Charles VI, l'avarice et la prodigalité du duc de Berri ; l'ambition du duc de Bourgogne ; toutes ces funestes passions […] avaient enfin plongé la France dans un abîme de calamités dans l'histoire de cet empire ne fournit point d'exemple. »[1]

La région de Jeanne d'Arc n'était pas à l'abri de ces sanglantes querelles seigneuriales. La ligne de la Meuse était terriblement affectée par une guerre longue et funeste. Michelet a remarqué que les pauvres paysans de la marche de Lorraine et de Champagne avaient beaucoup souffert. Le souvenir des combats cruels restait profondément ancré dans leurs âmes : « Cette marche de Lorraine et de Champagne avait en tout temps cruellement souffert de la guerre, longue guerre […] entre les Bourguignons et les Armagnacs. Le souvenir de ces guerres sans pitié n'a pu s'effacer jamais. »[2]

Si l'on regarde de plus près les événements politiques, cette division montrait que la détresse du royaume était à son comble. La misère et l'effroi poussaient les habitants de Domremy et de son environnement à vivre dans un terrible état d'attente. En effet, le brigandage sévissait partout, le vol des cités et la désolation des églises ont rendu la vie très dure et insupportable. Michelet a minutieusement noté cette insécurité qui dominait dans le village natal de Jeanne.

L'enfance de la Pucelle d'Orléans n'était donc pas paisible, mais pleine d'angoisses et d'agitations. A côté des légendes populaires, Jeanne devait connaître les atrocités de la guerre. Michelet précise : « La guerre ! ce mot seul dit toutes les émotions ; ce n'est pas tous les jours sans doute l'assaut et le pillage, mais bien plutôt l'attente, le tocsin, le réveil en sursaut, et dans la plaine au loin le rouge sombre de l'incendie […]. État terrible. »[3]

Mais la jeune fille a-t-elle personnellement subi l'influence de cette guerre irraisonnable ? Quicherat suppose qu'elle a dû subir l'influence profonde d'un fait extraordinaire survenu dans son pays. Malheureusement, l'absence de documents a empêché Quicherat d'aller plus loin. Cependant, il a étudié les guerres dans les contrées de la Meuse, parce qu'elles ont dû contribuer à la formation de l'héroïne[4]. Les événements, d'après Quicherat, n'ont fait que créer l'atmosphère dans laquelle la mission de Jeanne allait s'épanouir. Selon lui, ils ne l'ont pas déterminée, ils ne lui ont pas donné sa forme ou son caractère particulier. Grâce à Michelet, nous sommes au courant de certaines circonstances jusqu'alors inconnues, concernant l'époque qui précédait l'entrée en campagne de Jeanne. Cet événement extraordinaire que Quicherat n'a pu découvrir. Michelet croit l'avoir trouvé dans l'enlèvement du bétail de Domremy et de Greux coïncidant avec la première apparition de saint Michel à Jeanne d'Arc, qui a eu lieu pendant l'été 1425. la famille d'Arc dut alors s'enfuir : « Ses parents furent aussi une fois obligés de s'enfuir. Puis, quand le flot des brigands fut passé, la famille revint et retrouva le village saccagé, la maison dévastée, l'église incendiée. »[5]

Ainsi on a longtemps débattu les souffrances subies par le pays natal de Jeanne, à cause des atrocités de la guerre. Un peu plus tard, Siméon Luce, s'appuyant sur les documents, a confirmé l'avis de Michelet sur le vol du bétail des habitants de Domremy.

---

[1] Claude Villaret, *Histoire de France depuis l'établissement de la Monarchie jusqu'à Louis XIV*, Saillant, 1770, t. VII, p. 349.

[2] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 47.

[3] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 50.

[4] Jules Quicherat, *Aperçus nouveaux sur l'histoire de Jeanne d'Arc*, Renouard, 1850, p. 97.

[5] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, pp. 50-51.

Cela signifiait pour les pauvres gens la perte de leur unique bien. D'après Luce, ce fait a dû avoir une influence profonde sur Jeanne[1]. Elle était « poussée à bout » en retrouvant son village brûlé après le retour des habitants qui s'étaient réfugiés à Neufchâteau[2]. Par contre, pour Wallon, rien ne prouve que Domremy ait beaucoup souffert de la guerre. En allant un peu loin, il ajoute : « Si la haine qui inspirait la vue du conquérant, maître du sol natal, avait suffi pour donner un sauveur à la France, il serait né partout ailleurs[3].

Quelle que fut la part de souffrance des habitants de Domremy, il est à présumer que tout le monde parlait de la guerre. Même si l'on ne sentait pas directement ses conséquences, elle a dû agir fortement sur l'âme de Jeanne. En ce sens, Michelet avait donc raison.

Mais est-ce seulement la cruauté de la guerre qui l'a frappée, « cet état antichrétien » qui était la cause de tant de malheurs ? Michelet nous aidera à bien comprendre la vérité. Le fond de la douleur de Jeanne, c'est la perte du royaume[4]. Ailleurs, il écrit : « Les pauvres gens des marches avaient l'honneur d'être sujets directs du roi. »[5] Selon lui, la Pucelle devait alors souffrir davantage de voir passer le domaine des rois très chrétiens à l'usurpateur. Par conséquent, elle donnera plus tard sa vie pour le salut de son roi.

Quicherat a relevé l'esprit de résistance des habitants de la Meuse, qui aurait sans doute contribué au perfectionnement de l'âme généreuse de Jeanne[6]. Ces pauvres paysans auraient préféré tout perdre plutôt que d'être détachés de la couronne de France.

Également, Pierre Champion a analysé l'idée de Patrie au temps de Jeanne d'Arc[7]. Il a retrouvé au pays de Vaucouleurs cette idée dans l'amour que le peuple portait à son roi comme justicier et protecteur. La cause du roi était juste et sainte ; si le roi souffrait, ses sujets souffraient également. Cette conviction a vécu sans doute dans l'âme de la jeune fille, avant même que ses voix lui eussent conseillé d'aller en France.

Quelle était donc la situation du royaume de Charles VII, roi légitime de la France ? Selon Michelet, la France était jusque là « une réunion de provinces, un vaste chaos de fiefs grand pays, d'idée vague »[8]. Aux sanglants conflits seigneuriaux s'ajoutait, depuis 1415, un nouveau fléau : la guerre extérieure. En effet, les deux factions rivales « sans se faire scrupule l'une l'autre »[9], appelaient Henri VI d'Angleterre à leur aide. La guerre civile s'étendait ainsi à toute la France. Tout concourait alors à perdre le royaume de France après l'éclatante victoire de Henri V à Azincourt et la facile conquête de la moitié du pays. Dans ce combat, l'élite de la chevalerie française était tombée, Charles d'Orléans était captif. Selon Paul Feyel, le roi anglais occupait la Normandie « avec méthode ». Certes la position des Anglais, soutenus par le duc de Bourgogne, semblait la plus favorable : « Nul

---

[1] S. Luce, *Jeanne d'Arc à Domremy*, *op. cit.*, p. LXXXVIII.

[2] S. Luce, *Jeanne d'Arc à Domremy*, *op. cit.*, p. CLXXX.

[3] Henri Wallon, *Jeanne d'Arc*, Firmin-Didot, 1876, p. 33.

[4] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 51.

[5] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 47.

[6] J. Quicherat, *Aperçus nouveaux sur l'histoire de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 113.

[7] Pierre Champion, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*, Champion, 1921, t. II, p. IXC. – *Cf.* Marie-Madeleine Martin, *Histoire de l'unité française, l'idée de Patrie en France des origines à nos jours*, PUF, 1982, pp. 120-121 [reproduction en fac-similé de l'édition Egloff de 1948].

[8] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 41.

[9] André Bossuat, *Jeanne d'Arc*, PUF, « Que sais-je ? », 1968, p. 14.

ne le trouble, ni les chefs Armagnacs, vaincus d'Azincourt, destinés à être massacrés par la petite bourgeoisie parisienne, ni les Bourguignons, dont le duc […] complice de reine Isabeau, penchait, pour servir les intérêts flamands, vers une entente avec l'Angleterre[1].

D'autre part, les Bourguignons victorieux étaient entrés en 1418 dans Paris. Ils avaient renversé le gouvernement du connétable Bernard d'Armagnac. Leur triomphe avait été d'ailleurs accompagné d'effroyables massacres. Le dauphin Charles, héritier légitime de la couronne, avait dû s'enfuir et se réfugier au sud de la Loire.

Le comble du malheur pour la France, c'était le traité de Troyes signé en 1422 entre Henri V et Charles VI. Sous prétexte de venger son père, Philippe le Bon s'était allié ouvertement aux Anglais. C'est lui qui négociait ce funeste traité qui leur livrait la France et l'avait imposé au roi aliéné Charles VI. Par conséquent, le pays était plongé, d'après Michelet, dans le désespoir : « Dans la première partie du XVe siècle, la France était réduite à une situation bien critique. Après le sanglant désastre d'Azincourt, les massacres des Armagnacs, le funeste traité de Troyes, les victoires d'Henri V et les rapides conquêtes du duc de Bedford […] on désespérait du salut de la France. La misère et la dépopulation étaient au comble. »[2]

De ce tableau précis, mais fidèle, on peut aisément comprendre la supériorité que le parti de l'usurpateur avait sur celui du roi légitime : l'étendue des provinces, les généraux expérimentés, les finances et les troupes disciplinées auraient suffi pour emporter la balance. En France, la division territoriale et les clivages politiques dominaient tout le pays. Jean Favier a constaté qu'il y avait deux rois de France[3]. D'une part, le roi anglais, Henri VI, était reconnu à Paris, dans la France du Nord et en Guyenne. D'autre part, le dauphin Charles, à qui plusieurs se ralliaient, était l'héritier légitime que le traité de Troyes avait dépouillé. Toutefois, il régnait sur les pays de la Loire et du Centre. Son gouvernement s'était installé à Poitiers et à Bourges. À la mort de on père, il avait pris le titre de roi et la guerre continuait. Enfin, l'attitude du duc de Bourgogne venait encore compliquer la situation. Le duc Philippe le Bon était l'allié des Anglais et cette alliance avait été renouvelée après la mort d'Henri V. Voilà, d'après Jean Favier, la carte de la France divisée et qui se dessinait aisément : « Les deux France. Les trois France. Dans sa simplicité, la formule marque l'un des moments les plus sombres de l'histoire nationale. Triste effet du traité de Troyes […]. Il y a un royaume de Charles VII, un royaume d'Henri VI, un état Bourguignon en fait indépendant. »[4]

Au cours d'une longue guerre si funeste, « tant de carnage » se répandit dans les diverses contrées du royaume ! Partout on voyait couler le sang de ses malheureux habitants. Villaret a d'ailleurs montré que les déplorables suites de la guerre déchiraient les villes et les provinces. Il y avait sans doute des mouvements de résistance en faveur du roi dans les provinces soumises à l'ennemi, mais, presque aussitôt réprimés qu'entrepris, ils ne servaient qu'à manifester les dispositions de la nation « asservie à regret sous la tyrannie dominante »[5].

---

[1] P. Feyel, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 6.

[2] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 301.

[3] J. Favier, *La Guerre de Cent Ans*, *op. cit.*, p. 457.

[4] *Ibidem*.

[5] Cl. Villaret, *Histoire de France…*, *op. cit.*, t. VII, p. 364.

Pendant l'occupation anglaise, la France gémissait sous un joug très dur. Les Anglais étaient généralement détestés ; même dans les pays qu'ils occupaient. Donc, il leur fallait sans cesse réprimer des complots et des révoltes. Le gouvernement anglais déployait tous les efforts possibles pour s'assurer la possession tranquille d'un royaume usurpé et, comme le remarque Villaret : « Les Anglais étaient aveugles eux-mêmes de persuader qu'ils devaient la puissance dont ils abusaient, à leurs armes et non à l'esprit de vertige qui enivrait la nation. Ils traitaient la France en pays de conquête et semblaient faire tout ce qui dépendait d'eux pour détruire une illusion de laquelle ils tiraient toute leur force. »[1]

En face de cette férocité anglaise, nous trouvons Charles VII, l'héritier du trône de France. Le dauphin ne paraissait pas homme à tirer parti de la situation. On l'appelait ironiquement « le roi de Bourges ». Prince à peine âgé de vingt ans, sans expérience, facile et faible, n'ayant aucune confiance en lui-même, il était sujet à des terreurs maladives[2] ; rien que son tempérament le montrait dépourvu d'aptitudes guerrières. Le désintéressement honteux du roi légitime donnait l'occasion aux intrigues des conseillers et des favoris avides du pouvoir. En le gouvernant, ils cherchaient avant tout leur intérêt personnel. Dès lors, les Français, laissés sans direction, ne faisaient plus qu'une guerre de partisans. Dans ces conditions, la cause française paraissait bien compromise.

Toutes les circonstances les plus défavorables semblaient réunies pour multiplier les malheurs du royaume de France. Les Anglais voulaient également mener la guerre jusqu'au bout. Mais était-ce possible ? Il est vrai que Charles VII était, en apparence, le plus faible. Mais il venait de marquer un point essentiel : le traité de Troyes ne faisait pas perdre toute la France : « À Charles VII demeure le Midi : le sud de cette Loire dont le franchissement va devenir le premier objectif des Anglais. L'accomplissement des desseins formulés à Troyes passe par le pont d'Orléans »[3].

À l'époque de Jeanne, Orléans présentait donc d'autant plus d'importance que la suprématie de Paris et son rang de capitale du royaume étaient à peine esquissés. D'autre part, avant Paris, Orléans a été une ville royale : « la principale ville du domaine capétien à l'avènement de la dynastie »[4]. Orléans présentait donc d'autant plus d'importance, clef de la Loire et de l'outre-Loire. Pour que les Anglais accomplissent la conquête de la France, il fallait donc prendre Orléans. De son côté, Michelet nous peint admirablement l'importance géographique et politique de la ville pour la France royaliste : « L'admirable position de cette ville a fait d'elle, en quelque sorte, un cœur autour duquel a reflué la vie nationale touts les fois qu'elle a été chassée de ses extrémités. Tant qu'Orléans restait à Charles VII, il était sûr du Midi, et tenait l'ennemi comme en respect dans ses conquêtes. L'avantage du lieu […] ne put échapper aux capitaines de l'Angleterre : le siège d'Orléans fut résolu »[5].

Tandis que tout s'effondrait, Jeanne d'Arc apparut. En adressant à Dieu les plus ferventes prières, elle prétendait entendre des Voix célestes. Son zèle s'enflammait avec

---

[1] Cl. Villaret, *Histoire de France…*, *op. cit.*, t. VII, p. 382.

[2] Remarquons que le jeune Charles était le fils d'un père fou et d'une mère désabusée.

[3] J. Favier, *La Guerre de Cent Ans*, *op. cit.*, p.458.

[4] R. Pernoud, *La Libération d'Orléans, 8 mai 1429*, Gallimard, « Trente journées qui ont fait la France », 1969, p. 35.

[5] J. Michelet, *Leçons inédites de l'École normale…*, *op. cit.*, p. 302.

l'âge et elle avait des extases. Elle assurait qu'elle s'était entretenue avec saint Michel, sainte Marguerite et sainte Catherine. Selon elle, ces saints lui avaient annoncé que Dieu l'appelait pour chasser les Anglais et faire couronner le dauphin : « Tandis que la France consternée n'attendait plus que le coup fatal qui devait consommer sa perte, cette puissance invincible, qui semble quelquefois enchaîner les plus grands événements aux plus faibles causes, lui préparait un vengeur. Une jeune fille, âgée pour lors de dix-sept ans, s'était fortement persuadée que Dieu la destinait à sauver sa patrie »[1].

Les Voix de Jeanne, qui lui avaient indiqué sa mission, ont été l'objet de maintes controverses. On discute toujours de l'origine et de la nature de ces apparitions. Il est indispensable de connaître, tout d'abord, les croyances de l'époque de la Pucelle. Pour nous qui nous estimons plus instruits, plus éclairés que les hommes du Moyen-Âge, certains prodiges ne sont plus des problèmes. Transportons-nous pour quelque temps au XVe siècle. Il ne s'agit pas de ce que nous pensons aujourd'hui des révélations de Jeanne mais de l'opinion qu'en avaient ses contemporains. « Pour ne point s'égarer devant l'étrangeté des faits, écrit Duby, il convient de situer exactement l'événement dans ce qui l'environna, de le regarder par les yeux des contemporains, donc de considérer avec soin les documents et d'abord les pièces des procès, de condamnation, de réhabilitation, admirables témoignages sur la manière dont les gens de ce temps s'exprimaient et dont ils voyaient monde »[2].

L'esprit du XVe siècle, d'après Michelet[3], se plaisait dans une atmosphère de surnaturel ou de merveilleux qui le disposait à accepter les choses les plus extraordinaires. Au milieu de cette effervescence religieuse, Jeanne apparut, âme tendre et forte à la fois. Son espoir dans le secours de Dieu et la force de sa prière étaient tels qu'elle se crut chargée de tout ce qu'elle avait tant demandé à son divin maître.

La mission de Jeanne revêt-elle dans la conception de Michelet un caractère miraculeux ? Sur un point son attitude est bien claire : les Voix n'existent pas comme phénomène indépendant manifesté en Jeanne d'Arc. Pour l'historien, elle est inspirée. Mais cette inspiration ne venait pas de l'au-delà, elle a trouvé son origine dans la force de sa prière et de son espérance. Les Voix, qui lui ont annoncé mission, n'étaient donc qu'un produit de sa disposition d'esprit et des circonstances. Nous remarquons que Michelet les fait dériver de l'intensité de la vie intérieure et de la fertilité d'imagination de la toute jeune fille : « La jeune fille, à son insu, créait pour ainsi parler, et réalisait ses propres idées, elle en faisait des êtres, elle leur communiquait, du trésor de sa vie virginale, une splendide et toute puissante existence, à faire pâlir les misérables réalités de ce monde. »[4]

La réalité objective de ses Voix, le fait concret de l'inspiration surnaturelle, telle que Jeanne l'a affirmé, se trouvaient réduits à un cas humain. La voix du ciel devient pour Michelet en quelque sorte la voix d'un Dieu intérieur, qui pousse aux choses nobles et grandes. Alors, il n'y a pas de place pour l'inspiration divine qui s'adresse directement, ou

---

[1] Cl. Villaret, *Histoire de France…*, *op. cit.*, t. VII, p. 401 ; cité dans le *Nouveau dictionnaire historique des sièges et batailles mémorables, et des combats maritimes les plus fameux, de tous les peuples du monde, anciens et modernes, jusqu'à nos jours*, Gilbert et Cie, 1809, t. V, pp. 111-112.

[2] G. Duby, *Le Moyen Âge. De Hugues Capet à Jeanne d'Arc*, « Histoire de France », Hachette, 1987, p. 33.

[3] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 51.

[4] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 49.

indirectement par la voix des anges ou des âmes privilégiées. L'auteur reconnaît tout au plus la possibilité que Dieu opère par sa grâce des choses extraordinaires dans les âmes.

C'est la version traditionnellement admise par la plupart des historiens. Pour Jean Bancal, la volonté divine n'est pour rien dans la préparation ni dans l'exécution de la mission de la Pucelle. Mais cette fille était d'une foi particulièrement ardente. Elle avait des prédispositions au mysticisme, ce qui était infiniment très fréquent à cette époque. D'après Bancal, libre-penseur : « Elle a ainsi eu […] des visions et des extases de caractère névropathique, se traduisant par des sensations auditives, visuelles, tactiles et olfactives qui lui ont inculqué la conviction profonde et parfaitement sincère d'être l'instrument de Dieu. […] Ce sont des cas de perceptions sensorielles subjectives ne correspondant à aucune réalité extérieure. »[1]

L'avis de Bancal coïncide avec celui d'Anatole France dans sa *Vie de Jeanne d'Arc*. Les deux écrivains ne parlent pas de l'influence des atrocités de la guerre sur l'âme de la jeune Lorraine. D'après Anatole France, les Voix sont simplement le fruit d'hallucinations perpétuelles des sens, particulièrement de l'ouïe : « Qu'est-ce à dire sinon qu'elle avait des hallucinations de l'ouïe, de la vue, du toucher et de l'odorat ? »[2] En revanche, Villaret, pour la mission de Jeanne d'Arc et ses apparitions, trouve, à l'instar de Michelet, un rapport de cause à effet dans l'influence des souffrances de la guerre sur l'âme sensible de la jeune fille. Pour lui : « Jeanne, dès son enfance, avait été nourrie dans l'horreur du nom Anglais, horreur incessamment accrue par les ravages de la guerre qui désolaient jusqu'au lieu de sa naissance. L'expulsion des ennemis de la France, et le triomphe du souverain légitime, étaient l'unique remède à tant de maux. »[3]

Pour une part, la mission dont Jeanne se sentait investie avait donc un caractère politique. La Pucelle devrait faire reconnaître la légitimité du roi de Bourges et elle devait libérer le sol de la France de la domination des Anglais. Cette mission avait aussi un caractère militaire ; car il eut été naïf d'imaginer que les Anglais s'en iraient sans y être forcés par les armes.

Michelet déclare que la politique avait pu tirer parti de l'inspiration de la vierge de Domremy, mais qu'elle ne l'avait pas créée. Il semble croire que la guerre a secoué les nerfs de la jeune fille. Mais le souvenir d'Isabeau de Bavière et du traité de Troyes a pu déterminer sa vocation : « Si comme tout le monde disait, la perte du royaume était l'œuvre d'une femme, d'une mère dénaturée, le salut pouvait bien venir d'une fille. […] Cette prophétie, enrichie, modifiée selon les provinces était devenue toute lorraine dans le pays de Jeanne d'Arc. C'était une pucelle des marches de Lorraine qui devait sauver le royaume. »[4]

Michelet présente la formation religieuse et morale de Jeanne comme soumise aux influences du milieu et du tempérament. Mais, malgré ces influences, Michelet trouve son évolution autonome et secrète. Il élimine toute action des prêtres, et affirme, d'après Jeanne elle-même, qu'elle n'a pas parlé à homme d'Église de ses visions : « Elle couve cette

---

[1] Jean Bancal, *Jeanne d'Arc, Princesse Royale*, coll. « Les Ombres de l'Histoire », Laffont, 1971, p. 139.

[2] Anatole France, *Vie de Jeanne d'Arc*, Calmann-Lévy, 1908, t. I, « Préface », p. XXXIII.

[3] Cl. Villaret, *Histoire de France…*, *op. cit.*, t. VII, p. 412 ; repris par Pierre Colau dans *La Gloire de la France dans l'élite de ses rois ou Faits remarquables de ceux qui ont le plus contribué à illustrer la monarchie par leur courage, leurs vertus et la sagesse de leurs lois*, Belin-Leprieur, 1828, p. 127.

[4] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p.51.

idée pendant six ans sans la confier à personne ; elle n'en dit rien même à sa mère, rien à nul confesseur. Sans nul appui de prêtre ou de parents, elle marche tout ce temps seule avec Dieu dans la solitude de son grand dessein. »[1] Michelet semble donc n'avoir même pas dû pressentir le « complot clérical » d'Anatole France[2]. Il rompt également avec l'ancienne hypothèse du complot politique. Il est bien loin de croire que Jeanne a été choisie et désignée, c'est-à-dire suscitée et préparée du dehors. Elle doit tout à elle-même, à sa foi et à sa vaillance.

Dans sa *Jeanne d'Arc*, 500 ans après, Hanotaux a ressuscité la vieille fable qui représentait Jeanne comme ayant reçu sa mission par inspiration humaine. L'idée de sa mission lui a été suggérée par un homme que nous ne connaissons pas, suppose son historien. Cette interprétation nous la représente comme une automate agissant sous l'impulsion d'autrui : « Elle sait la route, elle connaît les voies et les moyens, la conduite des hommes, le maniement du cheval, le service de l'artillerie ; elle sait la rivalité des féodaux […] Qui donc lui a appris tout cela et mille autres choses indispensables pour la conduite et pour le succès. *Qui ?* Sur plusieurs points, le mystère de sa connaissance des choses est tel que personne n'a pu apporter à ce sujet d'explication formelle[3].

Pour Jeanne, ni sa vaillance ni sa foi ne l'auraient menée bien loin, pas même jusqu'à persuader Baudricourt. Il y fallait donc autre chose. Une enfant ne peut guère songer à quitter son village, chevaucher et sauver le royaume. Cette autre chose, c'était, selon Michelet, l'appui du parti lorrain : « Cette fille qui arrivait de Lorraine, et que le duc de Lorraine avait encouragée, ne pouvait manquer de fortifier près du roi le parti de la reine et de sa mère, le parti de Lorraine et d'Anjou[4].

Mais comment allait-elle pouvoir accomplir sa mission ? Un conflit s'élevait dans son âme entre l'appel céleste et son amour filial. Il fallait de toute façon qu'elle désobéît. C'était le moment décisif : « Il fallait qu'elle quittât pour le monde, pour la guerre, ce petit jardin sous l'ombre de l'Eglise, où elle n'entendait que les cloches et où les oiseaux mangeaient dans sa main »[5].

De l'examen des influences qui ont déterminé la mission de Jeanne, Michelet a relevé deux motifs principaux : la foi ardente et les atrocités de la guerre. Mue par « la grande pitié qu'il y avait au royaume de France », la jeune Pucelle est venue au secours de son roi. En traitant les commencements de l'héroïne, l'auteur a dégagé le caractère de sa mission. Pour lui, les apparitions de Jeanne ne sont point des faits réels, il y voit l'effet d'une méditation réfléchie qui frappe, qui anime, qui agite fortement l'imagination. Sans doute, pour Michelet, les souffrances du pays natal de la jeune fille ont contribué à l'éclosion de sa vocation. Nous avons déjà vu ailleurs l'importance que l'historien donne à l'esprit de résistance des habitants de la Meuse et à son retentissement dans l'âme de la jeune fille. En effet, l'État, déchiré, invoquait non des larmes, mais un vengeur. Que pourrait-elle faire, cette simple fille paysanne, pour accomplir une mission apparemment impossible ?

---

[1] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 38.

[2] Anatole France, *Vie de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, t. II, pp. 52-55. – *Cf.* Henri Martin, *Jeanne Darc*, Furne & Cie, 1857, pp. 15-16.

[3] Gabriel Hanotaux, *Jeanne d'Arc*, Plon, 1911, p. 62.

[4] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 57.

[5] J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, éd. citée, p. 53.

Jeanne d'Arc dans la littérature polonaise

Maria Żurowska
Association des traducteurs polonais, Varsovie

« Jeanne d'Arc dans la littérature… », cela suppose une variété de visages : Jeanne est en effet un personnage à plusieurs dimensions, et chaque nation la revêt de son identité propre. Dans le film *Le Début* de Gleb Panfilov, il est une scène où l'on dit à la jeune actrice interprétant Jeanne de faire comme si elle entendait des voix. Elle n'y parvient point : il lui faudra la présence d'une icône pour réussir à faire croire qu'elle entend des voix. Autant Jeanne d'Arc « à la russe » est donc mystique, autant Jeanne d'Arc « à la polonaise » est guerrière avant tout.

Dans la littérature polonaise, très peu d'œuvres littéraires sont intégralement consacrées à Jeanne d'Arc ; à vrai dire, il n'y en a… qu'une seule, un poème. En revanche, la littérature polonaise présente un schéma, une attitude, un comportement féminin qu'on pourrait désigner comme « schéma johannique ». L'histoire polonaise fut riche en guerres, insurrections, situations d'oppression ; dans la plupart des cas, les interventions militaires se terminèrent par une débâcle des forces polonaises. Bien souvent, lorsque la situation semblait désespérée, une jeune femme entrait en scène et, se mettant en tête d'un groupe de soldats, les menait au combat, pour périr. Ces personnalités réelles ont inspiré la création littéraire de nombreux auteurs.

Il y eut donc Halina Krępianka, fille du maire de la ville de Sandomierz. Elle vécut au XIIIe siècle, à l'époque où les Tartares opprimait la Pologne de manière quasi permanente. Veuve – son mari avait péri en repoussant une attaque des Tartares –, elle alla voir le commandant des Tartares, proposant de lui montrer un passage souterrain, qui pourrait le conduire jusqu'au centre de la ville. Le chef tartare tomba dans le piège. Alors qu'il approchait du centre-ville, escorté d'un groupe de ses soldats, des Polonais envoyèrent des balles dans le passage souterrain et y versèrent du goudron bouillant. Les Tartares périrent tous, et les autres, privés de chef, décidèrent de lever le siège de la ville non sans atrocement torturer, avant de partir, la pauvre Halina Krępianka, qu'ils avaient gardée en otage. Son sang abreuva les terres de Sandomierz, qui, jusqu'à présent, sont renommées pour leur fertilité. Halina Krępianka semble les avoir enrichies à jamais, par le prix de son sacrifice, comme le dit une légende consacrée à cette jeune femme.

Il y eut encore Émilie Plater, qui, à la fin de l'Insurrection de novembre 1830, prit l'initiative de mener au combat un groupe de soldats d'origine paysanne. Gravement blessée durant la bataille, elle mourut de ses blessures en 1831, dans une chétive cabane, au milieu des forêts de Białowieża, où elle fut inhumée très discrètement, à cause de la présence des Russes dans la contrée. Adam Mickiewicz lui a consacré un beau poème : « La mort du colonel », que nous donnons intégralement ci-après dans la traduction de Christien Ostrowski (1859).

Puis vint Grażyna, personnage de fiction. Cette souveraine lituanienne, sachant que son époux avait pactisé avec les chevaliers teutoniques contre son propre prince, un Lituanien, prit l'armure de son mari et conduisit ses soldats contre l'ordre teutonique. Elle

remporta une victoire, périt tout de même au combat. Son mari, en signe d'expiation et de désespoir, se brûla vif sur un bûcher. Cette histoire fut inventée par Mickiewicz, qui la chanta dans un long poème intitulé « Grażyna » (1823), dont l'action prend place au XIVe siècle.

Voici maintenant un cadre historique tout différent : Varsovie, en 1944. Sur la rive gauche de la Vistule, l'insurrection de Varsovie contre les nazis, décidée par le gouvernement polonais à Londres, attend désespérément un soutien des Alliés. Sur la rive droite de la Vistule, juste en face, l'armée soviétique et l'armée populaire polonaise, représentant une option politique toute différente, attendent que l'insurrection soit étouffée, pour pouvoir ensuite vaincre l'oppresseur et, en tant que vainqueur, s'emparer du pouvoir dans la ville. Une polonaise, Lucyna Hertz, est capitaine de l'Armée Rouge, avec rang de capitaine. Il se chuchote même qu'elle est officier du N.K.V.D. Avec ses soldats, elle décide de rejoindre la rive opposée de la Vistule en barque, pour porter secours aux insurgés. Elle est blessée avant d'atteindre la ville et meurt de ses blessures. Des poèmes lui sont consacrés.

Telles sont les héroïnes répondant au « schéma johannique », telles sont les quelques Jeanne d'Arc à la polonaise. Toutes guerrières, comme Jeanne, prêtes à agir dans une situation d'oppression réelle, sauf Grażyna. On pourrait se demander si un autre aspect réunit ces femmes. J'aimerais citer ici les mots d'Yves Avril dans son introduction au *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* traduit en polonais : « Mais Jeanne était pour Péguy aussi autre chose : elle était celle qui avait été appelée, non seulement par les voix de saint Michel, de sainte Catherine et de sainte Marguerite, mais par celles, tout intérieures, de la compassion, à venir en aide à son pays, aux hommes de son temps, aux misères du monde et des hommes de tous les temps. »[1]

Deux passages des textes littéraires cités ci-dessus nous permettront d'approfondir notre étude comparative.

Voici d'abord Halina Krępianka qui s'adresse à la Sainte Vierge, en lui confiant son sacrifice, avant de partir dans le camp tartare :

> Ce n'est pas pour ma vie que je t'implore. Sauve ces champs de blé, que le Tartare ne les écrase plus de ses pieds. Protège ces hommes qui se battent. Essuie les larmes des mères, des épouses, des enfants – que leurs proches ne périssent plus.

Et voici la scène émouvante, où les simples soldats font leurs adieux au colonel qui a voulu les prendre sous sa protection (c'est nous qui traduisons) :

> Dans une forêt profonde, devant une case de bois,
> Des soldats sont nombreux, c'est un groupe de tireurs ;
> La garde du colonel même est aux abois
> Dans une pièce sombre, sur un lit, leur colonel se meurt.
>
> Fort nombreux, des paysans sont venus des villages.
> Ce commandant était bon, et puissant, et glorieux,

[1] Charles Péguy, *Misterium miłości. Rzecz o Joannie d'Arc*, éd. Maria Żurowska, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków, 2009, p. 7.

Il a su donner preuve de bonté, de courage,
Car des gens simples le pleurent, se disant malheureux.

Apprenant que, soutenu par des chevaliers teutoniques, son mari pense mener ses soldats, dans un combat fratricide, contre un prince lituanien, Grażyna s'exclame :

Que dis-tu, demain !? – Oh, destin malheureux!
Je ne veux pas qu'en Lituanie
Les frères se tuent entre eux !

Tant de différentes Jeanne d'Arc pour prendre les armes, pour sauver l'honneur, pour lutter contre l'oppresseur – ce qui est une affaire d'hommes ! Tant de Jeanne d'Arc pour prendre soin des malheureux, des pauvres – ce qui est une affaire de femmes ! Tant de poètes, pour sauver ces Jeanne de l'oubli !

Toutefois, il serait simpliste de ne pas mettre en relief ce qui n'était propre qu'à Jeanne. Dans les années 1980, Jacek Kaczmarski écrivit un poème intitulé « Jeanne d'Arc ». À cette époque, il vivait en émigration, en France surtout. C'était un poète lié au mouvement « Solidarność ». Son poème représente une Jeanne guerrière mais, après la condamnation, une guerrière qui doit affronter la mort sur le bûcher. La construction du poème est particulière ; il y a trois étapes, trois phrases adressées à Jeanne par ses bourreaux, trois phrases auxquelles Jeanne répond :

– Jeanne, prépare-toi à la mort [...]
– Jeanne, prépare-toi à la damnation [...]
– Jeanne, prépare-toi à l'oubli [...]

À la dernière de ces phrases, Jeanne répond :

que je crie : « Hommes, on veut me brûler »
mille éclateront de rire
mille autres viendront me sauver [...]

Une telle réponse suggère une interprétation particulière du poème. Jeanne symbolise ici le mouvement « *Solidarność* » lui-même, qui, anéanti, détruit par la loi martiale, doit renaître. « *Solidarność* » fut un mouvement politique, une sorte de guerrière dont l'action eut comme résultat la chute du communisme. Mais c'était aussi un mouvement de solidarité réelle, un mouvement qui se proposait de prendre sous sa protection tous les malheureux, les infortunés, les pauvres.

Kaczmarski devait avoir une autre raison de choisir Jeanne d'Arc comme symbole de « *Solidarność* ». N'est-ce pas que Jeanne, humiliée, condamnée à la mort, brûlée, est entrée dans la gloire ? N'est-ce pas que Jeanne, humiliée, condamnée à la mort, brûlée, multiplie ses victoires ?

Émilie Plater, cheveux au vent, main gauche sur la poignée du sabre, est vêtue d'un habit d'officier selon sa coutume
Gravure de François de Villain extraite de Józef Straszewicz, *Polen und die Polinnen der Revolution vom 29. November 1830 [Polonais et Polonaises de l'Insurrection de novembre 1830]*, Stuttgart, Schweizerbart's Verlagshandlung, 1832-1837

Revers d'une pièce de 50 litų émise par la Lituanie en 2006
à l'occasion du bicentenaire de la naissance d'Émilie Plater
(graphisme dû à Giedrius Paulauskis et manifestement inspiré de la gravure précédente)

Adam Mickiewicz

« Śmierć Pułkownika »

W głuchej puszczy, przed chatką leśnika,
Rota strzelców stanęła zielona;
A u wrót stoi straż Pułkownika,
Tam w izdebce Pułkownik ich kona.
Z wiosek zbiegły się tłumy wieśniacze,
Wódz to był wielkiej mocy i sławy,
Kiedy po nim lud prosty tak płacze
I o zdrowie tak pyta ciekawy.

Kazał konia Pułkownik kulbaczyć,
Konia w każdej sławnego potrzebie;
Chce go jeszcze przed śmiercią obaczyć,
Kazał przywieść do izby — do siebie.
Kazał przynieść swój mundur strzelecki,
Swój kordelas i pas, i ładunki;
Stary żołnierz — on chce jak Czarniecki.
Umierając, swe żegnać rynsztunki.

A gdy konia już z izby wywiedli,
Potem do niej wszedł ksiądz z Panem Bogiem;
I żołnierze od żalu pobledli.
A lud modlił się klęcząc przed progiem.
Nawet starzy Kościuszki żołnierze,
Tyle krwi swej i cudzej wylali,
Łzy ni jednej — a teraz płakali
I mówili z księżami pacierze.

Z rannym świtem dzwoniono w kaplicy;
Już przed chatą nie było żołnierza,
Bo już Moskal był w tej okolicy.
Przyszedł lud widzieć zwłoki rycerza,
Na pastuszym tapczanie on leży -
W ręku krzyż, w głowach siodło i burka,
A u boku kordelas, dwururka.

Lecz ten wódz, choć w żołnierskiej odzieży,
Jakie piękne dziewicze ma lica?
Jaką pierś? — Ach, to była dziewica,
To Litwinka, dziewica-bohater,
Wódz Powstańców — Emilija Plater!

Adam Mickiewicz

« La mort du colonel »

(Improvisation)

Dans un désert muet, une verte compagnie de chasseurs s'arrête devant la cabane du garde-chasse. La sentinelle veille à la porte, et le colonel expire dans la chambre. Des groupes de paysans sont accourus des environs. Ce doit être un chef puissant et glorieux, puisqu'il est tant pleuré par le peuple, qui s'informe avec angoisse de ses blessures.

« Qu'on selle mon destrier fidèle et couvert de gloire dans chaque rencontre ; je veux le voir encore avant ma mort : qu'on me l'amène ici, dans ma chambre, auprès de mon lit. Donnez-moi mon uniforme de chasseur, mon coutelas, ma ceinture et mes cartouches. Soldat polonais, je veux mourir comme Czarnieçki[1], mourir en regardant mes armes. »

Et quand le cheval, les yeux en pleurs, fut sorti de la chambre, le prêtre y entra muni du pain des anges. Les soldats pâlissent en se regardant, et le peuple prie à genoux devant le seuil. Même les vieux faucheurs du temps de Kosciuszko[2], après avoir versé du cœur des ennemis et de leurs veines tant de sang et pas une larme, se prennent à pleurer en répétant les prières du Viatique.

L'aube du matin entend sonner la clochette de la chapelle. Il n'y a plus de chasseurs devant la cabane; car le Moskal[3] infeste déjà les environs. Le peuple vient contempler les restes du guerrier. Étendu sur une natte d'osier, il tient la croix dans ses mains ; sa tête est appuyée sur la selle recouverte de sa bourka : le fusil double et l'épée au côté.

Mais d'où vient que ce chef dans ses vêtements de chasseur a des joues si virginales ? Et ce sein... ô ciel ! c'est une vierge lithuanienne ! — Le colonel des insurgés, ÉMILIE PLATER !

1833

(Trad. Christien Ostrowski)

---

[1] Stefan Czarniecki mourut de ses blessures en 1665 lors d'une campagne glorieuse menée en Ukraine contre les Cosaques. Leopold Löffler a représenté dans *La Mort de Stefan Czarniecki* ce moment où l'hetman de la Couronne demande à voir une dernière fois ses armes (huile sur toile, 124,5 x 165,5 cm, 1860, Musée de Wrocław). [N.d.l.R.]

[2] Le général Tadeusz Kościuszko vécut de 1746 à 1817 et mourut d'une chute de cheval. En 1818, ses cendres sont transférées dans une crypte de la cathédrale Waweł, panthéon des héros nationaux polonais, à Cracovie. [N.d.l.R.]

[3] « Moskal » est un terme populaire de mépris qui désigne les Moscovites en les distinguant des Russes, considérés pour leur part comme aux trois quarts Lituaniens ou Polonais. [N.d.l.R.]

Vocation d'Israël, vocation de Jeanne d'Arc, vocation de Péguy : une flamme tremblante

Katarzyna Kern R. Pereira
Université de Bialystok, Pologne

Les liens entre Péguy et la figure de la Pucelle d'Orléans datent de l'enfance, quand, le souffle coupé, il se laisse fasciner par les célébrations que sa ville natale organise avec fierté chaque année, le 8 mai. Plus tard, pendant sa « période socialiste », c'est à elle que Péguy consacre son premier drame : *Jeanne d'Arc* paraît en décembre 1897. Pour l'agnostique qu'il est alors, Jeanne est une source d'inspiration dans la lutte pour le bien universel et la justice sociale ; il s'identifie à elle comme à l'incarnation de l'espérance humaine et comme à une âme sœur. Elle fait figure de guide sur le chemin du non-conformisme et de la persévérance, et ce malgré l'incompréhension complète de son entourage et sa solitude. Pour Péguy, elle constitue un *alter ego* particulier, dans lequel se reflètent ses convictions et la révolte qui est la sienne devant la souffrance incompréhensible des innocents. Pourtant, avec la foi retrouvée, elle devient la sainte patronne, le modèle à suivre, la protectrice dans les luttes qu'il livre contre le désespoir, l'incarnation, avec Marie, Mère de Jésus, de la vertu surnaturelle de l'Espérance.

Le poète se préparait depuis longtemps aux célébrations du cinquième centenaire de la naissance de Jeanne. Aussi bien le *Cahier* du 16 janvier 1910, qui contient *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, que celui dans lequel est publié *Le Porche du Mystère de la deuxième vertu* (en date du 24 septembre 1911), sont qualifiés de « cahiers préparatoires » au 6 janvier 1912. Selon une mention laissée par l'auteur au dos de la page de titre, le *Cahier* dans lequel est publié *Le Porche du Mystère de la deuxième vertu*, a été préparé en vue de la Toussaint et du jour des Morts, ce qui montre d'ailleurs la place prise par la « fréquentation des saints » dans toute son œuvre. Enfin, dans le même esprit, tout à la fin de cette suite de dates et de fêtes (*last but not least*), est rappelé le « cinq centième anniversaire de la naissance de Jeanne d'Arc, qui tombera pour le jour des Rois »[1].

Ce jour, le 6 janvier, occupe une place exceptionnelle parmi les fêtes chrétiennes. Il célèbre l'Épiphanie, c'est-à-dire la Manifestation de Dieu. Le signe de cette fête, qui est l'étoile conduisant les mages d'Orient, est identifié par beaucoup à l'étoile ou bouclier de David. Les personnages des sages sont traditionnellement compris comme les figures prophétiques des Nations, c'est-à-dire des non-Juifs. Ils se rendent à Jérusalem, ville sanctifiée par la présence de Dieu dans le Temple, pour se renseigner sur le « roi des Juifs », parce que cet endroit leur est désigné, de par leur savoir et l'observation de l'étoile, comme le berceau terrestre du Messie. Mais sous ce titre de « roi des Juifs » se cache l'annonce du drame à venir. Jésus n'est ainsi qualifié que deux fois. Cela se produit pour la première fois pendant son interrogatoire par Pilate. « Pilate l'interrogea : *Es-tu le roi des Juifs ?* Jésus lui répondit : *C'est toi qui le dis.* »[2] Cela se reproduit sur le Golgotha, à travers

[1] Charles Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, P 529-530.
[2] Traduction œcuménique de la Bible (TOB) : *Lc* XXIII-3.

l'inscription *INRI* sur la Croix. Ces initiales font écho à quatre autres lettres : *YHWH*, lesquelles forment le nom même de Dieu, que Celui-ci a révélé à Moïse en l'avertissant de Ses projets secrets de libérer le peuple d'Israël et de le mener hors d'Égypte (*Ex* VI) : « le Tétragramme représente l'aspect miséricordieux de Dieu »[1].

Le symbole du judaïsme, l'étoile à six branches *Magen Dawid* (en hébreux : « Bouclier de David ») a plusieurs significations. Pour Franz Rosenzweig, de même que la croix est le signe de la foi, qui « peut éternellement se régénérer dans son commencement de même qu'on peut étendre à l'infini les bras de la Croix »[2], l'étoile de David signifie l'espérance – qui s'unifie « éternellement dans la perspective unique, lointaine et proche, de la fin, de même que sur le bouclier de David, l'Étoile concentre tous ses rayons sur le foyer ardent »[3].

Ce grand pionnier juif du dialogue contemporain entre chrétiens et juifs qu'est Rosenzweig voit dans la tension entre les deux symboles (et les deux religions qu'ils représentent) le reflet du mystère de la séparation des Personnes Divines, le Père et le Fils : « L'enracinement dans le Soi le plus profond, voilà quel fut le secret de l'éternité du peuple. Expansion au-dehors dans toutes les directions – voilà le secret de l'éternité de la voie »[4]. Dans la symbolique chrétienne, l'« hexagramme » renferme aussi la présence cachée de l'Esprit Saint et « désigne le mystère de la Sainte Trinité » : « le cercle, symbole de Dieu immuable, et les triangles équilatéraux qui s'inscrivent dedans, devaient désigner le plus haut Nom de Dieu, qui sonne ainsi : *Trois en Un, Un en Trois*. »[5] Du point de vue de la théologie chrétienne du dialogue, il existe un « parallélisme théologique entre Israël et Jésus en même temps qu'une distinction entre le *déjà* de Jésus et le *pas encore* du tout Israël »[6]. Il semble que cette tension, sur le fond, se soit déjà esquissée à Bethléem : l'ombre de la Croix porte sur la gloire de l'Enfant-roi des Juifs. De même que la myrrhe, donnée par l'un des rois mages, annonce la souffrance. « Devant l'Enfant dans sa crèche, le monde se partage. Il est le Roi des rois. Le Roi de la vie et de la mort. »[7] Et dans un autre passage, Edith Stein, fille du Peuple et de la Voie, écrit aussi :

> Sûrement, chacun d'entre nous a connu le bonheur de Noël. Mais le ciel et la terre ne se sont toujours pas réconciliés, et jusqu'à ce jour, l'étoile de Bethléem brille dans la nuit sombre. Déjà, le deuxième jour de Noël, l'Église ôte sa parure blanche et se vêt de la couleur rouge du sang ; le quatrième jour, elle met son habit de deuil. Et voici Étienne, le premier martyr, premier parce que, le premier, il a, par sa propre mort, suivi le Seigneur. Et voici les

[1] Alan Unterman, *Dictionnaire du judaïsme. Histoire, mythes et traditions,* traduit de l'anglais par Catherine Cheval, Paris, Thames and Hudson, 1997, p. 286.

[2] Franz Rosenzweig, *L'Étoile de la Rédemption*, traduit par Alexandre Derczanski et Jean-Louis Schlegel, Seuil, 2003, p. 484.

[3] Fr. Rosenzweig, *L'Étoile de la Rédemption*, *ibidem*.

[4] Fr. Rosenzweig, *L'Étoile de la Rédemption*, *op. cit.*, p. 544.

[5] Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej [Le monde de la symbolique chrétienne]*, Varsovie, Pax, 1990, p. 62.

[6] Père Łukasz Kamykowski, *Cały Izrael*, Cracovie, Papieska Akademia Teologiczna, 1996, p. 91.

[7] Traduction en français à partir de la traduction en polonais : Édith Stein, *Myśli na każdy dzień*, Varsovie, Verbinum, 1995, p. 12.

enfants innocents de Bethléem et de Judée, tués par les mains impitoyables des bourreaux, qui font cortège à l'Enfant dans sa crèche.[1]

Le grain de blé doit mourir[2] : Noël, avec le Jour des Rois, renferme en lui-même l'annonce de cette nécessité. Cependant, c'est justement « dans le drame du grain de blé qui meurt – de Jésus, du Temple, de la Ville Sainte – que réside l'espoir d'une nouvelle vie gagnant les Nations »[3]. C'est aussi là la vérité de l'offrande que Jeanne d'Arc fait de sa courte vie et, à sa suite, « brûlant sur un autre bûcher », son chevalier, Péguy.

Le soldat de Dieu

Péguy a une âme de soldat : toute sa vie le montre. Parvenant au mystère de la foi et l'accueillant comme son propre « élément », il ne perd pas ce trait de caractère : il le transpose seulement, approfondi, dans la sphère spirituelle, et arrive, étonnamment vite, à l'essence même de sa vie intérieure. Tous les personnages de la Bible qui entrent dans une proche intimité avec Dieu, tous les grands mystiques du christianisme ont justement connu cette aventure de la foi :

> [...] Prier, se battre. Ni l'un sans l'autre. Ni aussi l'autre tout seul; ni aussi l'autre sans l'un.
>
> Mais l'un et l'autre ensemble, l'un et l'autre tous les deux.[4]

Les Pères de l'Église, qui vivaient et priaient dans le désert, les moines contemplatifs de toutes les époques, qui se tenaient physiquement à l'écart du monde et de son tumulte, ont toujours souligné cet élément très important du combat spirituel, qui les reliait d'ailleurs, par des liens d'amour et de solidarité, à tous les malheurs des frères dont ils étaient éloignés. Ils connaissaient la signification des paroles du Christ :

> Je vous le dis à vous, mes amis : ne craignez pas ceux qui tuent le corps et qui, après cela, ne peuvent rien faire de plus. Je vais vous montrer qui vous devez craindre : craignez celui qui, après avoir tué, a le pouvoir de jeter dans la géhenne. Oui, je vous le déclare, c'est celui-là que vous devez craindre.[5]

Ils comprenaient les conséquences de ces paroles dans le concret réel et tangible que constituent les plus petits détails de la vie temporelle, dans leur intérieur propre, dans les événements extérieurs objectifs. Ils comprenaient que, en voulant suivre le Seigneur sur Son chemin, il étaient sans cesse obligés de lutter pour « gagner, pouce par pouce, du terrain » sur le seul véritable Ennemi, se sauvant eux-mêmes de cette façon et sauvant les âmes des autres.

---

[1] *Ibidem*, p. 109.

[2] *Jn* XII-24 : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé qui tombe en terre ne meurt pas, il reste seul ; si au contraire il meurt, il porte du fruit en abondance. » (TOB)

[3] Père Łukasz Kamykowski, *op. cit.*, p. 93.

[4] Ch. Péguy, *Le Mystère de la vocation de Jeanne d'Arc,* P 1232.

[5] *Lc* XII-4-5 (TOB).

Le poète choisit pour muse et pour sainte celle qui, comme peu d'autres figures dans l'histoire du christianisme, incarne dans sa vocation deux éléments importants du combat spirituel. Jeanne d'Arc se tient à l'intersection de deux combats, le surnaturel et le temporel. Son patron et son protecteur particulier est l'archange Michel, chef des armées angéliques et vainqueur du prince des ténèbres ; ses sujets sont la chevalerie et les guerriers ordinaires. Sans cesse, elle témoigne de l'interpénétration des deux ordres, brutalement confrontée qu'elle est avec le mystère de Dieu ayant besoin de l'homme pour que les desseins du Ciel puissent se réaliser :

> Nous sommes hommes, nous sommes de la race des hommes.
> Nous sommes de la race charnelle, nous sommes de la race des pécheurs et des saints.
> Et un archange dans le ciel n'a pas besoin d'être défendu.
> [...]
> Mais un archange sur terre a besoin d'être défendu.
> Sa basilique, une basilique d'archange a besoin d'être défendue.
> Puisqu'elle est bâtie sur terre.
> Précisément.
> Justement.
> Alors elle est exposée aux hommes, aux soldats.
> Le saint Sacrement lui-même est bien exposé aux hommes, aux soldats.
> Aux hommes, aux injures des hommes et des soldats.
> Alors, il faut bien que d'autres hommes, d'autres soldats se lèvent pour le défendre.[1]

Nous savons, par des témoins oculaires, que la Jeanne d'Arc historique, au cœur même de la bataille, s'affligeait au sujet des âmes des Anglais morts sans les sacrements et, pleurant, adressait à Dieu des prières à leur intention. Pour autant, cette sollicitude surnaturelle ne signifiait pas la recherche de compromis temporels ; mais elle allait de pair avec l'ardeur au combat. Comme Péguy le fait dire à Jeanne, on ne peut pas se soustraire au combat, combat qu'elle définit ainsi :

> Ce qu'il faut que l'on fasse après qu'on a prié ;
> Ce qu'il faut que l'on fasse avant que de prier ;
> Ce qu'il faut que l'on fasse ensemble avec prier.[2]

Soldat expérimenté lui-même, Péguy est conquis par l'empressement de Jeanne à remplir fidèlement et sans réfléchir les commandements des conseillers divins :

> Elle avait reçu l'ordre ; elle avait reçu la vocation ; elle avait reçu la mission. Elle obéissait, elle exécutait l'ordre ; elle répondait à la vocation ; elle accomplissait sa mission[3].

Dans la vie de la Sainte, on rencontre tous les types de vocations issues de la grotte de Bethléem, les trois états du Royaume de Dieu : les anges (à travers la figure de l'Archange Michel, son proche conseiller), les bergers (elle-même était bergère), les rois

---

[1] Ch. Péguy, *Le Mystère de la vocation de Jeanne d'Arc,* P 1232.
[2] *Ibidem*, P 1231.
[3] Ch. Péguy, *Un nouveau théologien, M. Laudet*, C 564.

(Charles VII, qu'elle persuade de se faire sacrer à Reims). Pour Péguy, prophète de l'Espérance à une époque caractérisée par l'« éclipse de Dieu », où « l'homme serait devenu incapable de saisir une réalité radicalement indépendante de lui et d'entretenir une relation avec elle »[1], Jeanne, sur le modèle de la Mère de Jésus, personnifie véritablement la deuxième vertu théologale et constitue un réel miracle. Sa mission dans la France du XVe siècle et, il convient de l'en rapprocher, le cas d'Israël dans l'histoire du monde, ne se laissent pas comprendre sans se rapporter à la « réalité, qui est indépendante de l'homme » et qui le dépasse. Il s'agit là de chocs, uniques dans l'histoire, des ordres éternel et temporel, de la sainteté et de l'héroïsme. En même temps, le phénomène que constitue la vie de Jeanne, confirme et scelle dans le cœur du christianisme l'essence même de l'Incarnation, ce lien mystique entre la nature et la grâce, le corps et l'âme, la cité des hommes et la cité de Dieu, et anoblit la temporalité comme une tente où logerait l'éternité. Comme l'écrit Rosenzweig, si proche de Péguy dans ses intuitions lorsque, dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, il rédige, sur du papier destiné à la correspondance militaire, *L'Étoile de la Rédemption* :

> Le défi plein de caractère du héros était l'unique racine d'où pouvait jaillir la fidélité du Saint abandonné à Dieu et tourné vers le monde, et seul le dieu vivant du mythe était le sol natal pour le Dieu aimant de la Révélation ; de même, c'est uniquement dans l'empire mondial de l'empereur Auguste, cette réalisation politique de l'image plastique du monde païen, que pouvait commencer le surgissement du Royaume de Dieu dans le monde.[2]

Et voici Jeanne d'Arc selon Péguy :

> Un être unique. Car si l'on veut elle est de la race des saints, et si l'on veut elle est de la race des héros. Venant de Dieu et retournant à Dieu et recevant constamment assistance de conseil de ses *voix* par tout son être elle est une sainte. Elle est de la race des saints. Mais dans cette dure humanité du quinzième siècle [...], par tout son engagement corps et âme dans l'action militaire, dans toute une action de guerre, par toute sa condition, par tout son être d'action elle est un héros, elle est de la race des héros.[3]

Par le cheminement extraordinaire de son destin et par sa grande solitude, cette sainte justement est très proche du Christ souffrant, « marche avec Jésus et qui ne saluera ce cortège de pauvres » :

> Tout [...] dans les prisons et l'agonie et la mort de Jeanne d'Arc est un écho, un reflet, un rappel, tout y est une fidélité au jugement, à l'agonie, à la mort de Jésus.[4]

Dans *Le Porche du Mystère de la deuxième vertu*, Jeanne apparaît d'une façon voilée. Tout montre que sa venue au monde un 6 janvier, à l'époque de Noël et sous le signe des Rois, élément important pour Péguy, a fait qu'on a pu la reconnaître dans la figure de

---

[1] Martin Buber, *L'Éclipse de Dieu. Considérations sur les relations entre la religion et la philosophie,* traduit de l'allemand par Éric Thézé, Nouvelle Cité, 1987, p. 16.

[2] Fr. Rosenzweig, *L'Étoile de la Rédemption*, *op. cit.*, p. 315.

[3] Ch. Péguy, *Un nouveau théologien...*, C 568.

[4] Ch. Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne,* C 1392.

l'enfant-Espérance « Qui est venue au monde le jour de Noël de l'année dernière. / Qui joue encore avec le bonhomme Janvier »[1]. Dans cette œuvre consacrée à l'Espérance, qui est plus grande que tout désespoir, les fêtes de la Nativité et de l'Épiphanie tiennent une place particulière. C'est avec l'image de l'étoile et de la crèche que le poète relie sa vision apocalyptique des mondes finissants et des ténèbres en expansion ; mais cette même étoile qui, il y a deux mille ans, a mené de puissants rois d'Orient vers un « roi des Juifs » tout petit et pauvre, se révèle ici comme une « petite lueur ». Petite lueur qui, à la fin des temps, éclairera toutes les ténèbres, même éternelles, et conduira l'humanité à la rencontre de Son Roi. Dans ce contexte, le bûcher sur lequel a brûlé la Pucelle d'Orléans, Patronne de notre époque (dont la béatification et la canonisation se sont fait attendre, comme un signe, jusqu'au début du XXe siècle[2]), apparaît comme l'annonce d'autres bûchers et fours, dans les feux desquels, plus tard, des millions de victimes allaient brûler. Aussi l'identification, par Péguy, de la vocation de Jeanne avec le destin d'Israël prend-elle un accent particulier.

> C'est cette petite fille pourtant qui traversera les mondes.
> Cette petite fille de rien du tout.
> Elle seule, portant les autres, qui traversera les mondes révolus.
>
> Comme l'étoile a conduit les trois rois du fin fond de l'Orient.
> Vers le berceau de mon fils.
> Ainsi une flamme tremblante.
> Elle seule conduira les Vertus et les Mondes.
>
> Une flamme percera des ténèbres éternelles.[3]

[1] Citation complète : « L'Espérance est une petite fille de rien du tout. / Qui est venue au monde le jour de Noël de l'année dernière. / Qui joue encore avec le bonhomme Janvier. » (Ch. Péguy, *Le Porche*..., P 536).

[2] La béatification de Jeanne d'Arc fut prononcée le 18 avril 1909 ; sa canonisation, le 16 mai 1920.

[3] Ch. Péguy, *Le Porche*..., P 536.

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

Anna Vladimirova
Université d'État de Saint-Pétersbourg

Péguy a créé son *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* en 1910. Le *Mystère* a été précédé d'une autre œuvre consacrée au même personnage : le drame *Jeanne d'Arc* (1897).

Le sujet et le développement de cette dernière pièce étaient historiques, mais elle ne ressemblait d'aucune façon à tout ce que l'on pouvait voir sur la scène française de cette époque. Dans la première partie de cette œuvre, « Domremy », on voit un personnage qui réfléchit, qui pose des questions au ciel, qui souffre de l'imperfection du monde. L'idée de Péguy s'était déjà formée : l'être humain doit accomplir un grand travail intérieur. Ce n'est qu'après cela qu'il peut agir.

Charles Péguy a donné à l'œuvre de 1910 le nom de mystère. Paul Claudel a aussi nommé « mystère » son drame *L'Annonce faite à Marie*, d'où ne s'ensuit pas que l'un et l'autre aient créé des œuvres qui correspondent dans leur forme aux mystères du Moyen-Âge. Mais si l'œuvre de Péguy par sa structure dramatique ne ressemble pas beaucoup au mystère médiéval, nous allons prouver qu'elle en possède le sens profond.

Quelle sorte de pièce Péguy a-t-il donc écrit ? On n'hésitera pas à voir en elle une pièce au sens théâtral du terme, parce que le texte est composé de monologues et de dialogues : les didascalies sont brèves et plutôt formelles, la voix de l'auteur est pratiquement absente. Mais il est ici question de la structure formelle et non du sens profond du drame.

On peut constater au premier coup d'œil que le *Mystère* de Péguy est complètement dépourvu d'action. Il est statique : Jeanne reste presque immobile, parfois elle se lève, mais ne bouge pas de sa place ; deux autres personnages, la jeune Hauviette, amie de Jeanne, et madame Gervaise, jeune femme devenue religieuse, entrent en scène pour parler à Jeanne et s'en vont après avoir terminé leurs tirades.

On sait bien que l'action est la base de la structure du drame. Pourtant, ce terme – « action dramatique » – peut prendre différents sens selon les époques. Au XIXe siècle, on désignait sous le nom d'« action » l'évolution des personnages dans le temps et l'espace, le déroulement des différents événements de toutes sortes. Si l'on s'accorde avec cette idée, le drame n'a pas d'action s'il se déroule sans une intrigue complexe, sans effets rhétoriques, sans mouvements de nature à faire évoluer le canevas du sujet. En réalité, l'intensité de l'action dramatique ne doit pas être ramenée aux seuls déplacements des acteurs sur la scène. Les critiques de l'époque où Tchékhov créait ses drames, étaient absolument convaincus que ces derniers étaient dépourvus d'action. Mais le drame sans action *n'existe pas*. On a compris plus tard le caractère dramatique *sui generis* des pièces de Tchékhov. Pour revenir à la scène française, relevons qu'auteurs dramatiques et public, à la charnière du XIXe et du XXe siècles, entendaient par action dramatique principalement l'activité physique des personnages.

Mais Péguy s'intéressait beaucoup à la littérature antique, l'analysait, la connaissait profondément. Dans le drame antique, l'auteur ne cherche pas à justifier l'apparition des

personnages sur scène : d'où et pourquoi ils viennent, où et pourquoi ils s'en vont… tout cela n'a aucune importance. Le personnage entre seulement pour déclarer ce qu'il a à dire. L'action sous son aspect matériel ne forme pas, de toute évidence, la structure du drame de la Grèce antique. Les spectateurs ne voient pas tout ce que font les personnages. Ils écoutent leurs discussions, réfléchissent à l'essence morale de leurs actes. On examine tout acte de personnage comme bon d'un côté et mauvais de l'autre, on l'accuse et le justifie, puisque la culpabilité et l'innocence vont toujours ensemble. L'*Antigone* de Sophocle évoque ainsi beaucoup d'événements qui ont eu lieu ailleurs. Les personnages examinent leur situation concrète, mais étudient surtout les problèmes philosophiques ou éthiques qui concernent cette situation. Les dialogues ne ressemblent pas à de véritables communications. Ce sont des argumentations qui ont pour fin de mettre au jour ce qui est vrai sur un plan universel. Seul le chœur émet parfois une opinion positive ou négative sur la conduite ou le discours des personnages, sans entraîner de leur part un changement d'attitude.

Dans le *Mystère* de Péguy, Hauviette et madame Gervaise entrent et sortent parce qu'elles doivent prendre part à une discussion avec Jeanne. On peut douter qu'elles existent en dehors du drame et qu'elles mènent une vie réelle, même si elles en parlent. Trois jeunes femmes disent ce qu'elles ont à dire, tâchent de démontrer la justesse de leurs idées. Il semble qu'elles se disputent : Hauviette avec Jeanne, madame Gervaise avec Jeanne. Hauviette critique madame Gervaise, mais en son absence. Elle dit par exemple : « Elle est moins sainte que toi. »[1] Ou encore : « En vérité madame Gervaise a mal choisi son temps pour délaisser le monde et pour sauver son âme… »[2] Péguy a voulu que ce soit Hauviette la première qui en une phrase annonce la mission de Jeanne : « Tu auras beau faire, tu auras beau dire, tu auras beau croire : tu es notre amie, jamais tu ne seras comme nous. »[3] Madame Gervaise est consternée par les paroles de Jeanne : « Des chevaliers français, des paysans français, jamais des gens de chez nous ne l'auraient abandonné [au moment de sa mort] ». Elle lui dit d'abord : « Ma fille, mon enfant, comme tu parles. Tu ne parles pas comme une bonne chrétienne, comme une chrétienne ordinaire. » Puis lui répond : « Ma fille, mon enfant, ne pensons point orgueilleusement, gardons-nous du péché d'orgueil. »[4]

Dans le *Mystère* de Péguy le chœur n'existe pas, parce que ce n'est pas un drame antique. Qui donc doit apprécier la sagesse et la force probante des personnages ? Peut-être le lecteur, ou le spectateur ? Quand parle une des interlocutrices, nous sommes prêts à croire que c'est elle qui a raison. Mais l'autre point de vue est aussi convaincant. Le rôle dévolu au spectateur semble correspondre à celui du chœur grec. Ce n'est pourtant ni du lecteur ni du spectateur que les personnages, et l'auteur lui-même, attendent une réponse.

Un autre détail rapproche le *Mystère* de la tragédie antique. Pendant la représentation ou la lecture du *Mystère,* progressivement, surtout vers la fin, il devient évident que, malgré les raisons d'Hauviette et de madame Gervaise, Jeanne reste inflexible. Les deux premières ne changent pas d'idées non plus.

---

[1] Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *CQ* XI-6, 16 janvier 1910 ; P 387.

[2] Ch. Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *op. cit.,* P 392.

[3] Ch. Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *op. cit.,* P 376.

[4] Ch. Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *op. cit.,* P 492.

Si l'on voulait comparer le *Mystère* à quelque pièce écrite comme lui à la charnière des deux siècles, on pourrait étudier le drame analytique. Les pièces d'Ibsen ont mis à bas les fondements du drame du XIXe siècle. Dans ces drames il n'y a pas d'exposition, dans les conversations des personnages on ne trouve ni chronologie, ni raisons, ni conséquences. Au lieu d'agir les personnages ne font que parler, ce qui n'empêche pas que l'écrivain construise le sujet à partir d'un certain nombre d'événements. Tout simplement le sujet n'est pas pour l'auteur une chose essentielle. Il importe bien davantage que les personnages réfléchissent à leur vie devant le spectateur.

On peut supposer que ce soit Jeanne elle-même qui doive apprécier les opinions d'Hauviette et de madame Gervaise, et les juger. Mais elle parle moins, durant le *Mystère*, que ses interlocutrices. Dans son âme se produit manifestement un profond travail. D'où ce lyrisme intense du drame, qui peut de prime abord sembler statique. L'achèvement du drame produit une grande impression : la dernière réplique de Jeanne n'est pas liée à ce que madame Gervaise vient de dire, Jeanne se parle en quelque sorte à elle-même : « Orléans, qui êtes au pays de Loire ». Le travail intérieur est terminé ; Jeanne a décidé ce qu'elle devait faire.

Le moyen que Péguy emploie dans la dernière didascalie du drame est inattendu et novateur : « *Madame Gervaise était sortie. Mais elle rentre avant qu'on ait eu le temps de baisser le rideau*. »[1] Le rôle de cette didascalie est original. Il est des didascalies purement techniques, et à d'autres moments l'apparition ou la disparition de tel ou tel personnage sont importantes pour le développement de l'action. En ce cas, la didascalie n'est pas un moyen technique, mais se charge de sens. Pourquoi madame Gervaise est-elle revenue ? Espère-t-elle encore faire changer Jeanne ? Ou est-elle soumise à une inquiétude dont elle ne comprend pas la nature ? A-t-elle changé d'avis elle-même, sans plus pouvoir sauver son âme ? Nulle réponse à ces questions ne se fait entendre. Le silence seul y fait écho.

Péguy emploie là un moyen dramaturgique que la scène française ne connaissait pas. Il donne la voix au silence, rempli d'un sens profond. Chacun comprend ce silence à sa façon, parce que le silence peut être significatif.

Il est absolument nécessaire de préciser que la première idée de Péguy était de prolonger cette scène. S'il l'avait fait, il serait clair que la réapparition de madame Gervaise sur scène ne présenterait aucun mystère. Elle aurait simplement continué de discuter avec Jeanne. Pourtant, Péguy, quelle que soit son idée initiale, a interrompu le *Mystère* juste après l'entrée silencieuse de madame Gervaise, ce qui témoigne d'une intuition rare en matière de structure dramatique. D'où pouvait-il emprunter cette manière, lui qui voulait créer un type de drame qui n'avait jamais existé : un drame où l'on parlerait de la foi, de la justice, de la charité, du chemin que choisit l'être humain ?

Maeterlinck fut le premier à faire parler le silence sur scène. Pour lui, les paroles empêchent d'entendre le dialogue entre l'homme et son destin. Mais, alors que ses personnages sont passifs, qu'ils n'ont pas d'individualité et qu'ils se résignent aux coups du Destin, le silence chez Péguy est signe d'héroïsme. On ne peut pas douter que dans le sein du silence naisse l'action : Jeanne s'en va sauver la France. La littérature dramatique ne savait d'ordinaire pas utiliser le silence pour exprimer l'inexprimable. En Russie ce fut Tchékhov qui le fit le premier. Stanislavski a nommé ce savoir-faire « un courant sous-

[1] Ch. Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, P 525.

marin ». Pourtant, je n'ai rien trouvé, dans les études consacrées à Péguy, qui permette de penser que Péguy connaissait l'œuvre de Tchékhov. Péguy était donc parfaitement original.

En quoi consiste le « courant sous-marin » propre à Péguy ? Quand les trois personnages du *Mystère* prononcent leurs tirades, à qui celles-ci sont-elles adressées ? Est-ce seulement à l'interlocuteur apparent ? Le *Mystère* a un sens sacral : non seulement parce que c'est une discussion sur la foi mais parce que chaque mot, chaque réplique, chaque monologue est adressé à un autre personnage, que l'on ne voit pas. Les paroles sont dirigées verticalement vers le ciel.

Ce n'est pas Jeanne que veut convaincre Hauviette quand elle dit, apparemment à Jeanne :

> Il n'y a point de révélations particulières. Il n'y a qu'une révélation pour tout le monde ; et c'est la révélation de Dieu et Notre Seigneur Jésus-Christ. […] C'est une révélation pour tous les bons chrétiens, pour tous les chrétiens, même pour les mauvais, et pour les pécheurs, pour tous les bons paroissiens. […] On fait savoir aux personnes de la paroisse. Qu'il y a promesse de salut. […] Le bon Dieu a appelé tout le monde, il a convoqué tout le monde, il a nommé tout le monde. […] Il a vue sur tout le monde. Il conduit tout le monde par la main. […] Il n'y en a point qui communiquent avec Dieu de plus près que les autres.[1]

Hauviette voudrait se persuader à elle-même qu'elle est une bonne chrétienne, que l'inquiétude métaphysique de Jeanne, due au fait qu'elle ne ressemble pas aux autres, ne doit pas servir d'exemple à une fillette qui va à la messe comme tous les autres et qui fait sa prière au moment où tout le monde la fait.

Et ce n'est pas Jeanne que veut convaincre madame Gervaise quand elle évoque la souffrance de la Vierge qui voit le supplice de Son Fils. Madame Gervaise, ici, parle en même temps d'elle-même, qui a abandonné sa mère pour aller au monastère :

> Il avait été un bon fils pour ses père et mère.
> Jusqu'au jour où il avait commencé sa mission.
> Sa prédication.
> […]
> Un bon fils pour sa mère Marie.
> Et ses père et mère trouvaient cela très bien.
> […]
> Mais depuis qu'il avait commencé sa mission
> Elle ne magnifiait peut-être plus.
> Depuis trois jours elle pleurait.
> Elle pleurait, elle pleurait.
> Comme aucune femme n'a jamais pleuré.
> Nulle femme.
> Voilà ce qu'il avait rapporté à sa mère.[2]

[1] Ch. Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, P 388-389.

[2] Ch. Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, P 449-451

Madame Gervaise n'essaie point d'entendre l'opinion de Jeanne, puisque Jeanne ne l'accuse de rien. Elle a besoin de s'assurer qu'elle a bien fait, que le Seigneur lui donnera Son approbation.

Ce n'est que Jeanne qui parle directement au Seigneur. Elle veut comprendre Sa volonté et, en même temps, ne pas s'écarter du chemin qui est le sien. Cela est visible dans les premiers moments du *Mystère*, lorsque Jeanne dit le « Notre Père », mais un « Notre Père » qui n'est pas canonique, prenant solennellement à partie, dans chaque phrase, le Seigneur lui-même. Et puis elle s'adresse à Lui : « Ô mon Dieu si on voyait seulement le commencement de votre règne. Si on voyait seulement se lever le soleil de votre règne. Mais rien, jamais rien. […] Et ce qui règne sur la face de la terre, rien, rien, ce n'est rien que la perdition. »[1] Elle a peur que les prières ne soient vaines, et veut comprendre si elle doit agir et comment elle doit agir pour sauver tous les hommes. Pour Péguy, Jeanne dans sa soif de sauver les hommes ressemble au Christ.

On voit de la sorte que le *Mystère* campe trois personnages réels et un quatrième : Dieu, personnage essentiel à qui Jeanne, Hauviette et madame Gervaise s'adressent et que Péguy introduit directement dans les mouvements intérieurs, seule action dramatique du *Mystère*. Pour Péguy, Dieu est présent dans chaque action et dans chaque parole de l'être humain. De ce point de vue, sa pièce est à l'unisson du mystère du Moyen-Âge, parce que dans l'un et dans l'autre sont étroitement liés le ciel et la terre.

Où est le conflit dramatique du *Mystère* de Péguy ? Un conflit manifeste la collision de forces antagonistes, quelles qu'elles soient. Or la structure dramatique n'existe pas sans conflit. Dans la tragédie antique, le conflit consiste en une collision de forces objectives. Vers la fin du XIXe siècle, le conflit se transporte dans l'âme humaine.

On a déjà vu que chez Péguy il n'y a pas de conflit entre personnages, de même qu'il n'y a pas de contradictions qui se combattent dans une âme. Il n'y a pas, non plus, de collisions entre faits objectifs, parce que c'est un Mystère. Le conflit dramatique, dans le *Mystère*, c'est l'opposition du terrestre et de ce qui appartient au ciel. Hauviette et même madame Gervaise sont des êtres de la terre ; seule Jeanne a compris que son destin vient du ciel. Elle veut savoir si elle a bien entendu la volonté du Seigneur ; elle sait que son destin est décidé, et elle l'accepte.

Le *Mystère* de Péguy est une pièce qui ne ressemble à aucune autre pièce de cette époque. Il a créé un drame qui de par sa forme n'est ni un mystère, ni une pièce de théâtre, ni une tragédie. Pourtant, ce drame présente des traits propres à la tragédie antique, au drame analytique de la fin du XIXe siècle, à la pièce symboliste, au mystère du Moyen-Âge.

Péguy n'emprunte rien : il invente une structure du drame tout à fait nouvelle et unique. L'action, le conflit, les personnages, rien ne ressemble au théâtre de son époque. L'originalité de l'ensemble de la pièce de Péguy, et surtout de sa Jeanne, est née de son talent et de son intuition artistique.

[1] Ch. Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, P 370.

À propos de la traduction de deux poèmes en russe : Charles Péguy, « Châteaux de Loire » André Suarès, « *La Lorraine au grand cœur, la pure paysanne…* »

Natalia Pritouzova
Académie d'État des Arts et des métiers, Saint-Pétersbourg

Travailler à la frontière de nos deux langues, comparer leur possibilités en poésie, suivre la transformation des images d'une langue à l'autre est très intéressant, d'autant plus que la poésie russe doit beaucoup à la poésie française dans le domaine de la versification. Les traductions poétiques, notamment, ont grandement influencé le développement de notre versification à partir du XVIIIe siècle.

Grâce à nos grands poètes, traducteurs et critiques, nous avons aujourd'hui une base solide pour entreprendre notre étude. Mais reste une question : celle de la personnalité, de l'individualité du traducteur. Quand l'auteur écrit, il grave, il note les résultats de son grand travail intérieur : nous ne pouvons pas connaître ses idées, ses pensées, ses associations, ses émotions. Le traducteur lit ce qu'il voit, il comprend ou il ne comprend pas, mais il traduit ce qu'il a compris.

Il est évident que faire « la traduction absolue, objective, extrapersonnelle »[1] correspond, par exemple, à l'esthétique du classicisme du XVIIIe siècle et n'est pas possible de nos jours. Et, même possédant toutes les formes et idées, toutes les possibilités extraordinaires de la langue russe, dont nous avons hérité, le traducteur a toujours un problème à résoudre : qu'est-ce qui est l'essentiel, que faut-il garder ? La « lettre » ou l'« esprit » de l'original ? Cela explique que, lorsque trois traducteurs traduisent un poème, nous sommes en réalité face à trois poèmes différents en version russe.

Pour cette fois, le problème est inverse. Nous évoquerons un seul traducteur, mais deux poèmes écrits par deux poètes : Charles Péguy et André Suarès[2].

Les deux poèmes sont consacrés à Jeanne d'Arc. La scène et les décors où l'action se déroule sont les mêmes, les images se ressemblent sans être identiques. Bien sûr, il y a un danger à transporter le lexique et les images d'un poème à l'autre, entrelaçant en russe ces deux poèmes, absolument différents ainsi que les auteurs qui les ont écrits.

Essayer de garder l'individualité de l'auteur et son style, trouver le lexique correspondant à chaque poème est une question pratique et très importante pour le traducteur. Entrons dans « la cuisine » du traducteur.

Le caractère distinctif des vers français est l'accent qui est toujours sur la dernière syllabe : le vers français est le vers syllabique.

Au XVIIIe siècle les traducteurs russes essayaient de garder ce mètre, ce qui est bien possible en russe, mais ces vers étaient très lourds, très difficiles à lire ou à écouter.

---

[1] Éfim Grigoriévitch Etkind, *Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина [Les Poètes-traducteurs russes, de Trédiakovski à Pouchkine]*, Saint-Pétersbourg [Léningrad], Naouka, 1973, p. 5.

[2] Charles Péguy, « Châteaux de Loire », P 833 ; André Suarès, *Portraits sans modèles*, Grasset, 1935, p. 18.

Le vers russe, en somme, est un vers syllabo-tonique ; l'accent peut se trouver sur la première syllabe, sur la deuxième, la troisième, etc. Mais en traduisant les vers français il vaut mieux garder l'accent sur la dernière syllabe du vers, pour rendre la particularité du vers français.

La forme du poème « Châteaux de Loire » de Charles Péguy est assez simple : six quatrains de rimes embrassées.

Pour garder « la mélodie » du poème, on a choisi de pratiquer un vers long, qui correspondrait plus ou moins à la forme de Péguy sans alourdir le vers russe.

La forme est donc choisie : un vers long, des rimes embrassées, masculines (sur la dernière syllabe). Il ne nous reste plus qu'à « transporter » le contenu du poème, sans perdre les idées ou les images de l'auteur.

Ce serait impossible sans les travaux de Basile Joukovski, notre grand poète et traducteur de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Joukovski a ouvert la traduction à la polysémie, il faisait entendre dans le mot toute une série de significations, d'associations et d'émotions.

La première strophe nous le montre. Péguy : « Les châteaux sont semés comme des reposoirs », en russe : « Где замки-алтари… » (« Où les châteaux-reposoirs… »). L'image est conservée.

La dernière ligne : « La Loire et ses vassaux s'en vont… ». En russe : « Луара движется, как гордый властелин » (« La Loire avance en grand seigneur »). C'est une association : y a-t-il des seigneurs sans vassaux ?

La deuxième strophe présente la difficulté d'aligner huit noms de châteaux. Ces châteaux sont-ils choisis par hasard ? L'ordre dans lequel ils sont placés est-il fortuit, ou correspond-il au parcours de Jeanne d'Arc ? Et pourquoi Jeanne d'Arc ?

Commençons par la dernière question. Dans la 5e strophe il s'agit « d'une enfant qui menait son cheval vers le fleuve » et nous lisons plus loin : « Innocente elle allait vers le plus grand des sorts. » Dans la 6e strophe l'image de cette enfant devient encore plus concrète.

Mais revenons aux châteaux : tous ces châteaux se trouvent à l'ouest ou au sud-ouest d'Orléans. Mais « le pays tourangeau » d'où elle venait, se trouve aussi au sud-ouest d'Orléans, tandis que la Lorraine, pays natal de Jeanne, est au nord-est. Les directions de toutes les marches de guerre de Jeanne sont aussi au nord ou au nord-est d'Orléans.

Pour celui qui connaît chaque pas de Jeanne d'Arc, qui étudie sa vie, il n'y a pas de problèmes. Mais il y en a un pour le traducteur, contraint d'ouvrir les livres d'histoire de France pour découvrir qu'ayant quitté la Lorraine, Jeanne s'était dirigée d'abord à Chinon où se trouvait le Dauphin. Et Chinon se trouve au sud-ouest de Tours, bien loin d'Orléans.

L'éparpillement des châteaux sur la carte, dans une région comprise entre Chinon, Tours et Orléans, fait penser qu'un tel parcours est un itinéraire illogique, et que tous ces noms viennent à peu près au hasard. La version russe doit donc pouvoir changer l'ordre des toponymes. Il reste à trouver les rimes russes pour les noms français. Pour résoudre ce problème, dans la 2e strophe, on a en outre été obligé de changer la description des châteaux par l'impression qu'ils laissent quand on les regarde…

C'est sans doute dommageable, mais un nom comme « Saint-Aignan » disparaît dans la version russe. Quant aux épithètes elles aussi disparues, l'une d'elles a survécu au 4e vers de cette strophe.

Le problème des rimes réapparaît à la dernière strophe, mais il suffit, pour le résoudre, de transposer les mots problématiques et de les placer au commencement ou au milieu du vers.

À partir de la 3e strophe, les images de châteaux concrets commencent à passer à un autre niveau, à un autre plan. Ce plan est tout d'abord encore matériel :

Et moi j'en connais un dans les châteaux de Loire
Qui s'élève plus haut que le château de Blois…

En russe y correspondent les mêmes vers :

Я знал еще один средь замков, величаво
Он возносился ввысь, был выше, чем Блуа…

Dans la 4e strophe de même, le plan matériel laisse place au plan abstrait :

La décence et l'honneur et la mort qui s'y grave
Ont inscrit leur histoire au cœur de ce verger.

En russe, à cause de rimes masculines, les vers permutent :

Свою историю вписали в сердце края
Величие и смерть, что высечены там.

Voici une autre variante de cette strophe, pour ceux qui savent le russe :

Тончайшей лепкою и арками играя,
Он строгость каменной резьбы являет нам.
Величие и смерть, что высечены там,
Свою историю вписали в сердце края.

Dans la 5e strophe ce passage se clôt ainsi :

Et c'est le souvenir qu'a laissé sur ces bords
Une enfant qui menait son cheval…

Ce qui donne en russe :

То – память о тебе навеки расцвела,
Невинное дитя…

Autre difficulté : les articles de la langue française. En russe, il n'y en a pas. Or Péguy utilise l'indéfini pour masquer le personnage dont il s'agit : « un enfant – une enfant ».

Dans la langue russe certaines paires de mots ont un contenu analogue : юнец – юница, отрок – отроковица. Mais le caractère archaïque de ces mots outrepasse quelque peu les limites du lexique simple du poème original. De plus, les formes féminine et masculine sont très différentes, tandis que le poème de Péguy masque tout cela grâce à l'article : « une enfant » : au lecteur de le remarquer…

Certes, il existe en russe le mot « дитя » – « bébé, enfant », mais de genre neutre. Chez Péguy, le pronom personnel féminin « elle » ne paraît qu'au dernier vers de la 5e strophe. Au même vers, dans la version russe, le lecteur repérera de même la terminaison féminine du verbe : « избрала ».

La description de Jeanne est discrète. Jeanne, comme masquée, est « une enfant », la fille « qui menait son cheval ». Plus loin : « sa cotte était neuve ». ce qui suscite diverses interrogations du traducteur : « la cotte » est-elle synonyme de « jupe paysanne », ce qui serait tout simple et n'aurait rien d'extraordinaire pour une paysanne : que sa jupe soit neuve ou non, quelle différence ? Ce serait un détail superflu pour un tel poème ! D'autant plus que cette fille « menait son cheval ». bien entendu, le traducteur doit songer à « la cotte de maille » – en russe « кольчуга ». Tout le monde aime ainsi abréger les mots composés. Cela ne nous empêche pas de nous comprendre et cela est souvent bien utile à la versification. Cette « cotte » peut être neuve, parce que Jeanne est ici à la veille de sa campagne militaire.

Deviner les pensées de Charles Péguy est un problème autrement plus sérieux. Une solution aisée, en cas de difficultés, est de « noyer » le mot douteux dans la version russe.

Le sonnet de Suarès est moins connu que le poème de Péguy. Il se présente sous la forme classique des sonnets du XIXe siècle : quatorze vers en deux quatrains et deux tercets, disposition spécifique des rimes. C'est un premier problème pour le traducteur qui doit à son tour créer un sonnet.

Cette forme poétique est connue en Russie depuis le XVIIIe siècle, depuis que le dramaturge Alexandre Pétrovitch Soumarokov a traduit les sonnets du poète allemand Paul Fleming (Пауль Флеминг) et du poète français Jacques Vallée Des Barreaux (Жак Барро).

Au XIXe siècle, le sonnet devient même l'une des formes préférées des poètes russes, grâce aux expériences d'Alexandre Christophorovitch Vostokov dans le domaine de la métrique et de la strophe, Vostokov ayant créé de nouvelles formes poétiques et démontré leur possibilité et leur viabilité dans la poésie russe.

Mais écrire un sonnet et en traduire un sont des tâches bien différentes. Dans le cadre de cette forme, il faut au traducteur transmettre le contenu, l'idée et les pensées de l'original ; il faut garder les rimes embrassées des quatrains, faire tout son possible pour que les rimes de deux quatrains soient les mêmes.

Les rimes du deuxième tercet font problème : quel mot adjoindre à « Jeanne d'Arc », comment trouver la rime ? Changer la place du nom est absolument impossible, à cause de son importance dans l'économie de tout le sonnet. Écrire « святой парк » (« le parc sacré ») au lieu de « Paradis » a semblé convenable. Mais comprendre le contenu de ce tercet imposait d'abord de le déchiffrer en dénouant sa syntaxe compliquée :

Flèche du Paradis sur la corde de l'arc,
C'est donc toi que Jésus, ô sublime pauvrette,
Tire de Lui vers Lui, bergère Jeanne d'Arc.

Et en russe :

Ты как стрела, святой покинув парк,
Ведома Господом, несчастная в величьи,
Вернулась вновь к нему, пастушка Жанна Д'Арк.

Mais nous avons déjà traité des problèmes de la forme. Les petits problèmes concrets du contenu sont analogues, il n'y a pas de nécessité de les répéter ici.

Le sonnet de Suarès est le résumé de son essai « Le portrait de Jeanne d'Arc ». C'est aussi un portrait, mais tracé à larges touches. Dans ces quatorze vers l'auteur déroule toute la vie de Jeanne : « la pure paysanne – l'enfant – vingt ans de vierge partisane – gloire et l'honneur du pays – elle est forte, elle est gaie à l'égal du clocher dans le ciel bleu – condamnée – bûcher – Jésus ».

Suarès regarde Jeanne du même point de vue, ses épithètes sont les mêmes que chez Péguy, ses comparaisons sont identiques. Mais le pathétique de Suarès cache un danger pour le traducteur : la tentation est grande de généraliser les images et de les transformer à la manière des slogans.

Nous pensons *in fine* que Péguy, sans le pathétique de Suarès, trouve dans cette enfant dont le souvenir s'élève « plus haut » que « les châteaux-reposoirs » une image qui n'est pas moins grande que celle de son ami André Suarès.

Charles Péguy

« Châteaux de Loire »

Le long du coteau courbe et des nobles vallées
Les châteaux sont semés comme des reposoirs,
Et dans la majesté des matins et des soirs
La Loire et ses vassaux s'en vont par ces allées.

Cent vingt châteaux lui font une suite courtoise,
Plus nombreux, plus nerveux, plus fins que des palais,
Ils ont nom Valençay, Saint-Aignan et Langeais,
Chenonceaux et Chambord, Azay, le Lude, Amboise.

Et moi j'en connais un dans les châteaux de Loire
Qui s'élève plus haut que le château de Blois,
Plus haut que la terrasse où derniers Valois
Regardaient le soleil se coucher dans sa gloire.

La moulure est plus fine et l'arceau plus léger.
La dentelle de pierre est plus dure et plus grave.
La décence et l'honneur et la mort qui s'y grave
Ont inscrit leur histoire au cœur de ce verger.

Et c'est le souvenir qu'a laissé sur ces bords
Une enfant qui menait son cheval vers le fleuve.
Son âme était récente et sa cotte était neuve.
Innocente elle allait vers le plus grand des sorts.

Car celle qui venait du pays tourangeau,
C'était la même enfant qui quelques jours plus tard,
Gouvernant d'un seul mot le rustre et le soudard,
Descendait devers Meung ou montait vers Jargeau.

Шарль Пеги

« Замки Луары »

Вдоль линии холмов, средь царственных долин,
Где замки-алтари свои возносят своды,
Где так божественны закаты и восходы,
Луара движется, как гордый властелин.

Сто двадцать замков – вот ее галантный двор,
Прекрасней, чем дворцы, богатством нежат глаз –
Ланже и Валансе, Лё Люд и Амбуаз,
Азей и Шенонсо, и сказочный Шамбор.

Я знал еще один средь замков, величаво
Он возносился ввысь, был выше, чем Блуа,
И выше, чем стена, откуда Валуа
Смотрели на закат светила в блеске славы.

Он строгость каменной резьбы являет нам,
Тончайшей лепкою и арками играя.
Свою историю вписали в сердце края
Величие и смерть, что высечены там.

То – память о тебе навеки расцвела,
Невинное дитя, коня к реке спуская,
Душой нетронутой и юностью сияя,
Что высочайшую из судеб избрала.

Да, то была она, что вдруг постигла суть,
Покинула Турень, и, истине внимая,
Мужланов и солдат лишь словом направляя,
То к Мэнгу, то к Жаржо прокладывала путь.

(пер. Н. Притузовой)

André Suarès

La Lorraine au grand cœur, la pure paysanne,
Cette fille de Dieu qui n'a jamais haï,
Qui sait tout, a tout vu et jamais rien n'appris,
L'enfant qui porte France en son doux nom de Jeanne ;

Vous voyez ses vingt ans de vierge partisane,
Gloire du plus beau sang et l'honneur du pays :
Elle est celle qui rit, n'ayant jamais failli,
Au nez de ces damnés, les juges qui condamnent.

Elle est forte, elle est gaie à l'égal du clocher
Dans le ciel bleu qui joue au-dessus du bûcher
Dans ce Rouen fatal où son trépas s'apprête ;

Flèche du Paradis sur la corde de l'arc,
C'est donc toi que Jésus, ô sublime pauvrette,
Tire de Lui vers Lui, bergère Jeanne d'Arc.

Андре Сюарес

Дочь Лотарингии, далекая от зла,
Крестьянка, что росла в неведеньи счастливом,
Познала все сама душой благочестивой,
И в нежном имени всю Францию несла.

Она, чья чистота навеки расцвела
Достоинством страны и подлинною славой :
Смеется им в лицо – творящим суд неправый,
Судейству, что сама Фемида прокляла.

Сильна и высока, как в небе голубом
Шпиль, чьи колокола играют над костром.
Неотвратим Руан, как смерть в своем обличьи.

Ты как стрела, святой покинув парк,
Ведома Господом, несчастная в величьи,
Вернулась вновь к Нему, пастушка Жанна Д'Арк.

(пер. Н. Притузовой)

Jeanne d'Arc dans les écrits de guerre de Maurice Barrès

Denis Pernot
Université d'Orléans

Tout au long de la guerre de 1914-1918, la présence de Jeanne d'Arc se repère « sur le front, dans les dévotions mais aussi dans les loisirs des soldats » ainsi qu'« à l'arrière, dans le discours de propagande, dans les recueils de modèles historiques proposés aux enfants, dans les arts et dans la littérature, dans le discours politique comme dans le discours religieux »[1]. Aussi le conflit « fut[-il] pour [sa] gloire […] une manière d'apothéose[2]. » Pour en rester au domaine de la littérature, nombre d'écrivains s'emparent alors de sa figure afin d'en faire tantôt une sainte, tantôt une guerrière, tantôt une héroïne nationale. Intéressantes sont à cet égard les pages, datées d'avril 1915, qu'Henry Bordeaux extrait d'un carnet d'écriture quotidienne où il évoque un séjour à Domremy. Elles font en effet de la libératrice d'Orléans une figure auprès de laquelle trouver réconfort et courage, un modèle derrière lequel marcher vers l'ennemi :

> […] c'est un pèlerinage que nul ne peut faire le cœur dormant. Mais de la guerre, que l'incessant bruit du canon rappelle […], ce pèlerinage prend un accent nouveau. […] Et quand on quitte Domremy pour repartir du bon côté, du côté de l'ennemi, on n'a pas l'impression de s'éloigner d'elle, il semble qu'on marche à sa suite…[3]

Dans ce contexte, il convient de prêter attention à la manière dont Barrès envisage l'héroïne dans les articles qu'il donne à *L'Écho de Paris* de 1914 à 1920 avant de les reprendre dans *L'Âme française et la guerre* (12 tomes, 1915-1920) puis dans *Chronique de la grande guerre* (14 tomes, 1920-1924)[4], qui se conclut sur une évocation de Jeanne, et de se demander s'il n'est pas ceux qui donnent un « accent nouveau » à sa figure. Celles de ses interventions où il s'arrête à elle forment un ensemble d'une centaine de pages dont la lecture permet de voir comment, après avoir peiné à le frayer, il finit par tracer son « chemin vers l'héroïne »[5]. Le choix des pages réunies par Édouard Champion dans *Autour de Jeanne d'Arc* (1916), recueil vendu « au bénéfice des mutilés de la guerre », met au jour une continuité entre les pages où l'écrivain évoque Jeanne à la veille du conflit et ses écrits de guerre puisqu'il s'ouvre sur des textes rédigés entre 1908 et 1912 qui seront repris dans

---

[1] Christian Poncelet, « Préface », *Une sainte des tranchées : Jeanne d'Arc pendant la grande guerre*, Domremy-la-Pucelle, Conseil général des Vosges, 2008, p. 9.

[2] Philippe Contamine, « Jeanne d'Arc dans la mémoire des droites », dans Jean-François Sirinelli (sous la dir. de), *Histoire des droites en France*, t. II : « Cultures », Gallimard, 1992, p. 427.

[3] Henry Bordeaux, *Voici l'heure des âmes*, Flammarion, 1931, p. 245.

[4] Les citations des chroniques de guerre données dans les pages qui suivent sont référées par leur titre et leur date de rédaction selon les indications fournies dans *Chronique de la grande guerre*. Elles ont toutes parues dans *L'Écho de Paris.* – Sur cette œuvre de Barrès, voir Denis Pernot, « Barrès en guerre », *in Travaux de littérature*, n° 20, 2007, pp. 461-73.

[5] Maurice Barrès, *Les Amitiés françaises. Notes sur l'acquisition par un petit Lorrain des sentiments qui donnent un prix à la vie*, Juven, 1903, p. 162.

Le Mystère en pleine lumière (1926), titre renvoyant à la figure de la Pucelle[1], et qu'il s'achève sur une suite d'articles parus dans *L'Écho de Paris* en 1914 et en 1915[2]. Signe de l'intérêt que l'écrivain prête alors à la bergère lorraine, la « table méthodique » de *Chronique de la grande guerre* ouvre une section « Une héroïne française : Jeanne d'Arc » qui recense onze interventions, cinq d'entre elles étant postérieures à la parution d'*Autour de Jeanne d'Arc*. Six de ces chroniques sont à nouveau données dans *Le Cœur des femmes de France* (1928) où elles servent de conclusion à un ensemble d'articles célébrant la vertu combative des femmes[3]. À ces pages, il convient encore d'adjoindre celles, disséminées mais capitales, où Barrès associe le nom de Jeanne à ceux de chantres de la Pucelle auxquels il a été lié : Paul Déroulède, Charles Péguy et Joseph Fabre. S'intéresser à la manière dont il trace son « chemin vers l'héroïne » et donne un « accent nouveau » à son image amène ainsi à prêter attention à la manière dont le cours des écrits qu'il lui consacre est marqué par les disparitions de ceux qui l'ont aidé à la connaître et à l'aimer.

Des Jeanne d'avant-guerre : À la recherche d'un « chemin vers l'héroïne »

Afin de mettre au jour l'« accent nouveau » qui se dégage des chroniques où Barrès évoque Jeanne à l'heure du conflit, il importe de revenir sur la manière dont il la perçoit au moment où elle en vient à retenir son intérêt, au seuil du siècle. Jeanne est en effet restée longtemps absente de son œuvre et n'y figure d'abord que de manière ponctuelle[4]. Marquant une importante étape de sa carrière, les premières années du siècle le voient s'intéresser à elle au moment de sa première élection comme député du 1er arrondissement de Paris et à l'heure où il s'engage dans la rédaction d'*Au service de l'Allemagne* (1905) et de *Colette Baudoche* (1909), les seuls de ses romans qu'évoquent ses écrits de guerre. Des événements d'ordre personnel jouent également en la matière un rôle décisif. En témoignent, conservées dans *Mes Cahiers*, les pages évoquant Jeanne qu'il rédige au lendemain de la disparition de sa mère (1901) ainsi que le chapitre des *Amitiés françaises* où il la fait découvrir à son fils. Celui-ci se construit autour de questions posées par l'enfant mais aussi autour de malentendus auxquels Barrès s'attarde. La visite de Domremy se développant sur les fondements de « menue[s] scène[s] » dont il signale qu'elles lui semblent « désolante[s] et comique[s] », il la place sous le signe d'un évident malaise qui affecte le fils jusqu'au moment où, prenant la parole, il lui raconte « mille traits de

[1] Sur ce point, voir M. Barrès, « La Victoire est glorifiée sur la colline inspirée le jour même où Jeanne d'Arc la Lorraine est proclamée patronne de la France », 26 juin 1920.

[2] « La Fête nationale de Jeanne d'Arc », 21 décembre 1914 ; « Le Culte de Jeanne d'Arc », 9 mai 1915 ; « Jeanne d'Arc et les jeune filles de Paris », 13 mai 1915 ; « Le Combat éternel de Jeanne d'Arc », 16 mai 1915.

[3] « L'Union des Français autour de Jeanne d'Arc », 27 avril 1919 ; « L'Hommage national à Jeanne d'Arc », 2 juin 1916 ; « La plus vieille relique de Jeanne d'Arc à Paris », 4 juin 1916 ; « La Fête nationale de Jeanne d'Arc – de Castelnau à Ferdinand Buisson », 2 mai 1919 ; « La Victoire est glorifiée sur la colline inspirée le jour même où Jeanne d'Arc la lorraine est proclamée patronne de la France », 26 juin 1920 ; « Jeanne d'Arc sur le Rhin », 4 juillet 1920. – Un de ces articles, abrégé et donné sous un nouveau titre, « La Vierge lorraine », est repris dans *La Lorraine dévastée* (1919).

[4] Sur ce point, voir Marie-Claire Bancquart, *Les Écrivains et l'Histoire d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy*, Nizet, 1966, pp. 329-343 et « La Jeanne d'Arc de Barrès », *in* André Guyaux, Joseph Jurt et Robert Kopp (sous la dir. de), *Barrès : une tradition dans la modernité*, Champion, « Travaux et recherches des universités rhénanes », 1991, pp. 11-18.

Jeanne »[1]. L'ensemble de ces pages est ainsi parcouru d'une tension entre plusieurs manières de dire l'histoire de la Pucelle qui renvoient à diverses manières de l'envisager : l'une, informée et savante, que Barrès prend à son compte, l'autre, faite de vignettes mal associées, grâce à laquelle il délivre son fils de la « terreur » que lui inspirent les solennités religieuses entourant son culte. Au-delà d'aspects trompeusement anecdotiques, ce chapitre des *Amitiés françaises* prend la forme d'un essai dans le cadre duquel l'écrivain réfléchit à la manière d'ouvrir « un chemin vers l'héroïne » sans trouver celui qui le satisfait. Montage de discours hérités dont il peine à s'abstraire pour développer son image de Jeanne, il s'y confronte à une figure fascinante et complexe qu'il peine à (se) représenter, ce dont témoignent maintes notes reproduites dans *Mes Cahiers* : « […] elle part et je demeure sans pouvoir suivre son héroïsme. »[2] Revenant à elle par la suite, il en fait l'héroïne d'un drame qu'il renonce à écrire et d'un livre auquel il se contente de rêver : « *J'aimerais écrire une Jeanne d'Arc en Lorraine*. […]. J'en vois le dessein, je ne le tracerai jamais. C'est à peine si je pourrai tracer quelques croquis dans les marges. »[3] Reprises dans *Le Mystère en pleine lumière*, les pages consacrées à Jeanne que Barrès rédige à la veille de la guerre, qui figurent déjà dans *Le Jubilé de Jeanne d'Arc* (1912), ont donc statut de « croquis dans les marges », d'essais de définition plus élaborés que les notes de *Mes Cahiers*, qui les nourrissent, mais aussi inaboutis qu'elles[4]. Elles proviennent pour une part du remaniement d'un article où Barrès fait mine de guider à Domremy des députés qu'il veut convaincre d'instituer une fête nationale de Jeanne d'Arc. De même que dans *Les Amitiés françaises*, le village lorrain y est érigé en lieu de mémoire nationale et Jeanne vue comme la médiatrice d'un enseignement capable de révéler à chaque Français une tradition où se reconnaître et à perpétuer :

> Je me rappelle que, certain jour de la belle saison, j'ai lu sous les ombrages du Bois-Chesnu une petite anthologie de nos vieilles épopées. Elles témoignent par tous leurs thèmes que l'allégresse vaillante est l'âme de la France. C'est la transmission de cette âme qui faisait jadis et qui doit faire encore une véritable éducation[5].

Posée à la croisée d'origines païennes et chrétiennes, qui font la diversité nationale, sa compatriote apparaît alors à Barrès comme une figure modélisatrice dont l'enseignement doit être transmis, ce qui l'amène à célébrer *La Vocation de Jeanne d'Arc* de Jean Baudot (1912)[6].

La parution de deux ouvrages, *Vie de Jeanne d'Arc* d'Anatole France (1908) et *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy (1910) conforte Barrès dans la position de retrait qu'adopte son œuvre devant l'héroïne. Choisissant d'évoquer en une même intervention les œuvres de France et de Péguy, il se pose en héritier de Hugo et de

---

[1] M. Barrès, *Les Amitiés françaises…*, *op. cit.*, pp. 137-86.

[2] M. Barrès, *Mes cahiers*, t. IV [1904-1906], Plon, 1931, p. 190.

[3] M. Barrès, *Mes cahiers*, t. VIII [1909-1911], Plon, 1934, p. 247.

[4] Pour une lecture de ces pages, voir Maud Hilaire Schenker, « Barrès et Jeanne d'Arc », *in Le Porche*, n° 23, mai 2007, pp. 23-32.

[5] M. Barrès, « Au bord des fontaines-fées », *Le Gaulois*, 28 janvier 1908.

[6] M. Barrès, « Théâtre populaire du Bois-Chesnu. À Domremy. Une lettre de M. Maurice Barrès », *L'Écho de Paris*, 25 juillet 1912 ; « Les Fêtes de la *Vocation de Jeanne d'Arc*. Discours de M. Maurice Barrès », *L'Écho de Paris*, 13 août 1912.

Rostand, qui ont renoncé à se confronter à Jeanne, et indique qu'elle échappe à l'ordre des représentations narratives ou figuratives : « J'ai cru longtemps que la littérature d'imagination ne pouvait rien tirer du sujet de Jeanne d'Arc, et que cette sublime histoire ne fournissait pas une matière artistique. »[1] Barrès ne revient sur cette assertion que pour louer la qualité de l'œuvre de Péguy en l'opposant à celle de France, qui lui paraît peindre une Jeanne « si diminuée, si réduite [qu'il se] disai[t] en le lisant : *Mais c'est l'histoire de sa petite bonne que ce grand écrivain nous raconte.* »[2] Bien qu'il soit sensible au drame de Péguy, qui érige Jeanne en « modèle d'après lequel vivre », sa réflexion s'organise autour de l'absence, marquée à plusieurs reprises, d'une représentation de l'héroïne capable d'« exprimer et [de] réaliser l'extraordinaire abondance des sentiments qu'elle suscite aujourd'hui dans la conscience française » :

> […] ce que nous attendons aujourd'hui, c'est qu'un poète nous exprime tout au long quel choc il reçoit de la beauté morale et poétique de cette vierge libératrice. […] Ce qu'il nous faut, c'est l'histoire d'une âme d'aujourd'hui qui s'émeut, se met en prières devant la figure de Jeanne.[3]

Aussi, revenant à l'idée qu'il formule au seuil de son étude, regrette-t-il que « le *Mystère* […] n'épuise pas l'enfance de Jeanne » et que son confrère ne se contente pas de dire l'héroïne : « J'aimerais avoir de Péguy […] douze sermons sur la vie de Jeanne d'Arc, douze discours. Ah ! qu'il aurait fait entendre d'excellents *discours à la nation française sur notre patronne Jeanne d'Arc* »[4] ! De cet article se dégagent plusieurs leçons dont *Chronique de la grande guerre* tire profit. Ramenant les Jeanne de France et de Péguy à une opposition entre les œuvres d'un aîné et d'un cadet, louant celle du plus jeune aux dépens de celle du plus âgé de ses confrères, Barrès, dans la filiation du travail engagé dans *Les Amitiés françaises*, voit en l'héroïne une figure dont seule la jeunesse peut faire « un modèle d'après lequel vivre » : une figure qui lui échappe du fait de son âge. Il la voit aussi, en témoignent les choix d'expression (« lettre », « discours ») qui caractérisent ses interventions, comme une figure dont il ne peut être rendu compte que par une activité de discours, de sorte qu'il a le sentiment qu'elle échappe à son œuvre littéraire et qu'il ne peut l'envisager que d'un point de vue idéologique qu'il sait réducteur. Elle lui apparaît cependant comme une libératrice d'émotions dont la puissance exige d'être (ré)activée par un « poète ». Aussi l'écrivain est-il prisonnier d'une tension qui le porte à vouloir se consacrer à Jeanne en même temps qu'il sait ne pouvoir le faire : « […] je ne puis pas être celui qui ressuscitera Jeanne d'Arc. »[5] Plusieurs événements vont toutefois le convaincre de discourir en « poète » sur l'héroïne lorraine : la disparition de Déroulède, l'entrée en guerre et la mort de Péguy.

---

[1] M. Barrès, « Une Jeanne d'Arc en 1910 », *L'Écho de Paris*, 28 février 1910.

[2] *Idem.*

[3] *Idem.*

[4] *Idem.*

[5] M. Barrès, *Mes cahiers*, t. VIII [1909-1911], *op. cit.*, p. 237.

Une Jeanne de guerre :
« Cette figure de l'héroïsme persécuté […] devient d'une extraordinaire actualité »

À l'heure des hostilités, le nom de Jeanne vient rapidement sous la plume de Barrès, qui compare volontiers mais banalement les combattants de l'été 1914 et les vainqueurs de la Marne aux compagnons d'armes de sa compatriote. Évoquant la générosité de soldats qui se cotisent afin de porter aide aux victimes civiles des combats, Barrès la place sur le registre de « *la gentillesse française*, vieux mot que Jeanne d'Arc et Bayard aimaient » et l'associe à l'accent lorrain de son informateur, accent qu'il nomme « l'accent de Jeanne d'Arc », c'est-à-dire « l'accent traînard de gens qui ne traînent pas quand il s'agit de courir aux armes »[1]. Dans ces conditions, il évoque l'héroïne dans des cadres qui l'amènent à énumérer ses qualités et à les déporter sur l'ensemble des combattants :

> Cette figure de l'héroïsme persécuté […] devient d'une extraordinaire actualité. Jeanne avait apporté avec elle l'enthousiasme et la confiance, la volonté de vaincre et de marcher sur les difficultés pour les prendre corps à corps : elle était ce que sont aujourd'hui encore les soldats de la France : générosité, vaillance, allégresse, honneur, acceptation du sacrifice, unanimité […][2]

Percevant l'« extraordinaire actualité » que la guerre lui donne, Barrès oppose Jeanne, toujours envisagée comme une médiatrice de valeurs, au Dieu des Allemands, « vieille idole des forêts profondes » qu'il lie aux « plus sanglantes couleurs orientales »[3] et s'attache à donner à sa figure un « accent » capable de l'extraire des polémiques qui l'ont modelée au tournant du siècle[4]. Viviani lui demandant, en septembre 1914, d'« ajourner » le dépôt d'un projet de loi instituant une fête nationale de Jeanne[5], il ne peut en effet que constater que « l'œuvre de réparation n'est pas achevée »[6] et décider de la poursuivre en érigeant à côté de Jeanne d'autres figures héroïques, qui l'ont comprise et aimée et qu'il a comprises et aimées à une heure où elles étaient méprisées ou méconnues.

« L'œuvre de réparation » que Barrès se fixe comme objectif passe ainsi par un double travail de réhabilitation de la figure de Déroulède et de célébration de celle de Péguy. S'il tient le fondateur de la Ligue des patriotes, qu'il montre à plusieurs reprises discourir sur les lieux de la bataille de Champigny, pour le chantre de la Revanche, il lie parfois à son nom celui de la Pucelle et le présente souvent en des termes l'amenant à confondre leurs rôles de sorte qu'il le voit comme le détenteur d'une conception de l'héroïne[7] dont il est devenu le légataire :

---

[1] M. Barrès, « La *Gentillesse française* », 11 décembre 1914.

[2] M. Barrès, « La plus vieille relique de Jeanne d'Arc à Paris », 4 juin 1916.

[3] M. Barrès, « Unser Gott », 24 février 1915.

[4] Sur ces polémiques, voir Gerd Krumeich, *Jeanne d'Arc à travers l'histoire*, Albin Michel, 1993 et Philippe Contamine, « Jeanne d'Arc dans la mémoire des droites », art. cit., pp. 399-414.

[5] Sur ce point voir Maurice Barrès, « Jusqu'au bout », 22 décembre 1914. – Barrès consent à cet ajournement et ne dépose son projet de loi qu'après la fin des hostilités, le 14 avril 1920.

[6] M. Barrès, « Le Combat éternel de Jeanne d'Arc », 16 mai 1915.

[7] Sur ce point, voir Paul Déroulède, « Sur Jeanne d'Arc » [6 mai 1909], *Qui vive ? France ! Quand même. Notes et discours (1883-1910*), Bloud et Cie, 1910, pp. 55-66.

> La dernière fois […] que j'ai vu Marcel Drouet, c'était dans une réunion pour l'anniversaire de Jeanne d'Arc. […] Déroulède aussi était là, assis un peu à l'écart, m'écoutant avec amitié et déjà arrêté par la maladie. Et moi, tout en faisant le discours que je devais, je me disais : C'est un peu fort que je parle quand Déroulède se tait, et c'est également singulier que je paraisse enseigner la poésie de la Vierge guerrière et martyre à des jeunes gens qui, cela saute aux yeux, jadis, ont été ses écuyers, ses aimés et féaux compagnons.[1]

Aussi les combattants lui apparaissent-ils sous les aspects de disciples de Déroulède et de compagnons de Jeanne, et n'hésite-t-il plus à s'adresser à eux : « Cher enfant, Déroulède vous eût armé chevalier. […]. Je reconnais et salue, dans cet enfant anonyme, un des jeunes compagnons de Jeanne d'Arc, un de ces pages dont l'histoire n'a pas gardé le nom, et qui la comprenaient tout aisément, servaient sa gloire et sa tâche. »[2] Le nom de Jeanne, autour duquel s'organise un rituel d'adoubement, lui sert ainsi à exprimer une reconnaissance à laquelle il donne les aspects fédérateurs d'une amitié, ce qui l'amène à célébrer les « liens de sympathie » que Déroulède a noués avec la jeunesse et à le voir, comme il voudrait que Jeanne fût vue, comme un être de « perpétuelle action »[3] qui « empêch[e] de dormir »[4], mais aussi comme un « prophète »[5] ou un « apôtre »[6] qui est parvenu, après sa disparition, à faire que les Français lui ressemblent : « maintenant la France possède trois millions de soldats qui le valent et dont il fut l'annonciateur »[7]. Aussi, bien que Déroulède n'en soit pas l'initiateur, rapporte-t-il à son goût des fêtes le projet d'en consacrer une à la Pucelle[8]. Barrès associe également le nom de Jeanne à celui de Péguy. Reprenant les termes de son article de 1910, il le décrit comme un écrivain dont la « grande œuvre […] était une tentative pour exprimer ce que nous avons à dire de Jeanne d'Arc en 1914 », comme un écrivain qui « cherchait à donner une forme à l'extraordinaire abondance de sentiments que cette figure incomparable suscite dans la conscience d'un Français cultivé de cette heure ». Affirmant que « sa mort va […] donner un sens puissant et clair » à une œuvre que « tous n'avaient pas compris[e] », il déporte sur son confrère l'ensemble des traits qui rendent Jeanne « incomparable » et qui la lui ont longtemps rendue insaisissable :

> Il a, dans une brève carrière d'homme de lettres, trouvé moyen d'épanouir des forces de paysan qui agrandit ses champs, de boutiquier qui compte et recompte ses sous, de typo qui fait de la belle ouvrage, de curé qui prêche ses ouailles et d'officier de ligne entraînant ses hommes au devoir. C'était dans toute sa noblesse, le fils de la terre française, un plébéien de l'Orléanais, un produit humain qu'il a fallu dix-neuf siècles de culture pour porter à ce point de civilisation.[9]

---

[1] M. Barrès, « Le Cahier rouge de Marcel Drouet mort au champ d'honneur », 12 mars 1915. – Barrès fait allusion au discours qu'il a prononcé, à l'invitation de Déroulède, le 4 mai 1913. Sur ce discours, voir M. Barrès, *Mes Cahiers*, t. X [1913-1914], Plon, 1936, pp. 101-106.

[2] M. Barrès, « Les Conscrits de 1914 », 15 septembre 1915.

[3] M. Barrès, « Sur la tombe d'un homme national », 2 novembre 1914.

[4] M. Barrès, « Paul Déroulède à Strasbourg et à Metz », 30 janvier 1919.

[5] M. Barrès, « Nous sommes unanimes », 31 janvier 1915.

[6] M. Barrès, « Paul Déroulède à Strasbourg et à Metz », 30 janvier 1919.

[7] M. Barrès, « Un bon ouvrier de la vie », 4 décembre 1914.

[8] M. Barrès, « Un dîner chez Déroulède », 24 décembre 1914.

[9] M. Barrès, « Charles Péguy mort au champ d'honneur », 16 septembre 1915.

À cette identification, qui l'amène à voir en Péguy une figure accomplie de la France, Barrès revient lorsqu'il présente *Avec Péguy, de la Lorraine à la Marne* (1916), l'ouvrage que Victor Boudon consacre aux derniers jours de l'écrivain :

> […] il vous apparaîtra au cours de ces trente jours de guerre comme un homme de la plus vieille France ; et vous verrez en action ce que vous avez déjà distingué dans la génialité de Péguy, un contemporain de Joinville et de Jeanne d'Arc, bref le Français de la France éternelle.[1]

Barrès met ainsi les faits et gestes de l'écrivain combattant dans la filiation de ceux de Jeanne : il le montre, de même que Déroulède, comme un être doué de la faculté mobilisatrice et fédératrice qu'il prête à l'héroïne. Aussi fait-il de Jeanne le support d'une nécessaire et fructueuse opération de « transfusion d'héroïsme »[2].

Une Jeanne d'union sacrée : « Dégager le pur diamant et lui donner tous ses feux »

Bien qu'il affecte de ne pas discuter les raisons pour lesquelles Viviani lui demande de retirer son projet de loi instaurant une fête nationale de Jeanne d'Arc, Barrès sait qu'elles tiennent aux polémiques religieuses et politiques du tournant du siècle. Le signale l'article où il retranscrit, pour en signaler la pauvreté et la faiblesse, les arguments de ses adversaires :

> Supposez qu'elle soit instituée, cette fête de Jeanne d'Arc. Dans nos villages, comment pourra-t-on la célébrer ? Vous le savez bien, c'est à l'église qu'elle aura son éclat. Le curé prononcera en chaire le panégyrique. L'instituteur pourra bien essayer d'une conférence, çà et là, à la mairie. Elle ennuiera. Au bout de quelques années la fête nationale de Jeanne d'Arc sera devenue l'affaire de l'Église toute seule.[3]

Aussi l'écrivain a-t-il conscience qu'il lui faut pour frayer un « chemin vers l'héroïne » la montrer de façon à ce qu'elle puisse être adoptée par tous ceux qui ont défendu la politique anticléricale de la République et par tous ceux qui ont résisté au culte de la Revanche. Afin d'y parvenir, il s'efforce de réconcilier les figures de Jeanne que les débats du début du siècle ont opposées. Plutôt que de livrer les noms des adversaires de son projet, Jaurès et Lavisse, il associe désormais ceux de France et de Péguy et range leurs œuvres au nombre de celles qui font valoir la Pucelle : « Dégager le pur diamant et lui donner tous ses feux, c'est l'affaire de Quicherat, de Michelet, d'Henri Martin, d'Anatole France, d'Hanotaux, de Charles Péguy ; c'est l'affaire des curés et des instituteurs. »[4] Il affecte en outre d'approuver Viviani au moment où il renonce à soumettre au vote sa proposition de loi : « […] pour admirer, aimer et vénérer avons-nous donc si grand besoin d'un renfort législatif ? […] Peut-être [le Parlement] voit-il qu'il n'est

[1] M. Barrès, « Avec Péguy de la Lorraine à la Marne, août-septembre 1914 », 5 juillet 1916.

[2] Sur ce point, voir M. Barrès, « Le suffrage des morts », 1er février 1916.

[3] M. Barrès, « Le Combat éternel de Jeanne d'Arc », 16 mai 1915. – Ces propos sont repris du discours du 4 mai 1913 que l'écrivain a prononcé devant Déroulède et à sa place.

[4] M. Barrès, « L'Hommage national à Jeanne d'Arc », 2 juin 1916.

pas créateur et qu'il n'a d'autre rôle que d'enregistrer ce qui déjà a pris naissance[1].» Aussi fait-il usage de la prétérition pour indiquer en quels termes il lui aurait répondu : « J'aurais pu lui dire qu'on fortifie un état d'esprit en le glorifiant et qu'il est bon pour nous d'être dans une atmosphère à la Jeanne d'Arc. »[2] Désireux d'agir en « créateur », Barrès se place donc aux côtés de ceux, historiens ou écrivains, qui ont évoqué les hauts faits de la Pucelle et procède, donnant un « accent nouveau » à sa figure, à des rapprochements audacieux : « […] le fait Clemenceau dans cette guerre est parent du fait Jeanne d'Arc. »[3] Sur ces fondements, il cherche un moyen de la dire qui satisfasse autant la France du « curé » que celle de l'« instituteur ». S'il emploie, comme ses confrères, un lexique religieux pour célébrer la combativité française, qu'il rapporte à la figure de Jeanne, il indique qu'il souhaite la faire « admirer, aimer et vénérer », chacun de ses lecteurs pouvant choisir celle de ces attitudes qui convient le mieux à l'image qu'il s'en fait. Revenant sur l'expression qui désigne les combats de l'automne 1914, il montre qu'il serait dangereux de tenir le « miracle de la Marne » pour un événement de volonté divine et signale que le terme « miracle » désigne aussi « des personnes, des choses étonnantes et dignes d'admiration »[4] au premier rang desquels il place la Pucelle et son œuvre : « C'est l'éternel miracle français, le miracle de Jeanne d'Arc. Hier, nous semblions capables de le commenter et de l'admirer, mais non de le renouveler »[5] ; « Au temps de Jeanne comme au temps de Joffre, la France se roidit et trouve en elle-même la force de se surpasser »[6].

Loin de se satisfaire de discourir sur sa compatriote, Barrès crée en outre une agitation autour d'elle en organisant des défilés qui offrent à ses concitoyens la possibilité de lui témoigner amour, admiration ou vénération que ce soit devant des « statues » ou au pied d'« autels »[7]. Beaucoup des chroniques où il évoque sa figure prennent en effet la forme d'invitations à des cortèges qu'il prépare pour commémorer la date anniversaire de la délivrance d'Orléans. Aux premières heures de la guerre, il pense ces manifestations comme une occasion de réunir les Français autour de valeurs que bafoue l'ennemi :

> Quand les Allemands déifient la déloyauté et la cruauté, et quand […] ils projettent d'écraser les faibles et d'asservir le monde, groupons-nous autour d'une vierge toute faite de vaillance et de bonté, de droiture et de sacrifice pour proclamer d'une voix unanime, Français de tous les partis, que le propre de la puissance est de délivrer et de protéger.[8]

Opposant les valeurs d'humanité et de civilisation qu'incarne Jeanne à celles que révèlent les atrocités commises par les Allemands en Lorraine et en Belgique, il invite l'ensemble des Français à se reconnaître en elles. La fête de Jeanne d'Arc est ainsi conçue comme un appel à la mobilisation des forces spirituelles, dont le succès doit témoigner de la détermination et de l'union de tous les Français. Dans ce contexte, Barrès se tourne vers

---

[1] *Idem.*

[2] M. Barrès, « Aide-toi, le reste viendra», 16 mars 1915.

[3] M. Barrès, « L'Union des Français autour de Jeanne d'Arc », 27 avril 1919.

[4] M. Barrès, « Le Bâton du chef d'orchestre », 7 septembre 1915.

[5] M. Barrès, « La Fête nationale de Jeanne d'Arc », 21 décembre 1914.

[6] M. Barrès, « Aide-toi, le reste viendra », 16 mars 1915.

[7] M. Barrès, « Le Combat éternel de Jeanne d'Arc », 16 mai 1915.

[8] M. Barrès, « La Fête nationale de Jeanne d'Arc », 21 décembre 1914.

des auditeurs inattendus. Dans la mesure où elles forment une part importante des populations de l'arrière, il convie les femmes et les jeunes filles à rendre hommage à sa compatriote et les montre répondre à son appel : « [Les] jeunes Parisiennes ont raison d'être zélées pour le service de Jeanne. Elles tiennent leur rôle de parentes. »[1] Il demande également à des représentants de diverses familles politiques de la France de rejoindre les manifestations qu'il organise, qu'il s'agisse des « radicaux » ou des « jacobins », et en appelle à des figures de la vie nationale connues pour avoir résisté à l'idée de la Revanche : « Hervé a tant de plaisir à scandaliser que je ne réponds pas de ce qu'il aurait pu écrire à certains jours pour embêter les admirateurs de Jeanne d'Arc ; mais ce dont je suis bien sûr, c'est que, dans son cœur, ce blasphémateur aime et vénère cette paysanne de génie. »[2]

Barrès fait ainsi de la fête de Jeanne « une fête de l'union sacrée » qui doit la consacrer et la resserrer puis, la paix revenue, la célébrer et la pérenniser : « quand je propose une fête de Jeanne d'Arc, c'est pour dédier un jour par an au souvenir et à la reconstitution de cette fraternité qui nous sauva en 1914 comme au quinzième siècle. » Aussi propose-t-il que les membres de la Ligue des patriotes cèdent l'honneur de conduire les cortèges, que ce soit à une délégation venue d'Angleterre (1915) ou à une autre d'anciens combattants (1919). Alors que le souvenir de telles manifestations est étroitement lié au nom de Déroulède, Barrès leur donne un « accent nouveau » à mesure que le conflit s'installe dans la durée en mentionnant plus volontiers désormais à la place de son nom celui du « vieux radical Joseph Fabre », l'initiateur du projet d'une fête nationale de Jeanne, dont il indique qu'il lui a cédé, à l'heure de sa disparition (1916), le soin de le mener à bien : « Le projet dont il fut l'apôtre […] et qu'il m'a légué, ne peut pas ne pas aboutir ». Ce phénomène traduit un nouvel élargissement de l'image de Jeanne que Barrès promeut. À l'heure de l'armistice, il fait en effet de la Pucelle l'instrument principal de la politique internationale qu'il défend. Il la montre désormais autant comme la patronne de l'union sacrée que comme une figure susceptible d'œuvrer à la constitution d'une nouvelle Europe : « Jeanne d'Arc […] est une force vive digne de représenter bien autre chose […] que notre réconciliation nationale. […]. La vertu de Jeanne rayonne par dessus nos frontières. »[3] Aussi la dernière de ses chroniques de guerre signale-t-elle combien la Pucelle a été présente dans la vie culturelle et religieuse de la Rhénanie : « Il n'y a pas d'endroit où l'on ait souhaité avec plus de violence la fin heureuse de sa mission. […] On peut dire que c'est ici la première station du culte de Jeanne. »[4] À ce titre, cette réflexion anticipe sur les interventions où Barrès évoque les célébrations qui sont organisées en l'honneur de Jeanne « dans les cathédrales du Rhin, auprès du fleuve pavoisé de nos drapeaux »[5] dans les ultimes pages du *Génie du Rhin* (1921) et dans un des articles réunis dans *Les Grands problèmes du Rhin* (1930).

---

[1] M. Barrès, « L'Hommage national à Jeanne d'Arc », 2 juin 1916.

[2] M. Barrès, « L'Union des Français autour de Jeanne d'Arc », 27 avril 1919.

[3] M. Barrès, « La Fête nationale de Jeanne d'Arc – de Castelnau à Ferdinand Buisson », 2 mai 1919. – La référence vaut pour toutes les citations du début de ce paragraphe.

[4] M. Barrès, « Jeanne d'Arc sur le Rhin », 4 juillet 1920.

[5] M. Barrès, « Discours sur la politique rhénane prononcé par M. Maurice Barrès, député, pendant la discussion du projet de loi portant approbation du traité de paix conclu à Versailles le 28 juin 1919 », 29 août 1919.

Alors que la figure de Jeanne a longtemps inquiété Barrès et qu'il a hésité, faute de parvenir à s'en saisir, à s'intéresser à elle, les premiers mois de la guerre lui révèlent son « extraordinaire actualité ». Les disparitions successives de Déroulède, de Péguy et de Fabre le conduisent en outre à se tenir pour le légataire universel des figures qu'ils en ont transmises mais surtout pour celui, puisqu'il est tout à la fois militant, écrivain et parlementaire, à qui il revient d'achever leur œuvre. Ce travail, qu'il tient pour un travail de « réparation » et conçoit comme un seul et même hommage à rendre à Jeanne et à ceux qui l'ont précédé sur le chemin qui l'a conduit vers elle, lui permet de donner un « accent nouveau » à sa figure. S'il célèbre en elle, comme ses prédécesseurs, ses vertus combatives, il la voit surtout comme une force d'entraînement où « découv[rir] des choses qu'elle portait ignorées d'elle-même, invisibles à tous, inconnues »[1]. Il finit ainsi par transformer la vierge guerrière en figure de concorde civile lorsqu'il l'érige en patronne de l'union sacrée, mais également de paix entre les nations : « On s'aperçoit aujourd'hui, après la guerre, que cette fille portait en elle l'embryon de la Société des Nations, de ce patriotisme qui respecte les autres patries pour qu'on le respecte lui-même. »[2] Aussi devient-elle à ses yeux, son nom étant alors associé à ceux de Pasteur, de Pascal et de Chateaubriand, un des plus puissants instruments dont dispose la France afin de garantir une paix européenne qui passe par le développement d'une politique culturelle visant à détacher la Rhénanie de l'influence prussienne, une figure excitatrice d'enthousiasme et de sympathie susceptible d'écarter la menace de nouveaux conflits que lui semblent préparer les traités de paix. Ce faisant, Barrès persiste à voir en Jeanne une héroïne française, l'incarnation de valeurs qu'il pense être universelles parce qu'elles sont françaises et qui sont françaises parce qu'il les « découvre » en elle. Conscient de cette difficulté, soulignée peu après par Friedrich Sieburg[3], qui tient à ce qu'il accorde dans ses chroniques de guerre plus de prix aux héritages de Déroulède et de Fabre qu'à celui de Péguy, il reprend son projet d'un drame consacré à l'enfance de Jeanne[4]. Si la Pucelle reste pour lui une figure à laquelle il finit par associer son combat politique et culturel, elle est donc aussi la figure d'une lutte intérieure, celle d'un écrivain d'idées qui doute du pouvoir de son écriture au point de s'identifier à elle lorsqu'il l'imagine, devant Paris, « malheureuse […] de l'impuissance où elle se trouvait de communiquer la confiance dont elle était pleine. »[5]

[1] M. Barrès, « Notes inédites de Maurice Barrès » [1920], *in Jeanne d'Arc*, Éditions des horizons de France, 1929, p. 17.

[2] *Idem.*

[3] Friedrich Sieburg, *Dieu est-il français ?*, Grasset, 1930, p. 303.

[4] M. Barrès, *Mes Cahiers*, t. XII [1919-1920], Plon, 1949, p. 297.

[5] M. Barrès, « La plus vieille relique de Jeanne d'Arc à Paris », 4 juin 1916.

La plume et l'épée
Jeanne d'Arc, une sainte de l'entre-deux-guerres pour l'entre-deux-guerres (Joseph Delteil, Georges Bernanos, André Suarès)

Aude Bonord
Université de Nice Sophia-Antipolis

La canonisation de Jeanne d'Arc en 1920 et l'importance qu'elle avait revêtue dans les dévotions lors de la Première Guerre mondiale relancèrent l'écriture hagiographique, au point que les *Cahiers orléanais* consacrèrent quatre numéros de 1926 à 1927 aux résultats d'une enquête sur « Jeanne d'Arc et les lettres » menée auprès d'écrivains, confessionnels ou non, qui s'étaient intéressés à cette figure[1]. La revue faisait également état des réactions que ces réponses avaient suscitées, notamment chez les ecclésiastiques.

Cette enquête s'inscrivait sans nul doute dans le sillage du scandale provoqué par la publication, en 1925, de *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil[2], un écrivain surréaliste. Le débat avait agité journaux et revues de tous bords, confessionnels ou non, de mai à août, et Delteil finit par corriger l'édition originale. Les critiques admettaient mal, dans l'ensemble, la représentation trop charnelle que l'auteur donnait d'une sainte ou du symbole de la Patrie.

Quatre ans plus tard, l'écrivain catholique Georges Bernanos publiait un essai hagiographique, *Jeanne, relapse et sainte*[3], centré sur le procès de condamnation ; dans les années 1930, ce fut au tour d'André Suarès, écrivain non confessionnel, de publier une courte notice consacrée à la sainte[4], recueillie dans ses *Portraits sans modèles* et largement marquée par ce même procès.

En inspirant ainsi des écrivains aussi éloignés dans le paysage littéraire de la même période, Jeanne d'Arc apparaît comme une sainte en harmonie avec le contexte de l'entre-deux-guerres. Y a-t-il alors une Jeanne pour l'entre-deux-guerres qui reflète, dans ses représentations littéraires, les aspirations artistiques ou éthiques d'une époque ?

Nous verrons, d'abord, si le visage guerrier de Jeanne posa problème à ces auteurs au lendemain de la Grande Guerre, alors que le blason du héros guerrier demandait à être redoré. Nous analyserons ensuite comment la sainte fut propulsée au cœur des débats artistiques de l'entre-deux-guerres, de l'anti-intellectualisme à la redéfinition de la langue littéraire.

---

[1] *Les Cahiers orléanais*, n°s 11-16, avril 1926 – février 1927.

[2] Joseph Delteil, *Jeanne d'Arc* [1925], dans *Œuvres complètes* [1re éd. : 1961], Grasset, 2002.

[3] Georges Bernanos, *Jeanne, relapse et sainte*, publié dans *La Revue hebdomadaire* en 1929. – Nous utiliserons comme édition de référence les *Essais et écrits de combat*, t. I, éd. Michel Estève, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

[4] André Suarès, « Jeanne d'Arc », publié en revue puis recueilli dans *Portraits sans modèles*, Grasset, 1935. – Nous utiliserons comme édition de référence : A. Suarès, *Valeurs et autres écrits historiques, politiques et critiques. 1923-1948*, éd. Robert Parienté, Robert Laffont, « Bouquins », 2002.

Une revalorisation du héros épique ?

Après la Première Guerre mondiale, la définition du héros épique était littéralement minée par la réalité des tranchées, et la littérature de guerre s'en fit l'écho. La faiblesse et l'horreur avaient pris le pas sur la grandeur, les valeurs héroïques elles-mêmes étaient invalidées. Une partie des intellectuels de l'entre-deux-guerres, comme les surréalistes[1], cherchait alors un autre idéal fédérateur que la Nation. C'est d'ailleurs ce qui valut en partie à Delteil son excommunication du groupe surréaliste : choisir une sainte, à plus forte raison la sainte de la Patrie récemment canonisée, ne fut évidemment pas du goût de Breton. Pourtant, notre auteur méridional s'inscrivait dans la recherche d'une nouvelle définition de l'héroïsme propre à cette période. Dans une perspective nullement contraire aux avant-gardes, il insistait au fil des entretiens sur le fait qu'il voyait avant tout une femme en Jeanne, « une belle femme de France »[2], « la plus grande femme du monde »[3]. Outre son statut spirituel, c'est bien l'héroïne féminine qui intéressait les auteurs, du catholique Bernanos, qui ne cessait de souligner la fragilité de la jeune fille, à Suarès, qui l'opposait significativement à une figure masculine, représentant du héros épique traditionnel : Napoléon. « Mais à cinq cents ans d'intervalle, nous sommes plus près d'elle que de Napoléon »[4], affirmait-il au seuil de son portrait. Dans ce contexte, quel nouveau modèle de héros la sainte permit-elle de définir ?

Suarès présente une image assez idéalisée de la sainte, bien loin du foudre de guerre. Il ne retient que « son horreur du sang », d'elle qui fut « toujours prête à verser le sien pour épargner celui de son peuple et celui même de ses ennemis […] »[5]. Cette vision sacrificielle se situait dans la lignée de l'interprétation religieuse de la Grande Guerre qui assimilait notamment les soldats à des martyrs. Les cartes postales de la propagande avaient en effet nourri l'illusion que les Poilus rejouaient la geste de Jeanne, sous les auspices de la sainte et de Dieu[6]. Les travaux d'Annette Becker[7] soulignent d'ailleurs l'importance de la sainte dans la dévotion des combattants. Dans le texte de Suarès, Jeanne incarne, de même, la guerre juste, ce que confirme son opposition au « barbare » ou à la « bête », images péjoratives des Allemands véhiculées par la propagande.

Cependant, la focalisation du regard de l'écrivain sur le procès fait passer le visage de la guerrière au second plan et souligne sa place parmi « les victimes qu'exige

---

[1] Dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » publié un an avant la *Jeanne d'Arc* de Delteil, Breton récusait « ce sentiment de la « patrie » », *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. II , p. 276.

[2] Entretien réalisé par Robert Gaby, « Chez Joseph Delteil », dans *Ceux qui viennent. Cahier de littérature et d'art*, n° 2, 1925, p. 5.

[3] Joseph Delteil, *L'Intransigeant*, 7 juin 1925 – cité dans Jean Guiraud, *La Critique en face d'un mauvais livre,* Limoges, Imprimeries Guillemot ; Paris, Lamothe, 1926, p. 90.

[4] A. Suarès, *Valeurs et autres écrits…, op. cit*., p. 416.

[5] *Ibid*., p. 417.

[6] Une carte postale intitulée « Vision de Jeanne d'Arc » montre un Poilu à qui la sainte apparaît disant : « Tu sais ton devoir, fais-le jusqu'au bout. Montre que la France est toujours debout. » La carte est reproduite dans Serge Zeyons, *Le Roman-Photo de la Grande Guerre*, Hier et demain, 1976, p. 93.

[7] Notamment Annette Becker, *La Guerre et la foi. De la mort à la mémoire 1914-1930*, A. Colin, 1994.

l'ennoblissement du genre humain »[1]. En se hissant au rang des héros, Jeanne ne revalorise pas le modèle épique, elle porte l'humanité à son degré le plus élevé. C'est la possibilité d'une élite morale qu'elle révèle en contraste avec tous les vils profiteurs de guerre ou des héros ratés très présents dans la littérature de l'entre-deux-guerres. Symbole de la « patrie dolente, ravagée et vengée »[2], Jeanne incarne aux yeux de Suarès une grandeur tragique plutôt qu'épique. En un contexte où la grandeur se mesure moins aux actions éclatantes qu'à la capacité à endurer les souffrances, l'auteur écarte le visage conquérant de Jeanne au profit de sa « gaîté qui rit jusque dans les supplices »[3], en lien avec le principe hagiographique de l'héroïcité des vertus.

De son côté, Delteil évita soigneusement de reprendre le terme de « roman épique » que lui proposait un journaliste pour qualifier sa *Jeanne d'Arc* lors d'un entretien. Il répondit : « Les hommes d'action sont ceux qui m'intéressent »[4], refusant un terme lourd d'une tradition littéraire et miné par l'actualité récente. Delteil voulait probablement rejeter la violence magnifiée de l'épique, pourtant le terme d'« épopée » figurera en sous-titre de l'édition originale. Cette position ambiguë reflète l'image équivoque que Delteil propose de son héroïne. Comme Suarès, il admire l'association paradoxale de la force guerrière avec une sensibilité féminine : « Jeanne est un grand capitaine. Mais c'est aussi une femme, une véritable femme. Et c'est une fille de Dieu. Au nom de Dieu et de la Femme, elle déteste la guerre (en principe). / Avant de répandre le sang, elle tente toutes les chances de paix »[5]. Cependant, cette fascination pour la femme virile rejoint bien plus les personnages de garçonnes en vogue dans les années vingt que l'idéal d'une guerre juste. Contrairement à Suarès et à de nombreux écrivains catholiques, il n'hésite pas à représenter Jeanne au combat, soumise à de troubles pulsions. Lors du siège d'Orléans, par exemple, la sainte impose une « atmosphère de victoire et de sensualité », la coordination érotise la sainte guerrière à la suite du zeugma décrivant « ses grands yeux noirs, ivres de poudre et de joie »[6]. Manifestement, Delteil se plaît à détourner la joie mystique de Jeanne en « joie panique »[7], comme il l'écrit plus loin. Au combat, la sainte illustre l'alliance d'Eros et Thanatos fort éloignée de l'angélisme que Suarès prêtait à cet « archange jeune fille »[8]. L'influence surréaliste qui imprégnait encore Delteil ne suffit pas à expliquer cette image à l'origine du scandale. L'auteur ne cherchait pas à salir la sainte par provocation, comme de nombreux critiques le lui reprochèrent : il visait à l'humaniser en faisant place au corps et à l'inconscient.

---

[1] André Suarès, *Valeurs et autres écrits…, op. cit.*, p. 416.

[2] *Ibid*.

[3] *Ibid*., p. 417.

[4] R. Gaby, « Chez Joseph Delteil », art. cit., p. [5].

[5] J. Delteil, *Jeanne d'Arc, op. cit.*, p. 285.

[6] *Ibid*., p. 290.

[7] J. Delteil, *Jeanne d'Arc, op. cit*., p. 309 : « Jeanne au premier rang frappe d'estoc et de taille dans une sorte de joie panique, dans un formidable automatisme. Elle lave enfin dans le sang clair le trouble énervement de son corps. »

[8] A. Suarès, *Valeurs et autres écrits…, op. cit*., p. 416.

Bernanos fustige également toute représentation édulcorée de la sainte, cette « fade image d'une rosière inoffensive à faire rêver les séminaires, un museau à confitures » :

> Certains dévots, de l'espèce larmoyante, que le moindre acte de violence politique jette dans de véritables transports, la langue hors de la bouche et les yeux noyés, honorent pieusement à Saint-Sulpice des Jeanne de plâtre cuirassées de peinture d'aluminium, qui font semblant d'ignorer que quelques-uns de ces mêmes Anglais […] l'avaient vue rentrer dans la bastille de Saint-Loup, bannière haute, et le sang ruisselant sur son armure.[1]

L'écrivain catholique rejette la fausseté de l'image sulpicienne de Jeanne pour plébisciter, en revanche, la tradition du *miles Christi*. Comme chez Delteil, la sainte est avant tout une femme d'action, qui mêle la vertu à la violence. Mais loin de lier l'ardeur au combat à l'épanouissement d'une sexualité refoulée, Bernanos associe la veine épique à l'insouciance de l'enfance. La vie du soldat est perçue comme une forme d'innocence et de détachement par rapport aux valeurs du monde, commune aux saints et aux enfants[2].

De plus, le rappel des vertus guerrières appuie, chez Bernanos, une pensée politique. S'il méprise les cœurs tièdes d'un point de vue spirituel, à l'instar de Delteil, il érige la sainte en exemple des limites de la diplomatie et de la démocratie. Elle apparaît ici comme une caution de la violence politique, rappelant les sympathies de Bernanos pour l'Action française. L'auteur avait d'ailleurs insinué plus haut que la « provocation enfantine » de Jeanne « à la barre du tribunal de Rouen » aurait dû inspirer l'attitude de la France face à l'Allemagne lors de la conférence de Locarno, trop pacifiste à son goût[3]. Néanmoins, ce parti-pris politique propre à l'auteur, reflétant bien le courant nationaliste et revanchard que soutenait souvent la dévotion pour la sainte dans l'entre-deux-guerres comme en 1870, ne doit pas occulter ce qui a réuni nos trois auteurs autour de Jeanne d'Arc dans les débats intellectuels de l'époque.

Jeanne d'Arc, figure de proue de l'anti-intellectualisme

Bien que la sainte ne représente pas exactement le même idéal chez les trois auteurs, elle reste pour tous une figure de proue pour le courant anti-intellectualiste qui traverse l'entre-deux-guerres. Ces écrivains portent en effet un regard à la fois tendre et admiratif sur celle qu'ils perçoivent comme une enfant. Or, la « bergerette », selon l'expression affectueuse de Bernanos, la « noble paysanne, très sage et fermement près de la terre », « petite fermière de Dieu », selon celle de Suarès, ou encore « la petite paysanne lorraine » de Delteil, s'avère capable de gagner des batailles et de tenir tête à ses juges lors de son procès. Ce paradoxe les fascine et nourrit leur mépris vis-à-vis d'une image de l'intellectuel en décalage avec la vie, enfermé dans les certitudes de son érudition.

---

[1] G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, *op. cit*., pp. 29-30.

[2] *Ibid*., p. 35 : « Elle a aimé ce qu'aiment les soldats, qui ne s'attachent à rien, prêts chaque jour à tout quitter […]. Il suffit bien qu'ils vivent et meurent comme ces petits enfants qui leur ressemblent. »

[3] *Ibid*., p. 25 : « Provocation enfantine, aussi déplacée à la barre du tribunal de Rouen qu'elle le serait aujourd'hui à Locarno, ou devant les professeurs de droit international et les statisticiens de Genève. »

Dans la lignée des surréalistes, Delteil assimile la simplicité évangélique de Jeanne, soulignée par les deux autres auteurs, à une qualité animale en accord avec les thématiques anti-intellectualistes de l'époque :

> Elle est infaillible comme un pigeon voyageur. Elle n'use pas de l'intelligence ; elle a mieux : l'instinct ! Jeanne d'Arc est la glorification de l'Instinct. Que MM. les intellectuels en prennent de la graine ! Elle ne connaît rien de rien. […] Une ignorance crasse, vous dis-je.[1]

Cette intrusion d'auteur, ajoutée sur le tapuscrit, joue avec la définition mystique de la docte ignorance. En la nommant avec une familiarité provocatrice, Delteil refuse l'image d'une sainte directement instruite par Dieu pour mettre en valeur son « bon sens ». Or il transforme cette vertu populaire en vision du monde avant-gardiste.

En effet, lorsqu'il écrit : « D'ailleurs, aux yeux du bon sens, tout est nouveau »[2], il illustrait avec Jeanne sa théorie de « l'œillisme »[3], c'est-à-dire la suprématie de l'œil sur l'intellect grâce à la conversion du regard plébiscitée aussi par les surréalistes. Il spiritualisait et ancrait ainsi dans ses origines paysannes l'un des principes du groupe auquel il appartenait encore. Cette touche personnelle lui permettait d'affirmer sa singularité et lui valut en partie son exclusion. Pourtant, le choix de l'hagiographie n'était ni un geste d'allégeance à l'égard des écrivains catholiques, comme le crut Breton, ni une provocation surréaliste dirigée contre la religion, comme le ressentirent de nombreux critiques au moment de la parution de l'ouvrage. Delteil tentait véritablement de créer une filiation entre l'esprit surréaliste et la spiritualité des saints, comme si l'un prenait la relève de l'autre.

L'interpellation de « MM. Les intellectuels » introduit d'ailleurs, sans ambiguïté, la sainte dans le débat esthétique contemporain, qui opposait l'avant-garde aux tenants d'une renaissance classique. Contre toute attente, Jeanne d'Arc devenait la patronne des opposants à une perception logique du monde et à une écriture gouvernée par la raison. La sainte, incarnant la spontanéité de l'instinct, renversait le lien entre l'intelligence et la spiritualité établi en 1919 par les signataires du manifeste du « Parti de l'intelligence »[4], défenseurs d'une littérature intellectuelle et nationale que visait sans doute ce passage. Le parti pris de Delteil était d'autant plus audacieux que se trouvaient parmi eux de nombreux écrivains catholiques, situés dans le sillage néo-thomiste de Maritain. Avec Jeanne d'Arc, notre auteur prenait, de toute évidence, un malin plaisir à miner de l'intérieur l'association du catholicisme, du nationalisme et du classicisme qui sous-tendait le discours du Parti de l'intelligence dirigé contre une tendance politique (le bolchévisme,

---

[1] J. Delteil, *Jeanne d'Arc, op. cit*., p. 295.

[2] *Ibid*., p. 297.

[3] Il l'associe clairement à la sainte dans son entretien avec Frédéric Lefèvre au moment de la parution de *Jeanne d'Arc* : « Oui, toute la lutte est entre l'intellect et l'œil. Ma théorie (quelle horreur, une théorie) c'est l'*œillisme*. » (Frédéric Lefèvre, « Une heure avec M. Joseph Delteil, Poète de Jeanne d'Arc », *Les Nouvelles littéraires*, 16 mai 1925, p. 2).

[4] « Pour un parti de l'intelligence », *Le Figaro, supplément littéraire*, 19 juillet 1919, p. 1. – Parmi les signataires, on trouve notamment Paul Bourget, Louis Bertrand, Maurice Denis, Henri Ghéon, Francis Jammes, Charles Maurras, Henri Massis et Jacques Maritain. Notons qu'il s'agit au départ d'une réponse aux attaques répétées de *Clarté*, revue de culture révolutionnaire, contre l'intelligence liée aux institutions.

l'anarchie) mais aussi contre le désordre des instincts liés au cœur et au corps[1], éléments justement attachés à Jeanne d'Arc dans son hagiographie.

Suarès usa du même jeu d'opposition entre la simplicité candide de Jeanne et l'intellectualisme de ses juges : « Les pièges des docteurs, la cendre atroce des théologiens, l'esprit obtus et dur des clercs à système ne retiennent pas ce grand oiseau pur de femme […]. » L'image de l'oiseau est ici un symbole de la liberté et du mouvement vital opposé à la rigidité des clercs figés dans leur logique. La figure de l'intellectuel est placée du côté de la mort et du mensonge, tandis que le « bon sens » de Jeanne est du côté de la « vérité » et de l'ascension spirituelle figurée par le motif de l'oiseau, récurrent dans la courte notice hagiographique. La critique vise aussi chez Suarès la définition des élites par le critère de l'intelligence qu'il nomme « le bon sens à la Descartes, la façon droite de raisonner, la logique ordinaire, sans plus ». À la suite de Delteil, cet écrivain distinguait l'intelligence et la spiritualité, bien supérieure et réservée aux « grandes âmes » tels « les grands poètes et les saints ». Il distinguait clairement ces personnages de la foule qualifiée avec mépris de « fange infinie », d'« horrible plèbe » ou encore de « commune boue ». Dans cette perspective, la sainte ne réhabilitait pas le bon sens populaire que Suarès dénonçait, avec le même dégoût, comme de « l'espèce la plus commune ». Elle fondait un nouvel élitisme sur un critère moral et quasi transcendant puisque l'auteur associait le bon sens de la sainte à une vérité « céleste »[2]. La pensée anti-intellectualiste établissait ici un statut aristocratique de l'écrivain, plus proche de l'anarchisme de droite que des avant-gardes.

En s'appuyant, comme Suarès, sur le procès, Bernanos accentue à son tour l'opposition entre la « pauvre Jeannette » et ses juges, avec un anticléricalisme encore plus virulent. Cependant, la critique des clercs théologiens condamne moins le primat de l'intelligence en général qu'une conception de la foi. C'est avant tout en catholique que Bernanos envisage le choc de l'innocence et de l'érudition. Ainsi, la sainteté est placée du côté de l'action et de l'audace tandis que les théologiens raisonneurs appartiennent à la catégorie honnie des bien-pensants, indifférents à la nécessité de lier le temporel au spirituel. Selon l'écrivain, l'Église doit être « *l'Église des saints* » gouvernée par l'esprit d'enfance qui pousse à « se jeter en avant ». En définitive, la dépréciation des intellectuels met en question la légitimité de l'institution ecclésiastique comme modèle pour le croyant. La satire de l'intellectuel se situe donc au cœur d'un débat religieux absent chez les auteurs non confessionnels. Pour Bernanos, l'Église confond à tort le temporel avec le matériel, représenté par le stéréotype du « bonhomme bien pensant, à gros ventre et à chaîne d'or, qui trouve que les saints courent trop vite et souhaiterait d'entrer au paradis à petits pas, comme au banc d'œuvre, avec le curé son compère »[3]. La médiocrité de la foule, dénoncée par Suarès et par Delteil, qui l'associent aux juges de Jeanne d'Arc, s'applique ici

[1] *Ibid*. : « […] nous prétendons opposer au désordre libéral et anarchique, au soulèvement de l'instinct, une méthode intellectuelle […]. » Commentant ce manifeste, Henri Ghéon approuva la restauration de l'esprit français dans le triomphe de l'intelligence et cela voulait dire, selon lui, ne penser « qu'avec sa raison pure, dégagée des penchants de son cœur, voire de son corps […]. » (H. Ghéon, « Notes. Réflexions sur le rôle actuel de l'intelligence française », *N.R.F.*, n° 74, 1er novembre 1919, p. 954).

[2] Toutes ces références renvoient à André Suarès, *Valeurs et autres écrits…*, *op. cit*., pp. 416-417.

[3] G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, *op. cit*., p. 41.

plus précisément aux tenants d'une spiritualité spéculative, stérile au regard de la spiritualité de combat incarnée par Jeanne d'Arc.

Néanmoins, chez tous les auteurs, les théologiens représentent une éloquence virtuose affrontée à la parole naïve, mais malicieuse, de Jeanne. L'anti-intellectualisme soutenu par la sainte appuie donc aussi un modèle rhétorique.

Jeanne, patronne de l'écrivain

Une rhétorique de la fureur ?

Nos trois auteurs se situent dans la lignée de la littérature mystique, comme les *Vies des Pères du désert*, où l'éloquence, art du détour et fille de la vanité, s'oppose au parler simple et rustique du saint aussi valorisé que sa vie et ses miracles[1]. Delteil conserve cet antagonisme symbolique entre la « naïve enfant de la terre » et la figure du prédicateur anonyme, donc à valeur générique, semblable à un démon : « laid, emphatique et suant, l'enfer dans les yeux et la salive à la gueule »[2]. Les juges théologiens sont de même déshumanisés, chez Bernanos, qui les compare à des « insectes » ou les réduit à leurs « faces blettes »[3]. Suarès accumule, quant à lui, les adjectifs péjoratifs : « on a cent fois tenté de la prendre aux rets de l'absurde, du dogme papelard, de l'affreuse doctrine, d'une infâme logique »[4].

À cette rhétorique diabolique associée au discours rationnel, que Bernanos nomme avec dégoût l'« araignée » de la « philosophie cartésienne »[5], Delteil oppose le modèle de la lettre aux Anglais. Dans une intrusion saturée d'exclamations, d'interjections et d'apostrophes, l'auteur laisse éclater son enthousiasme :

> Ah ! le grand ton ! et comme il vous dilate le crâne, la poitrine et les reins ! Quelle allégresse dans la menace, quelle santé dans la belle fureur ! Et comme il sent fort ce mélange de pichenettes et de sanguinaires interpellations ! C'est bien là la Jeanne d'Arc qui me plaît jusqu'à l'apostrophe ! La Pucelle qui éclate dans mon cœur ! Ah ! Jeanne, Jeanne, comme tu es toute à moi ! Tu es bien l'incarnation de mon rêve, le personnage essentiel de mon drame […].[6]

Le vibrant éloge de la rhétorique de la fureur, qui caractérise la lettre de Jeanne aux yeux de l'auteur bouleversé, contraste grandement avec le commentaire des historiens. Pour Colette Beaune, par exemple, la prose de la Pucelle « prouve que la grammaire n'est

---

[1] « Et qui est celui d'entre tous ceux qui font le plus de vanité de leur éloquence, qui ne répondent qu'avec mépris à tout ce qu'on leur objecte, et qui se réjouissent comme des enfants de tendre des pièges par leurs syllogismes, qui ait jamais pu surpasser le parler simple et rustique de ce grand saint ? » (*Vie de saint Aphraate persan* dans les *Vies des Pères du désert*, éd. Adalbert Hamman, trad. Arnauld d'Andilly et Benoît Lavaud, Grasset, « Lettres chrétiennes », n° 4, 1961, pp. 176). D'ailleurs, « frappant de tous côtés leurs ennemis par la pureté de sa vie, par ses paroles et par ses miracles, il [saint Aphraate] ne reçut jamais d'eux aucune blessure. » (*ibidem*, p. 179). Nous retrouvons ici la métaphore militaire.

[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc, op. cit.*, p. 336.

[3] G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, respectivement p. 39 et 22.

[4] A. Suarès, *Valeurs et autres écrits…, op. cit.*, p. 417.

[5] G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, *op. cit.*, p. 22.

[6] J. Delteil, *Jeanne d'Arc, op. cit.*, p. 286.

pas son fort et qu'elle ignore tout de la façon normale de construire une lettre »[1]. Au contraire, l'allusion de Delteil au *furor poeticus* donne une valeur poétique à un discours qui, sans respecter nécessairement les règles de la rhétorique, fonde son efficacité sur la spontanéité de l'émotif. La sainte illustre un idéal d'écriture aussi parce qu'elle ébranle le lecteur et le touche intimement. En elle, non seulement l'*ethos* et le *pathos* se confondent dans l'enthousiasme d'une sainte habitée par Dieu, mais ils se transmettent au récepteur. Delteil se met en effet en scène comme exalté par les paroles de la Pucelle au point de fusionner avec elle. Suarès, qui admire aussi cette « langue exquise et forte »[2], souligne son pouvoir illocutoire avec la même expression que Delteil : « Bien plus vraie que toute conclusion logique, cette vérité éclate au cœur […] »[3]. La parole de Jeanne fonctionne à la manière d'une révélation, elle ne vise pas l'intellect mais le cœur, siège des affects mais aussi lieu d'où sourd la prière. À travers l'exemple de la sainte, les auteurs placent l'émotion et la spiritualité au cœur d'un langage dévoyé par les règles de la rhétorique ressenties comme artificielles et arbitraires.

Cependant, seul Delteil fait l'éloge d'une violence d'expression en accord avec le statut de guerrière du personnage qui donne, une fois de plus, une dimension spirituelle à l'esprit de révolte des avant-gardes. Bernanos, quant à lui, concilie grâce à la sainte le « cri innocent » qui riposte aux accusations des clercs et la violence guerrière patriotique, « le furieux aboiement des canons français » qui lui « répondra d'âge en âge »[4]. L'expression spontanée de la sainte fonde aussi une parole polémique qui porte ici une contestation politique et non esthétique. Toutefois, la parole de Jeanne, cri innocent ou sainte fureur, reste un modèle littéraire antirhétorique dirigé contre les règles du bien écrire.

Repenser la rhétorique

La topique antirhétorique de la littérature mystique s'accordait pleinement avec les débats littéraires de l'entre-deux-guerres. En effet, à cette époque, la définition de la langue littéraire fondée sur l'enseignement de la rhétorique scolaire était remise en cause par les avant-gardes, d'une part, et la littérature prolétarienne ou le roman paysan, d'autre part. L'affirmation de l'émotif allait déjà dans ce sens en faisant primer la vie sur les normes grammaticales ou rhétoriques.

Le terrain de ces réflexions littéraires avait été préparé par la naissance de la linguistique[5] autour de Ferdinand Brunot, Ferdinand de Saussure et Charles Bally puis de son élève Henri Frei, qui envisageaient la langue littéraire comme une variante esthétique

[1] Colette Beaune, *Jeanne d'Arc, vérités et légendes*, Perrin, 2008, p. 94.

[2] A. Suarès, *Valeurs et autres écrits…, op. cit*., p. 416.

[3] *Ibid*., p. 417.

[4] G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, *op. cit*., p. 28.

[5] Comme le constate Philippe Roussin : « C'est principalement à travers Vendryes, à la linguistique historique que les romanciers des années 1930 devront leur représentation de la langue, leur conception des rapports entre la langue et la littérature, leur manière d'identifier la langue parlée à la langue *orale*, à la langue *populaire* voire à la langue naturelle et spontanée, comme l'idée d'une *prééminence de l'oral sur l'écrit* [Queneau]. », *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Gallimard, « Essais », 2005, p. 273. Voir aussi l'ouvrage de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007. – spécialement les chapitres 1 et 2 de la IIe partie.

de la langue parlée et légitimaient les incorrections par leur valeur expressive. Ces défenseurs de l'expressivité au détriment du code étaient en conflit avec les puristes, souvent critiques littéraires. Ces derniers livraient bataille « au nom d'un cartésianisme qui met la *logique* au premier plan de la civilisation française »[1], comme le remarque Jérôme Meizoz. L'on sent déjà combien l'éloge des qualités de la langue de Jeanne d'Arc inscrivent nos auteurs dans ce débat, reste à déterminer pourquoi la sainte constitua un modèle littéraire à leurs yeux. Ce choix, certes inattendu pour des auteurs non confessionnels, reste étonnant pour tous dans la mesure où rien ne prédisposait Jeanne à devenir patronne des écrivains, contrairement par exemple à François d'Assise, saint et poète.

De prime abord, la parole simple de Jeanne surpasse le langage rhétorique et savant des clercs aux yeux de nos auteurs. Bernanos oppose la « voix de jeune femme » qui « éclate » lors du procès au « murmure de classe studieuse », au « léger bourdonnement des références échangées de pupitre en pupitre ». Symboliquement, la parole des clercs apparaît inaudible au regard des cris du cœur de la sainte, ainsi la valeur du discours est évaluée selon des critères éthiques. La même condamnation morale du discours rhétorique apparaît dans la courte hagiographie de Suarès :

> Car ils vont tous du même mouvement, ces professeurs, armés de textes et de conséquences sournoises, de raisons meurtrières et même de bonne foi dans la ratiocinure, contre cette alouette, contre cet ange de candeur qui répond par son sang aux arguments inintelligibles, aux menaces par la simple prière, aux attentats par la douleur d'être si près de l'innocence divine et de n'être jamais crue.

Ici la pureté de la voix de Jeanne est d'autant plus accentuée qu'elle n'est pas présentée comme une jeune femme mais comme un être en contact direct avec le ciel, oiseau ou ange. Par contraste, le savoureux néologisme « ratiocinure », formé à partir de deux mots péjoratifs « ratiociner » et « rognure », rabaisse les raisonnements éloquents au rang de déchets. De plus, l'assimilation de la voix de la sainte à son sang induit l'utopie d'une transparence édénique de la parole qui serait le reflet de son âme. Dans cette perspective, les êtres d'exception, comme les saints ou les poètes, qui tenteraient de ressusciter l'âge d'or où le langage portait encore les traces du divin, paraissent non seulement en marge mais voués à la persécution. Suarès déplore la suprématie de la rhétorique, reflet de la tyrannie du groupe sur les individus en désaccord avec la pensée commune. En outre, cette voix céleste tragiquement écrasée par les arguties diaboliques des docteurs figure le triomphe du Mal sur le Bien et accuse de façon oblique l'humanité entière d'être sourde à toute parole sincère.

Ce constat terrible n'est pas explicite chez Delteil qui pense que « le monde moderne a un besoin profond des simples enseignements de la Pucelle »[2]. Il fustige néanmoins tout langage subtil en louant l'efficacité du « grand ton naturel » de Jeanne, ses « gros propos de fraîche paysanne de Dieu »[3], souvent confondus avec une crudité du style. À nouveau, la sainte illustre la pensée avant-gardiste de Delteil, à savoir l'opposition

[1] J. Meizoz, *Postures littéraires…*, *op. cit.*, p. 166.
[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc, op. cit.*, p. 334.
[3] *Ibid.*, p. 267.

entre l'esthète et l'artiste qu'il avait établie dans la revue *Surréalisme* un an plus tôt. Curieusement, l'auteur prenait déjà des figures religieuses pour éclairer son propos : l'ange et Dieu, gouvernés par le cœur, représentaient l'artiste, tandis que l'esthète, soumis au cerveau et représenté par Satan, apparaissait comme « le descendant du scolastique ». Ainsi, l'Art était défini comme « événement de la nature. Naissance spontanée », alors que l'Esthétique était une « Affaire d'intelligence, de raisonnement. Faculté de persuader, d'expliquer. Professorat. »[1] Le fossé entre Jeanne et ses juges, la petite paysanne et les docteurs pétris de scolastique, reproduit cet antagonisme entre nature et culture, parole spontanée et langue littéraire fondée sur les normes rhétoriques et syntaxiques apprises à l'école. La sainte soutient alors la fronde antirhétorique menée à cette époque par les surréalistes mais aussi par Ramuz, souvent rapproché de Delteil par les critiques puristes parce qu'il défendait la langue paysanne du pays de Vaud contre le français classique scolaire. L'idéalisation de la langue de Jeanne d'Arc face à l'éloquence des docteurs s'inscrivait donc dans une sensibilité d'époque hostile à la définition traditionnelle de la langue littéraire.

Renversant alors les catégories rhétoriques, elle mettait à l'honneur un style simple, voire oral. Suarès confère, de son côté, une grandeur divine aux paroles naïves de Jeanne en les comparant à celles du « Christ devant Pilate ». Bernanos valorise, quant à lui, le parler populaire très imagé de Jeanne qui « répond d'une voix douce aux théologiens politiques, avec des sentences et des proverbes, à la manière des bergers »[2]. Face au mépris exprimé par l'auteur vis-à-vis de Descartes, qui représentait encore au XIXe siècle « la clarté d'un génie français »[3] dans les milieux nationalistes notamment, Jeanne propose un autre modèle pour la langue française. Son style simple devient, sous la plume de Bernanos, le symbole d'une unité non intellectuelle mais mystique de la nation.

Delteil admire également la langue de Jeanne au point de composer un chapitre en « Anthologie » des paroles de la Pucelle. Il retient à son tour les images, les proverbes et les formules frappantes tirés pour la plupart des minutes du Procès. Cependant, Delteil occulte le contexte pour ne souligner que les qualités stylistiques de ces phrases : « Le bon sens, la fraîcheur, la densité, l'accent, l'allure de ce langage, assez pascalien, ma foi ! me semblent dignes des plus belles pages de la langue française. »[4] Par cet éloge dithyrambique, Delteil recueille les expressions de la Pucelle comme autant de morceaux de littérature. Il fait plus que légitimer leur valeur esthétique, il canonise la verdeur de ce langage parlé sous les auspices d'un auteur consacré : Pascal. La référence n'était pas anodine ; en effet, Pascal était devenu le modèle des anti-intellectualistes de l'entre-deux-guerres, partisans de l'émotif contre l'intelligence pour atteindre la vérité, vérité de l'expression ici. Il était vraisemblablement resté le modèle de style simple et sincère, car issu du cœur, qu'il était déjà au XIXe siècle, contre tous les artifices de la rhétorique, du

[1] J. Delteil, « Esthètes et anges », [*Surréalisme*, octobre 1924], dans *L'Homme coupé en morceaux*, *Soixante-huit chroniques (1923-1933)*, éd. Robert Briatte, Cognac, Le temps qu'il fait, 2005, pp. 53-54.

[2] G. Bernanos, *op. cit*., p. 22

[3] Mariane Bury, *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIXe siècle*, Champion, 2004, p. 41.

[4] J. Delteil, *Jeanne d'Arc, op. cit*., p. 340.

beau style cultivé pour lui-même[1]. D'ailleurs, dans un entretien avec Frédéric Lefèvre réalisé suite au scandale de la parution de *Jeanne d'Arc*, l'écrivain associait curieusement Rabelais à Pascal[2] pour donner ses lettres de noblesse au rejet de la rhétorique et à l'oralité parfois triviale que Jeanne incarnait tour à tour. L'origine paysanne de la sainte, qui rappelait celle de Delteil, appuyait cette démocratisation de la langue littéraire et lui donnait un prestige moral sans doute supérieur à la référence pascalienne. De toute évidence, l'hagiographie était, pour Delteil, le lieu d'une pensée sur la langue plus efficace que la théorisation de l'essai, qui n'intervint qu'après[3], parce qu'elle en présentait l'illustration vivante et dépassionnait le débat en le projetant dans la fiction.

Ainsi, l'oralisation de la langue littéraire prenait une connotation spirituelle. Avec la sainte, le langage populaire et familier trouvait une valeur morale que lui déniaient les puristes. Il était synonyme de franchise et de vérité alors que les grammairiens l'avaient assimilé à une corruption de la langue. Delteil défendait, dès lors, une autre conception de la langue nationale que celle des puristes opposés à la variation. Naturellement, cautionner cette pensée de la langue par la sainte de la Patrie elle-même était à la fois habile et provocateur, d'où l'ampleur du scandale due autant à la représentation, trop humanisée, de la sainte qu'à la langue, crue et parfois vulgaire, que l'auteur lui prêtait.

Cet aspect purement linguistique n'avait pas échappé aux commentateurs intervenus dans le cadre de l'enquête menée par les *Cahiers orléanais*. Monseigneur Julien plébiscitait l'aspect vivant de l'hagiographie de Delteil qu'il comptait parmi ses préférées : « il jette en elle et autour d'elle [la sainte] la vie à pleines images et la vie coule en son poème comme un fleuve d'épopée… », écrivait-il. L'évêque d'Arras n'utilisait sans doute pas la métaphore de l'eau vive par hasard. Elle représentait souvent la langue parlée, par opposition au figement de la langue écrite, dans le discours de linguistes comme Charles Bally. Ainsi, même s'il déplorait certains « tableaux trop crus », l'évêque justifiait à mots couverts les libertés que Delteil prenait avec la langue littéraire parce qu'elles correspondaient au profil de la sainte issue du peuple ; il appréciait en effet que les écrivains restituent « au peuple l'héroïne que le peuple nous a donnée »[4]. Dans un numéro antérieur, Jean-Jacques Brousson, auteur de plusieurs articles sur la sainte, avait loué, de son côté, la langue de la Pucelle en des termes similaires à Delteil : « De quel ton elle rabroue les béats, les embusqués ! C'est déjà la verve de La Fontaine, sa langue. Cette vierge rustique a enfanté la langue moderne. »[5] Le commentateur choisit une autre référence que Delteil parmi les auteurs du canon littéraire dont Jeanne serait le précurseur. Cependant, la sainte est à nouveau ressentie comme un modèle avant-gardiste pour la valorisation de la langue orale.

---

[1] Sur l'idéal de prose fondé sur le modèle pascalien au XIXe siècle, nous nous permettons de renvoyer à l'ouvrage de Mariane Bury, *La Nostalgie du simple…*, *op. cit.*, et spécialement aux pages 30-32 et 141-145.

[2] « Pascal est le plus grand écrivain français. La plus belle phrase française. […] Pascal, c'est le Prince de l'Esprit. Rabelais, c'est le Prince de la langue. » (Fr. Lefèvre, « Une heure avec M. Joseph Delteil. Poète de Jeanne d'Arc. », art. cit., p. 2).

[3] Dans Joseph Delteil, *De Jean-Jacques Rousseau à Mistral*, précédé d'une étude de René Groos : « Joseph Delteil », Bordeaux, Éditions du Capitole, « Faits et gestes de la vie contemporaine », n° 2, 1928.

[4] Réponses à l'enquête « Jeanne d'Arc et les lettres », *Les Cahiers orléanais*, n° 16, février 1927, p. 470.

[5] Réponses à l'enquête « Jeanne d'Arc et les lettres », *Les Cahiers orléanais*, n° 11, avril 1926, p. 376.

Ces deux réactions, d'un religieux et d'un laïc, montrent à quel point le parti pris de Delteil soulignait la modernité d'une sainte canonisée cinq ans plus tôt et combien cette modernité allait au-delà du domaine éthique. Elle dégageait Jeanne de la mainmise nationaliste pour la rendre au peuple, en patronne de son bon sens et de la beauté de sa langue affranchie des rigueurs académiques. Sainte de l'action chez Delteil comme chez Bernanos, Jeanne montrait la voie d'une modernité, définie comme un élan vers l'avenir mais sans se couper du passé ou de la tradition ; image de la communion des saints pour l'écrivain catholique, image d'une communion retrouvée entre l'homme et la nature contre les contraintes artificielles, normes linguistiques ou organisation industrielle de la société, pour Delteil.

En conclusion, si un consensus se dégage entre ces trois auteurs, malgré leurs sensibilités différentes, c'est parce que Jeanne d'Arc ne se réduit pas à son image religieuse de sainte ou à son image politique de défenseur de la Patrie. L'engouement pour cette figure rejoint la valorisation de l'individu par rapport au groupe très présente dans l'entre-deux-guerres, période de remise en cause des institutions et des valeurs imposées par la société. Seule contre tous mais forte de sa vérité, Jeanne incarne alors la place et le statut de l'écrivain parmi les hommes. C'est un être en marge mais au-dessus du commun, toujours susceptible de finir en martyr à cause de sa pensée fondamentalement contestataire à l'égard des normes. Bien entendu, cet éloge de la marginalité s'inscrit dans la tendance anarchiste de droite de Bernanos et Suarès, tandis qu'il soutient le désir irrépressible d'originalité de Delteil, incompatible avec la logique de groupe que lui imposaient le surréalisme au plan esthétique et la société en général. Toutefois, le choix de l'hagiographie et l'esprit de révolte de Jeanne d'Arc les unirent dans un même refus de la société de masse qui minorait, à leurs yeux, la force spirituelle de l'individu.

La Jeanne d'Arc surréaliste de Joseph Delteil : une guerrière en bas de soie

Virginie Pouzet-Duzer
Département des langues et littératures romanes, Pomona College
Claremont, Californie

> « *Nous n'aimons que la neige et le feu.* […] *Les belles couleurs nous charment. Il en est qui sont pareilles aux multiples yeux de l'amour, au reflet du crime sur la lame d'un couteau, aux pas d'une vierge impure sur le miroir étrange de la mémoire* ».[1]

La *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil marque, en 1925, son exclusion officielle du groupe surréaliste. Paradoxalement, ce texte peut cependant se lire comme un roman d'obédience surréaliste : préfigurant les deux écrits de 1927 — la *Babylone* de René Crevel[2] et *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos —, *Jeanne d'Arc* s'avère être une tentative de renouvellement du genre romanesque, et donc une réponse possible au *Manifeste* de 1924 d'André Breton. De fait, Delteil n'a pas été exclu pour des raisons simplement génériques : c'est le sujet de son roman et non vraiment sa forme qui a provoqué la colère de Breton. Soulignons par ailleurs que le thème de Jeanne d'Arc s'accorde à merveille avec certains idéaux surréalistes : l´élément féminin y est libérateur du monde, l'enfance et la jeunesse y jouent un rôle clef, l'amour y annonce celui, dit « fou » puis « sublime », voulu par Breton et Benjamin Péret. Mais la canonisation de la Pucelle seyait mal à l'anticléricalisme surréaliste. Il nous faut rappeler également que l'académicien Anatole France, romancier républicain laïque détesté par les membres du groupe, avait publié lui-même une *Vie de Jeanne d'Arc* en 1908... À la fois ancrée dans la croyance catholique et dans le laïcisme républicain, Jeanne d'Arc était en définitive un personnage trop foncièrement idéologique pour pouvoir plaire à Breton, qui, dans une « lettre ouverte » parue dans *la Révolution surréaliste*, qualifia de « vaste saloperie » le texte de Delteil[3].

---

[1] André Masson, *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 24.

[2] René Crevel, *Babylone*, Jean-Jacques Pauvert, 1975.

[3] C'est ainsi que, le 15 juillet 1925, André Breton répondit avec violence et fiel à une missive fort affable dans laquelle Delteil lui envoyait l'adresse d'un journaliste roumain : « *Merci pour le journaliste roumain, mais j'ai déjà fort à faire avec toutes sortes d'emmerdeurs. Parmi lesquels, depuis quelques mois, j'ai le regret, Joseph Delteil, de vous compter. Entre nous, votre* Jeanne d'Arc *est une vaste saloperie. Je me suis assez bien mépris sur votre compte mais qu'à cela ne tienne. Vos innommables papiers de* L'Intransigeant*, vos plaisanteries infâmes sur l'amour comme celles qu'a publiées La* Révolution surréaliste*, les belles déclarations que vous avez faites à un certain Robert Gaby : « Ceux qui viennent » (sic), votre goût maniaque de la vie en ce qu'elle a de plus moche, – vous ne rêvez jamais, – finissent par me taper singulièrement sur le système. La question serait de savoir si vous êtes un porc ou un con (ou un porc et un con). Dans l'alternative, je préfère bien entendu ne plus vous voir, ne plus avoir à vous examiner. Et me borner, au cas où vous deviendriez gênant, voyez Cocteau, à prendre les mesures nécessaires pour réduire votre activité à ses justes proportions, ce qui tout de même, vous n'y songez pas assez, est en mon pouvoir.* » (*La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 32). Ironie du sort, c'est en participant au virulent pamphlet collectif « Un Cadavre » à la mort d'Anatole France que Delteil était officiellement devenu surréaliste. Or, en publiant son *Jeanne d'Arc* quelques années plus tard, il se rapprochait de ce même Anatole France, et signait sa propre exclusion du groupe…

Mis à l'écart du mouvement, Delteil parvient toutefois à adapter une figure historique en fiction surréaliste. Si l'on prend pour point de référence les textes du procès de Jeanne édités en 1973 par Georges et Andrée Duby, il semble en effet que ce ne soit pas tant vers le réalisme que vers une certaine « vérité » que Delteil ait choisi de s'orienter[1]. Romancée, poétisée et souvent anachronique, Jeanne d'Arc prend donc chair sous la plume de l'auteur. Reste à se demander de quelle manière un écrit nécessairement « non réaliste » parvient à faire état de l'histoire — ou en d'autres mots, comment le roman delteilien utilise les données historiques du procès afin de rendre sa vérité à l'exceptionnel destin de la jeune femme. À travers Jeanne, c'est tout un Moyen-Âge qui, juxtaposé anachroniquement à la modernité du début du XXe siècle, est révélé en étincelle surréaliste sur la table de dissection de Delteil. Suivant la célèbre comparaison empruntée par les surréalistes à Isidore Ducasse, le texte peut en effet se dire « *beau comme la rencontre de Jeanne la guerrière et d'une paire de bas de soie* ». Née d'un hasard objectif, cette image joue avec l'histoire et s'attache à lui rendre sa force vive.

Considérons tout d'abord la facette surréaliste de la Pucelle. Parfaite « femme-enfant », violemment empreinte de merveilleux, Jeanne pourrait parfaitement se mêler à ces sanglantes héroïnes chères aux surréalistes, telles les sœurs Papin, Violette Nozière voire Germaine Berton[2]. Il n'en demeure pas moins que, tout comme l'acquittement de Berton lui fit perdre de son intérêt et de son prestige aux yeux des membres du groupe, la béatification de Jeanne lui a ôté toute possible portée subversive. En 1927, afin de redonner à la jeune femme une aura surréaliste, Robert Desnos inventa dans *La Liberté ou l'amour* un double sadique et criminel à Jeanne d'Arc. Signe d'un changement d'époque et d'un dépassement du *statu quo* de l'histoire, la statue parisienne de la Pucelle y était d'ailleurs mise à mal : « *Et voici que les pétards de dynamite détruisent la stupide effigie en cuivre à casserole de la rue des Pyramides* »[3]. La bêtise de cette statue, que souligne le narrateur, est liée tant au modèle qu'au matériau : le cuivre se voit rabaissé à son usage quotidien, banal, voire vil, car alimentaire. Le cuivre, bien plus noble, serait meurtrier et militaire, mais Jeanne d'Arc paraît avoir perdu toute force et tout héroïsme en se laissant apprivoiser par la société. Dès lors qu'elle est béatifiée et faite effigie, la jeune femme acquiert une dimension symbolique sinon allégorique qui la détourne de la subversion chère aux surréalistes. C'est pourquoi Desnos la remplace par « Jeanne d'Arc-en-ciel », où l'arc n'est plus symboliquement guerrier mais mime la beauté de la nature :

> En place d'arc-en-ciel surgit Jeanne d'Arc-en-ciel. Elle revient pour déjouer les manœuvres d'un futur réactionnaire. Toute armée sortie tout droit des manuels tendancieux, Jeanne d'Arc vient combattre Jeanne d'Arc-en-ciel. Celle-ci, pure héroïne vouée à la guerre par sadisme, appelle à son secours les multiples Théroigne de Méricourt, les terroristes russes en robe fourreau de satin noir, les criminelles passionnées.[4]

---

[1] Georges et Andrée Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, Gallimard, 2000.

[2] Voir Jonathan Paul Eburne, *Surrealism and the Art of Crime*, État de New York, Ithaca, Cornell University Press, 2008.

[3] Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour*, Gallimard, 1962, p. 53.

[4] R. Desnos, *La Liberté ou l'amour*, *op. cit.*, p. 52.

Desnos préfère les anonymes « terroristes russes » à cette Pucelle devenue instrument idéologique des livres d'Histoire — qualifiés de « manuels tendancieux ». Pour faire sourire son lecteur, le narrateur présente une héroïne qui n'est pas « bonne » : son sadisme est le pendant d'ombre de la bonté et de la grâce de Jeanne d'Arc. La construction de ce nouveau personnage relève d'un jeu d'inversions, et pour mieux décrier l'armure d'homme de Jeanne, les autres jeunes femmes sont vêtues en « vamps » : à la femme-enfant masculinisée est préférée la femme fatale, dont la féminité exacerbée est dangereuse.

À ce miroitement inversé choisi par Robert Desnos, André Breton a préféré le silence, comme si l'absence de toute évocation était seule capable de libérer la Pucelle de son carcan historique, politique et religieux. Lorsque, près de vingt ans après le roman de Delteil, Breton publia *Les États généraux*, il se pencha sur l'histoire pour, allégoriquement, tenter de trouver une issue à la guerre et épancher la mélancolie que lui provoquait son exil new-yorkais :

> Une fois pour toutes la poésie doit ressurgir des ruines
> Dans les atours et la gloire d'Esclarmonde.[1]

Dans ce poème épique autant que lyrique, Breton aurait pu avoir recours à l'image de Jeanne, afin de montrer la réussite d'une certaine forme d'héroïsme patriotique. Cependant, c'est à d'autres personnages bien moins connus — telle Esclarmonde de Foix — qu'il a choisi de faire allusion[2]. Pour le pape du mouvement surréaliste, l'acte héroïque en soi (séparé de toute mythification historique et de tout succès) importe avant tout. Or, contrairement à l'héroïne des hérésies cathares du XIVe siècle, Jeanne est si célébrée et si chantée que le poète ne pourrait qu'être redondant en écrivant ses louanges.

Étant donné que le silence et la négation constituèrent la principale manière surréaliste d'évoquer Jeanne d'Arc, le roman de Delteil paraît d'autant plus original. Si c'est donc depuis les marges — celles d'un surréalisme qui lui est refusé et dont il sera officiellement exclu — qu'écrit Joseph Delteil, cette relative marginalité lui permet d'inventer une Pucelle « explosive-fixe » car paradoxale, historique autant que moderne. Jeanne porte en effet en elle de multiples facettes éminemment surréalistes, que Delteil a su judicieusement mettre à jour. C'est dans l'enfance de Jeanne, cette enfance longuement décrite par le narrateur du roman, que ce surréalisme transparaît le plus. Denitza Bantcheva a ainsi constaté que Jeanne est « la seule, dans l'ensemble des personnages historiques de Delteil, à ne jamais atteindre l'âge adulte, ce qui fait que le problème de l'immaturité chez elle se pose d'une façon particulière »[3]. L'« immaturité »

---

[1] André Breton, « Les États généraux », *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 25-34 et 31.

[2] C'est ce que souligne judicieusement Anna Balakian : « *In this process of mingling historical fact with legend, it is interesting to note that [Breton] does not call on Joan of Arc or Charles Martel, heroic figures viewed in retrospect as successful in their deeds, but on the unsung failures of courageous actions such as Esclarmonde de Foix['s]* » (page 1010 d'Anna Balakian, « *André Breton's* Les États Généraux *: Revolution and Poetry* », *The French Review*, Illinois, Carbondale, vol. 62, n° 6, mai 1989, pp. 1008-1016).

[3] Denitza Bantcheva, *Humour et plaisir dans l'œuvre de Joseph Delteil*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 256.

caractéristique de l'œuvre de Delteil est aussi celle d'une époque et de tout un mouvement. Dans les années 1920, on sait que toute une jeunesse meurtrie et désespérée par les atrocités de la Première Guerre mondiale s'est retrouvée autour d'avant-gardes telles que le dadaïsme puis le surréalisme afin de « changer la vie », selon l'expression rimbaldienne. Or, chez Delteil, le narrateur n'a de cesse de souligner la fraîcheur des personnages historiques :

> Le fondement de l'audace, c'est la jeunesse. C'est drôle comme tous ces gens-là, à cette époque, sont jeunes. La Pucelle a dix-huit ans, Charles VII vingt-sept ans, Alençon vingt-deux ans. Le maréchal de Rais a vingt-trois ans. Seule la jeunesse peut sauver le monde.[1]

À ces êtres du Moyen-âge que sont la Pucelle, le roi, le duc d'Alençon et le ténébreux Gilles de Rais, se substituent donc aisément, sous la plume de Delteil, les jeunes gens qui l'entourent. Le verbe « pouvoir », au présent de l'indicatif dans notre citation, énonce non pas la réalité d'un moment donné de l'histoire, mais une vérité faite maxime, conférant à la jeunesse une éternelle force de salvation, des plus optimistes.

Jeune, mais également « bébé médium » en parfait accord avec le cosmos qui l'entoure, Jeanne est chez Delteil la fée du hasard objectif : « [l]es phénomènes naturels sont à ses ordres, et le hasard lui sert de page »[2]. Paroxysme du surréalisme, Jeanne n'écarte pas ce hasard, mais se sert de lui pour produire. Tout comme chez les membres du groupe de Breton, les rêves de l'enfant sont d'ailleurs décrits tels autant de signes révélateurs du mystérieux automatisme de la pensée[3]. Lorsque Jeanne, plus âgée, prie dans la prairie avec ses deux amies[4], sa prière à Marie est un pastiche campagnard qui aurait pu plaire aux surréalistes si leur anticléricalisme ne leur avait fait écrire des imitations beaucoup plus grivoises des actes de foi. Bébé-femme puis femme-enfant, Jeanne est une figure qui emprunte donc beaucoup aux idées, autant qu'aux techniques surréalistes. Mais à l'image de Delteil, elle ne se limite pas à cette simple étiquette :

> Es-tu romanesque ou classique, Jeanne, ou bien cubiste, dadaïste, surréaliste ? Car tu considères les anses du berceau très hautes au-dessus de toi, étranges et elliptiques, et tu les compares mentalement aux orbes des planètes et aux révolutions du cœur.[5]

Les possibles méditations de l'enfant ne sont pas qualifiables. Ici, Delteil énumère avec ironie tous ces courants littéraires pour sans doute en relativiser les différences : le regard du bébé sur les anses de son berceau demeure stable, et seule en évolue l'interprétation, au fil des époques et des idées. Car au-delà du surréalisme, c'est l'histoire qui est au cœur du roman delteilien, et qui s'y inscrit, des plus poétiquement.

Dans les toutes dernières lignes de leur travail de recherche et de présentation des procès de Jeanne d'Arc, Georges et Andrée Duby désignent une manière de lire l'histoire

---

[1] Joseph Delteil, *Jeanne d'Arc*, Le Livre Moderne Illustré, 1931, p. 87.
[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 13.
[3] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 16.
[4] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 24.
[5] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 15.

de la Pucelle fort similaire à celle choisie par Joseph Delteil : « Sur les pièces que nous livrons ici sans plus de commentaire, il appartient au lecteur de reconstituer cette figure. Et de juger. »[1] Lecteur et romancier, Delteil n'est donc pas sans érudition lorsqu'il cite certaines chroniques relatives à Jeanne ou lorsqu'il insère dans le cœur de son roman des citations latines de l'époque. Son texte est alors lui aussi une manière possible de « reconstituer » la figure de Jeanne, et de la « juger ». Reste que, tandis que l'ouvrage des Duby tend vers l'objectivité des faits bruts en laissant au lecteur la possibilité de se faire sa propre idée, le roman de Delteil est un récit historique subjectif, puisque l'auteur avoue dès la préface « aime[r] » Jeanne d'Arc :

> Je l'ai amenée à moi à travers le désert archéologique. Elle est là, toute neuve devant mes yeux. Les vieilleries de l'Histoire, la dessiccation du Temps ne lui ôtent ni ses fraîches couleurs, ni son sourire de chair. Non, ce n'est pas une légende, ce n'est pas une momie. Foin du document et de la couleur locale ! Je n'ai dessein ici que de montrer une fille de France. [2]

Delteil se joue ici, ironiquement, du temps et de l'histoire auxquels il confère ces majuscules qui conceptualisent. Le champ lexical de l'archéologie lui permet d'établir un contraste entre ce qui serait sec et momifié (ici la légende autant que le document) et la vie en ce qu'elle a de plus coloré. Il s'agit donc de rendre sa simplicité à l'histoire de Jeanne. « Montrant », c'est-à-dire donnant à voir, le roman se résumerait à une évocation de cette « fille de France », évocation si « neuve » qu'elle tendrait magiquement vers l'invocation. Jeanne n'est alors plus une allégorie de la France, elle est au contraire « à l'image » de toutes les autres filles de France.

À en croire sa préface, Delteil n'aurait donc recours aux documents que pour défaire la « fossilisation » créée par l'histoire. Évoquée dans le texte, Jeanne, qui est constamment mise au présent et « généralisée », en devient presque vivante, sinon palpable. C'est en fait en insistant sans cesse au cours de son roman sur la corporalité de la jeune femme, sur ses couleurs et sur son appétit, que Delteil va la rendre présente. Et de la présence au présent, il n'y a qu'un pas, qui est bien vite franchi : actualisée par le narrateur, la jeune Lorraine est aussi faite « actualité ». Lorsque Jeanne est capturée, Delteil remarque ainsi :

> Tous s'émerveillaient de voir que ce foudre de guerre, ce démon, cette sainte n'était en somme qu'une jeune fille, une jeune fille de dix-huit ans ! Eh ! oui, Jeanne d'Arc, c'est une jeune fille de dix-huit ans, en chapeau cloche, avec ses bas de soie. Il faut l'imaginer sous nos yeux, la palper de nos mains. Imaginer, c'est rajeunir. Elle est dactylo, ou peut-être vendeuse aux Galeries Lafayette. Elle part, elle commande les armées françaises, elle fait la conquête de l'Europe, de l'Asie. Voilà la véritable Jeanne d'Arc.[3]

Ce raccourci historique du narrateur n'est pas uniquement une charmante formule anachronique. Résumer Jeanne à « une jeune fille de dix-huit ans », c'est aller contre la division habituelle du temps en époques historiques bien définies. « Jeune fille », Jeanne

[1] G. et A. Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 308.
[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 2.
[3] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, pp. 123-124.

n'est donc pas engluée dans un Moyen-âge qui la rendrait à la fois poussiéreuse et inefficace. Elle est éternellement active et vivante dans sa jeunesse. Elle est aussi bien plus « présentée » que « représentée », comme s'il y avait là scène, jeu théâtral donné à voir plus que narration. Mêlant les genres, Delteil ne considère pas que l'imagination fige en images de manière ordonnée et idéaliste les souvenirs. Pour lui, au contraire, on crée nécessairement des analogies en rêvant au passé, et ces créations sont mouvement.

Protégé par cette distance narrative qui rend possible l'humour, Delteil ne se laisse pas néanmoins emporter par le démon de l'analogie. Il parvient d'autre part à éviter l'écueil de l'anachronisme relevé par Françoise Meltzer — décrivant une « statue de Jeanne à Domremy », qu'Henri Chapu sculpta entre 1870 et 1872, cette tendance à retrouver, dans le visage même de la jeune femme représentée, les signes de son courage et de sa tragédie[1]. Aussi ne lit-on pas dans l'enfance de la Jeanne de Delteil toutes les prémisses de son destin, comme on peut voir dans cette statue, exposée depuis 1999 au Musée d'Orsay, toute la gloire à venir de la jeune femme. Mais c'est dans cette enfance que l'on découvre le « bébé » comme étant semblable aux autres : on accède donc à l'humanité de Jeanne et à sa profonde vérité en lisant « à rebours ». Contrairement aux procès édités par les Duby, où le lecteur découvre — de manière réaliste car « réelle » — la jeune femme livrant, à la veille de son supplice, des détails épars sur sa vie et son enfance, Delteil semble certes vouloir narrer l'histoire de Jeanne de manière chronologique. En réalité, le romancier joue bien plus avec cette chronologie qu'il n'y paraît, et dès son enfance sa Jeanne s'inscrit, non pas comme exceptionnelle, mais comme infiniment humaine : « Hé quoi ! nul encore n'a songé à considérer Jeanne dans sa source de chair ! Nul n'a compris que Jeanne c'est par excellence l'Enfant, et que l'Enfant, c'est de l'humain à l'état pur ! »[2] Bien que la majuscule puisse faire de cet « Enfant » un être déjà remarquable, c'est en étant tout simplement humain que le « bébé » acquiert ce statut.

C'est d'ailleurs autour de l'enfance de Jeanne que Delteil a été en mesure de broder le plus. Considérant les témoignages du *Procès de réhabilitation*, Duby note en effet avec amertume : « De l'enfance de Jeanne et de sa conduite, les trente-quatre témoins racontent tous la même chose : des fadaises »[3]. Delteil va bien au-delà de ces fadaises : il va jusqu'à écrire un « Hymne au lait » et un « Hymne au verbe » pour célébrer et bercer l'enfant. C'est également à cette époque de la vie de Jeanne que les voix se font entendre. Par une construction en parallèle, présentant tout d'abord Jeanne jouant avec ses amies Hauviette et Mengète, puis toutes « enlacées dans la prairie » avec Catherine et Marguerite, les saintes apparaissent familières, amicales et simples[4]. Elles sont même nommées par le narrateur « les copines du ciel » de Jeanne[5]. Remarquons que le texte de Delteil ne fait

[1] Françoise Meltzer, *For Fear of the Fire*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 2 : « *In a sense, then, the statue produces the effect that Sartre complained was endemic of all biographies : the apparently insignificant events in the early life of the famous are always read back by the reader and biographer to be anything, finally, except insignificant. The girl we see before us is still an obscure peasant girl, but we* read back *in the strong and handsome face that the statue offers us, the courage and tragedy that will be hers* »

[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 12.

[3] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 238.

[4] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 41.

[5] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 35.

jamais état de la voix de saint Michel (pourtant citée par Jeanne lors de son procès), ni de celle de Dieu : les voix sont chez Delteil des incarnations purement féminines.

Delteil mêle d'autre part sans arrêt des éléments historiques documentés aux détails de sa fantaisie. Comme le souligne judicieusement Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « [l]e détournement de la légende passe par la parodie ou le simple pastiche »[1]. Le prix du cheval de Jeanne, détail véridique souligné lors du procès, est ainsi utilisé pour faire rire le lecteur :

> Jeanne monte à cheval. C'est un cheval bai-brun de race picarde, long et le nez en feu. Il coûte 12 francs, et il hennit tout joyeux d'avoines. Il porte un coquelicot dans chaque oreille et une pucelle sur le dos.[2]

Outre l'amusant jeu de mot sur la Pucelle, à la fois puce et vierge, l'humour est essentiellement sensible ici lorsque l'on a lu les comptes-rendus des procès et que l'on sait que le cheval coûta en effet douze francs. Certes, on sourit davantage de la malice du narrateur, mêlant sa fantaisie à la réalité, que l'on rit d'imaginer Jeanne à cheval. Mais il n'en demeure pas moins que, s'il y avait un lecteur idéal, un public parfait pour Delteil, ce serait, sinon l'un de ses amis surréalistes, du moins une personne connaissant déjà les détails de la vie de Jeanne d'Arc.

Citant quelques extraits de chronique, Delteil arrange parfois également l'Histoire : comme il ne conçoit et ne juge Jeanne qu'amoureusement, il censure certaines remarques. Ainsi, narrant l'une des batailles de la Pucelle, il remarque :

> Jeanne, l'épée à la main, gueulait des commandements : « Au nom de Dieu, hardi les gosses ! » Elle exhortait la soldatesque, à coups de langue, à coups de bâton. « Quand aucun de ses gens mesprenait, elle frappait dessus de son baston grans coups. » (*Journal du bourgeois de Paris*).[3]

Cet extrait fait également partie d'une des citations de Duby, où l'on constate que le texte est le même, si ce n'est que le *Journal* ajoute : « comme une femme très cruelle »[4]. Alors que la Jeanne de Delteil nous semble héroïque et juste, ne frappant ses compagnons que lorsque ceux-ci ne sont pas assez braves, celle du « Bourgeois » est sanglante et barbare : elle ne frappe en somme que par goût de la violence. La Jeanne d'Arc surréaliste est donc, comme tout roman né de l'Histoire, une adaptation subjective de cette dernière.

Afin d'adapter l'Histoire, Delteil recourt à différents procédés littéraires. Parmi ces modalités, le pastiche et la parodie s'accordent avec l'humour du romancier. Parfois, il choisit tout simplement de passer certains faits sous silence, censurant pour mieux préserver l'effet de réel du texte. Soulignons que Delteil parvient à redonner à Jeanne une voix juste et libre, qui n'est plus nécessairement emprisonnée dans la procédure d'une condamnation. Aussi consacre-t-il tout un chapitre à ce qu'il nomme « Anthologie » et

---

[1] Page 3 de Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil », *Bulletin de l'Association des Amis du Centre Jeanne d'Arc,* n° 20, 1997, pp. 1-9 ; repris sur la Toile à l'adresse *josephdelteil.net/jeanne.htm*.

[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 43.

[3] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 82.

[4] G. et A. Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 187.

qu'il présente comme « une simple énumération, sans ordres et sans dates, de quelques-unes de ses paroles »[1]. Mises hors contexte et coupées de tout rapport tangible à l'Histoire, ces phrases de Jeanne deviennent des sentences figées et universelles — des sortes de maximes. Lorsque Delteil cite d'ailleurs son héroïne dans le cours du récit, ces citations sont elles aussi « hors-temps » : « La petite troupe part. Jeanne dira plus tard. *Eussé-je eu cent pères et cent mères, je serais partie !* »[2]. Ce « plus tard » qui est temps du procès brise le fil chronologique de l'aventure. Il met également l'accent sur cette phrase que prononça Jeanne et qui est soudain comme emblématisée — c'est-à-dire transformée en langage exemplaire.

Le roman étant, comme nous l'avons déjà évoqué, un mélange de genres ainsi que de tonalités littéraires, son caractère factice et ironique en est d'autant plus lisible, et on ne saurait le considérer comme « réaliste » ni « naturaliste ». Jamais tout à fait dupe, le lecteur est conscient qu'il y a jeu, et les anachronismes sont si présents que l'héroïne de Delteil est bien plus « sa » Jeanne que la Jeanne d'Arc des livres scolaires. Si les comptes-rendus de procès ne permettent pas d'avoir accès à la figure historique, si le texte donne une impression de « réalité », c'est parce que, comme le note Karen Sullivan, les minutes sont un produit de la collaboration entre scribes et énonciateurs[3]. L'ensemble est à la fois fragmentaire et imparfait, ce qui pourrait en fausser le caractère véridique — mais pourtant l'objectivité est de mise. Sans considérer la présence des historiens eux-mêmes, on ne saurait oublier que la personnalité des clercs est certainement aussi tangible que celle de Jeanne, dans la narration des procès. Comme les Duby l'ont noté, « le texte des dépositions laisse transparaître le langage de chacun, sa manière de s'exprimer et finalement sa manière d'être »[4]. Si l'on s'approprie le champ lexical développé par Delteil dans sa préface, on notera que, sous ces couches « archéologiques » d'écritures et de voix multiples, sous ce palimpseste d'histoires et de documents, la parole de Jeanne est comme « écrasée ». Le mérite du romancier en est d'autant plus grand : en ne revendiquant aucune objectivité, mais en détachant les possibles fragments de voix de Jeanne de leur contexte et de leur histoire, il nous permet d'acquérir une « impression », et d'avoir accès non pas à Jeanne elle-même mais à sa légende.

Même si Delteil fit originellement sien l'anticléricalisme surréaliste, sa Jeanne d'Arc n'en est pas pour autant une figure laïque : production mythifiée de l'histoire elle est, comme le souligne Lemonnier-Delpy, « à la fois femme illustre et Sainte et c'est sa sainteté qui ordonne ses actes »[5]. Contrairement aux contemporains de Jeanne qui, au procès de réhabilitation, tentaient de détacher la jeune fille de son propre mythe et de « normaliser » ses actions, Delteil la considère comme le fruit de l'histoire, et elle est donc à la fois dans

[1] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 143.

[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 44.

[3] Karen Sullivan, « *The Interrogation of Joan of Arc* », *Medieval Cultures*, n° 20, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. XVI. Considérant la manière dont les lecteurs des procès de Jeanne d'Arc se sont approprié les paroles de la jeune femme, Karen Sullivan remarque : « *These readers expect that through the text they can transcend the text and gain access to an extratextual historical reality, or in other words, that through the representation they can transcend the representation and gain access to what is represented.* »

[4] G. et A. Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 199.

[5] Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil », art. cité, p. 5.

son texte la sainte canonisée de 1920 et la simple fillette de Domremy. Il convient de remarquer que, tout en se moquant de la chronologie par de nombreux anachronismes, Delteil n'en situe pas moins Jeanne dans un cycle religieux : c'est entre l'Épiphanie et Pâques que se déroulent les actions importantes de sa vie. Nouveau messie à forme féminine, la Jeanne de Delteil traverse toutes les épreuves requises pour parvenir à la sainteté. Tout comme Jésus chassant les marchands du temple, Jeanne doit tout d'abord « nettoyer » l'armée du roi de son stupre et de son péché :

> Jeanne s'élance à grands pas à travers cette pourriture. Elle ramasse une trique, et elle tape à grands coups de toutes parts. […] Elle va, à tort et à travers, renversant sur son passage les tables de jeu et les gamelles de vin, tirant l'oreille aux blasphémateurs, rouant de coups les ivrognes et les salaces, soulevant les tentes et souffletant les petits garçons.[1]

Jeanne purifie l'armée, non pas l'Église. Ce qui signifie que sa facette patriotique compte davantage que sa puissance religieuse. La jeune femme agit toutefois ici de manière masculine et très semblable à la scène du Nouveau Testament. Si les deux « mythes » sont ici mêlés, l'intertextualité du roman de Delteil va bien au-delà de cette simple « analogie » : la garnison des soldats est en effet une nouvelle Babylone, dont le jeu et le commerce sont loin d'être les seules tares. Devenant une forme de « méta-mythe » — c'est-à-dire de mythe comprenant tous les autres mythes —, l'histoire de Jeanne d'Arc peut désormais se situer « hors » de l'histoire, dans un espace d'utopie et de légende.

Reste que les différents moments de ce qui constitue ce mythe miment ceux du Nouveau Testament. Aussi est-ce ensuite à une « *tentation* » que Jeanne doit résister, alors qu'elle doute d'elle-même[2]. Ce n'est pas tant la peur de la douleur ni de la mort qui saisit Jeanne, qu'un désir physique pour le Dauphin dont elle fait état en observant un de ses compagnons de guerre :

> Près de Jeanne est étendu Gilles de Rais. Il dort déjà comme un grand enfant blanc et dépoitraillé ; et Jeanne comme en songe considère sa poitrine plate et dure, cette poitrine de jeune homme éclatant, provocante à force d'impassibilité […] Quel joli garçon, à cette époque, ce Barbe-Bleue ![3]

La tentation sexuelle est d'autant plus vénielle et sulfureuse que le jeune homme — qui en réalité ne croisa que peu le chemin de la Pucelle —, est le fameux pendant sombre et sanglant de Jeanne. Baptisé anachroniquement « Barbe-Bleue » alors que c'est le nom que lui donnera l'histoire, Gilles de Rais est ici fait objet de désir. Il est envoûtant et dangereux pour Jeanne, tout à la fois par son érotisme dans le temps de la diégèse, et par la projection de ses crimes sexuels à venir. On pourrait penser que c'est à une des représentations du diable que Jeanne a ici affaire — auquel cas sa victoire sur la tentation en aurait d'autant plus de valeur. Toutefois, remarquons que la figure de Gilles de Rais devient sympathique et presque tendre sous la plume de Delteil, qui choisit de souligner essentiellement le

[1] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 68.
[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 99.
[3] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 103.

caractère enfantin et pur du personnage. Le danger n'est alors déchiffrable que si le lecteur connaît le personnage en deçà du roman.

Vendue et sacrifiée pour sauver son pays, comme le Nouveau Testament relate que Jésus le fut pour sauver l'humanité, Jeanne est suppliciée et brûlée. Pour que la Pucelle puisse accéder à la sainteté, il fallait bien entendu un miracle, ou du moins une possible relique. Ce sont les restes épars de la jeune femme brûlée qui joueront ce rôle. Les paroles du bourreau, qui, lors de l'enquête de 1450, avait noté n'avoir « pu aucunement consumer ni rendre en cendres les entrailles ni le cœur ; de quoi il était autant étonné que d'un miracle tout évident »[1], sont ainsi transcrites subjectivement par Delteil à la fin de son roman :

> Le bourreau, en remuant les cendres du bûcher, découvrit le cœur de Jeanne, encore intact. Il attisa la braise, y jeta ce cœur. En vain. Le cœur de Jeanne est incombustible. Le bourreau, honteux, s'acharnait. Il l'arrosait d'huile, de soufre. En vain ! Ce cœur restait frais et rose. Alors, affolé, le bourreau, en courant, alla le jeter dans la Seine.[2]

« Les entrailles », parce qu'elles n'étaient sans doute pas suffisamment poétiques — ou parce qu'elles inscrivaient, quelque souvenir marial — ont disparu du texte de Delteil. Désormais, seul le cœur, organe par excellence de l'amour et de la bonté, a survécu. Relique mystérieuse de la femme, ce cœur est une métaphore de tout son être : comme elle, il résiste, « intact » ; comme elle, il demeure « frais et rose ». Ce cœur delteilien, « incombustible » par essence, est métaphoriquement jeté dans le courant de l'histoire et de la mémoire française. Alors que l'on ne sait ce qu'il advint du « vrai » cœur de Jeanne, celui du roman de Delteil est cristallisé et peut atteindre le statut de fétiche. Car Jeanne n'est pas seulement la sainte aimant l'humanité, elle est aussi la femme aimée par le romancier — une femme française.

Entre la sainte et la guerrière jouissive, il n'y a pas chez Delteil d'opposition. Bien au contraire, la figure de Jeanne se modèle sans cesse au gré de cette dialectique : elle est une représentation en mouvement. Vivante, elle varie et change sans cesse et n'est jamais figée. Delteil parvient merveilleusement à mettre en mots cette image de changements et de mutations. Décrivant son héroïne, le romancier s'exclame :

> Ah ! Jeanne, toi qu'un esprit assez vil jadis traita d'hystérique, voici que j'apprends que tu es la femme aux vastes mamelles. […] D'ailleurs tous les chroniqueurs, tous les historiens […] s'accordent à en faire une beauté accomplie.[3]

Citant les points de vue divergents sur la beauté de Jeanne d'Arc — beauté qui ne fait pas l'unanimité malgré ce que Delteil affirme ci-dessus —, le romancier nous la présente « en morceaux » : ce sont ces différents avis qui doivent nous donner l'image, et ce n'est qu'après avoir lu tout l'ouvrage que l'on peut tenter de se représenter la jeune femme. Femme-enfant masculine, elle est aussi parfois dite belle et « féminine », comme le

[1] G. et A. Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 218.
[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 155.
[3] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 60.

suggèrent ces « vastes mamelles » ironiques. Delteil utilise sans doute ce terme pour faire une allusion à la louve romaine et faire de Jeanne une possible allégorie de la France. Le lien entre l'hystérie et la féminité est un rapport de contiguïté, qui n'est plus nécessairement évident pour le lecteur moderne : l'hystérique est non seulement à l'époque celle qui théâtralise ses pulsions, mais aussi une femme-enfant peu formée. Jeanne avait de fait été qualifiée d'hystérique par les psychiatres de l'époque de Delteil. Le « vil esprit » ici moqué est sans doute Anatole France, qui nomma la jeune Lorraine « pauvre hallucinée ». L'ironie du passage réside essentiellement dans le « jadis », qui ne renvoie pas au temps de Jeanne, mais à celui du narrateur.

La Jeanne d'Arc de Delteil, bonne vivante et bien en chair, est souvent représentée participant à des agapes où elle se nourrit, boit et discourt de manière très rabelaisienne. Cette santé de Jeanne, parfois redondante, est importante pour la rhétorique delteilienne, qui entend tout faire pour mettre à mal la version par trop rationnelle et scientifique de la personne :

> Jeanne possédait toutes les qualités humaines propres à faire une Jeanne d'Arc. Elle avait le physique de l'emploi.
>
> Et d'abord un grand corps sain. Jeanne est toute santé. Quelle pitié de parler d'hystérie ![1]

Le narrateur, en soulignant que Jeanne serait une parfaite « Jeanne d'Arc », joue de nouveau avec le temps. Sans doute fait-il allusion aux modèles féminins choisis alors pour façonner de nombreuses statues de la jeune femme ? Mais le point d'orgue de cette description se trouve dans le caractère « sain » de Jeanne : elle est « saine » de corps comme d'esprit et Delteil rejette encore une fois la notion d'hystérie. On pourrait se demander jusqu'à quel point la jeune femme n'est pas décrite comme intensément « charnelle » tout au long du roman pour mieux contrer cette idée d'une maladie psychique.

Le goût de Jeanne pour les bons repas n'est cependant pas uniquement romancé puisqu'on le trouve dans les dialogues du procès transcrit par Duby : « Interrogée si ses voix lui ont rien dit en général, répond : *Oui vraiment, elles m'ont dit que je serai délivrée. Mais je ne sais le jour ni l'heure. Et que je fasse bonne chère hardiment.* »[2] En devenant roman, les mots de Jeanne se sont néanmoins quelque peu modifiés. Sous la plume de Delteil, on lit en effet :

> – Que vous disent vos Voix ?
>
> – Que je sois gaie et hardie !
>
> […] Il me semble que le monde moderne a un besoin profond des simples enseignements de la Pucelle. Dans tous les domaines, dans les arts comme dans la vie, qu'il s'agisse des fondements de la métaphysique ou des quotidiens ennuis du pot-au-feu, homme, sois gai et hardi ![3]

[1] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 86.

[2] G. et A. Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 73.

[3] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 137.

Le « pot-au-feu » et la « bonne chère » sont toujours présents, tout comme le caractère hardi. Cependant, Delteil a dû ci-dessus « traduire » la Pucelle : la gaîté est à la fois celle de la libération à venir et du repas qui s'annonce. Ces paroles transformées deviennent ensuite règles de vie, et peuvent être adaptées à toutes les situations de la vie moderne. Derrière la figure et la voix changeantes de la jeune Lorraine, se dissimule donc Delteil lui-même. Jeanne revisitée par les surréalistes n'est pas seulement l'un des masques médiévaux possibles de la modernité, elle est un costume carnavalesque du narrateur et de l'auteur, une des voix idéales de Delteil.

Puisqu'il faut souvent chercher la femme entre les lignes, c'est sur le masque féminin du texte de Delteil, ses « bas de soie » de guerrière que nous conclurons. De fait, en pastichant Flaubert, Delteil aurait pu clamer « Jeanne, c'est moi ! ». Si ce roman parvient à rendre à une histoire fortement mythifiée les saveurs de la « vraie vie », c'est parce que le narrateur est omniprésent, et mêle son époque et ses pensées à la légende. Insérant dans son texte la lettre « Jesus Maria » que transcrivent les Duby[1], Delteil ne se contente pas de la raccourcir sans en informer le lecteur : il en change certaines formules et en retravaille le style. Ceci fait, le narrateur s'exclame, rappelant que Jeanne — qui ne savait peut-être ni lire ni écrire — fut une « excellente épistolière » :

> Ah ! le grand ton ! et comme il vous dilate le crâne, la poitrine et les reins ! Quelle allégresse dans la menace, quelle santé dans la belle fureur ! Et comme il sent fort, ce mélange de pichenettes et de sanguinaires interpellations ! C'est bien là la Jeanne d'Arc qui me plaît jusqu'à l'apostrophe ! La Pucelle qui éclate dans mon cœur ! Ah ! Jeanne, Jeanne, comme tu es toute à moi ! Tu es bien l'incarnation de mon drame, et si par chance tu n'avais pas existé, certes je me fusse donné les gants de t'engendrer de toutes pièces ![2]

Jeanne d'Arc, dont le style, fait d'apostrophes et d'interpellations, est un écho de celui de Delteil lui-même, s'avère représenter pour le romancier plus que la figure historique à laquelle il redonne des couleurs. Il la décrit comme une forme de « double » et de mise en mot de son « moi ». Ironiquement, bien que Jeanne ait existé, elle est « réengendrée » de toute pièce par Delteil, dont l'affirmation est, à son habitude, presque anachronique. Le romancier veut être Pygmalion, tout en demeurant conscient que sa Galatée est une création du temps et de l'histoire.

C'est à la fin du roman que l'on prend conscience des liens intimes quasi « nutritionnels » unissant le narrateur delteilien à l'héroïne. Alors que celle-ci est dévorée par les flammes du bûcher, l'instance narrative tutoie de nouveau Jeanne :

> Tes yeux me regardent jusqu'au fond de l'âme. Tu ne prononces pas une parole, et mes oreilles sont pleines de ta voix. Je te connais et je te reconnais, ô femme, de la première jusqu'à la dernière de tes aubes […]. [Q]u'importe ta mort, petite fille, puisque tu vis en moi et que je vis en toi, puisque dans les pages de ce livre nous ne ferons pour l'éternité qu'une seule encre et qu'un seul corps ![3]

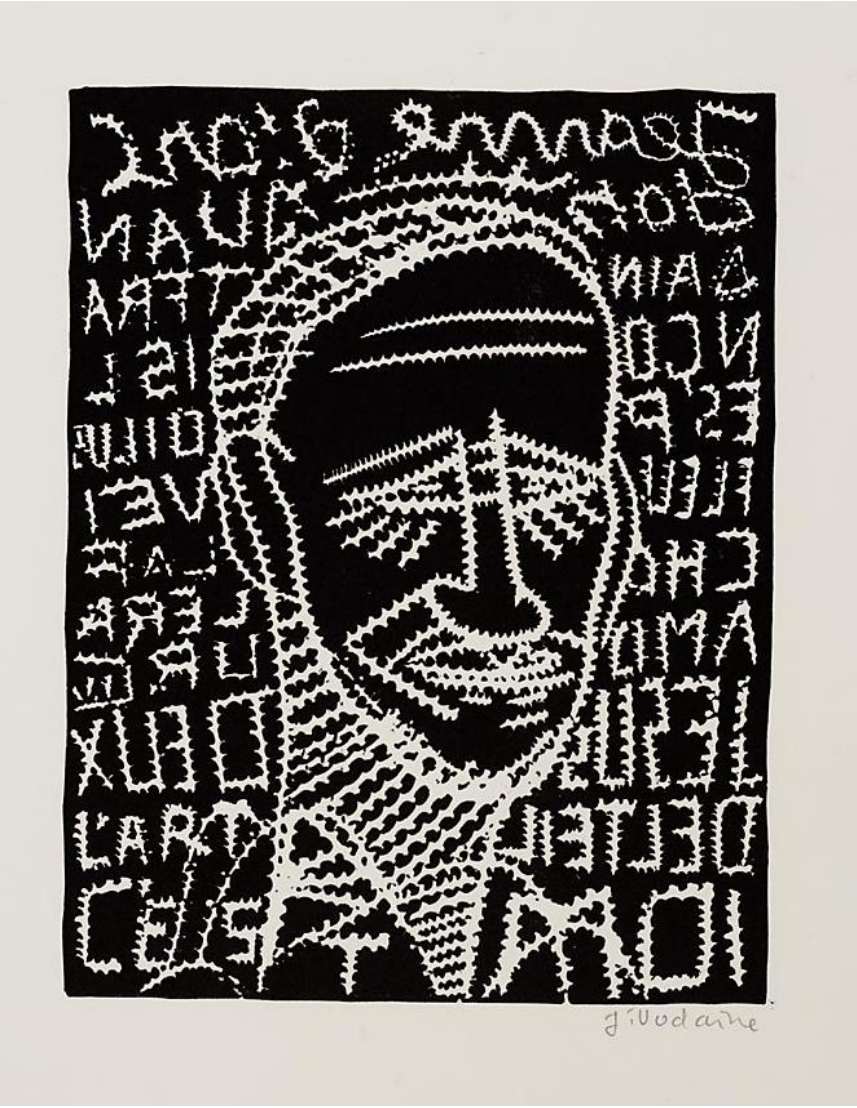
---

[1] G. et A. Duby, *Les Procès de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, pp. 40-41.

[2] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 78.

[3] J. Delteil, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 151.

La transfiguration n'est pas uniquement rédemptrice et religieuse : c'est le romancier lui-même qui acquiert l'immortalité grâce à la jeune femme qu'il a su évoquer et rendre « vraie ». Célébrée et chantée par le narrateur, Jeanne demeure et survit elle aussi. Au sang de la communion catholique est alors préférée l'encre des livres ; à l'Histoire est préférée l'histoire plus simple d'un amour mis en mots. Ce qui brûle et se consume sur le bûcher de Jeanne d'Arc, c'est la notion rigide d'un temps non modulable, l'idée d'une vérité nécessairement réaliste.



Gravure sur lino de Jean Vodaine (1921-2006) pour un numéro spécial de *Dire*, Metz, 1977 : « Les Riches Heures de Joseph Delteil ». On lit de droite à gauche « *Jeanne d'Arc. Don Juan. Saint François. Les Poilus. [Sur le] Fleuve [Amour]. La F[ayette]. Choléra. Amour, etc. [?] Jésus deux. Delteil.* » et, enfin, de gauche à droite « *L'Art, c'est moi.* »

Les voix de *Jeanne au bûcher*

Julie Deramond
Université de Toulouse-le-Mirail

> La musique est notre plus ancienne forme d'expression, précédant le langage et l'art. Cela commence avec la voix, et par notre désir accablant de joindre les autres. En effet, la musique remonte à beaucoup plus loin que les mots. Ces derniers étant des symboles abstraits qui véhiculent des pensées factuelles. La musique touche nos sentiments bien plus que ne le font les mots, et elle nous fait réagir de tout notre être[1].

1935. Arthur Honegger achève l'une de ses œuvres phares, *Jeanne d'Arc au bûcher.* C'est un oratorio – doit-on dire un mystère [2] ou « une espèce de messe[3] » ? – composé sur un livret de Paul Claudel et d'après une commande d'Ida Rubinstein. Une musique tourmentée, bouleversée par des canons folkloriques, lyriques ou tout simplement classiques : un mélange de genres qui sert un texte à l'ampleur dramatique et poétique. Malgré des origines, des religions différentes, les auteurs s'accordent. Claudel, catholique fervent qui avoue avoir eu révélation de l'inspiration[4], imprégnant de tempo et de rythme ses versets, aidé pour ce qui est de la musique par un amateur de prosodie protestant, habile à donner couleur et brillance aux mots. Le texte « éclaire l'atmosphère sonore, [quand] la musique prolonge les vibrations du poème[5] ». Deux auteurs donc qui bouleversent style et genre pour donner à entendre leur Jeanne. Mais qu'en est-il vraiment du rôle de Jeanne ? Comment, surtout, comprendre que cette héroïne ne chante jamais quand ses interlocuteurs sont presque tous doués de « voix » ? Enquête sur une énigme, celle de la voix de Jeanne, entre parlé et chanté.

Jeanne et sa voix. Aucun mystère, si l'on considère simplement les données du problème. L'œuvre est une commande : Arthur Honegger puis Paul Claudel se mettent au service d'Ida Rubinstein pour exécuter ce qu'elle désire entreprendre, un projet musical autour de Jeanne d'Arc. Après un concert de la Psallette Notre-Dame en été 1934, elle s'est

---

[1] Yehudi Menuhin et Curtis W. Davis, *The Music of Man,* Sydney, Methuen Publications, 1979.

[2] Car « la plus grande fantaisie règne dans la terminologie » selon Huguette Calmel, dans son ouvrage écrit en collaboration avec Pascal Lecroart, *« Jeanne d'Arc au bûcher » de Paul Claudel et Arthur Honegger*, Publimuses, 1993, p. 154.

[3] Paul Claudel, « 4 janvier 1951 », *Théâtre,* vol. II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1971, p. 1530.

[4] P. Claudel cité par Huguette Calmel et Pascal Lécroart, *op. cit*. p. 24 : « Tout à coup, je reçus un choc irrécusable, celui de la conception. J'eus la vision de deux mains ensemble garrottées, qui s'élevaient en faisant le signe de la croix. La pièce était faite, je n'avais plus qu'à l'écrire, ce fut l'affaire de quelques jours. »

[5] Bernard Gavoty, « La musique. *Jeanne au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger », *Études,* t. 242, 1er trimestre 1940, p. 557.

en effet toquée de monter son propre drame médiéval et Jeanne d'Arc constitue un rôle des plus brillants, incarné au XIXe siècle par les plus grandes actrices de Rachel à Sarah Bernhardt. Ida Rubinstein qui a déjà incarné tour à tour Cléopâtre, Salomé et Sémiramis ne peut que briller dans celui de l'héroïne lorraine. Elle ne sait pas, ne peut pas chanter : le rôle de Jeanne sera celui d'une actrice[1]. Quelques-unes des plus grandes s'en chargeront d'ailleurs à sa suite : Ingrid Bergman dans une version filmée en 1954, Marthe Keller au disque et à la scène, Isabelle Huppert en 1992 à l'Opéra, Sylvie Testud à Montpellier et Marion Cotillard à Orléans en 2005 avant Romane Bohringer en 2008...

C'est donc là sans conteste, à l'origine même, une œuvre hybride. Une sorte d'opéra où la déclamation se combine au chant, sans pour autant s'inscrire dans l'opéra-comique. Jamais ou presque Jeanne ne chantera… Toujours passe-t-on du chant à la récitation, produisant « un décalage, une rupture d'équilibre » jugée « extrêmement douloureuse[2] » par Boris de Schlœzer en 1939… Ce qu'il faut noter, c'est qu'Honegger aurait très bien pu retoucher sa propre musique et faire chanter sa Jeanne… En 1944, troublé, ému par la guerre, le compositeur n'hésite pas à ajouter un prologue à l'oratorio. Mais il ne modifie rien à la ligne de chant, à la forme du discours qu'il avait précédemment choisi. C'est un choix assumé qui ne dépareille pas l'œuvre. C'est dire que la parole est intégrée à la musique, à la dramaturgie. Il s'agit avant tout de créer l'émotion par la césure des voix, selon une conception qui s'unit parfaitement à celle de Paul Claudel qui dira dans sa préface : « Tout le monde est conscient du discord douloureux entre l'aire du chant et celle de la parole. C'est de ce discord même qu'Honegger et moi avons essayé de tirer un élément de drame et par là d'émotion.[3] » Ce choix s'impose par une communauté de vues, certes, mais aussi pour des raisons dramaturgiques et musicales. Plusieurs explications se révèlent possibles.

Évoquons d'abord le livret, tel qu'il est conçu par Paul Claudel. Il est en effet nécessaire de rappeler que le poète adopte un point de vue tout à fait neuf concernant Jeanne d'Arc. Au lieu de suivre au jour le jour les étapes de son épopée, comme la plupart des auteurs dramatiques ont choisi de le faire jusque là, de Schiller à Auguste Mermet, de Jules Barbier à Georges Bernard Shaw, il bouleverse l'ordre des choses. Le regard est rétrospectif, à l'image du flash back au cinéma. Jeanne d'Arc revoit sa vie au moment de mourir et les grandes étapes de son existence défilent devant elle. L'intention de Claudel était claire, comme il l'expliquera lui-même plus tard : « J'ai essayé d'amplifier, de dilater, ce moment précurseur, dit-on de toute mort, où à chaque personnage du drame humain, sont concédées la vision et l'intelligence du rôle dont il était chargé. [4]» Ces scènes majeures se redessinent donc sous les yeux du spectateur, à la fois vécues, imaginées et racontées. Dès lors, Jeanne d'Arc n'est plus l'héroïne ardente et active que l'on entrevoyait principalement à la scène, mais elle devient la spectatrice de sa propre existence. Elle s'abstrait de l'action, sortant du tableau pour évoquer à distance, chaque épisode. Sans conteste, Jeanne et Frère Dominique qui l'accompagne, assistant de façon rétrospective à

[1] Une seule exception de très courte durée dans la scène X. Jeanne chante un air de son enfance, *Trimazo*. Elle n'a aucun besoin d'une voix lyrique, pour cette petite mélodie qui tient surtout de la chanson populaire.

[2] Boris de Schlœzer, *Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1939.

[3] P. Claudel, « Préface à *Jeanne au bûcher*, 1951 », *Théâtre,* vol. II, *op. cit.* , p. 1530.

[4] P. Claudel, « Conférence sur *Jeanne d'Arc au bûcher* », *Théâtre,* vol. II, *op. cit.*, p. 1527.

l'épopée johannique, s'isolent par la voix. Jeanne d'Arc prend alors le ton de la conteuse, parfois submergée d'émotion lorsqu'elle assiste à son propre destin. Paul Claudel impose donc une sorte de double scène en même temps qu'il suggère deux façons de dire le texte proprement dit.

Mais Arthur Honegger s'empare avec force des propositions offertes par le librettiste, dans la forme musicale qu'il choisit d'esquisser. On le sait, Honegger modifie les traits classiques de l'oratorio pour donner un rôle de composition à sa commanditaire. Pas de récitant comme dans *Le Roi David*, mais un dialogue constant entre Jeanne et Frère Dominique. Dès lors l'œuvre s'ouvre au jeu, à la dramaturgie. Cette conversation isole les deux protagonistes. Ils sont quasiment les seuls à parler, à ne jamais chanter. On comprend beaucoup mieux dramatiquement les choses : à eux deux, ils forment le récitant. Il n'est plus guère besoin de chanter pour évoquer l'histoire : la ligne événementielle peut être comprise par tous. Le dialogue parlé entrecoupe et vient rythmer la lente évocation des épisodes majeurs de la vie de Jeanne d'Arc. Le fil de l'épopée peut alors se dérouler par scènes successives, sortes de tableaux vivants revisités et modernisés, réunies grâce au flot des voix et des commentaires de Jeanne et de Frère Dominique. La musique vient éclairer le texte, donner toute sa dimension aux choix de Paul Claudel. Jeanne d'Arc se doit de parler, comme de rester immobile et isolée sur le bûcher, Frère Dominique seul à ses côtés. La mise en scène de Jean-Pierre Loré, créée en juin 2005 en l'église de la Trinité à Paris, qui se veut fidèle aux indications de Claudel[1], respecte bien ces convenances. Jeanne est en quelque sorte perdue parmi les instruments au beau milieu de l'orchestre, Frère Dominique à quelques pas d'elle, alors que le reste de la geste scénique se déroule à l'avant-scène, devant les musiciens et au plus près des spectateurs.

Dramaturgiquement, mélodiquement, Jeanne trouve sa voix parlée. Mais elle est entourée de chanteurs. Souvent, on la comprend mal… Que doit-on entendre par là ?

Jeanne parle. Tous ceux qui l'entourent ne s'expriment pas de cette façon. Porcus, représentant grotesque de l'abbé Cauchon, parodie le grand opéra dans son premier air tout en vocalises bouffonnes. C'est la voix de fausset qui révèle au spectateur le fossé qui le sépare de Jeanne et la fourberie profonde qui le caractérise. Rien de vrai ni de juste chez lui, l'artifice de sa voix le dira pour lui. À l'inverse, la Vierge incarnée par une soprano lyrique, soutenue par le motif des cloches, voit ses aigus relier la terre au ciel, Jeanne à Dieu. La pureté du son exprime la pureté du cœur, la confiance absolue que doit avoir en elle, Jeanne. Ceux qui aident comme ceux qui condamnent la jeune fille sont autrement qualifiés qu'elle. Elle ne peut qu'assister à son destin, passive jusqu'au bûcher.

Comment expliquer ce choix d'Honegger de donner le rôle-titre à une actrice ? C'est en effet un choix qu'on ne saurait justifier seulement par son interprète et que l'on ne saurait trouver anodin, quand on connaît l'histoire de l'opéra ou de l'oratorio. Cette Jeanne d'Arc fidèle aux grands rôles d'opéra, « c'est-à-dire celle qui sera sacrifiée au

[1] Jean-Pierre Loré, « Notes sur la mise en scène », *www.requiem-voices.com/int-jeanne-au-bucher.htm* : « Pour la mise en scène de Jeanne d'Arc au Bûcher, nous avons suivi, le plus fidèlement possible, les indications données par Claudel, dans son livret, et dont Honegger s'est fortement imprégné pour écrire sa musique. »

dernier acte[1]» sort de la traditionnelle tessiture de soprano. Jeanne d'Arc parle quand Violetta, Tosca, madame Butterfly rivalisent d'aigu. Au fur et à mesure que l'on avance dans le XXe siècle, et plus le tragique se dit à travers la légèreté et l'inintelligibilité du suraigu, comme l'a montré Michel Poizat. Ce traitement est tout à fait caractéristique dans *Lulu* d'Alban Berg, qui joue également du langage parlé, avec le « *Sprechgesang* »[2], et qui est à peu près contemporain de *Jeanne d'Arc au bûcher* (1937) : Lulu, la criminelle, vocalisant à l'extrême, incarnation du mal dans toute sa beauté. Honegger choisit donc d'oublier vocalité et virtuosité pour enlever tout pouvoir vocal à son héroïne. Par là, il donne tout son poids aux mots choisis par Paul Claudel, permettant à priori de comprendre ses dires. C'est là donner toute son importance à l'une des qualités les plus profondes du personnage historique de Jeanne d'Arc : elle s'est en effet distinguée, en son temps, par ses répliques face aux juges, des répliques d'un langage simple, sensé et parfaitement pesé. Pour autant, ce qui faisait sa force au XVe siècle devient une faiblesse pour le personnage au XXe siècle. Cette jeune fille qui ne peut s'exprimer que par la parole semble en effet en décalage et en position de faiblesse face à ses juges, face à la foule qui souvent l'accuse de sorcellerie. Cette Jeanne qui n'est pas douée de chant, n'a pas la voix assez sonore pour se faire entendre. Expliquer cette Jeanne qui parle face à des juges chantant de façon puissante, retentissante même, est relativement facile : c'est une jeune héroïne qui n'a pas suffisamment de force pour s'opposer à ses accusateurs. En témoigne la scène IV, pendant laquelle « Jeanne est livrée aux bêtes ». En l'occurrence à la question « Jeanne reconnais tu que c'est par l'aide du Diable que tu as tout fait ? » Jeanne « di(t) non ! »[3] parole substituée en « oui » par l'âne, et retranscrite dans le Procès par le Præses, *alias* Porcus. Jeanne ne peut plaider face à ses juges. Jeanne n'a pas « un organe » suffisant : Jeanne est sans défense.

Mais cette question va bien au-delà de cette scène. Assistant à la répétition de *Jeanne d'Arc au bûcher* représenté en l'église de la Trinité le 2 juin 2005 sous la direction de Jean-Pierre Loré, il paraît évident que les spectateurs ne comprennent rien quand l'actrice incarnant Jeanne d'Arc, Céline Ligier, n'a pas de micro pour s'exprimer. Or déjà en 1939, Raoul Brunel assistant à une représentation donnée au Palais de Chaillot à Paris, observait le même phénomène, décrivant « Mme Ida Rubinstein toute de blanc vêtue » qui psalmodiait de sa voix si particulière – si émouvante d'ailleurs par son timbre semi-masculin – « un texte dont on n'entend[ait] pas grand-chose et auquel, quand on l'entend[ait], on ne compren[ait] pas davantage »[4]. Même aux premières loges, dans une église dotée d'une bonne acoustique, la voix de Jeanne ne peut passer l'orchestre. Cela n'est guère étonnant au vu du nombre d'instrumentistes et de choristes nécessaires pour jouer l'œuvre[5]. Pour autant, si l'on en croit Jean-Marc Cochereau lors de la production à

[1] Selon l'expression de Michel Poizat, « Entre parole et cri : le chant de la Diva », *Frénésie, histoire, psychiatrie, psychanalyse*, n° 1, juin 1986, pp. 79-90.

[2] Littéralement le « chanter-parler », inauguré par Schönberg dans *Le Pierrot lunaire* (1912), mais qu'on ne peut pas attribuer à la Jeanne d'Arc d'Honegger, car si ses paroles sont mesurées (c'est-à-dire qu'elles s'intègrent rythmiquement dans la musique), elles ne suivent en aucun cas une mélodie, une « ligne vocale » si l'on peut dire, mais simplement les variations de la déclamation.

[3] P. Claudel, « Jeanne d'Arc au bûcher », *Théâtre II, op. cit.*, p. 1224.

[4] Raoul Brunel, « Théâtre de Chailllot », *L'Œuvre*, 19 juin 1939.

[5] La production de Jean-Pierre Loré, en juin 2005 ne compte pas moins de 300 choristes, par exemple.

Orléans en mai 2005, Arthur Honegger, en composant *Jeanne d'Arc au bûcher*, sait ce qu'il fait. Et en effet, il rappelle lui-même dans *Je suis compositeur* son attachement primordial à la compréhension des mots :

> Ce qu'il me fallait découvrir à tout prix c'est le moyen de faire comprendre le texte chanté : c'est à mon sens la règle du jeu dan le domaine lyrique. Les musiciens dramatiques français ont l'obsession exclusive du dessin mélodique et le souci tout à fait relatif de la conformité du texte et de la musique. D'où cette légende, qu'au théâtre lyrique on ne peut jamais comprendre les chanteurs. Or quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, ce n'est pas la faute des chanteurs mais celle des compositeurs. […] Là-dessus, j'ai eu la joie d'être approuvé par Claudel dont j'ignorais alors la doctrine.[1]

Sans doute doit-on considérer davantage l'effet d'une architecture d'ensemble plutôt que comme un hasard, la place du texte parlé au sein de l'œuvre. Comme le remarque le critique Daniel Lazarus, cette œuvre constitue en effet « un très rare exemple contemporain d'architecture musicale significative en parfaite connivence avec le texte et l'action »[2]. Sans doute doit-on encore comprendre après Jean-Marc Cochereau que cette *Jeanne d'Arc au bûcher* ne réclame pas dans l'absolu de sonorisation, lorsqu'elle est donnée dans de bonnes conditions. Et pourtant alors, il reste difficile de comprendre les paroles prononcées par Jeanne… Tout semble donc montrer que l'intelligibilité n'est pas toujours requise dans l'oratorio. Le sens ne prédomine plus désormais au profit de la structure plus large de l'édifice, comme l'exprime encore Paul Claudel :

> Ce qu'il y a de plus important pour moi, après l'émotion c'est la musique. Une voix agréable articulant nettement et le concert intelligible qu'elle forme avec les autres voix, dans le dialogue, sont déjà pour l'esprit un régal presque suffisant, indépendamment même du sens abstrait des mots.[3]

Un autre type d'écoute de l'œuvre paraît donc valorisé, dans lequel le flux des paroles doit avant tout s'intégrer au chant des instruments, des solistes et des chœurs pour former une véritable homogénéité. Il s'agit donc d'essayer, comme nombre de compositeurs à cette époque l'expérimentent, d'abstraire le chant féminin des lois du langage. L'inintelligibilité du texte, ici due à l'harmonisation de l'ensemble des exécutants et non à la vocalisation, permet au spectateur d'éprouver un plaisir recherché. Dès lors, l'amateur d'opéra ressent ce plaisir non pas grâce au seul personnage de Jeanne mais envers et contre Jeanne, puisque ce n'est pas elle qui le séduit[4]. S'ouvre une autre piste. Jeanne d'Arc, tout en étant au cœur du drame ne semble pas en être la seule héroïne. Mais qu'en est-il véritablement ?

---

[1] Arthur Honegger, cité par Erneste Schlegel, « *Jeanne d'Arc au bûcher* », *Honegger*, *Claudel*, Concours d'Esthétique, 1958, pp. 9-10.

[2] Daniel Lazarus, « La Musique », *Europe*, 15 août 1939.

[3] Paul Claudel cité par Huguette Calmel et Pascal Lécroart, « *Jeanne d'Arc au bûcher* » *de Paul Claudel et Arthur Honegger, op. cit.*, p. 130.

[4] « Séduire, selon l'étymologie, c'est attirer à l'écart », nous rappelle Jean Starobinski dans *Les Enchanteresses* (Seuil, 2005, p. 10).

Reprenons notre enquête par la relecture de Claudel. Dès le début de son texte publié en appendice de *Jeanne d'Arc au bûcher*, l'idée est claire : « Pour comprendre une vie comme pour comprendre un paysage, il faut choisir le point de vue et il n'en est pas de meilleur que le sommet. Le sommet de la vie de Jeanne d'Arc, c'est sa mort, c'est le bûcher de Rouen. »[1] Dès lors, tout peut s'éclairer : le centre de l'œuvre n'est plus la vie de Jeanne d'arc, mais son bûcher. Ce bûcher qui semble la véritable métonymie de Jeanne d'Arc : ce qui la résume, ce qui la surplombe. « C'est moi qui vais faire le joli cierge » dit Jeanne à la scène X[2], disparaissant peu à peu derrière le bûcher. On comprend alors beaucoup mieux la mise en scène de Jean-Pierre Loré[3] isolant le bûcher au milieu de l'orchestre. Dans un tel contexte, le bûcher est bien ce qui vient donner un sens à la vie de Jeanne en même temps qu'à l'oratorio. Jeanne connait donc la mort violente, classique pourrait-on dire des héroïnes d'opéra: « *In the operas […], the stories give death meaning and allow it to give meaning to life* »[4]. La mort est ici étape obligée venant donner tout son sens à l'œuvre, comme celle d'Eurydice, Didon, Violetta ou Lulu… La vie de Jeanne d'Arc prend tout son sens quand elle accepte sa mort, quand elle accepte le bûcher. Désormais, elle n'a plus peur, elle sait qu'il lui est nécessaire. La mort n'est plus la punition, le châtiment suprême dévolu à la « l'hérétique, sorcière, relapse »[5] mais le couronnement de son épopée. L'important n'est pas seulement l'acte d'héroïsme devant les hommes, mais le geste envers Dieu. La dramaturgie de l'œuvre est justement construite pour donner toute sa part au bûcher dans une perspective hagiographique certaine. C'est bien (à partir) du bûcher que Jeanne d'Arc peut contempler son œuvre ; comme si elle comprenait peu à peu en les voyant un à un se dérouler devant elle que chaque moment de sa vie était conçu pour l'amener à se sacrifier sur le bûcher en un véritable « cheminement spirituel »[6]. Ce bûcher révèle comme en photographie, le destin de Jeanne. Sans lui, Jeanne n'est plus rien, associé qu'il est à la sainteté comme à la geste libératrice :

> Ce que Jeanne n'a pu faire avec les armes, elle va le consommer avec son sang. Ce qu'elle a commencé avec cet insigne vexillaire à son poing de paysanne qui porte les noms de Jésus et de Marie, c'est l'oriflamme rouge du bûcher, jaillissant sous ses pieds comme un tourbillon d'ailes irrésistibles, qui va lui donner efficacité. C'est cette bouffée triomphale qui porte jusques aux pieds du Crucifié l'âme d'une victime innocente, c'est le souffle du feu purifiant et unificateur qui va rétablir et dégager les communications, qui va réapprendre à la France à respirer.[7]

Le bûcher se trouve donc également au centre de la réconciliation des deux France partagées, divisées par la guerre civile qui fait rage si l'on en croit les mots de la Vierge : « le Feu, est-ce qu'il ne faut pas qu'il brûle ? Cette grande Flamme au milieu de la France,

---

[1] P. Claudel, « Texte publié en appendice de *Jeanne d'Arc au bûcher* », *Théâtre,* vol. II, *op. cit*., p. 1514.

[2] P. Claudel, *Jeanne d'Arc au bûcher*, dans *Théâtre,* vol. II, *op. cit*., p. 1239.

[3] Mais aussi la version « historique » de Jean Doat, en 1950 à l'Opéra de Paris, Jeanne au centre de la scène, sur son bûcher contrainte, là aussi, à une quasi-immobilité.

[4] Linda et Michael Hutcheon, *Opera, the art of dying*, Massachusetts, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 12.

[5] Selon les mots scandés par les « Voix de la Terre » dans la scène III de *Jeanne d'Arc au Bbûcher*.

[6] H. Calmel et P. Lécroart, *« Jeanne d'Arc au bûcher » de Paul Claudel et Arthur Honegger*, *op. cit*., p. 77.

[7] P. Claudel, « Conférence sur *Jeanne d'Arc au bûcher* », *Théâtre,* vol. II, *op. cit*., p. 1520.

est-ce qu'il ne faut pas, est-ce qu'il ne faut pas, qu'elle brûle ? »[1] Le bûcher devient alors preuve d'amour, sacrifice accompli et assumé par Jeanne d'Arc tout à la fin de l'oratorio : « Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime. »[2] Mélodie qui vient bouleverser l'auditoire lors de l'audition orléanaise de 1939[3]. Au martyre mis en scène se double ainsi de l'idée de « martyre d'amour » imaginée par Bossuet au Grand Siècle, les souffrances intérieures venant en quelque sorte doubler ici « le supplice du corps mortifié »[4].

Cette insistance sur le bûcher va en effet avec la conviction souvent partagée, que Jeanne doit sa sainteté au martyre. Mais il faut savoir que la béatification puis la canonisation suivent au contraire la voie formelle avec examen de ses vertus et des miracles réalisés. Jeanne d'Arc n'est pas considérée comme martyre[5] par l'Église. Aurait-il pu en être autrement, quand on se rappelle qu'un tribunal ecclésiastique a participé à la condamnation de Jeanne ? Pour autant, derrière le bûcher se pose avec acuité la question, comme le souligne Harry Halbreich : « Le bûcher de Rouen est tout à la fois départ et aboutissement, au point de jonction entre la plus extrême solitude du martyre et la rédemption étendue à tous ceux pour lesquels Jeanne se sacrifie. »[6] Derrière la figure de Jeanne se dresse, explicite, celle du Christ. Le bûcher matérialise la sainteté johannique, comme la croix pour Jésus : « Pas plus que le Christ ne peut être séparé de la croix, il ne fallait pas que Jeanne d'Arc fût séparée de l'instrument de sa passion, de son martyre et de sa sanctification, c'est-à-dire de son bûcher. »[7] Arthur Honegger respecte cette vision, illustrant par sa musique l'apothéose de Jeanne. Dans la scène 11, « Jeanne d'Arc en Flammes », la progression chromatique – demi-ton par demi-ton – évoque justement cette procession vers le bûcher, comme jadis le Christ portant sa Croix. S'éclaircit alors la belle mise en scène de Jean-Paul Scarpitta, au Corum de Montpellier les 16 et 17 juillet 2005. Jeanne incarnée par Sylvie Testud n'est pas brûlée par les flammes salvatrices. Pour autant, malgré une infidélité visuelle, le symbole est respecté. Les flammes sont suggérées par la robe rouge de l'héroïne et le bûcher transfiguré. Ce n'est plus l'âme qui s'élève vers le ciel, mais le corps même de Jeanne, attaché au poteau d'une croix qui peu à peu atteint la verticalité. Le bûcher devient le centre de l'œuvre, une vraie passerelle entre terre et ciel pour cette Jeanne, écartelée entre deux mondes. Dès lors, sa passion se fait visible aux yeux de tous.

C'est bien là que le drame claudélien prend tout son sens : Jeanne doit mourir « comme une sorcière pour montrer qu'elle est une sainte »[8]. Ainsi, le bûcher en dit plus long que des pages et des pages de procès. Il résume l'existence de Jeanne, il confirme l'élection, réalise la sainteté, en même temps que la forme musicale de l'œuvre. Le bûcher

---

[1] P. Claudel, *Jeanne d'Arc au bûcher*, dans *Théâtre,* vol. II, *op. cit*., p. 1242.

[2] P. Claudel, *Jeanne d'Arc au Bûcher*, dans *Théâtre,* vol. II, *op. cit*. – Il est à noter que c'est, à peu de choses près, la phrase que prononce Jésus selon saint Jean, dans son Évangile (XV-3).

[3] Arthur Hoérée, « La leçon de *Jeanne au bûcher* », *Le mois*, 1er mai – 1er juin 1939, p. 196.

[4] Éric Suire, *La Sainteté française de la Réforme catholique (XVIe-XVIIIe siècles)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 158.

[5] C'est en effet la voie formelle, la plus lourde, qui a été choisie pour procéder à la canonisation.

[6] Harry Halbreich, *L'Œuvre d'Arthur Honegger*, Champion, 1994, p. 522.

[7] P. Claudel, « Conférence sur *Jeanne d'Arc au bûcher* », *Théâtre,* vol. II, *op. cit.* p. 1519.

[8] H. Calmel et P. Lécroart, *« Jeanne d'Arc au Bûcher » de Paul Claudel et Arthur Honegger, op. cit*. p. 79.

devient le véritable héros de l'œuvre, à l'image du roc Montségur dans l'opéra éponyme de Marcel Landowski, tel que le montre Marie-Bernadette Burguière[1]. C'est bien par le bûcher que l'œuvre devient oratorio, drame sacré[2]. Dès lors l'événement historique, la succession d'épreuves soutenues par Jeanne n'est plus le propos des « poètes », mais le sens révélé par le bûcher d'une sainte, l'image même du sacrifice. Les flammes concrétisent « la réalisation inopinée d'une espérance immémoriale, les promesses du Ciel descendant sur la terre »[3].

Au travers de cette enquête, le partage des voix entre parlé et chanté se comprend beaucoup mieux. La musique se révèle un puissant « mode d'expression évidemment distinct du langage parlé mais néanmoins un langage : privé de signifié mais non de signifiant, il apporte des ressources phatiques, émotives et poétiques singulières »[4]. Et les critiques ne s'y trompent guère tel Robert Brussel qui écrit dès 1939 :

> Ceux-là même pour qui le mélodrame, c'est-à-dire l'association de la voix parlée à la musique, n'est pas une formule idéale, ne résisteront pas à ce que leur apportent d'émouvant des scènes comme celle des cloches, celle du Roi qui va-t-à Reims, ou cette conclusion transparente, sereine, immatérielle qui touche au vif toute sensibilité humaine.[5]

Jeanne garrottée, liée à son bûcher se dessine sous les traits de la Sainte. Dès lors, on perçoit derrière l'œuvre un système mythique au sens où Dominique Jameux l'entend, à propos de *Lulu* : « l'ouvrage fonctionne comme une imagerie d'Épinal édifiante, ou encore un conte de fées – un compte de fait, dont le total indique la mort. Le ressort de l'œuvre n'est plus dialectique, mais didactique. »[6] Si l'oratorio provoque quelques rares réticences au départ, il va susciter aussi vite les commentaires les plus élogieux. Dès 1938, Henri Bidou évoque l'« œuvre capitale de l'année »[7] lorsqu'elle est donnée à Bâle. Émile Vuillermoz la qualifie de « très haut chef-d'œuvre »[8], quand Robert Brussel parle en 1939 d'une « œuvre » tout simplement : « Réjouissons-nous. Une œuvre est née. Le mot n'est rien. La chose est grande. »[9]

---

[1] Marie-Bernadette Burguière, « Montségur : l'opéra de Marcel Landowski, tentative de rénovation du mythe », *Mythe et politique*, Toulouse, Presses de l'Institut d'Études politiques de Toulouse, 1990, pp. 221-236.

[2] À ce sujet, voir Erneste Schlegel cité par Huguette Calmel et Pascal Lécroart, *Jeanne d'Arc au bûcher, Honegger, Claudel*, *op. cit.*

[3] Frank Lestringant, *Lumières des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des Réformes*, Champion, « Études et essais sur la Renaissance », 2004, p. 11.

[4] P. Lécroart, « La rencontre du langage dramatique et du langage musical dans *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger », dans *Le Dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIXe et XXe siècles*, Besançon, Presses universitaires de Franche Comté, 2002, p. 176.

[5] Robert Brussel, « Jeanne au bûcher », *Le Figaro*, 8 mai 1939, p. 4.

[6] Dominique Jameux, *Aldan Berg*, Seuil, « Solfèges », 1980, « Le personnage de Lulu », pp. 152-155

[7] Henri Bidou, *Le Temps*, cité par Huguette Calmel et Pascal Lécroart, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *op. cit*., p. 31.

[8] Émile Vuillermoz, « La Musique », *Candide*, 10 mai 1939.

[9] Robert Brussel, « Jeanne au bûcher », *Le Figaro*, 8 mai 1939, p. 4.

Jeanne d'Arc de Maeterlinck : pièce symboliste ou pièce de circonstance ?

Anna Akimova-Louyest
Université de Paris-X Nanterre

Le théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck, troublant et énigmatique, constitue un champ de recherche privilégié des chercheurs, à juste titre. Les joyaux de cette dramaturgie sont mondialement connus : *La Princesse Maleine, L'Intruse, Pelléas et Mélisande, Intérieur, La Mort de Tintagiles, Ariane et Barbe-Bleue, L'Oiseau bleu*, pour ne citer que les plus représentatifs, qui se complètent par la poésie de Maeterlinck : *Serres chaudes, Douze chansons*... Mais à côté de cet édifice somptueux du théâtre du silence, l'héritage de Maeterlinck recèle d'autres œuvres dramatiques presque inconnues aujourd'hui : *L'Abbé Sétubal* (1941), *Les Trois Justiciers, Le Jugement dernier* – toutes trois figurent dans le *Théâtre inédit* de 1959 –, *Le Miracle des mères* (1944). Elles peuvent reprendre les motifs chers à Maeterlinck, notamment la mort, mais leur poétique se distingue souvent de celle du théâtre du silence.

Écrite en 1940, *Jeanne d'Arc* semble appartenir à cette deuxième catégorie de la dramaturgie maeterlinckienne, d'autant plus que l'auteur y joue plutôt un rôle d'historien en respectant « les dates, les lieux, les personnages », d'après Paul Gorceix, spécialiste de Maeterlinck[1]. En effet, la pièce s'organise en douze tableaux qui retracent l'histoire de Jeanne d'Arc depuis Chinon jusqu'au supplice de la place du Vieux-Marché à Rouen. Tous les détails historiques et/ou légendaires connus y sont présents : Jeanne d'Arc reconnaît le vrai roi à Chinon (1er tableau) ; elle accumule les victoires (Orléans, Jargeau, Meung, Beaugency, Patay, Châlons : 3e tableau) ; elle assiste au sacre de Charles VII à Reims (4e tableau) ; elle est faite prisonnière par Jean de Luxembourg à Compiègne (6e tableau). Les tableaux 9 à 12 racontent le procès, l'abjuration, l'emprisonnement et le supplice.

Cependant, malgré son apparente dimension historique, cette *Jeanne d'Arc* se dessine comme une pièce bien plus originale. La placer dans la continuité du premier théâtre maeterlinckien permet d'approcher différemment le conditionnement historique et, en particulier, le personnage de Jeanne d'Arc. Notre examen s'organisera donc autour trois axes principaux : nous appréhenderons d'abord *Jeanne d'Arc* d'après l'esthétique du théâtre symboliste maeterlinckien, puis comme délivrant une certaine vision d'un Moyen-Âge mystique, avant de revenir au contexte historique de la création de la pièce.

Jeanne d'Arc et l'esthétique du théâtre symboliste de Maeterlinck

Dans son premier théâtre, le dramaturge belge se donne comme objectif de représenter sur la scène ce dont l'homme ne peut avoir qu'une connaissance intuitive. Affirmant que « la création ne s'arrête pas à l'homme et que des êtres supérieurs et invisibles nous entourent »[2], Maeterlinck transmet à travers ses personnages l'âme, le mystère et l'essence de l'existence humaine. Conformément à l'objectif de cette poétique,

[1] Paul Gorceix, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri, 2005, p. 538.

[2] Maurice Maeterlinck, *Œuvres. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, Bruxelles, Complexe, 1999, t. I, p. 587.

l'imaginaire occupe le rôle principal. Dans ce type de théâtre, tout repose sur l'angoisse, le silence actif, l'omniprésence de l'inconnu, qui créent un univers onirique existant dans une autre dimension, plus importante que la réalité.

Au premier abord, *Jeanne d'Arc* ne s'inscrit pas dans ce type de pièces : il y a beaucoup d'action et de dialogues ; le sujet ne crée pas de suspens ; l'imaginaire cède la place à l'histoire. Mais la figure centrale de Jeanne est propice à une confrontation des thèmes chers au dramaturge : le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire, ici-bas et au-delà. Jeanne voit et entend ce à quoi les autres n'ont pas accès et, en cela, elle s'apparente facilement à d'autres personnages maeterlinckiens comme l'Aïeul dans *L'Intruse*, qui pressentent l'existence d'un autre monde derrière la réalité : « Mes saintes m'en ont parlé » (2e tableau) ; « Je ne faisais rien, c'est Dieu qui faisait tout […] Il me poussait […] Je ne pouvais plus faire autrement » (6e tableau)[1]. La différence essentielle réside dans l'interprétation de cet au-delà.

Ici-bas et au-delà

Dans la « petite trilogie de la mort » (*Les Aveugles, L'Intruse, Les Sept Princesses*), un sentiment aigu de l'effroi et de l'avènement de la mort émane de l'univers invisible. Ce néant hostile présente un mystère menaçant qui pèse sur chaque être humain, dont l'existence se déroule dans une solitude existentielle, sous le signe de l'attente et de l'angoisse métaphysiques. *Jeanne d'Arc*, écrite quelques décennies plus tard, offre au lecteur une nouvelle vision de l'entité mystérieuse qui attend les hommes après la mort. La menace et l'horreur de l'inconnu cèdent la place à quelque chose de beaucoup plus rassurant et protecteur (les saints qui guident Jeanne, ou la voix invisible pendant le procès qui met en garde le clergé).

Certes, avec la description du procès de Jeanne, Maeterlinck reste très critique envers le clergé incapable d'oublier les clichés religieux et d'admettre une autre vision de l'au-delà. Mais si, dans le premier théâtre, l'invisible n'a jamais été présenté de manière explicite, dans *Jeanne d'Arc*, nous y sommes directement confrontés. Dans *L'Intruse*, par exemple, la Mort, qui pénètre lentement dans la demeure, est décrite par des phénomènes de la vie quotidienne qui reçoivent une haute signification symbolique, dans un contexte précis : « On entend un bruit comme de quelqu'un qui entre dans la maison », « on entend, tout à coup, le bruit d'une faux qu'on aiguise », « il y a un silence de mort », « tous les poissons de l'étang plongent brusquement », les chiens n'aboient plus[2]. L'Aïeul, qui sent ce que les autres ne voient pas et qui relie les deux mondes, n'en dit pas plus, comme s'il s'agissait d'un secret incommunicable : « Je n'ose pas dire ce que je sais ce soir… »[3] Ce mystère ne peut donc être transmis que de manière suggestive, par le biais des symboles ou des silences « actifs ».

Dans *Jeanne d'Arc*, l'héroïne entre en contact direct avec l'au-delà qui devient également un personnage du drame. Le 7e tableau (« Au sommet de la grande tour de

[1] M. Maeterlinck, *Jeanne d'Arc*, Monaco, Le Rocher, 1948, pp. 12, 60.

[2] M. Maeterlinck, *Théâtre. L'Intruse. L'intérieur*, Genève, Slatkine, 2005, pp. 85, 78, 76, 74.

[3] *Ibid.*, p. 106.

Beaurevoir ») est un dialogue poignant entre Jeanne, qui veut se suicider afin de ne pas être livrée aux Anglais, et la Voix invisible.

> *Une voix invisible :* Tu ne peux pas mourir avant que Dieu l'ordonne…
> *Jeanne :* Mais pourquoi ne l'ordonne-t-il pas maintenant, puisqu'il veut que je meure ?
> *La voix :* Parce qu'il ne veut pas que tu meures ici.
> *Jeanne :* Il veut donc que je sois brûlée vive ? (la voix ne répond pas)
> *Jeanne d'Arc :* Qu'ai-je fait au bon Dieu pour qu'il me punisse de la sorte ?
> *La voix :* Qu'avait fait Jésus Christ ?
> *Jeanne :* J'ai fait tout ce qu'il a voulu, je n'ai jamais désobéi… Je n'y comprends plus rien…
> *La Voix :* Nous n'avons pas besoin de comprendre…
> *Jeanne d'Arc :* Quoi ? Vous ne comprenez pas non plus ?
> *La voix :* Tu comprendras plus tard, quand tu seras avec nous.
> *Jeanne d'Arc :* Où ?
> *La voix :* Près de Dieu.
> *Jeanne :* Quand ? (la voix ne répond pas)[1]

Cet extrait témoigne clairement d'une autre poétique de l'au-delà qui s'éloigne de l'esthétique du premier théâtre maeterlinckien. Si, auparavant, tout résidait dans « l'angoisse de l'invisible »[2], qu'on redoutait sans savoir si sa véritable nature était le Bien ou le Mal, nous assistons désormais à une interprétation beaucoup plus traditionnelle de la métaphysique : un au-delà peuplé de Dieu et de saints qui dirigent l'élu(e) vers le paradis (« Près de Dieu »). Cependant, comme dans son premier théâtre, Maeterlinck recourt à un dialogue répétitif, haché, « pulvérisé » (selon le terme d'Arnaud Rykner)[3], rempli de questions et de points de suspension. Par endroit, l'intensité poétique de ce type de dialogue renvoie non seulement aux meilleurs échantillons du théâtre symbolistes de Maeterlinck, mais également à sa poésie. Ainsi, la fin du 8e tableau fait écho, par ses répétitions, son rythme latent, sa symbolique, à la première poésie maeterlinckienne :

> *Jeanne de Béthune :* On dirait que les anges l'ont portée sur leurs ailes…
> *Jeanne de Bar :* On dirait une enfant qui dort…
> *Jeanne de Luxembourg :* On dirait une sainte qui prie… [4]

Les similitudes entre ce type de prose et les poèmes de Maeterlinck, dont nous ne citons qu'un échantillon (chanson VI des *Quinze chansons*), sont indiscutables :

> On est venu dire,
> (Mon enfant, j'ai peur)
> On est venu dire
> Qu'il allait partir…[5]

---

[1] M. Maeterlinck, *Jeanne d'Arc*, Monaco, Le Rocher, 1948, p. 68.

[2] Voir M. Maeterlinck, « Préface », *in Théâtre complet*, Paris-Genève, Slatkine, 1979 (réimpr. de l'édition Fasquelle, 1901-1902).

[3] Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Corti, 1996, p. 296.

[4] M. Maeterlinck, *Jeanne d'Arc, op. cit.*, p. 74.

[5] M. Maeterlinck, *Serres chaudes. Quinze chansons. La Princesse Maleine*, Gallimard, 2004, p. 82.

Jeanne d'Arc et les personnages féminins du premier théâtre

Jeanne d'Arc s'inscrit également dans la lignée des pièces maeterlinckiennes qui mettent en avant de la scène un personnage féminin voué à devenir la victime de la fatalité et à mourir toute jeune (*La Princesse Maleine, Pelléas et Mélisande*). D'après Maeterlinck, les femmes, ainsi que les enfants et les mourants, « sont les gardiens des Vérités endormies, des vérités malades, des Vérités mortes »[1]. Mais les jeunes femmes du premier théâtre n'ont pas le choix : elles sont condamnées en vertu de la vérité de la mort qui guette chacun, mais elles doivent partir les premières. Dans leur for intérieur, elles savent dès le début qu'elles seront immolées, et restent passives face à la destinée qui les attend. Avec ce type de personnage résigné, la pièce symboliste gagne en suggestivité funeste (le personnage peut ne pas apparaître sur la scène, comme dans *L'Intruse*, où on ne voit jamais la femme mourante).

À la différence de l'impuissance des personnages du premier théâtre, Jeanne d'Arc adopte une attitude de réaction et lutte contre le destin. Elle est un personnage actif au sens ontologique, et c'est la distinction essentielle qui l'oppose aux héroïnes des premiers drames. Si, d'après Paul Gorceix, le procès de Jeanne rappelle celui de Jésus[2], la scène du 7e tableau (« Au sommet de la grande tour de Beaurevoir ») renvoie également à une scène biblique. Tout comme le Christ dans le jardin des Oliviers prie Dieu de lui épargner le martyre, Jeanne d'Arc essaie de contester son sort à Dieu (« Qu'ai-je fait au bon Dieu pour qu'il me punisse de la sorte ? »). Si le Christ réconforté par les anges accepte la souffrance et la mort, Jeanne d'Arc proteste par une tentative de suicide :

> *La Voix :* Je te défends de mourir.
> *Jeanne :* Je veux mourir… (*elle se débat, se dégage encore, court et se jette dans le vide en criant :)* Que mon roi me pardonne !...[3]

Jeanne d'Arc et le Moyen-Âge mystique de Maeterlinck

Il est impossible de situer les pièces symbolistes de Maeterlinck dans une époque précise : la poétique même de la pièce symboliste est hostile à tout repère concret. Il est certain que l'influence de la tradition médiévale, et avant tout, de l'œuvre du mystique flamand Ruysbroeck l'Admirable, dont Maeterlinck traduit *L'Ornement des Noces spirituelles*, a été capitale pour la formation de sa poétique symboliste. Maeterlinck s'efforce de reproduire dans ses pièces, par une écriture découverte *via* Ruysbroeck, ce Moyen-Âge mystique, rempli de métaphores et de symboles, qu'il oppose à la Renaissance : « La Renaissance a été une fausseté, une hypocrisie et une apostasie de la vérité, une tromperie – et une déception et un mouvement artificiel »[4]. Dans cette interprétation, le Moyen-Âge mystique rétabli dans ses pièces lui permet de revenir au monde où l'invisible occupe une place aussi importante que le réel des choses et où l'homme participe constamment au mystère de l'existence.

---

[1] M. Maeterlinck, *Œuvres. Théâtre I*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 186.
[2] Paul Gorceix, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible, op. cit*., p. 538.
[3] M. Maeterlinck, *Jeanne d'Arc*, p. 70.
[4] M. Maeterlinck, *Le « Cahier bleu »*, Gand, Fondation Maeterlinck, 1977, p. 102.

En revanche, dans *Jeanne d'Arc*, les dates suivantes sont explicitement mentionnées, retraçant fidèlement l'histoire : le 7 mai 1429 (la délivrance d'Orléans), le 14 juin 1429 (la prise de Jargeau), le 17 juillet 1429 (le sacre à Reims), la période allant de la mi-juillet à la mi-novembre 1430 (le château de Beaurevoir), le 21 février 1431 (le procès). Du monde dramatique où tous les repères étaient soit effacés soit imprécis (des vieux châteaux situés quelque part dans le monde ; des servantes ou religieuses vêtues en noir ; des pièces voûtées, des tours ou de lourdes portes), nous passons dans un univers aux référents concrets : le château de Chinon, la cathédrale de Reims, la place du Vieux Marché. Jeanne prononce les phrases qui lui sont attribuées par la tradition : « Saint Michel était-il nu ? – Croyez-vous que Dieu n'ait de quoi le vêtir ? », « Évêque, c'est par toi que je meurs ! »[1] La pièce est ainsi ancrée dans la réalité historique ou légendaire. Le contexte médiéval, défini de manière historique et référentielle explicite, interrompt-il le dialogue entre l'homme et l'invisible, propre aux premières pièces ?

Une fois de plus, c'est la figure de Jeanne qui donne au dramaturge la possibilité d'échapper au piège tendu par l'histoire. Le côté historique et surnaturel de l'héroïne réconcilie le conflit qui paraissait insoluble entre l'histoire et le symbole. La structure même de la pièce est vouée à une lecture de ce type : après une scène « historique », avec détails et citations exacts, suit une scène imaginaire, où les personnages agissent face aux « vérités surhumaines »[2], et non pas face aux vérités historiques. Ainsi, la scène dans le château de Chinon où Jeanne reconnaît Charles VII, est suivie d'un dialogue imaginé entre Charles et Jeanne dans une chapelle du château ; le sacre à Reims, qui tient sur une page, par l'entretien entre Charles et Jeanne au palais archiépiscopal, etc. Ce processus est surtout visible dans le 11e tableau (« Un cachot dans la tour de Rouen »), situé entre l'abjuration (10e tableau) et le bûcher (12e tableau). Est également à noter la division symbolique de la pièce en douze tableaux.

> *Jeanne :* Je ne suis pas née dans une prison, je ne veux pas vivre dans un tombeau. J'aime mieux mourir…
> *Frère Ysambard :* Jeanne !... Tu avais peur du feu l'autre jour… Ce sera le même feu…
> *Jeanne :* Je n'y serai plus seule… Elles me délivreront, elles me l'ont promis…
> *Frère Ysambard :* Elles ne peuvent te délivrer que par ta mort…
> *Jeanne :* Mourir avec elles c'est revivre…
> *Frère Ysambard :* Elles t'ont pardonné ?
> *Jeanne :* Comme je leur ai pardonné… Elles seront avec moi sur le bûcher…
> *Frère Ysambard :* Quand ?
> *Jeanne :* Après-demain matin, à huit heures… Est-ce vrai ? (*Personne n'ose répondre.*)
> *Jeanne :* Sur la place du Vieux-Marché. Vous voyez qu'elles sont bien renseignées…[3]

L'expérience mystique imaginaire de Jeanne (les voix invisibles, la mort salvatrice) se superposent ici à l'Histoire (le supplice de la place du Vieux Marché), dans un texte elliptique (« elles » pour remplacer « les voix », avec des points de suspension significatifs) et cette nouvelle dimension de rapport entre l'homme et le surnaturel que le premier

[1] M. Maeterlinck, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, pp. 92-93, 134.
[2] M. Maeterlinck, *Œuvres. Théâtre I*, *op. cit.*, p. 299.
[3] M. Maeterlinck, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 130.

théâtre ne connaît pas (les voix pardonnent Jeanne comme elle leur pardonne à son tour de l'avoir abandonnée pendant le procès).

Jeanne d'Arc et le contexte historique de la création

Enfin, dans quelle mesure le contexte de la création de *Jeanne d'Arc* a-t-il influencé l'esthétique de cette pièce de Maeterlinck, l'une de ses dernières œuvres ? Écrite en 1940, aux États-Unis, la pièce peut être lue comme un appel à la résistance sous une forme allégorique, à un des hauts moments de l'histoire de la France. Dans ce contexte, Jeanne peut être facilement interprétée comme un symbole de la France résistante tandis que la lâcheté de Philippe le Bon ou la vilenie de l'évêque Cauchon renvoient facilement à l'idée de la collaboration avec l'Allemagne nazie. Cette lecture de la pièce serait en corrélation avec une autre œuvre dramatique, *Antigone* d'Anouilh, écrite, certes, quelques années plus tard (1944) mais qui propose le même décryptage d'un sujet antique d'après les exigences de la modernité. Les deux auteurs reprennent ainsi des sujets historiques ou mythologiques connus afin de proposer une interprétation moderne. Et pourtant, malgré toutes leurs affinités, *Jeanne d'Arc* se distingue d'*Antigone* en de nombreux points.

Certes, dans cette pièce de Maeterlinck plus que jamais, le choix de la thématique est lié au contexte historique, à la douleur qu'éprouvait le dramaturge exilé de voir la France occupée par les nazis et au désir de voir libre un pays qu'il considérait comme le sien. Mais si Anouilh modernise le plus possible son *Antigone* jusqu'à introduire dans le texte des détails anachroniques (carte postale, cigarette, rouge à lèvres), Maeterlinck ne s'écarte jamais du contexte médiéval où se déroule sa pièce. Il est intéressant de comparer de ce point de vue la fonction du chœur dans *Antigone* et de la Voix invisible dans *Jeanne d'Arc*, car il s'agit dans les deux cas, dans ces pièces du XXe siècle, d'éléments extrêmement originaux qui ne sont pas de véritables personnages de l'action dramatique. Le chœur d'*Antigone*, hérité du théâtre antique, est une sorte de narrateur omniscient, mais il peut aussi communiquer avec des personnages, ou plutôt avec le personnage de Créon. Les scènes où le chœur est confronté à Créon peuvent facilement être interprétées comme des monologues de Créon avec sa conscience : « Tu es fou, Créon. Qu'as-tu fait ? – Il fallait qu'elle meure » ; « C'est une enfant, Créon. – Que veux-tu que je fasse pour elle ? La condamner pour vivre ? »[1] Ce procédé est extrêmement moderne et ouvre le chemin à de nombreuses découvertes théâtrales du XXe siècle.

Maeterlinck, au contraire, se rapproche plutôt des mystères médiévaux dans les scènes où intervient la Voix invisible. La Voix, entendue à la fois par Jeanne et par ses juges, vise avant tout à faire sentir la présence d'un autre monde et à confronter le visible et l'invisible, conformément aux principes de l'esthétique maeterlinckienne. Les scènes les plus poignantes sont les 7e et 9e tableaux, où le lecteur assiste au dialogue de la Voix invisible d'abord avec Jeanne sur le point de se suicider, puis avec l'évêque Cauchon en présence des autres inquisiteurs. Dans les deux cas, la Voix invisible joue le rôle d'une force mystique, extérieure, dont le but est de faire le lien entre ici-bas et au-delà, si typique de l'œuvre de Maeterlinck. Dans ce contexte, la Jeanne d'Arc de Maeterlinck joue avant

[1] Jean Anouilh, *Antigone*, La Table ronde, 1979, pp. 106-107.

tout un rôle de passeur, tandis que l'Antigone d'Anouilh incarne la Résistance par excellence.

En définitive, *Jeanne d'Arc* fait injustement partie des pièces méconnues de Maeterlinck. Certes, elle se distingue du premier théâtre qui se caractérise par une ambiance menaçante et où les personnages ne sont que des marionnettes impuissantes devant un au-delà inexplicable, obscur et hostile. L'influence profonde des mystiques médiévaux (avant tout, Ruysbroeck) ainsi que de la tradition populaire flamande crée cette esthétique particulière qui se rapprochera du théâtre symboliste. Dans *Jeanne d'Arc*, toutes ces nuances sont beaucoup atténuées et Maeterlinck n'y atteint pas l'atmosphère énigmatique et onirique de ses premières pièces. De ce point de vue, *Jeanne d'Arc* est une œuvre secondaire dans l'héritage du dramaturge.

Néanmoins, le fait de se référer à un sujet d'une si grande résonance historique et patriotique fait jaillir des procédés et des découvertes proches des meilleurs exemples du théâtre maeterlinckien, fait de cette pièce une œuvre tout à fait unique. Écrite dans des conditions historiques précises, elle dépasse les limites d'une pièce de circonstance et offre vraisemblablement l'un des meilleurs échantillons du Maeterlinck tardif.

L'ombre de Jeanne d'Arc dans l'œuvre de René Char

Mohamed Allayl
Université d'Agadir, Maroc

L'œuvre de René Char est l'une des œuvres modernes les plus accomplies, poésie de l'action et de l'événement, elle a su – par un langage poétique toujours novateur – capter l'admiration des lecteurs et gagner légitimement le sacre attesté par le témoignage de personnalités diverses, dont d'anciens présidents de la République française. En effet, l'un des témoignages les plus poétiques fut sans conteste celui de Jacques Chirac, qui rend un vibrant hommage à la mort du poète :

> L'auteur du *Marteau sans maître* en quête d'un château ultra-violet nous a prouvé qu'il existait une véritable morale poétique dont la formulation rigoureuse et contrôlée pouvait aller de pair avec une incertitude optimiste.[1]

Et dans une lettre adressée au poète, François Mitterrand salue l'ancien résistant qu'est Char en ces termes : « L'homme de l'appel à la vie. »[2]

L'aventure poétique de René Char est chapeautée par des références culturelles, historiques diverses, l'écriture poétique est à l'image d'un univers contracté où l'être – sous la poussée impérieuse du poème – a toujours un obstacle à affronter, un défi à relever, un adversaire à défier. La parole poétique est un arsenal langagier belliqueux qui puise ses ressources dans le champ mythique de la grécité, notamment avec la référence à Prométhée, le ravisseur du feu, à Orion le chasseur aveugle à la recherche d'un espace de ventilation.

En fait, toute la vie de Char a été un combat permanent contre l'asservissement de l'homme, un combat qui ne cesse de livrer les signes de ses paradoxes : « L'aubépine en fleurs fut mon premier alphabet. »[3] Au plus fort de l'orage, pendant les années noires de l'occupation du territoire français par les Allemands, Char combattait sous le pseudonyme du « capitaine Alexandre », et de cette époque naît cette exigence de l'instant, pour lui comme pour Jeanne d'Arc d'ailleurs. Cette injonction souveraine sommant l'homme de tout réapprendre, de tout réinventer avec comme seul repère cette bonne herbe verte qui autorise l'espoir mythique devant un réel déficient : « Sœur froide, herbe de l'hiver, en marchant, je t'ai vu grandir plus haute que mes ennemis, plus verte que mes souvenirs. »[4] Évocation d'un univers rustique aidant à toiser le drame de l'Occupation.

Certes, c'est en quittant le groupe surréaliste, auquel il adhère dès 1929, en regagnant sa Provence natale et très précisément l'Isle-sur-la-Sorgue dans le département du Vaucluse – où il est né un 14 juin 1907 – que le combat de Char se fortifiera et deviendra

---

[1] Jacques Chirac, *La Marseillaise,* samedi 20 février 1988, p. 5.

[2] François Mitterrand, « Lettre à R. Char », *Le Monde,* vendredi 3 septembre 1988, p. 17.

[3] René Char, *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 766. – Toutes les références à René Char seront puisées dans cette édition des *Œuvres complètes*.

[4] R. Char, *Les Matinaux*, « Dédale », p. 307.

une mobilisation séditieuse qui ne pactise pas avec l'ennemi. Ce solitaire, cet Alceste de la Sorgue va démontrer par ses écrits, comme fait Jeanne d'Arc par son épée, qu'il est proche de la bataille des hommes plus qu'aucun autre ; plus qu'aucun autre, il va nous montrer avec un index arraché le chemin de la délivrance : comment recouvrer sa liberté dans un climat de sérénité crispée. Le travail poétique, qui a pour but de brûler l'enclos, est mû par une visée transitive à dimension belliqueuse ; le rapport à autrui se dit en termes de défaite et de victoire avec l'apparition du mythe de l'homme debout.

En effet, ce mythe de l'homme debout inscrit son dire dans une stratégie d'écriture où il est aisé de voir l'ombre revenante de Jeanne d'Arc. Et si la référence à cette figure polysémique, à ce personnage mythique – dont la gloire s'est figée dans le bronze et la pierre – n'est pas voyante dans sa poésie, des résonances souterraines peuvent être cependant décelées par des procédés d'écriture, dont le discours injonctif, à travers l'écriture aphoristique qui assure le lien de cette complicité avec l'univers légendaire de la Pucelle.

L'on sait l'attachement de Char à la terre, un enracinement qui n'est pas anecdotique, ni ne s'apparente à un intimisme villageois : « Ma toute terre, comme un oiseau changé en fruit, dans un arbre éternel je suis à toi. »[1] Déjà, dans le recueil *Le Marteau sans maître,* Char lève le voile sur l'évocation toute stratégique du thème de la terre : « Terre, devenir de mon abîme, tu es ma baignoire à réflexion. »[2] Et c'est cette « baignoire à réflexion » qui commande l'exil consenti, l'éloge du départ pour des lendemains neufs sur lesquels ne pèse aucune fatalité : « Il faut s'établir à l'extérieur de soi, au bord des larmes et dans l'orbite des famines, si nous voulons que quelque chose hors du commun se produise, qui n'était que pour nous. »[3]

Cet orbite de la famine est le lieu le plus déshérité qui soit mais le plus fertile, car il est une clé de libération : « Il faut que tu veuilles brûler dans ta propre flamme, comment voudrais-tu redevenir neuf si tu n'es pas d'abord devenu cendre ? »[4] Le changement de statut suppose un dénuement total, c'est ce que constate Jeanne dans un dialogue imaginaire avec l'auteur de *Jeanne de guerre lasse*, Daniel Bensaïd :

> Il n'y a rien à faire. Pas d'habit inusable, pas de carte définitive. Les coutures finissent par craquer. La terre par *secouer* ses frontières mal taillées. Un ordre ancien se défait avant qu'un autre n'ait le temps de prendre forme. Ça ne se passe jamais à l'amiable […]. On ne glisse pas en douceur d'une époque à une autre.[5]

Ainsi se donne à voir les destinées jumelles, celle du poète, le vigilant, toujours prompt à éviter la faille et sa sœur jumelle la combattante stratège : « Glas d'un monde trop aimé, j'entends des monstres qui piétinent sur une terre sans sourire. Ma sœur vermeille est en sueur. Ma sœur furieuse appelle aux armes. »[6]

---

[1] R. Char, *La Parole en archipel*, p. 383.
[2] R. Char, *Le Marteau sans maître*, p. 62.
[3] R. Char, *La Parole en archipel*, p. 409.
[4] Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Librairie générale française, 1983, p. 84.
[5] Daniel Bensaïd, *Jeanne de guerre lasse,* Gallimard, « Au vif du sujet », 1991, p. 169.
[6] R. Char, *Fureur et mystère*, p. 252.

L'appel de l'ailleurs est impérieux, le poète qui a de naissance la respiration agresssive – comme Jeanne, d'ailleurs – se supporte mal de ne pas être l'artisan et le délégué de sa fortune, l'architecte du tracé de la destinée : « On ne se bat bien que pour les causes qu'on modèle soi-même et avec lesquelles on se brûle en s'identifiant. »[1] En fait, le motif du combat rythme toute l'écriture de Char, qui ne se courbe que pour aimer, c'est la poésie du non catégorique, de la résistance qui ne s'avoue pas vaincue : « Je n'écrirai pas de poème d'acquiescement. »[2] Le poète comme Jeanne d'Arc se sent investi d'une mission christique, il est l'homme qui défie l'adversité, se mesure aux murs rugueux de la fatalité compacte : « Notre parole en archipel vous offre après la douleur et le désastre des fraises qu'elle rapporte des landes de la mort »[3].

Comme Jeanne, comme Rimbaud, il est ce marcheur infatigable à la recherche d'un but qui n'achève jamais d'être conquis, c'est pourquoi la granitique dissidence est inscrite dans le cœur furieux du poème : « Combattre vaille que vaille cette fatalité à l'aide de sa magie, ouvrir dans l'aile de la route… d'insatiables randonnées, c'est la tâche des matinaux. »[4]

Le poème, arme acérée contre l'adversité a pour mission d'offrir un espace lumineux, antidote contre l'enclos, il déroule sous les pieds les trouvailles du jour : « J'aime, je capture et je rends à quelqu'un. Je suis dard et j'abreuve de lumière le prisonnier de la fleur. Tels sont mes contradictions, mes services. »[5]

Même si notre être au monde obéit à la règle changeante du hasard et de l'imprévu, puisque « nous faisons nos chemins comme le feu ses étincelles, sans plan cadastral »[6]. Même si la trajectoire de notre destinée est assimilable à une ligne ondulatoire aux antipodes de la ligne droite, force est de constater que le surgissement d'une temporalité favorable, le sacre de l'événement s'enracine dans un seuil de l'espace, dans un entre deux mondes qui active la poussée irrésistible vers le futur et le valide : « Il semble que l'on naît toujours à mi-chemin du commencement et de la fin du monde. Nous grandissons en révolte ouverte presque aussi furieusement contre ce qui nous entraine que contre ce qui nous retient. »[7]

Ici se dessinent les contours de la résistance universelle, celle aussi de Jeanne d'Arc qui se situe entre deux mondes, un Moyen-Âge finissant et une modernité qui pointe à l'horizon. Le mythe de l'homme debout s'enracine dans une vaste fable de la restitution :

> Debout, croissant dans la durée, le poème, mystère qui intronise. À l'écart, suivant l'allée de la vigne, comme le poète, grand commenceur, le poète intransitif, quelconque en ses splendeurs intraveineuses, le poète tirant le malheur de son propre abîme avec la femme à son côté s'informant du raisin rare.[8]

---

[1] R. Char, *Fureur et mystère*, p. 190.
[2] R. Char, *Fureur et mystère*, p. 202.
[3] R. Char, *La Parole en archipel*, p. 409.
[4] R. Char, *Les Matinaux*, p. 331.
[5] R. Char, *Les Matinaux*, p. 322.
[6] R. Char, *Chants de la Balandrane*, p. 562.
[7] R. Char, *Les Matinaux*, p. 333.
[8] R. Char, *Fureur et mystère*, p. 168.

La femme à côté de laquelle le poète combat est la détentrice des « grappes vitaminées de l'impossible vivant. »[1] Le poète est le serviteur du lecteur comme Jeanne est le délégué de la mission salvatrice ; il se consume pour nous, se dépense, quitte sa demeure natale, quitte le fixé, le définitif pour un travail de transmutation qui nous revient sous la forme pulvérisée du poème, îlot autonome et souverain dans le vaste archipel.

Médiateur essentiel, le poète se charge de la livraison de la moisson comme Jeanne se charge de sauver l'embrasement de la maison France pour qu'elle recouvre sa souveraineté symbolisée par ce Charles VII à qui tout a été donné : « Si ce que je te donne te semble moindre que ce que je te cache, ma balance est pauvre, ma glane sans vertu. »[2]

Ce sont là des éléments épars soulignant l'accointance d'ordre thématique entre deux chefs de guerre, Jeanne et Char. Cette complicité que nous trouvons ailleurs presque paradoxale chez des écrivains comme Daniel Bensaïd ou Joseph Delteil est ici, chez Char, à peine murmurée, s'annonçant par des échos et des correspondances souterraines, l'histoire de Jeanne d'Arc, qui commence par la gloire et finit sur le bûcher, est aussi l'histoire du poète et le sort du poème : « Magicien de l'insécurité, le poète n'a que des satisfactions adoptives. Cendre toujours inachevée. »[3]

Le combat mené par Jeanne à l'épée est pris en charge chez Char par l'aventure du poème qui s'écrit et qui ne cesse de livrer l'éclat de sa naissance. Ce combat est à l'image d'une gradation thermique variant entre le chaud et le froid : « Comment me vint l'écriture ? comme un duvet d'oiseau sur ma vitre en hiver. Aussitôt s'éleva dans l'âtre une bataille de tisons qui n'a pas encore pris fin. »[4]

Se consumer, se brûler aux tisons qui flambent par les deux bouts, tel est le tribut à payer pour advenir sur le site de la présence, de l'instant qui devient par transmutation le cœur de l'éternel : « De ta fenêtre ardente, reconnais dans les traits de ce bûcher le poète, tombereau de roseaux qui brûlent et que l'inespéré escorte. »[5] Jeanne, Char, destinées jumelles au sort commun, partageant ce brasier que « Jeanne qu'on brûla verte »[6] illustre magnifiquement.

En effet, ce poème, qui s'insère dans le recueil *Recherche de la base et du sommet*, rendant hommage à des écrivains aussi illustres qu'Héraclite, Hugo, Rimbaud… est le seul à faire explicitement référence à Jeanne d'Arc. Ce poème phare s'ouvre sur le thème du feu qui finit cendres. Le titre « Jeanne qu'on brûla verte » résonne comme un index accusateur, le questionnement : « la sainteté proprement dite de Jeanne d'Arc ? » est un questionnement laudatif qui suspend le sens mais maintient le rapport de déférence.

En fait, le poète Char évite de démêler le fil embrouillé d'une destinée tragique à travers la thématique relevant du champ de la religiosité, mais ce n'est que pour la retrouver dans un portrait nuancé qui n'est pas une démonstration visant à prouver mais une approche où la description nous restitue une silhouette naïve mimant la geste héroïque de cette jeune fille avec laquelle le poète se sent en phase : « J'aurais bataillé avec

---

[1] R. Char, *Fureur et mystère*, p. 179.

[2] R. Char, *La Parole en archipel*, p. 370.

[3] R. Char, *Fureur et mystère,* p. 156.

[4] R. Char, *La Parole en archipel*, p. 377.

[5] R. Char, *Fureur et mystère*, p. 160.

[6] R. Char, *Recherche de la base et du sommet,* « Jeanne qu'on brûla verte », p. 666. – Nos lecteurs retrouveront ce poème dans le numéro 24 du *Porche*, p. 64. [N.d.l.R.]

cette jeune fille, près d'elle, pour elle… » Le style adopté étant laconique, les traits physiques de Jeanne sont réduits à l'indispensable, la négation est au service de la consécration : « Pas de fesse », « pas de seins ». Ici, la description est à l'image d'un portrait hissant la figure de Jeanne d'Arc au sommet, on est déjà loin des « seins ovales et grenus comme deux œufs »[1] de Joseph Delteil ! La description n'a rien de prosaïque chez Char : ni mollets épais, ni peau crasse d'une paysanne au caractère sommaire mais bien la dureté d'un physique livrant le combat d'abord à lui-même puisque les seins (« la poitrine les a vaincus ») s'apparentent à « deux bouts durs », tels une arme chargée. Ils sont l'honneur à l'état pur ; la description laudative fait de Jeanne une combattante hors pair, un mythe vivant, une fille d'action hors série, car la nomination a valeur d'action : « Ses pieds ! »

Les verbes d'action miment le récit dynamique, le chemin belliqueux où la guerrière stratège coordonne les opérations, anticipe en traçant le bivouac où le désir des soldats se fond dans les eaux glacées d'un corps éminemment viril. C'est, pareil à « une planche de noyer », « un tronc de pommier » symbolisant l'éternelle jeunesse, un corps suffisamment outillé et armé du code de l'honneur, qui rompt l'encerclement et rend à la terre désolée son éclat, sa légitimité perdue.

Ainsi donc, le poète, de par son écriture, opte pour un travail d'infléchissement de cette image polysémique du mythe de Jeanne d'Arc ; de Jeanne, il nous donne le portrait le plus sobre : roturière à la base, elle s'intronise par le miracle de la passion et la vertu de l'action au sommet. Naïve et intelligente, ignorante et douée de bon sens, libératrice et prisonnière de sa destinée, Jeanne d'Arc est ce miroir inoxydable, lieu d'échouage et d'ancrage (encrage), cendres, victorieuse défaite, car ce n'est qu'en dehors de la maladie et de la mort que l'homme a ce qu'il mérite[2].

[1] Joseph Delteil, *Jeanne d'Arc,* dans les *Œuvres complètes*, Grasset, 1961, p. 346.

[2] La réflexion est de François Mitterrand, dans l'article précédemment cité.

« Fais-leur retrouver ton cœur » : Jeanne à l'ordalie
Jeanne d'Arc chez l'orientaliste Louis Massignon

Laure Meesemæcker
Institut catholique d'Études supérieures, La Roche-sur-Yon

Présenter la figure de Jeanne dans l'œuvre de Louis Massignon nécessite de répondre en préambule à quelques objections possibles.

Massignon en effet n'était pas un écrivain, mais un orientaliste, ou plutôt il accompagna dans sa longue carrière le passage progressif de l'orientalisme à l'islamologie. Pour l'évoquer dans un colloque de littérature, il faut rappeler que, malgré son horreur pour les œuvres des « littérateurs », ce disciple de Huysmans en compassion réparatrice et ce critique ami de Claudel fut aussi et malgré lui un des plus grands poètes français du XXe siècle : de ces poètes qui ne furent pas des auteurs mais dont l'effort constant fut, dans une tension spirituelle d'une force presque insoutenable, de « trouver du nouveau », en l'occurrence, pour Massignon, de délivrer quelque chose du message universel que l'Islam, un jour de 1908, en une rencontre d'un romanesque tout claudélien, lui avait délivré comme une blessure portée au cœur.

Si l'on accepte donc ce principe que la vraie littérature n'est pas le seul fait des gens de lettres, Massignon, ce savant parmi les savants qui fut tout au service d'un témoignage mystique, même dans ses textes les plus ardus et érudits, se situera à la lisière mouvante de la littérature et de la spiritualité. Plus encore : il fut un chrétien face à l'Islam, engagé dans un destin non pas de conciliation, dans la vague perspective d'un syncrétisme guénonien ou d'un œcuménisme mal compris, mais un destin de substitué, configuré au sacrifice du Christ. Cette substitution mystique, vécue par Louis Massignon comme une vocation de martyr, le poussait à désirer ardemment une mort violente, offerte pour le rachat des musulmans qu'il aimait à en mourir. Cette oblation le configurait lui-même à la litanie de ceux , « épis mûrs et blés moissonnés », tombés « dans une juste guerre » pour racheter au prix de leur sang une communauté : le Christ bien entendu, mais aussi Jeanne d'Arc.

On peut enfin s'étonner qu'un islamologue se soit autant intéressé à la « bonne Lorraine ». Louis Massignon – entré dans l'Islam par l'intercession d'un mystique persan sunnite : Hallâj, mort martyr en 922 à Bagdad, à qui il consacra sa thèse monumentale et par la suite, une large partie de son œuvre – connut la figure de Jeanne dès l'enfance, par l'intermédiaire de son père, le sculpteur Pierre Roche, qui, bien qu'agnostique, lui avait appris à aimer cette guerrière au combat qu'il représenta dans plusieurs de ses œuvres. Elle existe donc pour Massignon avant le choc créateur de la rencontre avec l'Islam, qui allait consacrer, bien loin de Domremy, son destin arabe.

Sans compter les diverses allusions éparses dans toute son œuvre, y compris dans sa correspondance privée[1], Massignon consacra deux textes importants à Jeanne d'Arc.

Le premier est daté par lui du 17 août 1956 et s'intitule « Jeanne d'Arc et l'Algérie ». Ce texte court, dont le titre est un provocant pastiche du *Jeanne d'Arc et l'Allemagne* de Bloy, ne fut d'abord imprimé qu'à 200 exemplaires. Massignon y tenait tant qu'il voulut qu'il figurât dans l'anthologie de ses textes que publia en 1962 son ami Vincent Monteil. Le ton en est vibrant :

> Souviens-toi, avec Elle, de la prière de détresse que la Foi de l'Islam arabe adresse à *Dieu seul, premier servi*, non pas à Mammon, toi qui a été méconnue par ta patrie, comme Elle. Souviens-toi de ces femmes syriennes qui t'invoquaient à Damas, sous les deux bombardements d'un mandat que tu as fait balayer, avec ceux qui, contre toute parole donnée, déportaient les élus du peuple.

Massignon y invoque aussi la figure de la kabyle Lella Fatma Soumeur, qui incarna un temps la résistance contre les Français lors de la conquête de l'Algérie. C'est la parole d'un militaire que Massignon engage, rappelant que la France et l'Angleterre ont déjà trahi le peuple arabe pendant la Première Guerre mondiale, favorisant puis brisant net le rêve arabe de la constitution d'un royaume unifié par les Hachémites. Dans un raccourci saisissant dont il a le secret, il unit dans la même invocation Jeanne et Lawrence d'Arabie, voisinage plutôt douteux, et termine par la belle invocation qui fournit son titre à cette communication : « Fais-leur retrouver ton cœur ».

Le second texte fut publié dans le *Bulletin des Amis du Vieux-Chinon*, dans un numéro consacré à Jeanne d'Arc, en 1962 ; le numéro parut alors que Massignon venait de mourir et c'est donc l'un des derniers textes que l'on ait de sa plume, sous le titre : « Examen de l'aspect théopathique du témoignage de Jeanne d'Arc suivant une psychologie sociale de la compassion ». L'adjectif « théopathique » est caractéristique du lexique mystique de Massignon ; il l'emploie presque toujours dans l'expression « locution théopathique », souvent appliquée à la personne d'Hallâj. C'est un adjectif qui sert de passerelle entre la mystique musulmane et la mystique chrétienne, et par lequel Massignon désigne des « paroles de vérité » arrachées à un témoin de la Révélation, parole qui peut être paradoxale, provocante, scandaleuse pour la communauté qui la reçoit. Cette « locution théopathique », passée au crible de la sincérité psychologique, est la signature de l'expérience mystique et conduit le plus souvent droit au bûcher, comme ce fut le cas pour Hallâj et pour Jeanne : « Ces locutions théopathiques nous proposent des futuribles ou, mieux, des futurs libres, qui ne s'expliquent pas de suite ; des réalités en devenir, des finalités potentielles, regorgeant d'intelligibilités neuves, qui s'objectiveront de plus en plus, dans le sens de l'espérance la plus théologale. »

En dehors de ces deux textes publiés, il convient de faire mention d'une allusion marginale à Jeanne dans un texte consacré à tout autre chose.

[1] Une étude d'ensemble sur Jeanne chez Massignon fait l'objet d'un chapitre dans un livre en préparation de l'auteur du présent article, à paraître chez *Via Romana* (Versailles). [N.d.l.R.]

Elle se trouve dans un maître texte, publié en 1960 : « Méditation d'un passant aux bois sacrés d'Isé ». Dans ce beau titre au rythme poétique, le terme « méditation » doit s'entendre au sens spirituel de « composition du lieu » ; à Isé, au Japon, où Massignon avait fait un bref séjour en 1958, sont les célèbres temples où est vénérée la déesse solaire Amaterasu, l'une des figures les plus célèbres du panthéon japonais. Cette figure mythique, Massignon l'évoque, et la christianise, dans un dialogue inversé avec un poème de Claudel, daté de 1902 et publié en 1914 dans le recueil *Connaissance de l'Est*. Le sanctuaire d'Isé rappelle, dans la double syllabe de son nom, le personnage d'Ysé dans la pièce *Partage de Midi*, où vient s'enterrer le grand amour de Claudel, Rosalie Vetch. Dans ce texte surchargé de références, et au cœur d'un Japon à la fois étranger et intérieur, émerge au miroir d'Amaterasu la petite figure de Jeanne, présentée comme une figure de la Vierge :

> Non pas précisément la Vierge et Mère juive d'une Chrétienté consciente, mais son prototype, l'immémorial témoin qu'est la Vierge de Transcendance, pressentie comme un archétype commun, de la caverne grecque de Perséphone (mystères d'Éleusis) jusqu'à la caverne japonaise d'Amaterasu-Omikami. La Vierge avec un *Miroir* (non pas de sexualité féminine, mais d'extatique abandon), et une *Épée* (non pas de sexualité virile, mais de nudité angélique), toute étincelante de feu, comme en Jeanne d'Arc.

Le lexique, ici, est emprunté (*prototype, archétype commun)* à Carl Jung ; mais l'important est ailleurs, porté par le rythme si particulier du style de Massignon qui calque sur l'arabe l'expression de sa pensée – par le parallélisme des deux propositions exclusives : « non pas… mais… », exténuation du sens symbolique premier sous l'affirmation de la transcendance, représentée de manière exemplaire dans la *shahâdah*, la profession de foi musulmane : « Il n'est de dieu, si ce n'est Dieu »[1]. Voilà Jeanne bien loin de chez elle et de l'arbre aux fées où, sur le chemin qui conduit de Domremy à Neufchâteau, elle allait, le dimanche de *Lætare*, tresser des guirlandes de fleurs pour Notre Dame.

C'est donc par Pierre Roche que Massignon apprit à aimer Jeanne ; ce devait être la « Jeanne maçonnique »[2] que révérait cet agnostique, qui fut sans doute franc-maçon. Son fils la rendit à l'Église. Comme elle, il fit un vœu de chasteté, dont son confesseur dut le relever pour qu'il pût se marier ; comme Jeanne, qui a dit : « Si je suis libérée, je ne boirai plus jamais de vin », Massignon, trahi par ses hommes lors d'une mission et se croyant en danger de mort, fait vœu de ne plus boire que de l'eau. Cette Imitation de la *geste* johannique peut faire sourire ; elle repose néanmoins sur une croyance profonde en la sainteté efficace de Jeanne, choisie par Dieu pour libérer la France de ceux qui l'occupaient, de l'intérieur comme de l'extérieur, figurant ou préfigurant ainsi sur le plan anagogique tous les insurgés pour la Justice, tous les combattants de Guerre Sainte.

La bonne Lorraine, la bergère de la crèche, la sainte pastourelle n'intéressent pas Massignon, qui dans la vie du Christ fait disparaître la Nativité sous le poids dévorant du moment de la kénose, c'est-à-dire du dépouillement et du sacrifice consommé. Jeanne est une combattante, une femme virilisée qui, pour ranimer le courage de l'homme défaillant

---

[1] Voir à ce sujet Patrick Laude, *Massignon intérieur*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Delphica », 2000, p. 9.

[2] R. Vaissermann, « La *Jehanne Darc* de Clovis Hugues dans son contexte idéologique : une Jeanne maçonnique », *Le Porche* 23, mai 2007, pp. 9-22.

(Charles VII) prend l'épée à son tour, comme le fit ou tenta de le faire Marie-Antoinette lorsque se révéla la grande faiblesse de Louis XVI. D'où l'importance de l'épée, « de nudité angélique, toute étincelante de feu ». Massignon rappelle à plusieurs reprises l'épisode miraculeux de l'épée de Fierbois, que sainte Catherine fait trouver à Jeanne dans son église, mais l'expression « nudité angélique » fait aussi et surtout référence à l'épée de chasteté qui, dans la méditation légendaire du mythe, unit et sépare à la fois Tristan et Yseut. La vie de Louis Massignon contient une part importante de romanesque ; son texte « Jeanne d'Arc et l'Algérie » porte en épigraphe la mention : « En manière d'oraison d'un soldat de marine, dite à Notre-Dame de Bermont », ce qui rappelle la fidélité de l'officier à l'ancre de marine, symbole de la « Coloniale ». Oraison de soldat, donc, et hommage d'un combattant à un frère d'armes, cette prière à Jeanne se termine par une péroraison pathétique :

> Au nom de Lawrence, au nom de nos anciens, fidèles à la manière classique, celle des Thermopyles et de Chéronée, au nom de l'hospitalité que Londres offrit tant de fois à des proscrits de l'honneur militaire, français et arabes, Sainte Insurgée de la Justice, Sainte insermentée des Lois non écrites, réveille les âmes nobles, qui, comme la jeune Antigone, ne se sentent pas faites pour partager la vie dans la haine, libère la France et l'Angleterre des traitants de l'esclavagisme économique, fais-leur retrouver ton cœur.

L'admirable clausule finale donne la clé d'une lecture spirituelle du thème de la guerre, assimilée à la Guerre Sainte où Dieu suspend pour un temps le commandement « Tu ne tueras point ». En 1916, du front, Massignon écrit à Claudel :

> La guerre est une chose si surnaturelle, si poignante, que seul le jugement dernier pourra remplir mes yeux davantage. Et ce sera « la dernière bataille ». Un seul désir me tenaille encore le cœur, c'est de quitter l'État-Major pour rentrer dans la troupe. Ce désir qui croît en moi depuis la fin d'août sera bientôt mûr et, alors, avec la grâce de Dieu, je m'en irai vers l'abnégation totale et le pur abandon que tant d'humbles vivent ici, tout près de moi, qui garde mes aises, et ne vais au péril qu'à mon heure.[1]

Le symbolisme du combat eschatologique éclate dans ce passage ; le paysage désolé d'Harmaguedôn, la dernière bataille, « *ultima pugna* », se superpose au paysage historique du front serbe, où quelques jours plus tard et sur sa demande Massignon sera muté, au sein du 56e régiment d'infanterie coloniale. L'année suivante, revenu des tranchées de Macédoine, c'est une autre aventure qui l'attendait : affecté auprès du commandant Georges-Picot, il va à la rencontre de Lawrence d'Arabie et au devant aussi de la trahison des Alliés, qui abandonneront les Arabes à leur rêve brisé d'unité et d'indépendance. C'est ainsi que se superposent les figures de Jeanne, de Lawrence et de Massignon, dans l'image poétique d'un « baroud d'honneur », seul(e), en avant des lignes, pour défendre la parole donnée. L'archétype commun est celui du mystique Hallâj, qui, « dans un sacrifice guerrier, militant et mâle […] a *joué sa tête* pour conquérir le joyau de la Beauté divine de haute lutte ; ce combattant héroïque que Dieu a fini par tuer en combat singulier, à la

[1] Lettre inédite à Paul Claudel, 3 octobre 1916.

guerre sainte, s'enduit le visage avec le sang qui goutte de ses membres mutilés pour ne pas sembler pâlir »[1].

Au thème musulman de la Guerre Sainte, ressaisi par Massignon dans une exégèse très personnelle du « *Violenti rapiunt* », vient s'ajouter un autre signe johannique, celui de la chasteté. La mystique du combat est complétée par celle du mystère angélique.

Le vœu de chasteté qui lie Marie, Jeanne d'Arc et Massignon est inséparable, chez ce dernier, d'une douloureuse méditation sur Sodome et sur ceux qu'il appelle « les rescapés de Sodome », les homosexuels, lui qui entra dans l'Islam par la porte des amitiés interdites et connut en Égypte une « saison en enfer » qui déclenche, par un étrange effet de substitution mystique, toute sa vocation spirituelle. Il se considère comme la « rançon » devant Dieu de ses anciens camarades :

> Pris entre ces deux feux [le péché ou la trahison], le pécheur pénitent va mourir en croix avec l'Amant Éternel, qui se fait péché pour être condamné et tué par la Loi, voleur authentiqué entre deux voleurs authentiques ; non pas « mouton de l'ordre » ; « agneau sacrifié ».[2]

L'expression « voleur authentiqué » appliquée au Christ doit attirer notre attention : du latin médiéval *authenticare*, une femme « authentiquée », qui a subi la peine de l'authentique, est une femme convaincue d'adultère que l'on châtie et que l'on condamne. Le Christ, comme Hallâj, comme Jeanne, comme Marie-Antoinette, subissent le dam par amour de la communauté dans laquelle Dieu les a placés, et qui les condamne à subir un supplice ignominieux et qu'ils n'ont pas mérité : la croix, le gibet, le bûcher. Et si Massignon ne met pas plus en doute la chasteté de Jeanne que celle de Marie, il souligne en de nombreux textes que cette chasteté fut l'objet des soupçons et des calomnies les plus basses. Pourquoi ? Parce que dans les deux cas il s'agit de chastetés scandaleuses. Marie, donnant naissance à son Fils hors de sa lignée légale, opère une rupture généalogique inacceptable pour ceux qui en sont les témoins directs, et Jeanne, vivant parmi les hommes de guerre et refusant son statut de mère et d'épouse, ou bien de moniale, provoque le danger, jusqu'à l'excommunication, inique, et à la mort.

Entre le « mouton de l'ordre » et « l'agneau sacrifié », Massignon a choisi son camp et c'est aussi celui de Jeanne. « Jeanne à l'ordalie » : celle qui jusqu'au bûcher provoqua son Dieu en combat singulier, étant à la fois son porteur d'étendard et le guerrier d'Apocalypse, celle aussi que la promiscuité des camps n'avait pas souillée et qui y avait réinventé la fraternité perdue de l'homme et de la femme, cette fraternité d'avant la partition sexuelle, pour quoi Dieu, peut-être, avait permis que Sodome existât.

---

[1] Louis Massignon, « Étude sur une courbe personnelle de vie : le cas de Hallâj, martyr mystique de l'islam », *Dieu vivant*, cahier 4, 1946, pp. 13-39 ; repris dans les *Écrits mémorables,* éd. Christian Jambet, Robert Laffont, « Bouquins », 2009, vol. I, p. 403.

[2] L. Massignon, « Le témoignage de Huysmans et l'affaire Van Haecke », *Les Cahiers de la Tour Saint-Jacques,* n° 8, 1963, pp. 166-180 ; repris dans les *Écrits mémorables*, *op.cit.*, vol. I, p. 150.

La musique de l'image et l'image dans la musique : Jeanne d'Arc dans la partition de Vladimir Bibergan pour le film *Le Début*

Vladimir Gourévitch
Institut pédagogique national « Alexandre Herzen », Saint-Pétersbourg

Chers Collègues, chers Amis,

Avant tout je me permets d'exprimer ma sincère reconnaissance aux organisateurs de ce colloque pour leur invitation. Je le fais en mon nom et au nom du groupe de musiciens de Saint-Pétersbourg qui ont préparé un programme spécialement consacré au 100e anniversaire de la béatification de Jeanne d'Arc et ont soumis ce programme à votre appréciation.

Dans quelques instants, vous allez voir *Le Début* de Gleb Panfilov. Cela fait presque quarante ans que ce film est sorti sur les écrans mais, comme toute œuvre d'art authentique, il n'a absolument pas vieilli. Il le doit en grande partie, bien sûr, au fait que le rôle principal est tenu par Inna Tchourikova. C'est aujourd'hui l'une des actrices russes les plus estimées et les plus aimées pour ses brillantes prestations au théâtre et au cinéma. Il y a pourtant dans sa carrière un rôle qu'elle n'a jamais pu complètement incarner, et c'est précisément le rôle de Jeanne d'Arc. Après *Le Début* en effet, elle rêvait d'interpréter Jeanne dans un long métrage. Et, comme toute l'équipe des créateurs du *Début*, elle considérait *Le Début* à la fois comme une œuvre indépendante et comme une préparation à un futur grand film sur Jeanne.

Cela ne s'est pas réalisé, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'art. Les dirigeants du Parti communiste, en la personne de Filip Ermakh, président du Comité pour le cinéma, ont manifesté une opposition catégorique à ce film, et n'ont pas permis aux auteurs de le tourner.

Il y a quelques années parut dans un journal à petit tirage de l'Union des cinéastes la lettre qu'Inna Tchourikova adressa en 1973 à Ermakh. Je me permets d'en donner quelques extraits :

> Je ne peux plus me taire. Ma situation est désespérée. Quatre années de travail sur Jeanne. Combien de livres ai-je lus ! Que de réflexions successives ! Combien de forces, combien de temps, combien de sentiments ont été consacrés à ce travail ! Quatre années d'attentes. Quand ? Quand donc ? Toutes ces années j'ai refusé les autres propositions de tournage, pour éviter de me disperser, pour être prête à cette importante mission de ma vie – jouer Jeanne d'Arc. J'ai refusé des possibilités de travail au théâtre, j'ai renoncé à avoir des enfants, dans la pieuse certitude que Jeanne valait bien souffrances et privations...

Et, plus loin :

> Vous ne voulez absolument pas comprendre pourquoi le peuple soviétique a besoin de Jeanne d'Arc. Mais on sait qu'il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre. Et alors tous les arguments perdent leur sens... Tout être humain a ses limites. Particulièrement

l'acteur. Et particulièrement l'actrice. Notre vie est courte. J'ai commencé à vieillir pour Jeanne. Et cette conscience me conduit au désespoir. Je ne puis plus attendre davantage. De plus en plus souvent je suis traversée par la pensée de l'inutilité de ma vie, la pensée que je vais quitter la vie. Et cette pensée ne me paraît plus effrayante. Croyez-moi ! Écoutez-moi avant qu'il ne soit trop tard !… Soyez, nous vous en supplions, notre défenseur ! Ne nous faites pas mourir !

Et voici la décision qui suivit : « Selon les instructions du camarade Ermakh, il n'y aura pas de réponse à la lettre de I. Tchourikova. 31 juillet 1973. »

Inna Tchourikova dans *Le Début* de Gleb Panfilov, 1970

J'ai produit ce document bouleversant et tragique pour que toutes les personnes ici présentes comprennent l'importance de ce sujet tant pour l'actrice appelée à une carrière prestigieuse que pour tous ceux qui avaient créé *Le Début* et songeaient à lui donner un prolongement.

Or la musique devait jouer, dans ce film non réalisé, un rôle de premier plan. Et l'on a donc conservé des fragments que le compositeur avait écrits mais que personne n'a jamais pu entendre. Aujourd'hui vous pourrez en entendre quelques passages.

Mais d'abord quelques mots sur l'auteur de cette musique. Vadim Bibergan est né en 1937 dans la famille d'un ingénieur militaire. Son enfance et sa jeunesse se passèrent dans l'Oural, à Sverdlovsk (aujourd'hui Ékatérinbourg). Il fit toutes ses études de piano et de composition au conservatoire de l'Oural. Doctorant au conservatoire de Léningrad, il eut comme professeur de composition Dimitri Chostakovitch. Bibergan fut l'un de ses derniers élèves, travaillant au milieu des années 1960 avec cinq autres doctorants :

Boris Tichtchenko, Vladislav Ouspenski, Guennadi Biélov, Viatcheslav Nagovitsyne et Alexandre Mnatsakanian.

Après ses études, Bibergan travailla au conservatoire de l'Oural. À la fin des années 1970, il s'installa à Leningrad. Depuis cette époque, il travaille à l'Université de la culture et des arts. Professeur, artiste national de Russie, il est membre de l'Union des compositeurs de Russie depuis 1962.

On lui doit des œuvres de genres et de formes différents. Certaines sont très populaires en Russie. Cependant, ce qui lui apporta la célébrité, ce sont surtout ses musiques de films. En 43 ans de travail pour le cinéma, il réalisa 80 films, y compris neuf séries télévisées. Il collabora avec des metteurs en scène russes, tels que Boris Galanter, Igor Chéchoukov, Ernest Yassan, Vladimir Khotinienko, Yaropolk Lapchine, Vitali Mielnikov, Youli Karassik, Oleg Yankovski, Mikhaïl Agranovitch, Constantin Erchov, *et alii.* Sa réputation vint surtout des films réalisés en collaboration avec Gleb Panfilov, qu'il connaissait depuis les bancs de l'école. En 42 ans, ils ont collaboré dans 14 films dont Panfilov fut le réalisateur. *Le Début* est leur deuxième film.

Dans ce film coexistent deux plans parallèles : les scènes d'une vie réelle et les scènes de tournage d'un film sur Jeanne. Ces deux plans donnent aux auteurs un champ suffisamment large pour l'emploi de la musique. Dans une pellicule de presque une heure et demie pouvaient s'intégrer des fragments symphoniques hors-cadre et des épisodes dramatiques accompagnés de mélodies à caractère quotidien. Et c'est ce qui arriva, en principe, bien que, pour l'ensemble, la présence de la musique soit réduite : un peu plus de 16 minutes. « Le coefficient de présence musicale », résultat de la division de la durée « musicalisée » du film par la durée totale, est égal à 0,19. C'est-à-dire qu'à peu près 1/5 du film est « en musique ». Ce n'est pas un chiffre important, bien qu'il n'atteigne pas le niveau le plus bas de ce coefficient – je dirai par comparaison que, par exemple, les films avec la musique de Chostakovitch ont un coefficient qui va de 0,11 (*Le Côté de Vyborg*) à 0,42 (*Hamlet*).

Pour donner une idée plus complète du rôle que joue ici la musique, nous avons tenu compte de facteurs comme la quantité de présence musicale hors- et intra-cadre, les rapports des fragments thématiques et illustratifs, des fragments d'auteur (avec musique originale) et de ceux qui n'appartiennent pas à la plume du compositeur (chansons populaires, romances quotidiennes, musique légère, etc.).

L'analyse des rapports de durée des passages musicaux dans *Le Début* permet, semble-t-il, de mettre en lumière les moments essentiels aussi bien pour la conception d'ensemble du film que pour sa réfraction concrète dans la partition filmique. Le tissu musical contient quatorze épisodes de longueur différente : de 10 secondes à 13 minutes. En tout, 5 minutes 5 secondes sont consacrées à la musique hors-cadre ; 19 minutes 56 secondes à la musique surgissant à l'intérieur du cadre. Les éléments sonores (sons de cloche, indicatifs télévisuels) occupent 4 minutes 13 secondes ; les thématiques, 11 minutes 48 secondes.

Trois épisodes comprennent de la musique originale d'auteur : le premier épisode sur la piste de danse, la chanson de Baba-Yaga et le début de la scène du bûcher : quatre minutes de son. Ces épisodes jouent dans la dramaturgie du *Début* un rôle très important pour le sens général, le renforçant par des figures musicales éclatantes et de styles

différents. La musique « d'autrui » joue un grand rôle, le compositeur en réalisa la sélection avec le metteur en scène. Comme le raconte Vladimir Bibergan, il était indispensable de trouver un matériau qui, reconstituant les couleurs quotidiennes d'une petite ville russe, ne fasse pas disparaître en même temps le deuxième plan, parallèle, du tournage du film sur Jeanne. En triant quelques mélodies populaires de l'époque, les auteurs s'arrêtèrent finalement sur « *Tsiganotchka* » (« La Petite Tsigane ») dans la version des Shadows. Cette petite chanson sans prétention est devenue le *leitmotiv* musical du film. On l'entend cinq fois : trois fois dans les épisodes sur la piste de danse, une autre fois elle est chantée par Arkadi, le prétendant maladroit de Pacha, enfin, sous sa forme la plus complète (2 minutes moins 4 secondes), dans le final du film, avant le générique et en même temps que lui. Il faut dire que le côté volontairement terre-à-terre de « *Tsiganotchka* » paraissait tout à fait indiqué pour faire contraste avec le tragique des scènes où Jeanne apparaît. Ce n'est pas un hasard si, dans ces épisodes dramatiques, il y a très peu de musique et si celle qui existe résonne sur fond de voix de la vie réelle : gémissement du vent, murmures et cris de la foule. C'est pourquoi l'on perçoit si fortement le contrepoint rythmique *ostinato* aux battements de la cloche dans la scène du bûcher : c'est ici le seul moment du film où les auteurs ont voulu rapprocher symphoniquement les niveaux visuel et sonore.

À côté de « *Tsiganotchka* » on trouve également, intra-cadre, quelques signes musicaux des années 1960 : une pièce du répertoire de Mario Lanza (que chantent Arkadi et Pacha), un chant populaire russe, chef d'œuvre du folklore urbain. « *Voici quelqu'un qui descend de la colline* » (Pacha et ses amies le chantent à table) et un couplet d'un des premiers airs de variété d'Adriano Celentano (radiodiffusé après la fin du tournage de l'épisode de la prière de Jeanne).

Bref, on s'en convainc facilement, *Le Début* ne ne fait pas partie des films où la musique joue un rôle crucial. Comme dans la plupart des films que Gleb Panfilov a mis en scène, le musique est utilisée pour créer une certaine atmosphère imagée, en l'occurrence l'atmosphère de la vie quotidienne d'une ville soviétique, bien éloignée du caractère tragique de l'histoire de Jeanne, mais n'empêchant cependant nullement l'apparition dans ce milieu d'une authentique et grande actrice, de ce grand et authentique talent qu'avait effectivement, dans la réalité, Inna Tchourikova, qui ne joua pourtant pas, malheureusement, cette Jeanne dont elle rêvait.

Pour conclure, comme je l'ai promis, je me permettrai de vous faire entendre des fragments de musique qui ne figurèrent pas dans *Le Début* mais qui devaient figurer dans le grand film sur Jeanne. Ce matériau inutilisé fut conservé soigneusement pendant quarante ans par le compositeur Vadim Bibergan sur une vieille bande de magnétophone. Il ne la montra jamais à personne. Vous êtes ses premiers auditeurs.

(Trad. Yves Avril)

Jeanne d'Arc : du personnage-frontières au personnage-intertexte

Maria Mursa
Université d'État de Moldavie, Kichinev (Chisinau)

La prolifération du mythe de Jeanne d'Arc dans l'espace culturel international, son succès et ses interprétations posent diverses questions qui intéressent la critique littéraire. Ce questionnement ouvre le champ à des interprétations et analyses qui s'avèrent elles-mêmes remises parfois en cause. Notre essaierons d'expliquer dans cet article la construction et la structuration du personnage de Jeanne d'Arc dans *Saint Joan* de George Bernard Shaw (1924), dans *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* de Bertolt Brecht (1929) et dans *Blood red, sister rose* de Thomas Keneally (1974).

Le conflit des composantes du personnage Jeanne d'Arc : le mythique contre l'historique

Constituée de constantes historiques, mythiques et littéraires (artistiques), Jeanne d'Arc s'empare de tous ces éléments en les brouillant, de telle manière que la récupération d'une image *objective* de l'héroïne française n'est plus possible. La discipline historique elle-même a contribué à la fluctuation de l'image johannique : l'identité réelle de Jeanne d'Arc a fait l'objet de nombreuses études historiques, et ces études se trouvent sans cesse complétées d'autres documents historiques retrouvés, qui donnent des explications supplémentaires à ses actions, des éclairages nouveaux sur sa personnalité, son caractère. Du côté de l'histoire donc, au personnage ne correspond pas une image unilatérale. Le conflit des points de vue des différentes recherches historiques exprime le manque de certitude sur un sujet où la documentation même devrait donner des arguments forts et assurés. Ainsi, l'approche historique a déterminé des zones de flou qui situent le personnage dans un espace somme toute ouvert. Le légendaire, par conséquent, peut s'approprier le sujet en le développant jusqu'à ce qu'il atteigne une structure mythique. Selon Olivier Bouzy, l'évolution du destin johannique « est symptomatique de la difficulté pour les gens du Moyen-Âge de conceptualiser l'image de Jeanne, […] de se référer à un exemple connu pour faciliter la compréhension de l'événement »[1]. Et l'on doit ajouter que cette difficulté persiste à travers les siècles…

Quant à la construction mythique de Jeanne d'Arc, sa structure intérieure s'avère plus facile à assimiler, car le mythe semble avoir préexisté. Simone Fraisse précise à propos de Jeanne que « le mythe existait avant le personnage »[2]. Ainsi, le mythe n'a fait que se rajouter à l'épopée de la Pucelle. Toute la réalité historique concernant la personnalité de Jeanne a été toutefois désagrégée par cet élément « énigmatique », qui fait vaciller l'histoire et affaiblit sa capacité à constituer une image fixe. Boutée hors de l'histoire par sa mission et les voix mystérieuses qu'elle entend, Jeanne entre résolument

[1] Olivier Bouzy, *Jeanne d'Arc, Mythes et réalités*, Orléans, Atelier de l'Archer, 1999, p. 242.

[2] Simone Fraisse, « Jeanne d'Arc », dans Pierre Brunel (sous la dir. de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988, p. 815.

dans l'univers du mythe. Comprendre la construction à double dimension de l'image du Moyen-Âge, c'est comprendre l'image de Jeanne comme image constitutive de l'image des femmes de l'époque. R. Colle explique bien cette vue des ecclésiastiques, par exemple, sur le sexe féminin au XVe siècle : « Les moines étaient extrêmement méfiants à l'égard de la gent féminine qu'ils considéraient comme symbole de la tentation et du péché. »[1]

Les voix de Jeanne représentent un élément fort problématique, d'ailleurs l'élément le plus important du mythe, celui qui alimente les divergences entre les interprétations religieuses et athées, ou encore idéalistes et matérialistes, faisant l'objet des recherches psychologiques et religieuses, aboutissant à des explications de l'ordre de la rêverie, de l'imagination[2] ou de la prophétie. Une fois que Jeanne quitte le domaine historique, l'interprétation reste ouverte à diverses potentialités argumentatives. Ainsi, pour Brecht, qui réussit dans *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* un pastiche du mythe à noyau sacré, les voix que Jeanne entend sont les voix de la conscience, et qui n'ont rien de commun avec le divin. C'est la culpabilisation qui l'induit à revenir à l'action, qui implique, par conséquent, la brutalité et la guerre. Or, pour Brecht la guerre politique présentée dans la pièce se transforme en guerre sociale. Jeanne devient de ce fait une combattante qui agit au nom des valeurs sociales.

> Stimme.
> […] *Du konntest unsern Auftrag ausführen und du konntest*
> *Uns auch verraten.*
> *Hast du ihn ausgeführt* ?[3]

Quoique l'image que Brecht a collée au personnage johannique soit une image qui se veut de rupture, on peut retrouver à l'intérieur même de l'œuvre des mythèmes stables qui font référence au mythe johannique comme source première.

En même temps, il faut reconnaître que l'historique ne peut être complètement exclu : il aide à la constitution du mythique, il est juste altéré et englobé intégralement par le mythique. Philippe Contamine remarque à juste titre que « […] l'histoire de Jeanne d'Arc a beau avoir tous les caractères, toutes les dimensions d'un mythe, elle n'en est pas moins positivement vraie, au sens banal du terme »[4].

Barry Munitz, qui a étudié le thème de Jeanne d'Arc dans le drame moderne, soutient que le matériau historique dans les pièces théâtrales est un matériau mort : « Shaw et Kaiser, Brecht, Anouilh et Anderson sont tous confrontés à la difficulté qu'il y a à transformer la matière historique morte en des créations artistiques vivantes, et à libérer les personnages des chaînes de la conscience historique du public. »[5]

---

[1] Robert Colle, *La Condition féminine de la Préhistoire à nos jours en Aunis et Saintonge*, La Rochelle, Rupella, 1989, p. 30.

[2] Elfriede Husstedt, *Die Stimmen der Jeanne d'Arc enträtselt. Kirchliche Manipulation und tödliche Intrige*, Aachen, Karin Fischer Verlag, 1998, p. 295.

[3] Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1re éd. : 1929), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969, scène 9, p. 117.

[4] Philippe Contamine, *De Jeanne d'Arc aux guerres d'Italie. Figures, Images et problèmes du XVe siècle*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 76.

[5] Barry Munitz, *Joan of Arc and Modern Drama*, Michigan, Princeton University Press, 1967, p. 166 : « *Shaw and Kaiser, Brecht, Anouilh and Anderson are all faced with the problem of transforming dead historical matter into*

Il est vrai que recourir à des procédés quasi-historiques pour donner l'impression de réel ne fait en réalité que soulever le doute. Et l'historique même, en tant que matériau mort, dans le cas de Jeanne d'Arc, est réactualisé par la force reviviscente du mythe. Il faut donc, chez Brecht, s'intéresser non pas à la manière dont l'histoire et le mythe ont donné naissance à l'œuvre, mais plutôt à la façon dont les œuvres ont transposé le sujet johannique en images, pour mieux saisir des perspectives interprétatives.

Comme les composantes mythiques à l'œuvre dans les textes littéraires fluctuent, le rôle du personnage Jeanne d'Arc va tenter de dépasser cet agencement déséquilibrant. Selon nous, le caractère instable du mythe johannique, sa nature mouvante, crée la spécificité du personnage, à la recherche de son propre espace identitaire. La spécificité du personnage-frontières qu'est Jeanne d'Arc consiste, comme on peut le prouver à partir des œuvres de Shaw, Brecht et Keneally dans le déséquilibre opéré au niveau de sa composition, déséquilibre qui se répercute également, au niveau des œuvres, dans leur forme, une forme dont les genres prétendument purs ne peuvent pas rendre raison.

Le déséquilibre rend ainsi difficile l'appréhension d'une identité du personnage johannique. Relevant de la même logique, l'étude par Vladimir Raïtsess de diverses interprétations de Jeanne d'Arc[1] indique qu'on peut saisir l'image fixée dans l'opinion publique à travers les noms et les surnoms donnés à Jeanne d'Arc. Le chercheur russe constate que le surnom de « bergère de Domremy » ne trouve pas de motivations dans les documents du temps, mais que ces interprétations se basent sur la tradition littéraire et iconographique de l'époque. En effet, ces hypothèses aident à expliquer l'évolution du mythe, qui a influencé l'entrée de certaines images dans les œuvres littéraires. Une fois entré dans l'espace artistique, le mythe littérarisé ajoute d'autres significations au mythe originaire, constituant par adhésion ou opposition une certaine osmose.

Jeanne devient aussitôt un manière de collage : un personnage aux images collées. Il est important de souligner également que la spécificité du mythe johannique consiste en ce qu'il ne s'est pas constitué à partir d'un texte littéraire fondateur. Passée à l'intérieur de la fiction, Jeanne a proliféré en images grâce à une structure orale préexistante. Mais, il est aussi vrai que, dans ce nouvel espace des œuvres littéraires, Jeanne ne se laisse voir que par parties, refusant d'être « découverte » entièrement, intégralement.

Jeanne d'Arc : une identité aux frontières brouillées

L'identité de Jeanne d'Arc est marquée par sa position spécifique, frontalière, mais dont les frontières multiples et brouillées offrent à leur tour toute liberté à divers arguments interprétatifs, originaux et fructueux. Cet espace-frontière que le personnage de Jeanne investit, est établi sur une limite toujours instable, une limite zigzagante. Jeanne ne s'approprie pas un territoire, une position ou un espace pur, ni du point de vue historique, ni du point de vue mythique. Nous voyons, par conséquent, son espace comme étant celui

---

living artistic creations, and with freeing their dramatic personages from fetters of the audience's historical awareness. »

[1] Vladimir Raïtsess, « *Пастушка из Домреми*: генезис и семантика образа » [« La *bergère de Domremy*. Genèse et sémantique d'une image »], dans *Казус. Индивидуальное и уникальное в истории* [*Casus. Ce qu'il y d'individuel et d'unique dans l'Histoire*], Moscou, n° 1, 1996, p. 252. Article traduit en français dans *Le Porche*, n° 16, juillet 2004, pp. 9-20.

de la frontière posée entre diverses sphères antinomiques. Le personnage de Jeanne est à la croisée des limites identitaires que voici : femme et homme, sainte et sorcière, religieuse et païenne, soumise et insoumise, paysanne et commandant, femme et chevalier, etc. En ce sens, on peut retrouver ces frontières dans le personnage historique et on peut déduire plus particulièrement que cette construction à frontières a généré le mythe. L'historique, non résolu, a donné naissance au mythique, qui prolifère dans les œuvres littéraires au carrefour des frontières, exprimant l'essence et la spécificité du personnage johannique.

Cet essai de définition de Jeanne en tant que personnage-frontières semble réduire Jeanne à des antinomies simples. Mais une lecture plus attentive du personnage permet d'observer une complication des concepts et diverses ramifications que ces derniers suivent. La double postulation de Jeanne, par exemple, en tant que femme à habit d'homme, renvoie à leur tour dans les œuvres analysées à d'autres composantes : sainte et sorcière. Les traits constituant l'identité johannique sont différemment traités par les écrivains et resurgissent autrement à différents moments : le mythe évolue. Ce collage formé d'identités rajoutées configure à travers l'histoire de la littérature un intertexte complexe.

Le mythe de Jeanne d'Arc migre dans d'autres espaces culturels, tels que le monde anglophone ou germanophone ; cette migration s'explique par plusieurs facteurs. Le mythe, qui a la propriété de s'auto-préserver, franchit une première frontière culturelle lorsqu'il perd son identité nationale, sa valeur franco-française : il devient analysable en dehors de l'espace culturel où il est né. L'exemple le plus saillant dans cet ordre d'idées est l'œuvre de Bertolt Brecht *Die heilige Johanna der Schlachthöfe.* L'auteur allemand fait de Jeanne un soldat de l'armée du Salut en l'exilant aux États-Unis. Mais, même si le nom a changé, Brecht joue sur l'homophonie « d'Arc » / « Dark » pour garder une double perspective d'interprétation du mythe. Nous ne sommes pas d'accord avec l'interprétation selon laquelle la seule parenté de Jeanne Dark avec Jeanne d'Arc serait celle du nom. Le lecteur de la pièce brechtienne est toujours amené à découvrir derrière la socialiste militante la combattante religieuse, derrière Jeanne l'américanisée, la Jeanne française, ou encore, derrière la Jeanne contemporaine, la Jeanne médiévale. La double postulation chez Brecht fait littérairement du personnage johannique un personnage-frontières.

Nous proposons à l'analyse quelques hypothèses argumentées susceptibles d'éclairer ce que nous entendons quand nous affirmons de Jeanne qu'elle est un personnage-frontières. Tout d'abord, si l'on observe le mythe johannique au télescope, on observera que Jeanne d'Arc se positionne comme un être appartenant et vivant, à la fois, dans deux mondes : le monde réel et un monde irréel, celui de ses voix. Dans cette double postulation on saisit le caractère double de sa nature. Une telle situation à la frontière de deux mondes oblige Jeanne à défendre sa double position identitaire. On peut analyser dans la perspective d'une étude plus ample et approfondie quelles frontières définissent cette Jeanne qui se transforme en personnage intertextuel. Par exemple, la frontière entre les deux mondes a pour conséquence la construction du personnage ayant une spiritualité à dimension double. Ainsi, de manière explicite, le discours johannique durant le procès témoigne d'une spiritualité, à la fois laïque et religieuse. Cette limite est mise en évidence par George Bernard Shaw dans *Saint Joan*. La nouvelle spiritualité, contemporaine, de Jeanne renvoie toutefois dans la pièce shavienne, par exemple, à un devoir impératif,

devoir de soumission. Le devoir de soumission est un devoir pénible pour Jeanne. Il s'agit dans ce cas du devoir de soumission aux voix et au pouvoir oppressif des clercs. Le devoir est inhérent à toute éthique de contrainte, et Shaw exploite, tout en jouant sur l'ironie, le contraste entre ces deux mondes, qui se parlent en se niant dans le personnage johannique. « L'insoumission c'est la vraie cohérence que Shaw trouve dans l'image de Jeanne, condition *sine qua non* de sa théorie de l'évolution créatrice où l'acte de la volonté individuelle doit d'abord savoir résister aux volontés diverses avant de pouvoir s'imposer. »[1]

L'obligation de soumission aux clercs aurait également comme effet l'insoumission aux voix. C'est ce que l'exemple de Shaw illustre au sujet du vêtement d'homme, exposant nettement le conflit des deux devoirs et des deux mondes.

> The inquisitor. *For the last time, will you put off that impudent attire, and dress as becomes your sex ?*
> Joan. *I will not.*
> D'Estivet [pouncing]. *The sin of disobedience, my lord.*
> Joan [distressed]. *But my voices tell me I must dress as a soldier.*[2]

S'affirmant durant le procès, Jeanne ne fait que défendre son identité frontalière qu'elle ne peut ni expliquer ni quitter, mais qu'elle est aussi contrainte de transgresser. Force des paroles contre force religieuse, insoumission contre soumission, c'est là selon nous la transgression qu'opère le personnage de Jeanne, et c'est cette insoumission aussi qui la meut, l'oppose et la renverse en tant que personnage-frontières.

La frontière entre les deux mondes : idéaliste et non-idéaliste « incite » une multitude de ramifications des frontières. La frontière des deux mondes est présente chez Voltaire encore au XVIIIe siècle et nous la retrouvons chez Brecht. La Jeanne brechtienne, naïve et déchirée entre ses convictions, transgresse les deux univers, affirmant l'impossibilité de s'approprier une identité stable. Quand la voix collective résonne dans l'épilogue de la pièce, sa conclusion est logique :

> *Mensch es wohnen dir zwei Seelen*
> *In der Brust !*
> *Such nicht eine auszuwählen*
> *Da du beide haben muss.*[3]

Nous détectons alors plusieurs types de frontières internes (inhérentes) : frontière d'identité sexuelle, frontière d'identité nationale, frontière d'identité religieuse. Et plusieurs types de frontières externes (interprétatives) : frontière des visions, frontière de l'éthique (visant la droiture de la mission), frontière des esthétiques (les deux mondes antagonistes, idéaliste et matérialiste, athéisme et cléricalisme), etc.

---

[1] Andrew McKeown, « *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw : pourquoi une sainte ? », *in* Jean Maurice et Daniel Couty (dir.), *Images de Jeanne d'Arc* (actes du colloque de Rouen, 25-27 mai 1999), PUF, 2000, p. 211.

[2] George Bernard Shaw, *Saint Joan* (1re éd. : 1924), London, Constable and Company Limited, 1961, scène 6, p. 137.

[3] B. Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, éd. citée, « Épilogue », p. 149.

La limite entre les deux mondes qui entrecroise l'identité johannique est exploitée de manière originale encore dans *La Pucelle d'Orléans* (1756) de Voltaire. L'auteur français peint manifestement les deux mondes en confrontation pour suggérer ironiquement l'inaptitude du monde terrestre par rapport au monde céleste, positionnant Jeanne comme personnage en dehors des mondes. Jeanne devient chez Voltaire un personnage qui « s'absente ». Le même positionnement se retrouve chez Thomas Keneally. Chez l'auteur australien le mythe s'avère « désacralisé » par la même parodie d'opposition des mondes. Mais il ne s'agit plus d'un monde céleste où sont prises les décisions, comme le fait entendre Voltaire. Au XXe siècle ce monde antagoniste est un monde parallèle, le monde des grands, qui s'attribuent le rôle des dirigeants. Keneally présente cette idée précisément au début de l'œuvre, par l'intermédiaire du personnage-accessoire Madeleine : « *Oh, but there's small gods. Kings and saints are small gods.* »[1]

Les « petits dieux » de Keneally sont les « saints » de Voltaire et les « rois » de Brecht dans le monde contemporain ; il constitue une liaison osmotique avec le monde céleste.

Ainsi, la limite dans laquelle se situe Jeanne ne la positionne pas dans les deux espaces à la fois : elle concentre l'antagonisme et exclut toute conciliation des deux positions. Par conséquent, les limites fusionnant dans le personnage johannique lui offrent la possibilité d'être envisagé différemment par les écrivains, renvoyant à d'autres paramètres constitutifs révélateurs pour diverses conceptions et esthétiques.

Jeanne d'Arc comme personnage-intertexte : l'auto-tissage de la structure

Grosso modo, le personnage-limites aurait tendance à transgresser les limites, mais la spécificité du protagoniste Jeanne est qu'il n'y parvient pas, se situant exactement au croisement des frontières. La sémantique du personnage et sa détermination s'établissent non dans la résolution, mais dans l'irrésolution, dans un déséquilibre de facture paradoxal. Ainsi, c'est à partir de cette « abscisse » que le personnage de Jeanne se construit en littérature et sera présent dans les œuvres littéraires successives.

Chez Shaw, Brecht et Keneally le personnage johannique est construit à partir des frontières identitaires. On observera que la composante religieuse (chrétienne) du personnage n'est pas exclue, elle s'avère doublée par une autre composante identitaire : protestante (chez Shaw), combattante (chez Brecht) et païenne (chez Keneally). Ces frontières identitaires « nourrissent» le mythe et placent le personnage et sa mission dans un autre paradigme interprétatif : celui du sacré désacralisé.

La position frontalière est exploitée de manière plus ironique par Keneally : sa Jeanne n'arrive pas elle-même à comprendre de quel côté elle se situe. Chez l'auteur australien, l'image de la sorcière laisse la voie à des doutes, ceci trouvant une explication pertinente si l'on remonte à la conscience populaire du temps. La sorcellerie impliquait certaines preuves évidentes ; par exemple, la laideur de l'âme des sorcières était associée à la laideur du visage ; or il ne semble pas que Jeanne ait été laide... La contradiction est ici suggérée : l'aspect extérieur ne coïncide pas avec l'image que donnent de Jeanne toutes les sources existantes.

[1] Thomas Keneally, *Red Blood, Sister Rose* (1re éd. : 1974), London, Sceptre, 1991, livre I, p. 7.

Ainsi, le XXe siècle semble mal à l'aise avec cette Jeanne qui résiste à son intégration dans un concept bien défini. Jeanne demeure un mystère qui ne se laisse pas expliquer entièrement. Les doutes surpassent même, parfois, ce qui est certain, fait qui pourrait surprendre. Ainsi en est-il dans le débat concernant la langue que parlait Jeanne. Elle parlait naturellement le français, certifie Régine Pernoud[1]. Ce détail, on le verra, est matière à ironie dans la pièce de Shaw. Le brouillage des frontières offre l'occasion de s'emparer par le biais de l'ironie de l'ambigüité caractéristique au mythe. Plus subtile que chez Voltaire, l'ironie représente aussi le trope préféré par Shaw et Keneally.

L'emploi de l'ironie comme trait spécifique du style témoigne d'une approche intellectuelle du mythe johannique. On la retrouve chez Shaw à plusieurs reprises, comme dans la scène évoquant la question de la langue que les saints parlaient :

> The chaplain. *But some of the most important points have been reduced almost to nothing. For instance, the Maid has actually declared that the blessed saints Margaret and Catherine, and the holy Archangel Michael, spoke to her in French. That is a vital point.*
>
> The inquisitor. *You think, doubtless, that they should have spoken Latin ?*
>
> Cauchon. *No : he thinks they should have spoken in English*.[2]

Chez Brecht l'ironie fonctionne à travers la distance entre Jeanne l'idéaliste et les personnages qui s'opposent à elle : « Snyder. *Schreit sie an : Das will nur Suppen ! Hier gibt's keine Suppen ! Hier gibt's / Gottes Wort ! Da warten wir sie gleich wieder draußen haben, wenn sie das hören.* »[3]

Plus encore, afin de créer une vue distancée et analytique, chez Brecht, l'ironie est à saisir dans les titres des tableaux : « 7. *Austreibung der Händler aus dem Tempel* », l'auteur faisant directement allusion au Nouveau Testament.

Le personnage de Jeanne d'Arc est d'habitude associé à l'action, c'est un personnage qui bouge. Brecht utilise les techniques du théâtre épique pour suggérer ce mouvement, mais l'action de Jeanne implique la lutte et la violence. La *révolution* que produit Brecht, c'est de faire de l'héroïne un personnage qui s'oppose à la violence et qui rend ainsi toute son action inutile. L'engagement contre la violence, la lutte chez Brecht équivaut à la soumission et contribue à donner un double aspect à l'héroïne, cette fois, française-américaine. L'indétermination, l'hésitation de Jeanne devant les événements, suggérée par l'épisode de la lettre qu'elle a dû transmettre aux ouvriers, fixe son déséquilibre structurel et situe le personnage dans la catégorie des personnages qui nient leur propre identité, comme dans la scène suivante :

> Der Zeitugsleute. *Hallo, sind Sie das Schwarzestrohhutmädchen Johanna Dark ?*
>
> Johanna. *Nein.* […]
>
> Die Zeitugsleute. *Unsere liebe Frau vom Schlachthof, Johanna Dark, erklärt, Gott ist solidarisch mit den Schlachthausarbeitern.*
>
> Johanna. *Ich habe keine solche Sachen gesagt*.[4]

---

[1] Régine Pernoud et Marie-Véronique Clin, *Jeanne d'Arc*, Fayard, 1986, p. 330.

[2] B. Shaw, *Saint Joan*, éd. citée, scène 6, p 125.

[3] B. Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, éd. citée, scène 10, p. 118.

[4] B. Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, éd. citée, scène 9, p. 104.

Ainsi, la Jeanne brechtienne laisse entrevoir ce lien avec le mythe par l'intermédiaire de la naïveté et la pureté, qui la définit. Brecht réussit à surmonter des données des œuvres antérieures écrites sur Jeanne d'Arc et remonte « indirectement » au mythe. Cependant il est vrai que l'auteur allemand parvient à recodifier le mythe de Jeanne et non à rompre avec celui-ci. On trouve dans *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* les mythèmes caractéristiques qui montrent que Brecht conserve certaines parties invariables du mythe bien que les mettant en contraste.

Jouant sur cet effet instable par l'intermédiaire de l'ironie, les œuvres théâtrales peuvent donner une apparence relative de l'esthétique exposée et s'opposer implicitement à d'autres esthétiques. Cela explique que Jeanne soit un personnage-frontières qui divise autant. Or, Jeanne devient l'objet d'une fixation pour des idéologies politiques, religieuses et littéraires qui « se contestent » mutuellement. Elle fait figure, alors, de vrai personnage-question susceptible d'émettre plusieurs interrogations et de susciter des recherches qui peuvent être, sans cesse, renouvelées. Du fait que ces frontières embrouillent les frontières qui leur sont corrélées, le personnage johannique se tisse, prend sa forme des images et identités des différents contextes et textes.

Le déracinement national est aussi un déracinement important qui démontre comment le mythe, débloqué, sort de ses frontières. L'originalité de la remythification de la Jeanne brechtienne est encore que Jeanne n'a plus de mission religieuse, mais une mission sociale. Elle se révolte contre l'exploitation et aide les victimes des abattoirs. Mais, même dans cette perspective, l'image de Jeanne ne perd pas de son ambiguïté.

Toutefois, l'héroïne de Brecht, comme celle de Shaw, Keneally ou Voltaire, n'est pas une héroïne au sens traditionnel du terme ; elle présente plutôt les traits d'une anti-héroïne. C'est elle qui réussit à détourner le roi (Mauler) et à le couronner. C'est encore elle qui est la cause de l'échec des ouvriers dans leur combat, un combat pour la vie. Plus spécifiquement, chez Brecht, l'optimisme de Jeanne est un optimisme naïf, qui se mue en pessimisme existentiel : Jeanne prend conscience, à la fin de la pièce, que les actions des Chapeaux Noirs sont inutiles. Jeanne devient un personnage qui se dérobe à soi-même, et ses identités se tissent différemment : elles sont remémorées à partir d'un modèle textuel préfabriqué.

Étant donné qu'elle se situe à la frontière de diverses données identitaires, Jeanne d'Arc, tout en manquant de texte fondateur, se construit *dans* et *par* l'espace artistique en tant que personnage-texte. La structure mouvante du mythe démontre comment les mutations de différentes natures sont contenues et projetées par le mythe même, qui assure sa propre continuité parce qu'il n'est pas résolu.

Issu de l'imaginaire collectif et de l'espace artistique, le personnage Jeanne d'Arc devient ainsi un *personnage-intertexte*[1] qui se lit tout seul. Le mythe se trouve réactivé et devient évocateur à partir du nom même *Jeanne d'Arc* ou *La Pucelle d'Orléans*.

Selon l'optique adoptée, le personnage de Jeanne d'Arc, « contaminé » par la texture instable du mythe, se laisse interpréter à un double niveau, en fonction de son propre texte, de sa charge textuelle et en fonction des esthétiques ou idéologies des écrivains.

[1] Dans la construction du *personnage-intertexte* Jeanne d'Arc, l'intertexte qui s'érige est soutenu par le fondement religieux et politique consubstantiel au mythe, et qui ne peut être évacué.

Toutefois, comme les sources qui approvisionnent l'image de Jeanne sont donc plusieurs et ambiguës, ceci désoriente toute interprétation du mythe qui se voudrait exhaustive.

Démythifiée et remythifiée, interprétée à distance par de nombreux auteurs non francophones, Jeanne d'Arc conquiert une nouvelle dimension, ce qui exige du lecteur un « bagage culturel » toujours plus important : les méandres intertextuels qui forment la construction identitaire renouvelée de Jeanne, partant des composantes mythiques, historiques et littéraires, se font toujours plus variés et complexes.

Affiche annonçant une représentation de *Sainte Jeanne des abattoirs* à Brühl (Rhénanie) par des étudiants du Max-Ernst Gymnasium dans le contexte de la crise financière de 2009 (*cf.* Hanna Styrie, « *Von beklemmender Aktualität* », *Kölnische Rundschau*, 9 juin 2009).

Jeanne d'Arc dans la poésie russe contemporaine : conclusion précoce sur une époque en devenir

Ékatérina Kondratiéva
Université d'État de Saint-Pétersbourg

La poésie russe subit-elle une crise profonde ? Cette question fondamentale se pose encore et toujours, sans trouver de réponse adéquate, faute de la distance temporelle indispensable à une analyse profonde. La poésie russe a dès le commencement des années 1990 hésité entre différentes tendances qui auraient dû lui inspirer du dynamisme mais qui ont, au contraire, contribué à sa stagnation. La meilleure description de la situation actuelle appartient à la plume de l'un des poètes les plus connus de Saint-Pétersbourg, Éléna Schwartz : « La poésie occidentale, suiviste comme un mouton, a pris le chemin mortifère du vers libre (mauvaise prose). Une autre extrémité serait un classicisme artificiel […] »[1]. La poésie s'est trouvée confrontée à deux tendances actives à la fois.

D'abord, le vers libre, tradition étrangère et encore méprisée par divers hommes et femmes de lettres russes. D'après eux, cette poésie manque de rythme et de mélodie, la parole poétique perdant une de ses composantes essentielles. Il serait trop « facile » d'écrire en vers libres – ce ne seraient plus des poèmes.

D'un autre côté existe une tradition russe, celle de la poésie classique, c'est-à-dire d'une poésie syllabo-tonique basée sur le rythme et la rime. Cette tradition surgit au moment de l'envahissement vers-libriste pour répondre à l'attaque et s'enracine parfois dans un traditionalisme qui va jusqu'au passéisme : ainsi sont portés au pinacle les poètes du XIXe siècle, dont l'on imite les manières en ce début du… XXIe siècle.

Mais si l'on compare les deux adversaires, il appert nettement qu'ils se ressemblent aussi. Le mot-clé est d'ailleurs donné par Éléna Schwartz, et c'est le caractère *artificiel* des poèmes, une certaine inertie de la matière poétique, une stagnation bien que révolutionnaire. Par conséquent, et paradoxalement, le mot poétique perd de sa poésie. Car la poésie est toujours quelque chose de nouveau, de vivant, d'instable et de bouleversant – un poème en tant qu'expression lyrique est concentré, momentané, et possède le dévéloppement qui lui est nécessaire. Aujourd'hui, en revanche, le mot traîne sa triste enveloppe déjà vidée de son âme, déjà privée de vie. Cela se passe dans le vers libre, prêt à se transformer en une mauvaise prose s'il n'y a pas à l'intérieur de lui un rythme interne causé par l'inévitabilité sémantique. Cela advient aussi dans la tradition trop formelle de la poésie ancienne, qui étouffe l'esprit du poème sous la lourde oppression des codes passés. Dans la préface à *Formation poétique pétersbourgeoise*, recueil de poèmes collectif paru en 2008 et destiné à représenter l'image de la génération poétique contemporaine, le poète et critique Dimitri Bykov écrit que le sentiment prédominant à la lecture de ce recueil « est que la couche culturelle au fondement de notre littérature s'est

[1] Éléna Schwartz, *Определение в дурную погоду [Définition pour mauvais temps]*, Saint-Pétersbourg, Fondation Pouchkine, 1997, p. 72.

définitivement effritée »[1], comme si la parole n'avait plus de sens, comme si elle se perdait désormais en répétitions et citations. Ce recueil est donc vraiment caractéristique de la poésie actuelle : il démontre bien la situation post-moderne de notre époque, coincée entre deux directions mortifères. L'esprit novateur du poème est *a priori* impossible, car tout a déjà existé ou existe en même temps. Tout est à citer, non pas à prononcer. Le poème s'avère réduit à la simple notion de texte. Écrire des poèmes est une occupation trop professionnelle et surtout intellectuelle : noblesse oblige, la forme exige.

Où retrouver le vent frais de la poésie ? Il est déjà devenu une évidence de dire que la génération des jeunes n'a plus besoin de poésie. C'est vrai, la poésie professionnelle de notre époque n'a presque pas de points de repère avec les besoins des jeunes, de ces êtres les plus vivants d'entre nous tous. C'est également un lieu commun que d'avouer que les jeunes n'écrivent plus. Est-ce une illusion ? Oui, certes, mais pas si trompeuse. Même s'ils écrivent – et ils écrivent –, ils ne sont pas connus ou même n'aspirent pas à être connus. Ils ne sont plus enfermés dans une tour d'ivoire – cette tour étant réservée à une autre génération, traditionaliste –, mais c'est une tour néanmoins, celle de leur propre esprit, de leur personnalité, de l'individualisme. La tour de leur propre « moi », la meilleure expression du lyrisme, dirait-on. Mais cette tour est aujourd'hui devenue un piège. Dans le monde individualiste dans lequel nous sommes plongés, il est en effet impossible de franchir ses propres barrières pour communiquer avec autrui et partager son expérience. Par complexe psychologique ou par pudeur innée, la poésie reste méconnue et cloîtrée.

Les deux phénomènes se présentent et s'opposent sur un espace découvert il n'y a pas longtemps – découvert du moins comme lieu d'activité littéraire. La Toile, surtout en Russie où l'idée de respecter et de faire respecter les droits d'auteur n'est pas encore aussi développée que dans les pays occidentaux, fait connaître de nouveaux poètes, qui publient leurs œuvres sur leurs propres sites ou sur les sites consacrés à la littérature contemporaine. Une couche épaisse d'œuvres se forme dans le cyberespace. Ces auteurs ne cherchent parfois aucun autre moyen de se faire publier, car internet permet à la fois de se cacher et de se distancier des autres, mais aussi de retrouver son public le plus vite possible. C'est une voie individualiste pour paraître, une porte étroite à passer pour se faire comprendre, une façon aisée d'accéder au public. Pour comprendre ce phénomène, lisons deux articles assez récents, eux aussi parus sur la Toile : « Le surréalisme populaire » d'Oleg Aronson paru dans *Le Divan bleu*[2] et « www.stihov.net » de Yan Schenkman (dont le titre tourne en dérision l'idée de la poésie virtuelle : « *Stihov net* » signifie en russe « Il n'y a pas de poèmes »)[3].

Ce dernier article entreprend de définir les particularités de cette poésie qui paraît sur la Toile et dont le caractère interactif, l'accessibilité et l'anonymat, protégé par les pseudonymes, donnent parfois à l'auteur la liberté de mystifier son lecteur. Mais, d'après l'auteur, la plupart de ces poèmes montrent aussi un certain amateurisme : les textes ne

[1] Dimitri L'vovitch Bykov, « Ку, или Новое петербургское динамо » [« Kou ou Les travers de la poésie pétersbourgeoise »], *Петербургская поэтическая формация [Formation poétique pétersbourgeoise]*, Saint-Pétersbourg, Limbous Press, 2008, p. 26.

[2] Oleg Vladimirovitch Aronson, « Народный сюррелизм » [« Le surréalisme populaire »], *Синий Диван [Le Divan bleu]*, Moscou, n° 8, 2006.

[3] Yan Schenkman, « *www.stihov.net* (о поэзии в Интернете) » [« www.stihov.net, la poésie sur internet »], *Арион [Arion]*, Moscou, n° 3, 2001.

sont pas inévitables (or la poésie littéraire se caractériserait par son « inévitabilité ») et, finalement, la quête de l'assertion non-organisée devient une « nouvelle sincérité ». On préfère donc s'opposer à la littérature que suivre le chemin déjà tracé.

Oleg Aronson essaie quant à lui de dévoiler le principe de la poésie virtuelle. Ce principe est, selon lui, la restauration de l'affectivité perdue, « l'impétuosité du moi lyrique » par rapport à la littérature officielle. Ainsi, ce n'est plus la qualité du poème qui est appréciée, c'est-à-dire son caractère inévitable dans le cadre donné (on peut le comprendre à travers l'analyse littéraire comme analyse des procédés lyriques), mais seules comptent les émotions qu'il évoque. La littérature virtuelle ne crée presque jamais, elle ne fait d'habitude que répéter, parce que c'est une poésie qui ne connaît plus d'auteur. La littérature virtuelle retrouve ainsi parfois son sens « canonique », occulté depuis l'époque médiévale : on oublie désormais le nom de l'auteur mais on comprend très bien la portée de son œuvre, son message. En lieu et place de l'auteur figure une vaste notion, finalement assez semblable à celle d'inconscient collectif.

Les deux articles ont des points communs, qu'il faut noter : le caractère répétitif et quasi canonique de la littérature virtuelle, la restauration des valeurs de sincérité, de spontanéité en poésie. Mais peut-on parler ici de disparition de l'auteur ? Nous dirions plutôt qu'il s'agit d'un auteur véritable mais en voie de disparition – par dissolution émotionnelle. En essayant de s'affirmer comme personne vivante, l'auteur se voit envahi de divers courants et tendances. Il n'est donc pas encore défini, mais en quête de lui-même, et c'est comme cela qu'on peut représenter son « moi » lyrique : en devenir constant, à l'écoute attentive, chargé d'émotions.

Une image poétique réunit (est-ce un hasard ?) nos réflexions précédentes et se présente comme le symbole de la poésie virtuelle en général, du « moi » lyrique en voie de détermination et de dissolution, de son caractère mythique et masqué (les mystifications d'Internet font penser aux mystifications littéraires), et en même temps répétitif (mythes littéraires – réflexions autour de grandes figures symboliques). Cette image poétique, mythique en elle-même, c'est celle de Jeanne d'Arc, figure récurrente dans les textes des jeunes poètes russes publiant sur la Toile. Parmi les nombreux poèmes faisant référence à la Pucelle, nous fixerons notre attention sur trois textes très différents, qui représentent l'image de Jeanne de façon très spécifique mais illustrant la façon dont la jeune génération voit Jeanne, dans le contexte poétique actuel en général et sur la Toile en particulier.

Une jeune poétesse pétersbourgeoise, Natalia Piskounova, a consacré un site et certains de ses propres poèmes à Jeanne d'Arc, figure qui semble la plus propre à incarner son « moi » lyrique, en quête de soi et désireux de retrouvailles avec Dieu. Son cycle « Jeanne d'Arc » comporte huit poèmes révélant d'une manière à la fois canonique et paradoxale la voie de Jeanne et sa geste spirituelle, semblable à celle du Christ : Jeanne sut, dans la souffrance et à l'agonie, mettre ses pas dans ceux du Christ, auquel tendent toutes les aspirations. Le poème VI du cycle expose à mon avis au mieux cette idée :

Небо поет…	***Chante le ciel…***
Тихого приговора	*La mort n'est rien qu'un chant*
Несколько слов в воздух,	*Murmuré dans le vent :*

Небо поет: «Скоро!»	*« Bientôt ! », chante le ciel.*
Что-то менять – поздно.	*Je ne puis reculer :*
Вот и костер! Искры	*Le gros bois du bûcher*
Только и ждут приказа.	*N'attend que l'étincelle.*
– Господи, только б быстро!	*– Ô Seigneur, faisons vite !*
Господи, только б сразу!	*Que tout passe d'un coup,*
В смерть, словно в пруд, – камнем.	*Comme en l'étang la pierre !*
К вечеру жди в гости.	*À ce soir, dans le ciel.*
Горит на губах пламя –	*Brûle encore à ma bouche*
Последнего « Pater noster ».	*Un ultime « Pater ».*
В сердце – обид жало:	*Dans mon cœur – comme un dard –*
– Мне умирать рано!..	*Que ce soit à plus tard !…*
Небо поет: «Жанна!»	*Le ciel me chante doucement,*
А я зову – мама!..	*Et je réponds : « Maman ! »*
Зимы мои, весны –	*Mon temps, toute ma vie,*
Теплой золы россыпь,	*Maintenant, tout périt.*
Небо поет: «Сможешь!»,	*Chante le ciel : « Tu peux... »*
А я шепчу – Боже…	*Et je réponds : « Mon Dieu... »*
В воздух огня башни,	*Haute monte la flamme :*
Мне умирать страшно!	*La mort effraie mon âme !*
Дайте мне крест! Ближе!	*Approchez donc la croix !…*
Сердце еще бьется,	*Le temps que bat mon cœur –*
К плачущему Парижу	*Je m'échappe en étoile*
Я ухожу солнцем.	*Vers Paris tout en pleurs.*
Смерти орган – властвуй!	*Orgue funèbre, lutte,*
Сам выбирай темы.	*Ton sujet est le mien !*
Небо поет: «Здравствуй!»	*Le ciel me dit : « Salut ! »*
Губы мои немы…	*Et je ne réponds rien.*

Dans ce poème basé sur l'opposition entre la voix céleste et personnelle, présentée sous forme de questions-réponses vives et ardentes, l'antithèse entre les voix, presque inséparables, n'est jamais niée. Trois fois l'appel de Dieu, du ciel suscite la réponse de Jeanne. Pour la première fois, elle répond favorablement mais elle est par la suite de plus en plus en désaccord. En effet, Jeanne retrouve en elle-même avant tout son caractère personnel. Le poème fait penser – et ce n'est pas un hasard – à la prière du Christ au Jardin des Oliviers. Tels sont les regrets et les aspirations d'un être partiel face à l'infini. Le texte russe nous fait découvrir trois étapes : appel, murmure, silence. Ce silence de la mort veut être perçu comme silence de communion avec Dieu, mais quelque chose nous empêche encore de le percevoir comme tel. Peut-être est-ce la domination du « moi » lyrique dans le poème, la source personnelle et, par conséquent, la souffrance de la mort comme noyau affectif du cycle, malgré le caractère « transcendant » de tous les poèmes...

Jeanne comme figure historique et déjà mythique incarne le temps comme aucun autre personnage. Ce temps est perçu à travers la figure du « moi ». La Pucelle peut-elle caractériser notre époque qui vient ? Oui – paradoxalement et parodiquement, bien sûr. Mais en général c'est bien sûr vrai parce que Jeanne symbolise en même temps la vie pleine et la mort précoce, une grande attente accomplie en un seul destin et ce destin ayant quitté le monde si tôt. Cette histoire universelle est un bon point de départ pour penser

notre temps, une nouvelle époque qui commence juste mais dont l'on prévoit déjà la fin et le sens, une époque post-moderne peut-être parce que tout est présent, que tout est connu. Comme c'est une époque du déjà connu, elle doit différer de l'époque précédente, celle du développement constant et consécutif. C'est pourquoi Jeanne a beaucoup changé.

Dans le poème, daté de juin 2008, d'une blogueuse pétersbourgeoise de 26 ans, dite « Yarina » ou encore « *Neutrale Erde* », Jeanne est confrontée à une nouvelle époque et à un nouveau pays – sans succès :

Жанна д'Арк	***Jeanne d'Arc***
Жанна д'Арк примеряет доспех от кутюр,	*Jeanne d'Arc essaie l'armure « haute couture » ;*
В модном салоне остригает под мальчика волосы,	*Dans son salon de beauté, elle se choisit une belle coiffure*
Следит, чтоб не испортился маникюр	*Et veille à ne pas abîmer sa manucure.*
И чтоб для вступительной речи остаться в голосе.	*Elle préserve aussi sa voix pour le moment venu…*
Символ нового века – вывески банков.	*Ce siècle qui commence sous l'enseigne des banques et de l'or*
Зимний каток на Дворцовой площади.	*Voit verglacer la Place du Palais cet hiver.*
« Взять кредит или выбить парочку грантов	*« Faut-il prendre un crédit ou trouver des sponsors*
На дело священной войны ? » –	*Qui financent la juste guerre ? »*
Жанна д'Арк озабочена.	*Voilà Jeanne fort absorbée.*
« А какого же Бога выбрать ? Вопрос толерантности.	*« Et quel Dieu me choisir ? Soyons tolérante.*
Выбрать Христа – обидятся мусульмане... »	*Si je choisis le Christ, cela fâchera les musulmans… »*
Жанна д'Арк на учете стоит в психдиспансере	*Jeanne d'Arc doit pointer au dispensaire,*
И у нее всегда антидепрессанты в кармане.	*Antidépresseurs en poche aujourd'hui comme hier.*
« Кто оплатит эфир ? Кто проспонсирует армию ?	*« Qui paiera les médias ? Qui réglera les soldats ?*
Где провести акт сожжения, чтобы войти в историю ?	*Où placer le bûcher pour entrer dans l'Histoire ?*
А где демонстрировать суд ? На каком же канале ?!	*Quelle chaîne en direct filmera le procès ?*
Ах как не вовремя я все же с Эрнстом в ссоре... »	*Et moi qui viens de me brouiller avec la Une, belle idée... »*
Над Петербургом фаллический символ Газпрома.	*La tour phallique de Gazprom domine*
Жанна переродилась в России, задачи – те же.	*Pétersbourg, où renaît Jeanne ; mais les soucis, nul ne les change.*
В 16 лет отец ее продал сниматься в порно,	*16 ans, déjà vendue par son père à l'industrie des films*
С тех пор голос ангела стал ей слышаться реже.	*Pour adultes, elle n'entend plus la voix de l'ange*
Но она не сдается.	*Mais elle ne se rendra jamais :*
Составила бизнес-план,	*Elle a son business-plan,*
Сняла на окраине офис, взяла секретаршу,	*Un bureau en banlieue, avec sa secrétaire en CDD ;*
Для знания дела штудирует Библию, Веды, Коран.	*Elle s'informe, elle lit la Bible, les Védas, le Coran.*
Одно напрягает – Жанна становится старше.	*Jeanne vieillit, c'est sa seule inquiétude.*
Отец давно помер, похоже, от алкоголизма.	*Son père est mort depuis longtemps, d'avoir trop bu.*
Жанне под тридцать, она до сих пор бездетная.	*Elle a bientôt trente ans, pas mariée, pas d'enfants.*
Жанну уже не волнуют судьбы Отчизны –	*L'avenir du pays lui est indifférent.*
Нынче важнее, как же подняться в рейтинге.	*Son principal souci est d'être bien notée.*
Жанна ночами пьет, по утрам опухшая,	*Elle boit le soir et la réveille la nausée.*
Страшно смотреться в зеркало, и речь до сих пор не готова.	*Se voir dans le miroir est effrayant, et son discours qui n'est pas prêt !*
А вчера приходил Сатана. Интересовался душами.	*Hier, elle a vu Satan. On a parlé psychologie.*
Утром зашел инквизитор. Принес раскаленное олово.	*Ce matin c'est l'inquisiteur qui est passé lui montrer le fer rougi.*
Жанна мечтает о месте в сонме святых.	*Elle aimerait un jour vivre au milieu des saints.*
Рвет наброски речей и на картах Таро гадает –	*Elle déchire des bouts de discours puis se tire un tarot :*

Выпадают все время, вот странность, костры, костры и костры.	*Tiens, c'est curieux, il ne sort que bâtons, bâtons et bâtons.*
*Л*ечащий врач с интересом за ней наблюдает.	*C'est pour son médecin un tableau passionnant.*

Ce poème est construit sur le principe de l'inversion : tout est tourné en dérision, tout s'oppose au sujet initial. Le poème est dominé par l'esprit de répétition réflexive et consciente : la nouvelle Jeanne connaît son destin jusqu'au bout et veut en profiter, mais perd tout et soi-même aussi. Le sentiment d'être étranger à soi-même la mène à une véritable aliénation. Cela se voit à plusieurs niveaux du texte : d'abord, au niveau thématique (l'état dépressif), puis au niveau de l'illogisme conscient entre plusieurs éléments du texte (« nul ne les change », et Jeanne est décrite comme une actrice de films X ; elle connaît son destin, elle veut commettre un acte d'autodafé par elle-même – et en même temps ne comprend pas pourquoi le tarot lui montre le feu comme terme de sa vie) ; enfin, dans le dernier vers, conclusion absolument à part, faisant intervenir un nouveau personnage – le médecin de Jeanne – qui se présente comme un observateur qui a noté les étapes de la détérioration de l'état de santé du personnage à travers tout le poème. C'est donc de son point de vue qu'on relit le poème, et c'est avec son regard que se confond celui du lecteur. Le dernier vers nous aide à qualifier d'anormal l'état de l'héroïne et, par conséquent, de la vie en général, et de l'époque historique qui s'ouvre aujourd'hui. Quoique ce ne soit qu'une conclusion précoce, puisque, selon l'auteur, une tour de Babel de gaz « domine / Pétersbourg » – il est ici fait référence à la construction de la gigantesque tour Gazprom, destinée à accueillir les bureaux de cette compagnie qui monopolise presque le commerce du gaz en Russie, construction qui vient de commencer et se trouve d'ailleurs interrompue, à cause de la crise... Le plus intéressant, c'est que cette fin n'est pas véritablement une conclusion : Jeanne n'a rien fait de sa vie, n'a pas su profiter de ses connaissances ; elle est toujours en train de préparer son futur mais semble d'ores et déjà incapable de le réaliser.

Le poème le plus intéressant que nous ayons trouvé est sans soute celui où la réflexion sur Jeanne comme personnage intime et historique à la fois se mêle à une réflexion sur la place de la poésie sur la Toile, fût-ce là un sens fortuit que le poème est amené à prendre sous notre plume ou un double sens correspondant à une volonté consciente de l'auteur... Il s'agit d'un poème récent de Tatiana Alexeïéva :

Грех молчания.	*C'est un péché que se taire.*
Белые шарики	*Le peuplier se dilue*
Тополиного пуха катятся	*En petits flocons clairs*
По сухому асфальту.	*Entassés dans la rue.*
*Д*ождь	*La pluie*
Нас качает – усталых, маленьких…	*Nous berce – fatigués, tout petits...*
Изменяется	*La courbe de ma vie*
На ладони правой чертеж.	*Change de direction.*
*Д*ень восьмой.	*Huitième jour.*
Небеса поющие.	*Les cieux chantonnent.*
Мост качается…	*Le pont balançoire*

Но идем друг за другом – вдоль.
Что отпущено – то отпущено.
Все помимо – банальный вымысел.
Ну а замысел… – Признак – боль.

Алый шар не взошел – замешкался.
Мир оставленный громко сетовал.
Над пространствами шли дожди.
По-английски прощаться? – Вежливо!
Друг за другом бесшумно следовать,
Чтобы тополем прорасти.

.....

Мы выберем забвенье.
Наш июнь –
Попытка обессмыслить имена.
Внезапности разящая стрела…
Надежда – все, что было у людей.

Париж чихает – тополиный пух.
Над Римом собирается гроза.
В России кукарекает петух.
А Жанна… Жанна слышит голоса

.....

На дне колодца сухо.
Долог век.
Играет в бисер маленький молчун.
В предверьи одиночества и лжи
Опять душа меняет имена.

Я медленно размешиваю соль.
Я составляю перечень судеб.
От слепоты – вылечивает боль.
А очищает – сон, вода и хлеб.

Когда-нибудь нас, может быть, поймут –
Придумают, что поняли.
Итак,
На дне колодца сухо.
Краток век.
Играет в бисер маленький молчун.

.....

Свидетели славили Бога.
Свидетели лгали взахлеб.

Où l'on se suit en ligne.
Ce qu'on donne on l'abandonne.
Tout n'était cette fois encore que fiction,
Excepté ce dessein que signe l'affliction.

L'astre vermeil ne vient plus éclairer
L'univers délaissé qui se plaint à grands cris.
De vastes pluies rincent les mondes.
« See you later », *c'est chic et poli :*
On se suit en silence
Pour que germe un peuplier.

.....

Nous choisirons l'oubli.
Ce mois de juin
Ôte tout sens à nos prénoms.
La flèche du soudain nous perce le cœur.
L'espérance, c'est tout ce qu'on avait, avant.

Les clairs flocons des peupliers font éternuer Paris.
L'orage se prépare à Rome.
Le coq annonce l'aube à la Russie.
Et Jeanne… Jeanne est là qui écoute ses voix.

.....

Le puits est desséché.
Le siècle est long.
Joue aux billes un garçon silencieux.
En prélude à la solitude fausse,
De nouveau mon âme changera de nom.

Ma lente dissolution du sel.
Ma liste complète des destins.
Contre la cécité : souffrir ;
Pour purification : dormir, boire et manger.

Un jour viendrait et l'on nous comprendrait –
On ferait semblant de nous comprendre.
Et donc,
Le puits est desséché.
Le siècle file.
Joue aux billes un garçon silencieux.

.....

Les témoins rendaient grâces à Dieu
Les témoins s'enferraient dans le mensonge.

И падала челка на лоб.
И снились – дорога, дороги.

И верилось: Солнце взойдет.
(Как просто ослепнуть от света!)
И лгал нецелованный рот.
А сердце металось…

.....

Солнечный зайчик, ты зря разыгрался:
В этой стране невозможно играть.
Знаешь, когда-нибудь мы посмеемся..
Но не сегодня,
Зайчик, пойми.
Слышишь: они приближаются.
Прячься!
Прячься:
Пусть думают – ночь.

.....

Зачем мне посредники, если я слышу?
Надежда обычно приходит с востока.
Зачем мне посредники, если я вижу?
И падали люди в немую осоку.
Зачем мне посредники, если я верю?
Вы слышите: знамя! Оставьте! – Коня!
Зачем мне посредники, если я знаю?
Я всю отрицаю. Оставьте меня.

С востока приходит надежда – с востока.
Нас примет в себя голубая осока.
Девочка, девочка в платье мужском.
Это неважно. Это – потом.
Что же мне делать: я слышу, я вижу!
Тополь цветет и летит над Парижем.
Ночь приближается черной стеной.
Солнечный зайчик, останься со мной…

.....

Пугливо отдернувшим руку, странно
Снова протягивать руки к огню,
Снова молиться последнему дню
Жизни чужой – самозванкою Жанной.

Я буду медленно листать черновики
Чужих судеб…

Et la frange glissait jusqu'aux yeux.
À l'esprit s'ouvrait un rêve de chemin, de chemins.

On eût dit qu'allait se lever le Soleil.
(Lumière aveuglante entre toutes !)
Et le mensonge glissait sur les lèvres pures.
Le cœur s'agitait, lui...

.....

Soleil, mon beau Soleil, c'est en vain que tu t'ébats :
Ce pays ne sait pas jouer.
Tu sais, nous nous amuserons une autre fois...
Seulement pas maintenant,
Mon beau Soleil, tâche de comprendre.
Écoute : ils approchent…
Cache-toi !
Cache-toi :
Qu'ils croient que c'est la nuit !

.....

Je n'ai plus besoin de personne : j'entends.
L'espérance provient toujours de l'Orient.
Je n'ai plus besoin de personne : je vois.
Et les hommes tombaient dans la laîche en silence.
Je n'ai plus besoin de personne : je crois.
Écoutez : l'étendard ! Laissez ! – Les coursiers avancent !
Je n'ai plus besoin de personne : je sais.
Je renie tout. Laissez-moi en paix.

De l'Orient vient toujours l'espérance – de l'Orient.
Nous entrerons au sein de la laîche bleue.
Une fille, une fille en habits masculins.
Là n'est pas l'important. Mais la suite ?
Que faut-il que je fasse : et j'écoute et je vois !
Les fleurs de peupliers s'envolent sur Paris.
Le mur noir de la nuit se rapproche.
Soleil, mon beau Soleil, reste avec moi…

.....

La peur nous fait retirer notre main, mais la curiosité
Nous fait tendre à nouveau les mains aux flammes,
Invoquer à nouveau le jour dernier
D'une vie étrangère, au nom de l'imposture nommée
[Jeanne.

Lentement je tournerai les feuilles
Du Livre des Destins…

Как неразборчив почерк!
Законам Мирозданья вопреки,
Я в Солнце буду всматриваться – ночью…
Потому…
Что…
Эта ночь
Может оказаться
Последней ночью моей жизни.
Хотя
Равновероятно и то,
Что эта ночь –
Всего лишь одна из многих
В длинной череде ночей,
Которые мне еще предстоит
Пере…

Кто я?
Вспоминаю Имена:
Я могу любым из них назваться,
То есть, стать презренной самозванкой,
То есть, стать достойной наказанья –
Божьего,
Людского,
Своего…
Примеряю Имена.
И Судьбы
Вместе с Именами примеряю.
Примиряю Жизни.
И в итоге
Постигаю боль Несовпаденья,
Постигаю боль Небытия…
Кто – я ?

Но, Господи!
Если я назовусь именем,
Данным мне при рождении,
Неужели я перестану быть –
Самозванкой?

.....

Грех молчания.
Белые шарики
Тополиного пуха катятся
По сухому асфальту.
Дождь
Нас качает – усталых, маленьких…
Изменяется
На ладони правой чертеж.

Illisible grimoire !
En dépit des Lois du Monde,
Je fixerai le Soleil – cette nuit même !
Et pourquoi ?
Parce que...
Cette nuit
Peut devenir
La dernière de ma vie,
Quoique
Il n'est pas moins probable
Qu'elle ne devienne
Juste une nuit de plus
Dans la file des nuits,
Une qu'il me faudra
Encore sur...

Qui suis-je ?
Viennent à mon esprit les Prénoms :
Je puis choisir l'un deux, n'importe lequel,
C'est-à-dire devenir l'imposture infâme
C'est-à-dire encourir le châtiment
De Dieu,
Du monde
Et de moi-même...
J'essaie les Prénoms.
Et les Destins
Qui les accompagnent.
J'essaie de concilier les Vies.
Pour enfin
Atteindre la douleur de la non-coïncidence,
Atteindre la douleur du non-être...
Qui suis-je ?

Mais si, Mon Dieu,
Je choisis celui
Qui m'appartint dès la naissance,
Pourrai-je cesser…
L'imposture ?

.....

C'est un péché que se taire.
Le peuplier se dilue
En petits flocons clairs
Entassés dans la rue.
La pluie
Nous berce – fatigués, tout petits...
La courbe de ma vie
Change de direction.

Le texte représente dans toute sa complexité à la fois un monologue passionné et une méditation philosophique qui se découpe en huit fragments presque séparés mais réunis par une série de motifs répétitifs. Pourquoi cette structure fragmentée ? C'est la seule façon de montrer le cheminement de la vie en train de se former, en voie de l'autodéfinition transitoire, de l'identification. Le texte s'ouvre par la thématique du blanc, du silence et de l'oubli, c'est-à-dire de la perte de soi, péché originel et point de départ. C'est ce silence qui pousse le personnage lyrique à partir dans une longue quête de soi. Le poème tout entier donne le panorama des étapes contradictoires de cette recherche qui progresse, tantôt dans le blanc du silence, tantôt dans le noir du néant. Mais ces deux sources réunissent déjà toute la plénitude de l'existence. Le blanc symbolise le renoncement à soi après l'accomplissement des désirs les plus profonds : « Tout n'était cette fois encore que fiction ». Le renoncement et la perte contiennent aussi l'idée d'une écoute extrême : vidée de son contenu, l'enveloppe tend à prendre une nouvelle âme, la vie prend un nouveau sens, comme « Jeanne est là qui écoute ses voix ». Mais le moment d'accepter cette nouvelle âme n'est pas encore venu. Ce nouveau destin sera-t-il une nouvelle faute pour l'héroïne lyrique ? Le poème, de par sa composition circulaire, revient en effet à son point initial, au péché originel du silence virginal.

Ce cheminement s'avère d'autant plus compliqué qu'il est embrouillé par les motifs répétitifs construits en parallélisme antithétique. Les oppositions binaires bien tracées apparaissent rattachées mais mélangées. Elles se manifestent dès la première partie : le soleil qui incarne la sérénité divine s'oppose à la nuit, moment transitoire où le monde est mis en balance ; la nuit se rattache à la pluie et aux pleurs ; quant à la sècheresse des flocons du peuplier, elle introduit l'idée du silence, qui, à son tour, s'oppose à l'écoute et à la parole, à la prière associée au feu qui menace et éclaire, qui nous renvoie à l'idée du soleil pour boucler le cercle des correspondances. C'est la vie qui est cyclique à travers la répétition des motifs. Tout se répète, mais ne débouche sur rien. Pour autant, peut-on qualifier de vain ce parcours ?

Peut-être, paradoxalement ; mais c'est à travers une autre figure que le personnage lyrique se découvre. Jeanne, incarnation du « moi lyrique » en tant que tel, est une idée autoréflexive : le personnage lyrique s'auto-désigne comme « l'imposture nommée Jeanne », consciente du fait que le destin de Jeanne n'est qu'un rôle à accomplir et que la copie n'atteindra jamais la perfection de l'original. Cela explique cette incohérence perpétuelle entre l'image de Jeanne et de l'héroïne : il existe entre elles deux une sorte de barrière. Dans le texte, une telle incohérence se manifeste par l'emploi des pronoms personnels, qui traduisent l'idée de pluriel. Dans ma traduction, j'ai essayé de les reprendre par le pronom personnel indéfini « on » qui réunit l'idée de plusieurs pronoms personnels à la fois. Dans les deux premières parties, « on » représente l'idée de la première personne du pluriel, mais la troisième confronte le « nous » et le « on » : « Un jour viendrait et l'on nous comprendrait ». Vers la cinquième partie, l'esprit maléfique de la troisième personne du pluriel s'oppose à « on », qui réunit le « moi » du personnage lyrique et le « toi » de l'éclat de lumière. Au niveau thématique, cette discordance est perçue à travers l'incohérence temporelle. On ne sait si ce moment transitoire marque la fin d'une étape ou le commencement d'une autre. Les références au passé et au futur s'entremêlent. C'est le temps qui s'avère court et long, le temps qui n'est pas encore venu

(« Là n'est pas l'important. Mais la suite ? ») et de l'autre côté, le « huitième jour », le lendemain éternel de l'oubli, la dernière nuit de la vie, qui prend valeur d'éternité comme la vocation de Jeanne d'Arc fait penser au chemin terrestre du Christ.

Le huitième jour, conclusion de la vie terrestre, correspond bien avec le nombre de fragments qui constituent le texte. Le chiffre huit correspond à l'infini, à l'éternité, à la composition circulaire : le fragment VIII renvoie le lecteur au début du texte. Mais s'agit-il de l'éternité ou d'une seule étape de la vie terrestre ? On ne le sait pas, comme on ne saura jamais si l'héroïne est digne du haut destin de Jeanne ou bien si le fait même d'établir une conclusion précoce sur sa vie la rend trompeuse ? L'héroïne est-elle vouée à perdre sa voie dans la multitude des choix qu'elle affronte ? Parfois, le moment présent évoqué dans le poème lui donne cette grâce de parler sincèrement avec sa propre voix et en même temps au nom de Jeanne, comme dans la sixième partie : « J'écoute et je vois : telle est ma gloire et ma vie ! » C'est avec l'ardeur et la profondeur de la voix la plus frêle et la plus jeune qu'on touche parfois au secret le plus bouleversant de nos jours : la sincérité.

Il ressort de notre analyse des trois poèmes que la poésie sur la Toile est en elle-même une réflexion sur notre époque.

(traduction des poèmes : É. Kondratiéva & R. Vaissermann)

Jeanne d'Arc : dialogues poétiques sur la Toile

Éléna Djoussoïéva
Université des sciences humaines et sociales, Saint-Pétersbourg

Jeanne d'Arc est la seule sainte catholique dont le nom est devenu partie intégrante de la culture russe, et ce, bien avant sa béatification. Son image n'a cessé d'agiter les esprits et de toucher les cœurs de mes compatriotes, jusqu'à présent. Pour s'assurer de ce dernier point (qu'elle est jusqu'aujourd'hui populaire en Russie), il suffit de se rapporter aux textes poétiques consacrés à la Pucelle d'Orléans et publiés sur internet. Ils provoquent de vives discussions et une véritable correspondance s'établit souvent entre internautes (lecteurs) et auteurs (internautes).

Mais il convient de faire une réserve : ces vers sont d'un niveau poétique variable. C'est pourquoi les uns intéressent les lecteurs avant tout pour leurs idées, quand les autres, tels que le cycle de Véronika Dolina « Sept chants de Jeanne d'Arc », deviennent un objet d'étude approfondie pour les critiques littéraires[1] et trouvent un écho chez les journalistes[2].

Que pensent donc nos contemporains de Jeanne d'Arc ? Lioudmila Bachko la voit à travers une forêt de symboles : « la blancheur des ailes », « le sacrifice » comme mesure de l'action, « la bête » qui guette les âmes humaines, « le chemin de la Croix » comme la voie unique donnée à nous tous. Sergueï Brel', évoquant[3] « la coïncidence » de « nos souffrances », d'« une voie » pénible et du « manque d'espoir », affirme que l'héroïsme d'un homme, c'est l'expiation de la lâcheté d'un autre : « l'exploit est le fruit de l'infamie ». Et la prière de Jeanne de terminer son poème : « Mon Seigneur, accorde-moi l'adversité ! »

Cette chute provoque de nombreux commentaires. Irina Fechtchenko-Skvortsova répond même avec son propre poème : « Monologue de Jeanne d'Arc », dont la phrase finale : « Ne me fais pas manquer le bûcher ! » coïncide, comme le soulignera Sergueï Brel' lui-même, avec la tonalité de sa propre poésie. Sergueï Brel' note que sa Jeanne demande à Dieu ce qu'aucun homme normal ne souhaiterait à lui-même. Mais quand on écrit des vers, « on vous dicte souvent ce qui est nécessaire, ce qu'il faut souhaiter (du point de vue suprême), et non pas ce que souhaite notre *ego* ».

« Jeanne, continue-t-il, fournit un exemple tout à fait exceptionnel. C'est comme si (je ne veux pas même l'admettre dans mon imagination, mais je dois le dire pour mettre les points sur tous les i) Dmitri Donskoï, après sa victoire dans la plaine de Koulikovo, avait permis qu'on livre à la justice Serge de Radonège. » Il me semble que Sergueï Brel' a mis le doigt sur un élément fondamental expliquant que le nom de Jeanne retentit

[1] Lire sur internet l'article de Maria Golikova, « *Долина средневековья. О песнях Вероники Долиной* » [« La vallée du Moyen-Âge. Les chansons de Véronika Dolina »], *www.maria-golikova.ru/statji/dolina.htm, s.l.n.d.*

[2] Voir ainsi l'entretien donné par Véronika Dolina à Lilya Gouchtchina, « *Магия без разоблачения* » [« La magie. Sans dévoilement »], *Новая газета*, n° 97, 26 décembre 2005 (on le trouve en ligne : *http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/97n/n97n-s34.shtml*).

[3] Au cours d'un dialogue poétique qui s'étend de juillet à septembre 2002 et qu'on peut lire sur la page *www.poezia.ru/article.php?sid=9676*.

fièrement dans le monde entier : le sort de Jeanne illustre l'opposition dramatique du bien et du mal, du sublime et du bas, le tragique du sacrifice qu'on récompense par la trahison, les victoires miraculeuses auxquelles succèdent les défaites, l'amour de tous se transformant en dénigrement et en amertume.

Le cycle de Véronika Dolina, « Sept chants de Jeanne d'Arc », est plus riche en nuances. À la différence des vers cités plus haut, ce cycle se présente comme écrit par la Pucelle elle-même. Malgré sa brièveté relative, il reflète toutes les étapes de sa vie comme si elles repassaient devant ses yeux au moment de mourir.

Les lignes initiales du premier chant déterminent le ton du cycle entier :

> Un crucifix clair
> Se détache sur la porte noire.
> Je me reporte en un éclair
> À Domremy…

Il y a là, déjà, le crucifix, la lumière et les ténèbres. Mais le chant lui-même est consacré à la maison paternelle, à la vie d'une simple jeune fille villageoise :

> Un copeau lumineux
> Tout doucement volette.
> Une grande bolée :
> C'est le lait de la traite.
> Dans l'herbe agenouillée,
> Je serre quelques miettes.
> Pissenlit aux cheveux
> Et bardane à mes pieds…

Dans le second chant il s'agit de sa mission.

> Je dois sauver ma patrie.
> Jeune fille, non pas mère, non pas femme.
> Jeanne, on m'appelle Jeanne
> […]
> Je suis un guerrier, armée.
> Encerclée, capturée.
> Diffamée et brûlée.
> Mais j'entends de nouveau
> Un appel des ténèbres.
> Et je viens sans un mot,
> Et je viens sans effroi.

Le plus étonnant, dans ce chant, est cet appel au secours adressé à Jeanne des ténèbres, appel auquel elle répond sans un mot de reproche et sans avoir nulle peur des souffrances futures. Son histoire, de même que celle de Jésus, est vouée à se répéter dans les temps à venir.

Le troisième chant s'adresse aux juges :

Messieurs les Juges, Messieurs,
Pourquoi m'avoir ici menée ?
Pour me juger ?
Quel péché mortel ai-je commis ?

Mais c'est à Jeanne de répondre à toutes ces questions. Si elle est coupable, ce n'est pas d'avoir porté un habit d'homme, mais de laisser son pays « esseulé » sans elle.

Dans le quatrième chant, Jeanne s'adresse à son Seigneur, pas au roi comme on peut le penser de prime abord, mais à Dieu. « La couronne d'épines / Pèse sur tes cheveux autant que sur les miens », dit-elle en se reprochant à elle-même – et non à Dieu – le tour tragique des événements :

Mon péril ne vient pas du fer de l'ennemi,
Mon péril est, en moi, cette angoisse ennemie.

Dans le cinquième chant se fait entendre la douleur de ne pas avoir vécu sa vie, de n'avoir pas trouvé de mari, de n'avoir eu ni fils ni fille, de n'avoir pas fondé de foyer,. Malgré tout cela, Jeanne ne cherche pas d'autre voie à emprunter :

Ce n'est pas à moi de choisir :
Je ne connais pas d'autre sort.
Que ceux qui m'aiment me suivent ! – tel est mon cri.
Que ceux qui m'aiment me suivent !…

Le sixième chant, le plus long du cycle, décrit l'exécution de Jeanne, qu'elle-même perçoit à la fois comme un événement réel : « les cloches sonnent », « une rumeur alentour », « des cris autour » et comme un drame intérieur :

C'est quand tu es jeune
Qu'il est difficile de mourir.
C'est quand tu es seul
Qu'il est difficile de mourir.
Donnez-moi vite la croix,
Mon Seigneur, je vais vers Toi !

Le septième et dernier chant est un terrible appel à la patrie :

Ma patrie, ma patrie, comme je me brûlais !
Ma patrie, ma patrie, comme tu te pressais…
[…]
Comme tu te pressais en fermant grand les yeux,
Comme je me brûlais me tordant de douleur…

Les derniers vers, qui referment le cercle, montrent de nouveau l'alternance de la lumière et des ténèbres :

De ma fumée noire, de mon âme claire
Se souviendra plus tard le coq gaulois.

C'est en effet le seul chant où l'on sente à mi-mot un reproche. Du point de vue émotionnel il n'y en a pas, ni dans son appel aux juges ni dans celui à Dieu. Ce reproche appartient, semble-t-il, davantage à Véronika Dolina qu'à son héroïne. La poétesse, comme tous les auteurs des vers cités ci-dessus, ne peut ni accepter ni pardonner ce qui s'est passé.

Chacun de ses textes poétiques, me semble-t-il, nous rappelle à nous tous, gens ordinaires, que nous devons vivre de telle façon que de nouveaux saints ne soient pas obligés de se sacrifier pour nous frayer un chemin vers la lumière à travers les ténèbres… créées par nous-mêmes.

Véronika Dolina en concert, dans les années 1970

La Jeanne d'Arc de Victor de Laprade

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

Victor de Laprade (1812-1883) fut d'abord avocat puis professeur de littérature[1]. Auteur de poèmes élégiaques assez vite oublié, il eut néanmoins son heure de gloire, et fut élu en 1858 à l'Académie française, au fauteuil de Musset. On peut lui reprocher la monotonie de son inspiration – lamartinienne – que relèvent quelques poèmes patriotiques, dont celui qui nous occupe aujourd'hui, écrit à l'occasion de l'érection, place de Pyramides à Paris, de la statue de Jeanne d'Arc[2] commandée en 1872 à Emmanuel Fremiet et fondue en fonte de fer par les frères Thiébaut.

Fremiet, n'en étant pas satisfait, en fera une seconde pour la ville de Nancy, puis une troisième qui viendra remplacer l'original de la place des Pyramides en 1899. La statue devait aider au rétablissement de la confiance des Français après l'humiliation de 1870. Elle était située non loin des lieux mêmes où l'héroïne nationale avait été blessée lors de sa tentative infructueuse d'entrer dans Paris.

Dans l'anthologie *La Pucelle et l'Amazone*[3] ne figurent que cinq strophes du poème de Laprade (1, 2, 4, 6, 9). Nous donnons ci-après le poème dans son intégralité, tel qu'il a été publié pour la première fois dans *Le Correspondant* en 1874[4].

La statue de Jeanne d'Arc

Fille de Jacques d'Arc, d'Isabelle Romée,
Je cherche un nom fameux de martyr ou de roi,
Une gloire innocente et digne d'être aimée,
Qui ne pâlissent point, ô Jeanne ! devant toi.

À toi, pauvre bergère à sa laine occupée,
Les anges te parlaient aux champs de Domremy ;
L'esprit de Dieu changeait ta quenouille en épée,
Et ton simple guidon faisait fuir l'ennemi.

L'œuvre de tant de rois et de héros, la France,
Ce royaume du Christ sanglant et triomphant,
Il s'écroulait !... Tu vins : on reprit espérance,
Et tout fut relevé par toi, par une enfant !

[1] Tous les détails biographiques souhaitables se trouvent dans l'étude de l'abbé James Condamin, *La Vie et les œuvres de Victor de Laprade*, Lyon, Vitte et Perrussel, 1886.

[2] *Le Journal illustré*, n° 9, 1er mars 1874 ; *Le Monde illustré*, n° 882, 7 mars 1874.

[3] Anne-Lise Diez et Bernard Lorraine, *La Pucelle et l'Amazone*, Dominique Guéniot, 2007.

[4] *Le Correspondant*, vol. 100, 1874, pp. 1311-1312 ; repris dans les *Varia* de Laprade (Lemerre, 1880) puis dans ses *Œuvres poétiques* (Lemerre, 1881, pp. 249-251). Il existe aussi un tiré à part titré « À Jeanne d'Arc », paru à Nantes chez Forest et Grimaud en 1874.

Oui, tu devais mourir !… Ta mort sera féconde ;
De ton sang virginal le salut doit sortir.
Puisqu'un Dieu s'immola pour notre indigne monde,
La France valait bien qu'un ange fût martyr.

Une ardente auréole illumine ta tête,
L'éclat des plus grands noms perd à s'en approcher.
Aux esprits attirés vers la beauté parfaite,
La croix seule apparaît plus haut que ton bûcher.

Non, tu ne souffris pas en vain pour notre France !
Ton doux Seigneur et toi la viendrez secourir.
Nous attendons, ô Jeanne, une autre délivrance ;
La race d'où tu sors n'est pas près de périr.

Oui, dans notre vieux sang — après l'heure mauvaise —
Ta grande âme subsiste et peut se ranimer,
Tant que sur notre terre une femme française
Aura des fils encore et saura te nommer.

Va, ton jour nous luira ! Ta France bien-aimée,
Forte du vieil honneur et de l'esprit nouveau.
Renaîtra de ta cendre, à tous les vents semée
Et que n'enferme pas la pierre d'un tombeau.

Tu la verras encor, paisible et souveraine,
Recevoir, devant toi, le sacre du Seigneur…
Nous te rendrons ta terre, ô ma bonne Lorraine,
Car tu fus à la peine et seras à l'honneur !

Oui, nous reconstruirons ta beauté tout entière,
Dans son pur idéal que nous cherchons encor :
L'art ne nous manquera pas plus que la matière,
Et nous pourrons choisir ou du bronze ou de l'or.

Nous aurons reconquis notre sol et notre âme.
Maîtres de nos destins, libres de nos travers,
Nous saurons au grand jour, avec ton oriflamme,
T'élever dans ta gloire aux yeux de l'univers.

Tu verras à tes pieds passer la foule immense,
Avec des cris joyeux, des armes, des rameaux…
Tous sont venus, saisis d'une sainte démence,
Célébrer ta grande œuvre et la fin de nos maux !

Les roses, les genêts de la lande fleurie,
L'olivier phocéen et l'arbre aux pommes d'or,
Pour saluer en toi l'âme de la patrie,
Font cortège dans l'air aux chênes de l'Arvor.

Les arts ressuscités ornent tes sanctuaires ;
Car chez ton peuple, alors, en plein rayonnement,

Tes poètes sont nés avec tes statuaires,
Pour que la lyre aussi te dresse un monument.

Mais l'œuvre où tu vivras, mais la plus longue fête
Dont l'avenir promet le miracle à tes yeux,
C'est le règne du droit, c'est la France refaite,
Et fière de ses fils comme de leurs aïeux.

Oui, Dieu nous la rendra plus heureuse et plus belle,
Telle que je la rêve et comme tu l'aimais ;
De par le saint bûcher où tu mourus pour elle,
La France doit revivre et durer à jamais.

Il nous a semblé digne d'intérêt d'ajouter au poème original le traitement que propose de lui faire subir une revue pédagogique du XIXe siècle, à savoir sa transformation en prose, exercice alors habituel et aujourd'hui entré en désuétude, sans que l'on sache si c'est un bien...

Dans un *Journal des Instituteurs*[1], on trouve en effet « d'après Dussouchet » – c'est-à-dire Jean-Jacques Dussouchet, auteur de nombreux ouvrages pédagogiques de grammaire française – cet exercice de « composition française » à destination des élèves du « Cours supérieur » (11 à 13 ans) : « Reproduire en prose le morceau ci-dessus », à savoir les strophes 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 12 du poème, auxquelles on voudra bien se reporter. Et suit le corrigé proposé :

La statue de Jeanne d'Arc

Je cherche une gloire digne d'être aimée, et innocente, un nom fameux de roi ou de martyr, qui ne pâlissent point devant toi, ô Jeanne, fille de Jacques d'Arc, d'Isabelle Romée !

Aux champs de Domremy, les anges te parlaient, à toi, pauvre bergère occupée à sa laine ; ton simple guidon faisait fuir l'ennemi, et l'esprit de Dieu changeait en épée ta quenouille.

Il s'écroulait, ce royaume du Christ sanglant et triomphant, la France, l'œuvre de tant de héros et de rois !... Tu vins, on reprit espérance, et par une enfant, par toi tout fut relevé !

Une auréole ardente illumine ta tête, l'éclat des plus grands noms perd à s'en approcher. Plus haut que ton bûcher, seule la croix apparaît aux esprits attirés vers la beauté parfaite.

Après l'heure mauvaise, oui, ta grande âme subsiste et peut se ranimer dans notre vieux sang, tant que sur notre terre une femme française aura encore des fils et saura te nommer.

Ton jour nous luira, va ! Forte de l'esprit nouveau et du vieil honneur, ta bien-aimée France renaîtra de ta cendre semée à tous les vents et que la pierre d'un tombeau n'enferme pas.

Dans son pur idéal que nous cherchons encore, oui, tout entière, nous reconstruirons ta beauté ; la matière ne nous manquera pas plus que l'art, et nous pourrons choisir ou de l'or ou du bronze.

Avec des rameaux, des armes, des cris joyeux, tu verras passer la foule immense à tes pieds... Saisis d'une sainte démence, tous sont venus célébrer la fin de nos maux et ta grande œuvre !

Entre les vers et cette prose scolaire, qui généralise curieusement l'inversion de l'ordre des mots, qu'il est aisé de choisir ! En outre, le poème que nous avons donné témoigne de la vénération constante de Laprade pour Jeanne d'Arc, à qui il prêta même la

[1] 36e année, n° 9, 26 février 1893, pp. 137-138.

parole au cours de ses *Idylles héroïques*, en bonne compagnie, entre Caton d'Utique et le chevalier Bayard[1]. Voici cet extrait d'« Herman » :

Tu m'aimas d'enfance, et je viens t'apprendre
À chasser bien loin tes noirs assaillants :
Garde un esprit fier dans une âme tendre ;
Les cœurs les plus purs sont les plus vaillants.

Tu viens comme au pied d'un autel qui brille
Devant mon bûcher te mettre à genoux ;
Pourquoi, dans ton cœur, mon nom d'humble fille
Entre les plus grands est-il le plus doux ?

Si tu m'invoquas, pauvre paysanne,
Entre tous les saints de mon cher pays,
C'est qu'au fond des bois et dans ma cabane
Ces saints me parlaient, et que j'obéis.

C'est qu'à leur appel j'ai dit, sans murmure,
À ma mère en pleurs un suprême adieu,
Pour aller porter, sous ma blanche armure,
L'âme de la France et l'esprit de Dieu.

Dieu m'a tout donné, ma force et mes armes,
Pour les grands combats là-haut résolus ;
Je n'avais à moi que mes douces larmes,
Et mon faible cœur... Tu n'as rien de plus !

J'ai lu dans toi-même au pied de ces chênes,
Où tu viens rêver encore aujourd'hui ;
Ton âme inégale aux luttes prochaines
Ne peut rien sans Dieu..., mais tout avec lui !

Cherche donc ta force et ton vrai courage
Dans l'ardent amour au pied de l'autel,
Dans l'esprit qu'exhale, au jour de l'orage,
Un peuple embrasé par le vent du ciel.

Que ta lèvre pure et ta vie entière
Devant l'ennemi proclament ta foi ;
Puis, tenant bien haut ma sainte bannière,
Au fort du combat pénètre avec moi !

[1] Victor de Laprade, « Herman », *Les Symphonies. Idylles héroïques*, Michel Lévy Frères, 1858, pp. 290-291 (paraît dans la *Revue des Deux Mondes* la même année, XXVIIIe année, seconde période, t. XIV, pp. 188-189) ; 2e éd., 1859, pp. 248-250 ; repris dans *Les Symphonies. Idylles héroïques*, Michel Lévy Frères, 1862, pp. 381-383 et dans le *Recueil de poésies pour les jeunes filles* de madame de Witt née Guizot (Hachette, 2e éd., 1880, pp. 296-297) sous le titre : « Jeanne d'Arc au jeune soldat ». – « Au roi Guillaume de Prusse », dans les *Poèmes civiques*, évoqua aussi Jeanne (Didier, 1873, p. 349 : « Tu ne mérites pas que Jeanne d'Arc s'éveille ! »).

Faire-part de colloque

La Société archéologique et historique de l'Orléanais (S.A.H.O.) et la Médiathèque d'Orléans ont consacré un colloque à « l'examen du sens et des effets de la béatification d'une femme d'un type très particulier au regard des critères habituels de la sainteté catholique et de l'héroïsme patriotique » : Jeanne d'Arc.

Ce colloque a eu lieu à Orléans les 11 et 12 décembre 2009. Pris dans la confection de son propre colloque déjà achevé, la rédaction du *Porche* n'a pu hélas prévenir à temps ses lecteurs pour qu'ils puissent y assister, ce dont elle les prie de l'excuser. Voici comment un dépliant, parvenu à nous tardivement, présentait la manifestation :

> « Le 18 avril 1909, à Rome, Jeanne d'Arc fut proclamée bienheureuse par le pape Pie X. Cette déclaration était la conséquence d'une longue préparation des esprits. Au cours du XIXe siècle des courants toujours plus nombreux et fervents, mais divers et même contradictoires ont revendiqué le patronage de l'héroïne d'Orléans et Reims et de la martyre de Rouen. La défaite de 1870 et la perte de l'Alsace-Lorraine puis la crise de la séparation des Églises et de l'État ont, en une génération, abouti à placer Jeanne d'Arc au cœur de toute une série de débats et de décisions politiques et religieuses (fête nationale et béatification) et aussi de comportements collectifs et individuels. La France s'est peu à peu couverte de statues publiques et cultuelles à son effigie, de rues et d'établissements portant son nom.
>
> Historiens, publicistes et romanciers de tous bords se sont déchaînés, tandis que tout un commerce s'épanouissait pour satisfaire un véritable phénomène de société. »

La Société Archéologique et Historique de l'Orléanais entend publier dans son *Bulletin* les actes du colloque. C'est une excellente nouvelle, puisque les exposés ont été variés et précis, qu'on en juge par la liste des intervenants et de leur sujet :

- Jean Garrigues, « Les parlementaires français et la question de Jeanne d'Arc (1905-1909) »
- Christian Renoux, « Le procès de béatification de Jeanne d'Arc »
- Olivier Bouzy, « Les royalistes et leur conception de l'histoire au temps de la béatification »
- Yann Rigolet, « La figure de Jeanne dans la France du début du XXe siècle »
- Julie Déramond, « Chanter Jeanne d'Arc en 1909 »
- Gerd Krumeich, « La béatification vue par l'Allemagne »
- Marcelline Brun, « Réactions américaines, une *protestante* béatifiée ? »
- Odile Bach, « La béatification vécue, relatée par la presse catholique orléanaise »
- Françoise Michaud-Fréjaville, « Ferveur et marché : la maison Marron et la bimbeloterie johannique en 1909-1910 »

CATALOGUE DES ARTICLES – 1996-2010

Depuis 15 ans, *Le Porche* a édité environ 260 auteurs, en 2704 pages, en 34 numéros – soit près de 80 pages par numéro. Voici la table des articles parus dans le *Porche, bulletin de l'Association des Amis du Centre Jeanne d'Arc – Charles Péguy de Saint-Pétersbourg* (octobre 1996 – mai 2002) devenu *Le Porche. Bulletin de l'Association des amis de Jeanne d'Arc et Charles Péguy* (à partir de juillet 2002).

« c.r. » = compte rendu
« en coll. » = en collaboration
« rés. » = résumé

NOMS	TITRES DES ARTICLES	N°	PAGES
O. A. Abachéva	Le libertin-comédien dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (en coll.)	11	35-40
Gérard Abensour	Sainte ou héroïne ? Jeanne d'Arc au théâtre Kamerny de Moscou : 1924	28	24-28
Jean Michel Adventus	*Leçons de ténèbres pour le repos des petites souris*. Extrait (2001)	28	75-76
Joseph Ageorges	Dans l'intimité de Péguy (1946)	22	49-53
Betti Alver	Pedja (1931)	30	20-23
Anonyme (Gaston Boyer)	Présentation de la Saint-Do à Notre-Dame de Lourdes (1973)	6	65-68
Anonyme (Le Paon d'Héra)	Appel à contributions pour la revue *Le Paon d'Héra*	32	3
Anonyme (R. Vaissermann)	Catalogue 1996-2004	18	79-84
	Jeanne d'Arc en littérature. Prose, poésie, théâtre, du XVe siècle au XXIe siècle	29	4-6
	Convocation à la prochaine Assemblée générale	29	79-80
	Catalogue des articles 1996-2010. Index des illustrations	32	150-161
John A'Beckett	Existe-t-il une Jeanne d'Arc dramatique ?	7	17-22
V. V. Afanassiev	*Jeanne, Pucelle de Dieu* du prince Serge Sergueïévitch Obolenski (résumé)	1bis	12-13
Youri Akimov	Au service de la France et de la Russie : le baron Johann-Hermann von Diskau (rés.)	17	37-38
Anna Akimova-Louyest	Jeanne d'Arc de Maeterlinck : pièce symboliste ou pièce de circonstance ?	32	100-106
Mohamed Allayl	L'ombre de Jeanne d'Arc dans l'œuvre de René Char	32	107-111
Véronika Altachina	Paris dangereux chez Choderlos de Laclos et L. Filatov	12	86
	Le lys de Milady ou « Cent cinquante ans après » : Courtilz de Sandras et Alexandre Dumas (rés.)	20	13-14
Constantin Andrianov	L'idée de la royauté sous Charles VI et la conception du pouvoir monarchique français (rés.)	17	34-37
E. K. Andrianova	Les relations littéraires franco-russes : histoire de la question (rés.)	1bis	19-20
Mikhaïl Anikiev	Les raisons de la catastrophe de Nicopolis	6	9-28
Jeanne d'Arc	« Vous, Anglais, qui n'avez aucun droit […] » (1429)	12	127
Annette Aronowicz	Le peuple juif dans *Notre jeunesse*	26	43-46
S. You. Arsénéva	Charles Péguy, Alain-Fournier et Alexandre Blok : la révolution ou Dieu (rés.)	1bis	8
	Charles Péguy et Alain-Fournier : la révolution ou Dieu	2	34-37
N. A. Assanova	Romain Rolland et Péguy : panthéisme et philosophie de la vie (rés.)	1	14
	Trois Rois des Aulnes (rés.)	1bis	15-16
	Trois Rois des Aulnes	3	70-73
Bernard Auzanneau	Bernanos et les Russes : une fraternité d'âmes	7	57-64
Isabelle Auzanneau	Jules Verne et la Russie	7	39-46
Serge Avérintsev	*Statera facta est corporis*. Sur un motif de Simone Weil (1986)	25	78-79
Anne-Catherine Avril	Israël, guerrier de Dieu	21	23-29
Florent Avril	Péguy dans les encyclopédies des pays de l'Est : 1960-1980 – en coll.	11	77-78
Yves Avril	Inauguration du Centre Jeanne d'Arc-Charles Péguy à Saint-Pétersbourg	1	5
	Jeanne d'Arc et Péguy enseignés aujourd'hui en Russie (rés.)	1	7
	Présentation du colloque	1bis	3
	À nos amis	2	2-3
	À nos amis	3	2
	À nos amis	4	3
	Trois amis disparus	4	5-6
	Un correspondant des *Cahiers* en Russie ou Étienne Avenard entre Jaurès et Péguy	4	79-86
	À nos amis	5	2
	Bref compte rendu du Centre polonais Jeanne d'Arc-Charles Péguy « L'Europe de l'Espérance »	6	4-5
	Impasse et vocation de l'intellectuel : de Lorenzaccio à Vladimir Korolenko	6	75-79
	À nos amis	6bis	5

Yves Avril	Péguy en Finlande	6bis	31-47
	Tu ne tueras point	6bis	50-52
	À nos amis	7	3
	Un article de Maximilian Volochine sur Péguy	8	105-113
	À nos amis	9	3
	À nos amis	11	3
	Le Porche, Association des Amis de Jeanne d'Arc et de Charles Péguy	11	9-10
	Iouri Konstantinovitch Térapiano. Présentation	11	72
	Péguy dans les encyclopédies des pays de l'Est (1960-1980) – en coll.	11	77-78
	À nos amis	12	5
	Rome et Saint-Pétersbourg : la fuite et l'exil	12	83-84
	À nos amis	13	3-4
	Vérité de l'étymologie	13	15-18
	La langue komi	13	65-66
	Chers amis	14	1
	Pourquoi un colloque Jeanne d'Arc – Charles Péguy en Finlande ?	14	5-7
	Chers Amis	15	3-4
	Chers Amis	16	3
	Chers Amis	17	3
	Chers Amis	18	5
	Péguy à Lyon	18	10-11
	Chers Amis	19	3
	Chers Amis	20	1-3
	Anna-Majia Raittila	20	35
	Chers Amis	21	1-2
	Justice, équité, miséricorde	21	3-9
	Chers Amis	22	1-4
	Youri Malinine (1946-2007)	24	2
	Addendum au « Compte-rendu du colloque de Białystok-Varsovie, Pologne (8-13 juin 2007) »	24	8
	Jan Twardowski	24	11
	Introduction aux « Onze poèmes de Lassi Nummi »	24	23
	Péguy de combat de Rémi Soulié (c. r.)	24	60-61
	La Pucelle de France de Juan de Gamboa (c. r.)	24	62
	À nos amis	27	1-2
	Introduction à « Nos amis poètes et traducteurs »	27	5-7
	Deux poésies finno-ougriennes	28	67
	Arnaud Teyssier, *Charles Péguy. Une humanité française* (c. r.)	28	74
	Péguy : amitiés et ruptures	29	31-41
	Index alphabétique des auteurs	30	77-79
E. You. Bachkirova	Les Français à Saratov	5	14-24
	La correspondance de Vladimir Pozner et Constantin Fédine	6	95-104
Cécile Balavoine	Zola et Huysmans à Lourdes, entre pureté et décadence, entre fin de siècle et fin des temps	15	24-27
Jean Bastaire	Sous le patronage de Jeanne d'Arc et de Péguy (rés.)	1	8
	Le salut du monde	27	24
Gilles Baudry	Il neige, Nadejda…	27	20
	De l'âme	27	21
Danièle Beaune-Gray	Georges Fédotov, lecteur de Péguy	8	45-51
Daniel Bensaïd	Mai 1429, naissance d'un mythe : Jeanne d'Arc, la revenante (2009)	32	4-8
Pauline Bernon-Bruley	Jeanne d'Arc en clair-obscur	8	36-44
	Sixième colloque du Centre Jeanne d'Arc – Charles Péguy de Saint-Pétersbourg	9	5-9
	Le colloque de Helsinki	11	5-7
	Monuments et découvertes	12	57-66
	Les jardins de Péguy	14	99-111
	Le colloque de Lyon (22-24 avril 2004)	16	5-6
	Un arrêt du temps chez Bérulle et Péguy	18	44-50
Évelyne Beuzit	La poésie liturgie	25	44-54
Margarita Biélaïa	Présence du miracle : la *Jeanne d'Arc* d'Harold Strelkov	8	114-115
Jacques Birnberg	Colloque Jeanne d'Arc – Charles Péguy de Pieksämäki (5-6 août 2006)	22	5-8
	La Ballade du cœur de Charles Péguy : paysage mental et amorces de paysages *suivi d'*Observations sur l'édition du poème dans la Pléiade	25	12-21
Margot Birnberg	La reconnaissance et le nouveau statut des aborigènes australiens par la résurrection de leur art	21	54-62

Inna A. Bitiougova	Dostoïevski et Péguy (rés.)	1bis	3-4
	Dostoïevski et Péguy	3	19-31
	Fédor Batiouchkov et l'héritage de Dostoïevski dans l'œuvre de Vladimir Korolenko	9	39-44
N. Bodroukhina	La France et les écrivains russes (rés.)	1bis	21-22
	Baudelaire dans la littérature russe	6	81-94
Tatiana Boïarskaïa	Le théâtre à Paris et à Saint-Pétersbourg vers 1830 (rés.)	20	15-16
Joseph Boly	Claudel, une vie imprégnée de la Bible	26	16-19
Philippe Bonnichon	Quelques aspects des relations entre la France et la Russie au siècle des Lumières	3	32-43
Aude Bonord	La plume et l'épée. Jeanne d'Arc, une sainte de l'entre-deux-guerres pour l'entre-deux-guerres (Delteil, Bernanos, Suarès)	32	67-78
Éléna Boulycheva	La prière comme genre littéraire dans la littérature du Siècle d'argent	18	56-61
A. Bouyssy	Son rire (1931)	25	77
Olivier Bouzy	Le parler lorrain de Jeanne d'Arc	13	37-40
	La littérature de bâtardise	31	53-56
Catherine Brémeau	Péguy-Malévitch ou la sublimation de l'imagerie populaire	26	50-53
Valéry Brioussov	Au Teuton (1914)	10	16-19
Jacques Broche	Berlioz et la Russie	7	31-34
	En septembre à Varsovie	17	4-5
Mieczysława Buczkówna	Intérieur de la cathédrale (1969)	30	57
	Notre-Dame (1959)	30	57
Liliane Burac	Impressions de colloque	4	4
Robert Burac	Charles Péguy et le totalitarisme de gauche	4	60-62
Sébastien Cagnoli	Quatre épisodes poétiques de la vie des komis	27	35-40
Mariana Chakhnovitch	L'épicurisme dans la vie intellectuelle du XVIIIe siècle	7	23-30
	L'image de la « *pucelle guerrière* » dans les mentalités française et russe (en coll.)	8	86-89
	L'eudémonisme et la littérature « fin de siècle »	11	55-57
Marc Champigny	Allocution de clôture	14	8
René Char	Jeanne qu'on brûla verte (1956)	24	64
Emmanuelle Chastanet	Jeanne d'Arc au théâtre en 1642 : entre sainte et héroïne	31	20-31
Hélène de Choiseul	Jeanne d'Arc (1828)	27	76
Lioudmila Chvédova	Jeanne d'Arc et la cathédrale dans l'œuvre de Charles Péguy	8	52-61
	La France des cathédrales par les poètes russes	10	9-11
	Une traduction de Péguy en russe	11	11-12
	L'art gothique chez Charles Péguy et Maximilien Volochine	12	45-56
	Péguy et Hugo, amoureux de l'architecture	14	82-89
	Métamorphoses de la cathédrale chez Charles Péguy et ses contemporains	17	55-66
	Péguy et la prière des pierres	18	23-27
	La guerre dans l'œuvre de Maximilien Volochine	21	30-39
	Maximilien Volochine et la Bible	28	42-48
Anna Czerwińska	« Le bénéfice de tant d'épreuves »	26	65-74
Titus Czyżewski	La cathédrale (1920)	30	36-37
Hélène Daillet-Naveau	La genèse du *Porche du mystère de la deuxième vertu* de Charles Péguy (rés.)	1bis	9
	De la *Suite* du *Mystère de la charité* au *Porche du mystère de la deuxième vertu* de Charles Péguy	3	8-12
	Le Mal dans l'imaginaire français (1850-1950). Éthique et esthétique chez Péguy : un combat sur deux fronts	4	27-37
	Un cantique à plusieurs voix : dialogisme et polyphonie dans le *Porche du mystère de la deuxième vertu* de Charles Péguy (1911)	27	59-72
	Étienne Barilier, *Ils liront dans mon âme. Les écrivains face à Dreyfus* (c. r.)	29	77
	Michel Murat, *Le Vers libre* (c. r.)	29	77
Jean-Marie Daillet	Intégration dans la culture mondiale : la Russie et l'Europe, une décision européenne	11	15
Didier Dastarac	*Prier 15 jours avec Jeanne d'Arc*	19	66-67
Claire Daudin	Péguy – Bernanos : le relais de Jeanne d'Arc	23	51-57
	Compte-rendu du colloque de Białystok-Varsovie, Pologne (8-13 juin 2007)	24	3-7
	Colloque de Saint-Pétersbourg (13-15 mars 2008)	26	3-5
	Les maisons de Moissac. Une amitié en devenir	29	58-63
Victor-Henri Debidour	La leçon de Péguy (1963)	16	35-46
Geneviève Decrop	L'utopie de Charles Péguy	28	3-12
Andréï Denissov	Le mythe dans le théâtre lyrique français de la première moitié du XXe siècle (rés.)	20	16-18
Julie Deramond	Jeanne d'Arc, héroïne de Gounod	27	41-52
	Les voix de *Jeanne au bûcher*	32	92-99
Valérie Derivaz	Compte rendu de colloque (Orléans, 6-9 mai 2009)	30	6-8
Pierre Deruaz	Présentation de *Prier 15 jours avec Charles Péguy*	19	8-15
	Faire un sillon…	27	22-23

Bruno Devos	Le manifeste de Charles Péguy	21	62-73
Éléna Nafiéva Djoussoïéva	Heureux présage au seuil du XXIe siècle (rés.)	1	6
	Les *Cahiers de la quinzaine* et la presse russe du tournant des XIXe et XXe siècles [rés.] (en coll.)	1bis	5-6
	Les *Cahiers de la quinzaine* de Charles Péguy et la presse périodique russe des années 1880 à 1914 (en coll.)	2	38-45
	La *Jeanne d'Arc* de Dimitri Mérejkovski et de Sergueï Obolenski (en coll.)	7	9-16
	Notre jeunesse et le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* traduits en russe. Réflexions sur le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* traduits en russe	8	73-76
	Paris, Pétersbourg, magnifiques et contradictoires	12	27-37
	Les jeunes écrivains aux *Cahiers de la quinzaine*	14	69-71
	Charles Péguy et Vladimir Korolenko	17	70-72
	Le mystère comme élément de la foi chez Péguy et les écrivains russes de la fin du XIXe siècle	18	51-55
	Présence des textes bibliques dans l'œuvre de Charles Péguy et de Maximilien Volochine	26	46-50
	Jeanne d'Arc : dialogues poétiques sur la Toile	32	141-144
Éléna S. Domoratskaïa	Aux sources du surréalisme littéraire : les symbolistes et Lautréamont	9	35-38
	L'image de Paris dans *Nadja* d'André Breton	12	106
	La formation du langage cinématographique dans le contexte de l'avant-garde parisienne (début du XXe siècle) [rés.]	17	22-23
	L'Église et le christianisme au pilori dans les films de Luis Buñuel et Salvator Dali	28	51-53
Fédor Dostoïevski	En quelle langue doit parler un futur pilier de sa patrie ? (1876)	13	49-51
Svetlana Doubrovina	L'interprétation chrétienne des images antiques chez Gide dramaturge (rés.)	20	18-20
Matthieu Dubost	Penser le changement par l'image. Réflexions sur Walter Benjamin	15	12-18
	Le pardon selon Emmanuel Lévinas. En deçà et au-delà de la justice	21	9-17
	Le langage de l'amitié selon Maurice Merleau-Ponty. Réflexions sur le dialogue	29	64-68
Violaine Dupré La Tour	L'audace dans le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*	18	17-22
Ékatérina You. Élizarova	La pensée patriotique de Christine de Pisan dans le *Ditié de Jehanne d'Arc*	1bis	24
	Le patriotisme de Christine de Pisan dans le *Ditié de Jehanne d'Arc*	2	4-13
	Le juste gouvernement selon Christine de Pisan (rés.)	4	8-9
	Christine de Pisan et le bonheur maternel	9	11-15
	L'éducation religieuse et morale de la femme dans *Le Mesnagier de Paris*	12	84-85
Charles Simon Favart	La France delivrée par la Pucelle d'Orléans (1734)	29	72
V. E. Fédotova	Valéri Brioussov et Paul Verlaine (en coll.)	15	19-23
Knut Ferlov	Le premier article sur Péguy paru en Finlande (1912)	14	130-133
Jerzy Ficowski	Place de la musique (1966)	30	56
Vladimir Filimonov	La pensée historique française et russe (fin du XIXe et début du XXe siècle) : Fustel de Coulanges et Karéïev (rés.)	17	47-48
Laurent Flichy	La figure de la Vierge Marie dans *Sagesse* de Paul Verlaine	28	34-41
S. M. Fomine	Charles Péguy Alain-Fournier et Alexandre Blok : la révolution ou Dieu (rés.)	1bis	8
	Charles Péguy et Alain-Fournier : la révolution ou Dieu	2	34-37
Claude Fournier	La Maison de Jeanne d'Arc	22	43-46
	Le Centre Charles-Péguy	22	46-48
Laurent Gamel	Le monde anglophone et la littérature anglaise vus des *Cahiers de la quinzaine* (en coll.)	29	11-28
Jean Garapon	L'image des capitales d'Europe dans les Souvenirs d'Élisabeth Vigée-Lebrun, de Paris à Saint-Pétersbourg	12	92-93
Alain Gaussérès	« Entre la cité de l'homme et la Cité de Dieu » : la Pologne ?	22	8-9
Juškov Geń	La pivoine (s.d.)	27	37
	Samovar (s.d.)	27	37-38
Françoise Gerbod	Péguy lecteur de Victor Hugo (rés.)	1	13
Alain Gérente	Mot de bienvenue	18	9
Maurice de Germiny	Homélie prononcée à Orléans le vendredi 8 mai 2009	31	2-4
Elsa Godart	Du mot à la chose	13	74-75
	Sincérité et foi chez Péguy poète	14	112-117
	Le déplacement de la sincérité dans la religion de Jeanne d'Arc à Charles Péguy	15	57-66
	Mystique et prière du cœur	19	20-32
	Phénoménologie de la pensée johannique	23	43-48
	Convocation à l'Assemblée générale 2010	32	163
Nicolas Gogol	En quoi consiste finalement l'essence de la poésie russe (1846)	13	47
	« *Le peuple russe est très fort pour s'exprimer…* » (1842)	13	47-48
Jean-Pierre Goldenstein	L'ancien et le nouveau « jeu des vers » chez Blaise Cendrars	15	28-35
Lioudmila Gourévitch	Le violoniste Louis Paisible à Saint-Pétersbourg	12	89-90
	Le violoniste français Pierre Rode en Russie. Au croisement de deux styles (rés.)	17	18-20
Vladimir Gourévitch	Une troupe lyrique française à Pétersbourg au XVIIIe siècle	12	91-92

Vladimir Gourévitch	La musique de l'image et l'image de la musique : la partition de Vladimir Bibergan pour le film *Le Début*	32	117-120
Tatiana A. Gourina	La quête morale de Romain Rolland dans *Les Tragédies de la Foi*	9	47-53
	L'image de Paris dans *Les Thibault* de Roger Martin du Gard	12	104-105
	L'image de la nature en transformation dans le roman de Jean Giono *Que ma joie demeure* (rés.)	20	20-22
Paul Gregor	Études péguistes	22	55-60
Ékatérina Guissina	Les sources philosophiques de l'œuvre d'André Malraux	7	65-68
	Jeanne d'Arc et les héros d'André Malraux	8	9-11
Lasse Heikkilä	Finlande, I et II (1959)	10	78-89
	Terra Mariana, I et II (1959)	10	90-99
	Jeanne, I, II et III (1959)	10	100-105
	Avance (1959)	10	106-108
Susanna Itäkare	Religieuses et soldats. Moniales de la littérature, à la lumière du personnage de sainte Jeanne	20	48-52
Lena Jakubčáková	La prière et le langage de la poésie spirituelle de Péguy	28	13-19
Michal Janocha	Le langage de l'icône	21	51-54
Miieczysław Jastrun	Chartres (1966)	30	52-53
	Vézelay. Basilique Sainte-Madeleine (1967)	30	54-55
Krzysztof A. Jeżewski	Jeanne d'Arc (2009)	30	28-29
	Les cathédrales (1978)	30	64-65
	Il ne restera après nous… (2009)	30	64-65
Monique Jutrin	Une lectrice de Péguy : Rachel Bespaloff	8	32-35
Moïsseï Kagan	La Russie et la France : l'histoire de leur relation et le problème du changement	17	9-11
Nina N. Kalitina	Les problèmes de l'art russe dans les œuvres de critiques d'art français : Viollet-le-Duc, Louis Réau, Louis Hautecœur (rés.)	1bis	18
	L'art figuratif russe et les critiques d'art français (Viollet-le-Duc, Louis Réau, Louis Hautecœur)	3	44-48
	Jeanne d'Arc dans la sculpture monumentale française	8	83-85
	Le thème de la ville dans l'œuvre de Charles Meryon	12	97-98
	Le peuple et l'art. Les fêtes au temps de la Révolution française. 1789-1799 (rés.)	17	17-18
	Le monument funéraire dans la France du XIXe siècle : mystère et prière	19	38-40
	L'image de l'écrivain dans la sculpture française au tournant des XIXe et XXe siècles	25	9-11
	Jeanne d'Arc dans l'œuvre de Maurice Denis	28	23-24
Małgorzata Kamecka	Les grands personnages de l'histoire de France dans les récits des voyageurs polonais au XVIIIe siècle	31	32-40
Jan Kasprowicz	Portail de la cathédrale (1906)	30	34-35
Jan Kaznowski	Les vieillards (2008)	30	72-73
	Fin de règne (2008)	30	74-75
	Au grand galop (2008)	30	76
Katarzyna Maria Rodrigo Kern-Pereira	Une clef pour la lecture du *Porche du mystère de la deuxième vertu*	4	38-49
	Fatima-Petrograd de 1917 jusqu'à la fin du XXe siècle (en coll.)	11	63-66
	« Celle qui intercède ». Marie, icône de la miséricorde de Dieu dans la vie et l'œuvre de Péguy	14	118-124
	Rencontre de Varsovie. 11-14 septembre 2004	15	5-6
	La méditation (*tefilla*) de Charles Péguy	18	39-43
	Charles Péguy et la Bible. Pour une lecture symbolique de la vie et de l'œuvre de Péguy	23	58-59
	L'enracinement biblique de Péguy et la dimension prophétique de sa parole	26	54-58
	Péguy-Maritain : une amitié à feu et flammes	29	47-52
	Vocation d'Israël, vocation de Jeanne d'Arc, vocation de Péguy : une flamme tremblante	32	38-43
Ivan Khotéïev	La mission française à Pétrograd lors de la Première Guerre mondiale	12	103-104
Éléna V. Kiritchouk	La dramaturgie de Michel de Ghelgerode et l'esthétique d'Antonin Artaud	11	49-52
	La nouvelle conception du personnage dans le théâtre d'Alfred Jarry	20	22-25
Anna Kolpakova	Sur la traduction de « mystère » dans le titre du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy (en coll.)	23	48-50
Ékatérina Kondratiéva	La prière dans le Jardin des Oliviers : porte vers la liberté	19	54-59
	« Le Voyage » de Baudelaire traduit par Marina Tsvétaïéva	20	25-27
	Jeanne d'Arc vue par Marina Tsvétaïéva	23	38-43
	La pluralité des voix dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier	29	53-57
	Jeanne d'Arc dans la poésie russe contemporaine : conclusion précoce pour une époque en devenir	32	130-140
Maria Korenman	Les villes terrestres et la cité céleste dans la vie de Jeanne d'Arc	12	19-23
	La canonisation de Jeanne d'Arc : règle ou exception ? (rés.)	17	31-32
	Jeanne d'Arc et la Bible	24	47-50

Serge Korotkov	« *La Russie est l'endroit de la terre où les Français bien pensants sont le plus considérés et le plus en sûreté* » (rés.)	17	39-41
Ivan Kouratov	La langue komi (1857)	13	67
	La part du lion (1869)	27	34
M. L. Koustikova	Le socialisme utopique de Charles Péguy (rés.)	1bis	11-12
Michel Kouzmine	« *Vous avez tout pouvoir…* » (1914)	10	20-21
Tellervo Krogerus	Une interprète finlandaise de Péguy : Anna-Maria Tallgren-Kaila	14	96-98
Pavel Valentinovitch Krylov	La nationalité de Jeanne d'Arc : l'opinion des contemporains et les débats historiographiques (rés.)	1	15
	La condamnation de Jeanne d'Arc par le tribunal ecclésial et le problème des hérétiques (rés.)	1bis	13-14
	La condamnation de Jeanne d'Arc, le Concile de Bâle et le problème de l'hérésie dans les années 1420-1430	3	3-7
	La France et le projet de croisade contre les Hussites (rés.)	4	10-11
	Les avatars médiévaux du « cinquième type »	6bis	48-49
	Les *Saintes Écritures* dans la vie de Jeanne d'Arc d'après les Procès et les témoignages des contemporains	7	5-8
	Un parallèle inattendu : *Jeanne d'Arc* de Charles Péguy (1897) – *Jeanne d'Arc* de Luc Besson (1999)	8	5-8
	Mulier illiterata : essai sur la culture d'une femme du peuple au Moyen-Âge d'après l'exemple de Jeanne d'Arc	9	17-23
	Rouen, Rouen mourrai-je cy ? Jeanne au bûcher et l'*Ars moriendi* au XVe siècle	16	21-32
	La double monarchie anglo-française : une possible alternative historique (rés.)	17	33-34
	Les hussites et Jeanne d'Arc	25	33-37
Zygmunt Kubiak	La langue polonaire, symbole de la patrie	13	53-58
Oskar Kuningas	La Pucelle d'Orléans en Estonie (1987)	11	69-71
Tarmo Kunnas	Charles Péguy et l'argent	14	75-81
	L'homme en quête de Dieu. Dieu en quête de l'homme	15	67-68
	Brasillach, lecteur de Péguy	25	26-30
Johanna Laasko	Le finnois, langue du silence	13	59-64
Maurice Lacroix	*50 thèmes grecs*. Extrait (1975)	29	75-76
Victor de Laprade	La statue de Jeanne d'Arc (1874)	32	145-147
S. K. Lébédev	Les relations bancaires franco-russes à la fin du XIXe siècle	11	25-26
Régine Lefebvre	Art sacré au XXe siècle : un itinéraire	20	5-10
Élizabéta A. Léguenkova	Reflets de la philosophie de Bergson et Pascal dans les essais philosophico-littéraires de Georges Duhamel	1bis	23
	L'élite intellectuelle dans la *Chronique des Pasquier* de Georges Duhamel	5	43-48
	Péguy, un intellectuel « anti-intellectuel » (en coll.)	6	57-64
	La *Jeanne d'Arc* de Dimitri Mérejkovski et de Sergueï Obolenski (en coll.)	7	9-16
	Notre jeunesse et le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* traduits en russe. Problèmes de traduction	8	66-68
	Le Paris nostalgique de Charles Péguy et de Georges Duhamel	12	43-44
	Péguy et la révolution russe (en coll.)	17	66-70
	Mystère et mystique, mots-clés de *Notre jeunesse*	19	16-19
	Les conceptions religieuses de Péguy et son regard sur la Bible (en coll.)	26	40-43
	Charles Péguy, historicité et modernité (en coll.)	26	59-63
Maija Lehtonen	Jeanne d'Arc présentée aux enfants protestants : « Jeanne d'Arc » de Zacharias Topelius	14	21-28
Francine Lenne	L'écriture comme art du dessin. De la poétique de Charles Péguy	4	50-59
Geraldi Leroy	Introduction à la pensée politique de Péguy	14	55-58
Antoine Lévy	L'Évangile selon Péguy	23	5-8
Irina Loukyanets	Ville accusée, ville justifiée	12	87
	Le rythme du destin dans l'idylle de Bernardin de Saint-Pierre	20	27-28
Natalia Malachowskaja	Jeanne d'Arc et la Vierge guerrière dans les contes et la littérature russes	31	41-47
Malherbe	Sur la Pucelle d'Orléans bruslée par les Anglois (1630)	13	78
I. A. Malikova	Les *Chroniques italiennes* dans l'œuvre de Stendhal (rés.)	1bis	25-26
Youri Pavlovitch Malinine	L'esprit de conseil de Jeanne d'Arc (rés.)	1	12
	Le patriotisme de Jeanne d'Arc I (rés.)	1bis	24
	Le patriotisme de Jeanne d'Arc II (rés.)	4	12-13
	Le *Pas de Saumur* et l'auteur de sa relation poétique	6	29-48
	La formation de l'éthique de la noblesse dans la France des XIVe et XVe siècles	11	19-24
	En mémoire de Vladimir Ilitch Raïtsess	16	7-8
	La pensée éthico-religieuse dans la France du Moyen-Âge tardif	25	38-43
Ossip Mandelstam	Reims et Cologne (1914)	10	14-15
	« *J'ai vu un lac, mais vertical* » (1937)	10	16-17

Ossip Mandelstam	De la nature du verbe (1912)	13	51-52
Mère Marie	Poésie de jeunesse (1949)	10	28-31
	« Sans cesse je perçois un grondement secret… » (1949)	10	30-31
	« J'ai cherché la race secrète… » (1949)	10	32-33
	« À chacun je voudrais donner mon âme… » (1949)	10	32-35
	« Le rite de la terre… » (1949)	10	34-37
	« Un peu de bois futile… » (1949)	10	36-37
	« Deux triangles, une étoile… » (1949)	10	36-39
	« Je jette mon âme à leurs pieds… » (1937)	10	40-41
	« Dans la clarté qui est venue soudain… » (1937)	10	42-43
	« M'est donnée une force… » (1937)	10	42-47
	« Non, même l'échelle de la foi invincible… » (1937)	10	46-49
Mikhaïl Maroussenko	Les relations littéraires dites « de second ordre » : l'exemple franco-russe	20	29-30
Éléonore Martino-Fristot	La mémoire du siège de Léningrad de 1945 à 1999. la mémoire à l'époque des changements (rés.)	17	49-51
Laure Meesemæcker	« Fais-leur retrouver ton cœur » : Jeanne à l'ordalie. Jeanne d'Arc chez l'orientaliste Louis Massignon	32	112-116
Annette Melot	Les échos en Russie de l'invention de la photographie par Niepce et Daguerre (rés.)	17	20-22
Françoise Michaud-Fréjaville	Le médiévalisme de la *Jeanne d'Arc* de Péguy (1897)	14	42-50
	Jeanne d'Arc entre art, histoire et littérature	31	57-65
L. V. Miguinskaïa	Les relations littéraires franco-russes : histoire de la question (rés.)	1bis	19-20
Anne Mikhéïeva	Tsarkoé Sélo dans le roman d'Henry Gréville *Dosia*	7	35-38
	Pétersbourg, 19 février 1861, dans *La Princesse Ogherov* d'Henry Gréville	12	100-101
Sandra Miller	Triades symétriques sur l'axe Paris-Moscou : Picasso – Tatline – Archipenko, collage – relief – construction (rés.)	17	24-26
Dominique Millet-Gérard	Le « Grand Théâtre du Monde » claudélien	26	24-32
Youliya Mirochina	« La Bonne Lorraine » vue par Vladimir Nabokov	25	22-25
	Le *Journal d'un curé de campagne* : du roman de Bernanos à l'adaptation cinématographique de Robert Bresson	28	53-55
Camille Morando	La présence des intellectuels russes dans l'œuvre et la pensée de Georges Bataille	6	105-124
	Évocation de l'histoire des Ballets russes de Pétersbourg à Paris : Olga Khokhlova et Pablo Picasso, Serge, Léon, Alexandre, Mikhaïl, Igor, Vaslav et les autres	12	111-126
Hermann Mörchen	Scandale de Péguy. Un anarchiste croyant	22	61-63
Gustave Moreau	*Jeanne d'Arc, projet de statue* (s.d. [acquis en 1898])	29	78
Jean-Luc Moreau	Les jardins de Babel	13	7-13
	Chanson d'été (s.d.)	27	18
	Après l'orage (s.d.)	27	19
	« Ces troncs blanchis… » (s.d.)	27	19
	« La chapelle… » (s.d.)	27	19
Maria Mursa	Jeanne d'Arc : du personnage-frontières au personnage intertexte	32	121-129
Marie-Victoire Nantet	Une journée claudélienne à Saint-Pétersbourg	19	4
	La force de croire et l'art de faire croire	26	19-23
V. V. Naoumov	À propos de l'héritage linguistique de la France (rés.)	1bis	22
Inna Nekrassova	Les motifs bibliques dans l'action du *Soulier de Satin* de Paul Claudel	26	37-39
	Le personnage de Jeanne d'Arc sur l'ancienne scène française	32	11-17
Yuriko Nishibe	Jeanne d'Arc sur les scènes théâtrales japonaises	23	33-37
Georges Nivat	Charles Péguy et Viatcheslav Ivanov. La poésie religieuse en France et en Russie au sortir du positivisme	17	72-77
Cyprien Norwid	Le chant de notre terre (1850)	30	24-27
Maria Noval	Jeanne, pucelle d'Arc (s.d.)	30	30-32
Lassi Nummi	Onze poèmes	24	26-44
	« J'ai jeté en passant… » (1995)	24	26-27
	Méditerranée (2000)	24	28-29
	Ton ânesse, ô Balaam (1963)	24	30-31
	Sur la route de Mambré (1963)	24	32-33
	Au matin (1949)	24	34-35
	Les grues d'un bord à l'autre du ciel (1980)	24	36-37
	« Je vous dis ce que je vois… »	24	38-39
	Je dis ce que je vois (s.d.)	24	40-41
	« Le bus dans la faible lumière… » (1984)	24	42-43
	« La peau perçoit… » (1982)	24	44
	« Encore et toujours il faut nous demander… » (1975)	24	44
	Sounion (2000)	27	27
	Énée. Marbre, d'après Le Bernin (2000)	27	28

Lassi Nummi	Paysage transparent. Vue de la plaine du Pô, par la fenêtre du train (2000)	27	29
	Autre paysage (2000)	27	30-31
Jussi Nuorteva	Olavus Magni, l'Université de Paris et Jeanne d'Arc	14	9-13
Larissa Orékhova	Avec des yeux français venus du Moyen-Âge, vers mon pays (2007)	28	70-71
You. B. Orlitski	*Tout cela est déjà chez les Français* (A. Blok) : évolution de la décadence russe dans l'œuvre d'Alexandre Dobrolioubov	11	41-43
George Orwell	Le Néoparler : le vocabulaire de classe A (1948)	13	72-73
Janusz Stanisław Pasierb	Cathèdre / La cathédrale Europe	30	9-17
A. S. Pavlova-Roussinova	Le rythme dans la nouvelle de Guy de Maupassant *À vendre*	5	37-42
Charles Péguy	« Ce conseil, qu'elle avait […] » (1911)	12	127
	Voces vocatæ (1911)	13	41-44
	Choix de quatrains (1911)	27	8-9
	Extrait du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910)	27	10-13
Osmo Pekonen	Quelques mots sur Lasse Heikkilä	10	75-77
	Aale Tynni	10	109
	Péguy en finnois : un aperçu bibliographique	14	125-129
	Les bourgeons qui s'ouvrent : confluence de trois destins	19	46-53
	Le jeu merveilleux de la vie	24	24-25
Françoise Pélisson-Karro	*L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orleans*	31	6-19
Alexandra Pérévalova	Jeanne d'Arc et Euphrosyne de Polotsk	29	7-10
Denis Pernot	Jeanne d'Arc dans les écrits de guerre de Maurice Barrès	32	57-66
Evguénia A. Petrova	Romain Rolland et Lounatcharski	5	25-30
	La synthèse de la littérature et de la musique dans le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland	7	51-56
	Intelligentsia et Révolution. Contribution à l'histoire de la polémique Romain Rolland – Henri Barbusse	9	45-46
	La traduction d'*Eugénie Grandet* par Dostoïevski	12	96-97
	Valéri Brioussov et Paul Verlaine (en coll.)	15	19-23
Georges Peyronnet	Dans quelle langue les Anglais parlaient-ils à Jeanne d'Arc ?	13	21-36
Z. N. Pilnikova	Les relations littéraires franco-russes : histoire de la question (rés.)	1bis	19-20
Marika Põldma	Deux manières de raconter l'histoire de Jeanne d'Arc. Analyse des pièces de théâtre de Charles Péguy et de Paul Claudel	22	40-42
	Jeanne d'Arc et Lydia Koidula	24	50-53
O. O. Porochenko	La solitude, phénomène socioculturel du XXe siècle : figures de la subjectivité dans le post-structuralisme français	11	59-60
Jean de Poursais	À la Pucelle d'Orléans (1594-1613)	28	66
Virginie Pouzet-Duzer	La Jeanne surréaliste de Joseph Delteil : une guerrière en bas de soie	32	79-91
Natalia Pritouzova	*La Pucelle d'Orléans* de Voltaire en traduction russe	14	14-20
	Sur la traduction de « mystère » dans le titre du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy (en coll.)	23	48-50
	Nuit blanche	27	32
	Automne	27	33
	« Caïn et Abel » de Baudelaire et ses traducteurs russes	28	29-34
	À propos de la traduction de deux poèmes en russe : Charles Péguy, « Châteaux de Loire », André Suarès, « *La Lorraine au grand cœur, la pure paysanne…* »	32	49-56
Julian Przyboś	Notre-Dame (1938)	30	40-41
	Devant Notre-Dame des années plus tard (1956)	30	42-43
	Vision de la cathédrale de Chartres (1961)	30	44-47
	Lumière dans la cathédrale (1961)	30	46-49
	Notre-Dame III (1966)	30	48-51
Henri Quantin	Jeanne d'Arc devant les cochons	31	74-80
Anna-Maija Raittila	Le chemin est déjà accomplissement	20	36-37
	Campanule tardive	20	38-39
	Matin à Maintenon	20	38-39
	Hiver du midi	20	40-41
	Les branches neigeuses chantent	20	40-41
	Chaleur de la montagne	20	42-43
	Ce qui n'est pas ébranlé	20	42-43
	Prunus sans pudeur	20	44-45
	Le Très-Bas !	20	44-45
	Trèfle à trois feuilles	20	46-47
	Forêts de Finlande	20	46-47
Vladimir Ilitch Raïtsess	La légende du secret du roi (rés.)	1	9

Vladimir Ilitch Raïtsess	Régine Pernoud	1	18
	Jeanne d'Arc et l'habit d'homme	1	19-26
	La bergère de Domremy. Genèse et sémantique d'une image	16	9-20
Hafez-Ibrahim Rasslan	L'image de Jeanne d'Arc chez Jules Michelet	32	18-31
Lioudmila Riabova	Sur les origines de la pensée anti-occidentale dans la pensée sociale de la Russie (rés.)	17	41-43
Roger Ribot	Assemblée générale de l'Association « Le Porche » (14 février 2008), rapport financier	26	76-77
	Assemblée générale 2009 de l'Association « Le Porche ». Rapport financier	30	4-5
Paul Ricœur	Les paradoxes de la traduction	15	7-11
Yann Rigolet	Jeanne d'Arc et le régime de Vichy : une image au service d'une propagande	22	21-32
Thomas Roman	Georges Sorel, les revues et Charles Péguy	25	55-68
Jean-Pierre Rousseau	Signes	29	73
	Zone frontière	29	74
Tatiana Sabourova	L'image de la France dans l'intelligentsia russe de la première moitié du XIXe siècle (rés.)	17	43-46
N. You. Sakharova	La mission culturelle et intellectuelle des rapatriés de France : 1946-1966 (rés.)	1bis	19
Kari Salosaari	La vie de Jeanne d'Arc comme source de récits	14	29-32
M. Samarina	Les problèmes de la renaissance religieuse aux XIIe-XIVe siècles	9	25-28
Wanda Sarna	Péguy et Bergson : vers le jaillissement de la vie	6	49-56
Maud Hilaire Schenker	Barrès et Jeanne d'Arc	23	23-32
Gerschon Lvovitch Séliber	Charles Péguy (1915)	6bis	8-21
Svetlana Slivinskaïa	Paris d'André Malraux, reflets de Saint-Pétersbourg	12	107-108
	La politique culturelle d'André Malraux	15	45-46
	André Malraux, un agnostique obsédé par la foi	28	59-61
Tatiana V. Sokolova	Marina Tsvétaïéva, traductrice de Baudelaire	3	49-59
	L'égérie française : notes sur Jeanne d'Arc dans le *Journal d'un poète* de Vigny	4	14-20
	Un épisode des *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire	12	98-99
	Une tragédie romantique lue par Germaine de Staël : *La Pucelle d'Orléans* de Schiller	31	48-52
Vladimir Solooukhine	Les devises de Jeanne (1975)	2	24-26
Sbigniew Stawrowski	Une Autre Face de la Miséricorde	21	18-23
Natalia N. Stépanova	La figure de Jeanne d'Arc et les conceptions esthétiques de Maurice Barrès (rés.)	1bis	14-15
	La figure de Jeanne d'Arc dans l'esthétique de Maurice Barrès	2	14-18
	La caractère national dans la création de Stendhal	5	32-36
	Barrès contre la Sorbonne	6	69-73
	La symbolique dans *Le Jardin de Bérénice*, roman de Maurice Barrès	11	45-48
	Le *Parallèle de Paris et de Londres* de Louis-Sébastien Mercier	12	88-89
Sven Storelv	Traduction de la poésie de Péguy en norvégien et en suédois	14	36-41
	Péguy vu par Deleuze	15	52-56
O. V. Stroganova	Le libertin-comédien dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (en coll.)	11	35-40
Nikita Struve	Sur Charles Péguy	24	56-58
Vilma Sturm	Charles Péguy (1951)	22	53-55
Jean-Pierre Sueur	Une relecture de *Notre jeunesse*	3	13-18
	L'avenir des villes européennes	12	7-8
Mikhaïl Arkadiévitch Svetlov	À l'étudiante de la faculté ouvrière (années 1920)	2	21-22
Jonathan Swift	Une intéressante invention de l'École des langues de l'Académie de Lagado, capitale de l'île de Balnibarbi (1726)	13	71
S. A. Syratovskaïa	Les *Chroniques italiennes* dans l'œuvre de Stendhal (rés.)	1bis	25-26
Igor Taïmanov	Jeanne d'Arc sur la scène musicale russe	8	77-82
	Jeanne au bûcher : oratorio de Honegger et de Paul Claudel : destinée scénique et critique musicale en Russie	19	60-65
	Les *Visions de l'Amen* d'Olivier Messiaen	28	55-59
Tatiana Solomonovna Taïmanova	Actualité de la philosophie de Péguy (rés.)	1	11
	Les *Cahiers de la quinzaine* et la presse russe du tournant des XIXe et XXe siècles (rés.) (en coll.)	1bis	5-6
	« *Pour décrire les différentes facettes de mon âme…* » (rés.)	1bis	10-11
	Mysticisme de la réalité : Alain-Fournier et Charles Péguy	2	27-33
	Les *Cahiers de la quinzaine* de Charles Péguy et la presse périodique russe des années 1880 à 1914 (en coll.)	2	38-45
	Jeanne d'Arc dans la correspondance Maritain-Péguy : figure littéraire ou sainte ?	4	21-26
	Péguy, un intellectuel « anti-intellectuel » (en coll.)	6	57-64
	La *Jeanne d'Arc* de Dimitri Mérejkovski et de Sergueï Obolenski (en coll.)	7	9-16
	Notre jeunesse et le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* traduits en russe. Présentation du projet	8	62-65
	L'image de la « *pucelle guerrière* » dans les mentalités française et russe (en coll.)	8	86-89
	Le Paris poétique de Péguy	12	39-42

Tatiana Solomonovna Taïmanova	Jeanne d'Arc et la conception de l'histoire de Péguy	14	51-54
	Péguy et la révolution russe (en coll.)	17	66-70
	Le mystère de l'histoire chez Péguy et Berdiaev	18	67-72
	Les conceptions religieuses de Péguy et son regard sur la Bible (en coll.)	26	40-43
	Charles Péguy, historicité et modernité (en coll.)	26	59-63
	Visages de l'amitié dans les *Cahiers de la quinzaine*	29	42-46
	Jeanne d'Arc et les lieux de mémoire	31	66-73
Andreï Arséniévitch Tarkovski	L'arbre de Jeanne (1962)	2	23
Gérard Tchamitchian	Propos sur l'interprétation musicale	27	53-58
Iouri Konstantinovitch Térapiano	Charles Péguy (1953)	11	73-76
Tomasz Terlikowski	L'orthodoxie face au judaïsme	21	39-51
N. V. Tichounina	Les beaux-arts dans la poésie lyrique de Verlaine	9	29-33
Markku Toivonen	La Pucelle, an un (2006)	28	68-69
Dimitri Tokarev	*La Légende en création* de Fédor Sollogoub et l'*Ève future* d'Auguste Villiers de l'Isle Adam	20	30-32
	Paul Claudel : de *La Jeune Fille Violaine* à *L'Annonce faite à Marie*	26	32-36
Thanh-Vân Ton-Thât	Proust, lecteur de Péguy	14	90-95
	Hua Mulan, une Jeanne d'Arc asiatique ?	25	5-8
	Extraits du *Pays d'avant* de Thanh-Vân Ton-Thât [en coll.] (2007)	25	80
	Le pays d'avant (2007)	27	16-17
Ivan Tourguéniev	La langue russe (1882)	13	48
	À propos de *Pères et fils* (1869)	13	48
	Les mots de Potouguine (1867)	13	48
Christine Trifot	La voie spirale chez Péguy	18	13-16
Marina Tsvétaïéva	Au pilori (1920)	2	19-20
Friedebert Tuglas	Sur la tombe de Lydia Koidula. Discours (1946)	24	53-56
Jan Turnau	Présentation de Jan Twardowski	10	53-55
Jan Twardowski	Saint François d'Assise	10	56-57
	Arbres	10	56-57
	Prière à Saint Jean de la Croix	10	58-59
	La grande et la petite	10	58-59
	Qui implore l'amour	10	60-61
	Lorsque tu dis	10	60-61
	Scrupules d'un ermite	10	62-63
	Attends	10	62-65
	Rien ne m'a brisé	10	66-67
	Le ciel	10	66-67
	Je crains Ton amour	10	68-69
	Hâtons-nous	10	70-71
	Les Twardowski, ma famille « à l'ancienne »	24	12-16
	Ce septembre mémorable rougissant de blessures	24	16-19
	Le monde	27	25
	Difficile	27	26
Aale Tynni	À Reims (1959)	10	110-113
Anne Ubersfeld	L'autobiographie et la Bible (Paul Claudel commente la Bible et réfléchit sur soi-même)	26	9-16
Yves Vadé	Anti-modernisme et modernité chez Péguy	4	63-72
	Le Sacre du printemps. Un porche du vingtième siècle ?	15	36-44
Romain Vaissermann	Éditorial	1	2-4
	Tolstoï chez Péguy (rés.)	1bis	4-5
	Tolstoï chez Péguy	2	46-55
	Les *Cahiers de la quinzaine* de Marcel Péguy et la Russie	5	50-65
	Le colloque de juin 1999 à Saint-Pétersbourg	6	3
	Péguy en Russie. Charles Péguy et Gerschon Séliber	6bis	6-30
	Errata et corrigenda	7	69-71
	Michel Raslovlev, traducteur de Péguy dans les années 1930	8	12-31
	Les digressions de Charles Péguy	12	67-79
	Un phonéticien finno-ougrien : Jean Poirot alias Jean Deck	14	59-68
	Pour une anthologie des poésies johanniques	16	33-34
	Tentative d'élucidation de la Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres	18	28-38
	Jeanne d'Arc et les héroïnes juives de l'abbé Joseph Lémann (c. r.)	21	86
	Chers Amis	22	1-4
	Contribution johanniste à l'étude de la coréférence des noms de personne	22	10-21
	À travers les archives de l'Institut national de l'Audiovisuel	22	33-40

Romain Vaissermann	*Rouen et les Rouennais au temps de Jeanne d'Arc* de Lucien-René Delsalle (c. r.)	22	65-66
	La *Jehanne Darc* de Clovis Hugues dans son contexte idéologique : une Jeanne maçonnique	23	9-22
	Jeanne d'Arc d'Anne-Marie Salichon (c. r.)	23	60
	Chers Amis	24	1
	Dieu a-t-il besoin de l'écrivain ? Péguy, Bernanos, Mauriac de Claire Daudin (c. r.)	24	59-60
	Vient de paraître : *La Pucelle et l'Amazone. Représentation de Jeanne d'Arc en littérature. Un florilège* de Anne-Lise Diez et Bernard Lorraine ; *Je veux donc je peux ! Oser être heureux* d'Elsa Godart	24	63
	Chers Amis	25	1-2
	Nathalie Parain : une artiste lectrice de Charles Péguy	25	69-71
	Jeanne d'Arc. La politique par d'autres moyens de Jean Cluzel (c. r.)	25	72-73
	Jeanne d'Arc de Patrick Dreyer (c. r.)	25	73-74
	Extraits du *Pays d'avant* de Thanh-Vân Ton-Thât (en coll.)	25	80
	À nos amis	26	1-2
	Assemblée générale de l'Association « Le Porche » (14 février 2008), rapport moral	26	75-76
	Heureux comme un Finlandais en France de Tarmo Kunnas (c. r.)	26	78-80
	Jeanne messie de France de Violette d'Orléans (c. r.)	27	73-74
	Charles Péguy de Violette d'Orléans (c. r.)	27	74
	La Couronne de Jeanne d'Arc : Hélène de Choiseul	27	75-76
	Avant-propos	28	1-2
	Jean de Poursais, « À la Pucelle d'Orléans »	28	65-66
	Charles Péguy, *Marcel. Premier dialogue de la cité harmonieuse* (c. r.)	28	72
	Alain de Benoist, *Bibliographie générale des droites françaises* (c. r.)	28	72-73
	Charles Péguy, *Œuvres choisies : prose, mystères, poésie* (c. r.)	28	73
	Charles Péguy, *L'Argent* (c. r.)	28	73-74
	Avant-propos	29	1-3
	Le monde anglophone et la littérature anglaise vus des *Cahiers de la quinzaine* (en coll.)	29	11-28
	Charles-Simon Favart, « La France delivrée par la Pucelle d'Orléans »	29	71
	Avant-propos	30	1-2
	Assemblée générale 2009 de l'Association « Le Porche ». Rapport moral	30	2-4
	Éditorial	31	1
	Éditorial	32	1-2
	La Jeanne d'Arc de Victor de Laprade	32	145-148
Sophie Vasset	Mark Twain et ses *Personals Recollections of Joan of Arc*	12	13-17
Alexeï. E. Vassiouchkine	Péguy et le monde moderne	4	73-78
	Maurice Barrès et sa campagne pour la défense des églises de France	11	27-31
T. Vdovenko	Heureux présage au seuil du XXIe siècle (rés.)	1	6
	La France et les écrivains russes (rés.)	1bis	21-22
	Baudelaire dans la littérature russe	6	81-94
Tima Veń	Berceuse	27	35-36
	Épilogue des *Noces*	27	38-40
Paul Verlaine	La Pucelle (1871)	13	79
	Chanson d'automne (1866)	27	14-15
	« Il pleure dans mon cœur… » (1874)	27	14-15
Tatiana Émilianova-Victoroff	*Jeanne au bûcher* : vers un mystère moderne	8	90-104
	« Je ne veux connaître que la joie de donner… »	10	23-27
	Consonance de deux mystères modernes : le *Mystère des Saints Innocents* de Péguy et *Les Sept coupes* de mère Marie (Skobtsoff)	18	73-78
Anna Igorevna Vladimirova	Jeanne d'Arc dans l'œuvre de Paul Claudel (rés.)	1	10
	Sur l'interprétation des mythes du cycle thébain dans la dramaturgie de Jean Cocteau (rés.)	1bis	6-7
	« *Pour décrire les différentes facettes de mon âme…* » (rés.)	1bis	10-11
	Fin de siècle : France et Russie (rés.)	1bis	16-17
	Mysticisme de la réalité : Alain-Fournier et Charles Péguy	2	27-33
	L'interprétation du cycle de Thèbes dans la dramaturgie de Jean Cocteau	3	60-69
	Jeanne d'Arc dans la correspondance Maritain-Péguy : figure littéraire ou sainte ?	4	21-26
	La structure du mélodrame et l'œuvre d'Edmond Rostand	7	47-50
	Notre jeunesse et le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* traduits en russe. Le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* et le public russe	8	69-72
	La ville chez les auteurs français et russes au tournant des XIXe et XXe siècles	12	101-102
	André Suarès : portrait de Jeanne d'Arc	14	72-74
	Charles Péguy, écrivain des changements	15	47-51

Anna Igorevna Vladimirova	*La Jeune fille Violaine* et *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy : présence du mystère	18	62-66
	La structure du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy	32	44-48
Sergueï Vlassov	La ville russe par les yeux des voyageurs français	12	93-95
Maximilian Volochine	Charles Péguy (1915)	8	107-113
	Notre-Dame de Reims (1915)	10	12-13
Kazimierz Wierzyński	Cathédrales romanes (1969)	30	38-39
Guennadi Youchkov	La langue komi (s.d.)	13	68
Elga Yourovskaïa	Des universitaires des deux villes examinent les problèmes de l'art contemporain	12	108-109
	Deux révolutions : 1789 et 1917. La place de l'art (rés.)	17	15-17
	La prière, ascension du visible vers l'invisible chez le père Pavel (Florenski)	19	33-37
Adam Zagajewski	Gothique (1985)	30	58-61
	Églises de France (2001)	30	62-63
Léon Zander	Littérature française contemporaine (1946)	2	56-59
	Espérance chrétienne (1949)	2	60-63
Jan Zaryn	Le pouvoir communiste face à l'Église catholique en Pologne (1945-1989). Idéologie et pratique	21	74-81
	La mort d'un ouvrier de Solidarność	21	81-85
Tadeusz Żukowski	Grand de sénevé – Notre-Dame (s.d.)	30	66-69
Maria Żurowska	Fatima-Petrograd de 1917 jusqu'à la fin du XXe siècle (en coll.)	11	63-66
	Traduire Péguy dans une langue slave	14	33-35
	La traduction : prière et mystère	19	41-45
	Visages de femmes bibliques chez Marina Tsvétaïéva	28	48-51
	Jeanne d'Arc dans la littérature polonaise	32	32-37

Index des illustrations – 1996-2010

s.n.	*Jeanne d'Arc* de Jules Barbier, musique de Charles Gounod (affiche, *ca.* 1873)	27	44
s.n.	*Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* par Charles Gounod (affiche, 1887)	27	49
s.n.	*Véronika Dolina en concert* (photographie, années 1970)	32	144
s.n.	*Youri Malinine* (photographie, 2007)	24	2
s.n.	*Sainte Jeanne des abattoirs* à Brühl (affiche, 2009)	32	129
Maxwell Anderson	*Joan of Lorraine* (image de film, 1946)	30	80
Louis-Ernest Barrias	*Jeanne d'Arc prisonnière* (statue, 1892)	22	64
Maria do Carmo Vieira	*Joan of Arc* (photographie, 2008)	32	162
François Domard	*Jeanne d'Arc* (médaille, 1823)	31	60
Carl Theodor Dreyer	*La Passion de Jeanne d'Arc* (image de film, 1928)	30	80
Carl Elshoecht	*Jeanne d'Arc* (médaille, 1849)	31	58
Gustave Moreau	*Jeanne d'Arc, projet de statue* (dessins, avant 1898)	29	78
Gleb Panfilov	*Le Début* (image de film, 1970)	32	118
Giedrius Paulauskis	*50 litų* (pièce de monnaie, 2006)	32	35
Charles Pensée	*Jeanne d'Arc* (médaille, 1837)	31	60
Claude Vignon	*La Pucelle* (gravure, 1665)	31	27
François de Villain	*Émilia Platter* (gravure, 1830)	32	35
Jean Vodaine	*Portrait de Joseph Delteil* (gravure, 1977)	32	91

« *Joan of Arc* », photographie de Maria do Carmo Vieira, Québec, Plaines d'Abraham, Jardin Jeanne d'Arc, janvier 2008

CONVOCATION à la PROCHAINE ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

Vous êtes invité(e) à participer à la 14e Assemblée générale de l'Association. Elle se tiendra :

le samedi 17 avril 2010 à 14 heures
au 17 bis, rue des Grands-Champs à Orléans

à l'effet de délibérer sur l'ordre du jour suivant :

- rapport financier, vote ;
- rapport moral (*Porches* 29, 30 et 31 ; colloque d'Orléans), vote ;
- projets en cours (numérisation et retirage des *Porches* ; développement du site ; archivage des papiers de l'Association ; subvention du C.N.L. ; augmentation des tarifs de cotisation-abonnement ; déduction des impôts pour les adhérents) et questions diverses.

L'Assemblée sera suivie d'une causerie sur le poème de Péguy « Châteaux de Loire ».

✂ - ✂ - ✂ - - - - - - - - - - -

Le PORCHE Amis de Jeanne d'Arc et de Charles Péguy
17 bis rue des Grands Champs, 45 000 Orléans
02 38 53 24 98 (Y. Avril) – 04 90 82 50 12 (R. Vaissermann)
yvesavril@wanadoo.fr – vromain@gmail.com

Appel de cotisation 2010
Bulletin d'adhésion

Je soussigné(e) : monsieur / madame / mademoiselle ……..……..……..……..……..

Adresse : ……..……..……..……..……..……..……..……..……..……
……..……..……..……..……..……..……..……..……..…….
Téléphone : ……..……..…… Courrier électronique : ……..……..……..……..

renouvelle mon adhésion / adhère à l'Association « Le Porche »
en tant que membre actif / membre bienfaiteur
et règle le montant de la cotisation : …….. euros (25 euros minimum) pour l'année ……..
- par chèque bancaire à l'ordre de l'Association « Le Porche »
- par chèque postal au CCP de l'Association « Le Porche », 2770-00C La Source

Date : Signature :

✂ - ✂ - ✂ - - - - - - - - - - -

Le PORCHE Amis de Jeanne d'Arc et de Charles Péguy
17 bis rue des Grands Champs, 45 000 Orléans
02 38 53 24 98 (Y. Avril) – 04 90 82 50 12 (R. Vaissermann)
yvesavril@wanadoo.fr – vromain@gmail.com

Bon pour pouvoir 2010

Je soussigné(e) : monsieur / madame ……..……..……..……..…….
donne pouvoir à monsieur / madame ……..……..……..……..……
de me représenter à l'Assemblée générale de l'Association « Le Porche » qui aura lieu le 17 avril 2010 pour voter en mon nom les décisions qui y seront prises.

Date : Signature :

Barrer les mentions inutiles.