

Une lecture de "Jeanne au bûcher"
oratorio dramatique pour deux récitants,
soli, chœurs et orchestre sur un livret de
Paul CLAUDEL, musique d'Arthur HONEGGER (1938)
par Danielle DEHESELLE

Pour bien saisir ce que cette oeuvre signifie, ce qu'elle apporte de nouveau, ce qu'elle synthétise et utilise comme procédés, il importe de la replacer dans l'histoire de ses auteurs et dans l'histoire de son genre.

1- Esprit de l'oeuvre de Paul Claudel en général
et les raisons de la création de cette pièce.

A- Claudel et la religion.

La notion claudélienne du drame se confond avec sa vision du monde. Dans un monde ordonné par la Providence universelle, tout est drame parce que tout participe à quelque degré au grand drame de l'existence et de la création. Ce drame universel est perceptible à tous les niveaux de la société, de l'histoire et de la civilisation. Mais pour que l'histoire acquière une réelle valeur dramatique, il lui faut être revêtue de cette signification que la foi prête au moindre geste. Aux grandes phases du drame historique, la religion prête, en effet, cette résonance mystique qui magnifie la vie humaine et qui en multiplie la valeur en projetant cette vie sur le plan surnaturel. A l'image d'un coeur bouleversé par l'intention de la Grâce (ici, les "voix" de Jeanne d'Arc) et d'un monde interprété selon les perspectives de la foi (Jeanne veut ramener le roi de France au pouvoir parce qu'il est roi "de droit divin"), le drame est simultanément conçu comme un conflit et comme un apaisement, la découverte d'une division et la quête d'une harmonie, la constatation de la souffrance et la certitude de la joie.

Dans cette perspective, le choix d'un sujet comme la signification de la vie de Jeanne d'Arc apparaît de façon évidente : il groupe le rôle historique, l'intervention "officielle" de la religion et le martyre d'une chrétienne au service de sa foi, au moment de son procès et de sa canonisation, pendant presque ironique du procès qui l'a conduite au bûcher.

B- Claudel et la musique

A diverses reprises, Claudel a créé ses drames en collaboration avec des musiciens. Citons, avec Darius Milhaud, "Le livre de Christophe Colomb", "L'Annonce faite à Marie", "L'Orestie" et avec Honegger "Jeanne au bûcher" et "La danse des morts". Déjà très tôt, le jeune dramaturge avait pressenti l'importance et les ressources de la musique ; par son accord avec le texte et les sentiments, mais aussi par son pouvoir de suggestion décorative et morale, la musique est bien pour Claudel un moyen de renforcement dramatique. Pour ses drames, il ne désirait pas "de la musique de musicien" mais "de la musique de dramaturge, formant autour du texte comme une auréole vibratoire, qui prolonge le texte et ne l'étouffe pas". Entre le drame et la musique, ainsi qu'entre la parole et le chant, Claudel ne

souhaitait donc pas instaurer un parallélisme, une alternance ou une rivalité, mais au contraire établir un lien qui en fît ressortir l'unité et la continuité. Loin de s'opposer à l'expression des sentiments, la musique et le chant les prolongent et les exaltent. Le poète exige donc du compositeur une partition qui n'interrompe aucunement le dialogue et l'action, mais qui soutienne et relaie la récitation du texte. Cela explique que certains passages - toujours des fragments très courts - ne sont que déclamation sans musique et d'autres purement musicaux sans texte.

Accordée au dialogue et au décor, la musique apparaît alors comme une composante essentielle du spectacle, un instrument au service du drame, un "acteur véritable" investi d'importantes fonctions dramatiques. Son rôle est avant tout de créer une ambiance et une atmosphère. En 1940, parlant de son oratorio dramatique, Claudel déclarait : "Pour représenter, pour rendre une fois de plus intelligible au public moderne cette passion et cette ascension de Jeanne d'Arc, il m'a semblé que la parole ne suffisait pas. Il fallait pour la porter, pour la supporter, pour l'emporter un élément ample et lyrique. C'est la voix, ce sont les "voix" sous l'histoire et sous l'action qu'il s'agissait de faire entendre, et c'est pourquoi il était indispensable d'avoir recours à la musique."

De son côté, Darius Milhaud nous rapporte que "Claudel désirait que la musique n'intervint pas uniquement lorsque les nécessités du texte l'exigeaient (fanfares, chœurs liturgiques) mais aussi comme un surcroît poétique et lyrique dans le commentaire sonore, cela se déroulant parallèlement à l'action sans la gêner : la scène parlée ayant une espèce de double, d'ombre lyrique qui s'enroule autour d'elle ". Ainsi, la musique intervient constamment pour suggérer des éléments du décor ou de l'action. Elle est aussi chargée de fonctions plus actives et plus proprement dramatiques par le truchement du Choeur. S'inspirant de la tragédie grecque, Claudel définit le chœur comme une assistance multiple de personnes sans traits, par qui l'Acteur principal du drame est entouré, assistance chargée de fournir une réponse et une résonance à chacun des éclats de sa personnalité et à chacun des mouvements de sa Passion.

C'est bien ainsi que fonctionne, dans la pièce qui nous occupe, le Choeur. Il n'est pas un simple commentateur de l'action, mais représente tout à tour les voix du Ciel, le peuple en furie au pied du bûcher, les jurés et les prêtres au tribunal, sous l'apparence de moutons le peuple des campagnes qui guette et acclame le passage du roi, la France du nord et la France du sud sous le symbole de Heurtebise et de la Mère aux tonneaux, il se fait l'écho de l'espérance de Jeanne et commente la valeur de son martyr.

Autre élément important de la composition : le rythme. D'après Claudel, il importe plus que la mélodie dans l'accentuation du texte et des sentiments, il prévaut aussi sur les combinaisons harmoniques car il épouse le mouvement, la ligne du texte.

Pour en terminer avec les conceptions dramatiques de Claudel, il faut dire un mot du décor et des costumes puisque, malgré son nom d'oratorio, "Jeanne au bûcher" a été portée à la scène.

Les costumes sont conçus pour expliquer la psychologie des personnages, ils révèlent les caractères et définissent les fonctions. Dans sa tunique de condamnée, Jeanne voit chaque page de sa vie replacée dans sa finalité; le symbolisme des costumes des juges-animaux tend vers l'allégorie.

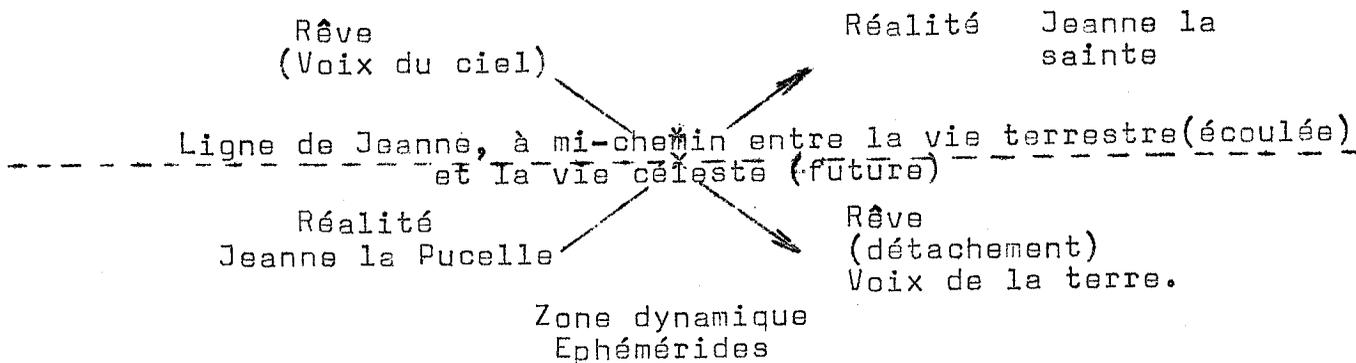
Le décor, comme le costume, est un instrument propre à suggérer le climat du drame et, en plus, un moyen d'expression mystique. A plusieurs reprises, Claudel utilise ici les ressources d'une scène à deux ou plusieurs niveaux, ce qui permet de jouer sur plusieurs plans à la fois. L'étagement des plans sert alors à suggérer la superposition du naturel et du surnaturel, à permettre tout ensemble la vision d'un état, statique, arrivé à sa finalité, et d'une suite de scène, dynamiques, organisées en vue de cet accomplissement. Le schéma suivant synthétise le rôle de la scène à deux étages dans ce drame :

Début de la pièce

Fin de la pièce

Zone statique
Sommet de la vie

Scène supérieure: CIEL



Scène inférieure: MONDE

X Passage d'un monde à l'autre par le truchement du bûcher.

Le dédoublement des personnages, du décor et des plans dramatiques est l'ornement d'un théâtre à la fois symbolique et plastique, affranchi de tout scrupule réaliste et seulement soucieux de prêter une forme scénique à l'expression des vérités mystiques .

Dans la préface de "Jeanne au bûcher", Claudel s'exprime sans équivoque à ce sujet. "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. C'est de ce comble(...)qu'elle envisage toute la série des événements qui l'y ont conduite, depuis les plus proches jusqu'aux plus lointains, depuis la consommation jusqu'à l'origine de sa vocation et de sa mission. Ainsi les mourants, dit-on, voient à la dernière heure se déployer tous les événements de leur vie, à qui sa conclusion imminente confère un sens définitif. Tout de suite, tout est expliqué au regard qui passe d'un horizon à l'autre et du terme au départ(...)"

2- Importance de l'oratorio dans l'oeuvre de Honegger.

Situation de "Jeanne au bûcher"

Durant toute sa vie, Arthur Honegger a été hanté par la tentation de l'opéra. Son tempérament généreux et direct, la franchise de sa démarche aspirent à cette forme qui, seule, permet d'atteindre également public populaire et public raffiné. De plus, à son époque, l'opéra agonise; le public ne s'en désintéresse pas et celui du troisième âge ne veut entendre que les succès consacrés. C'est pourquoi - à l'exception d'"Antigone", livret de Jean Cocteau - ce n'est pas dans l'opéra traditionnel que le génie du compositeur se satisfait le plus sûrement, mais plutôt dans l'oratorio, genre oublié qu'il renouvelle admirablement. Le premier en date et le plus célèbre c'est "Le Roi David", écrit en collaboration avec le poète René Moray. Honegger y ranime le genre de l'oratorio et y glisse une trouvaille qu'il utilisera systématiquement par la suite : il remplace l'antique récitatif accompagné au clavecin par un texte parlé, échangé entre plusieurs récitants ou confié à un seul. Pour ce rôle important, il mettra au point un système de déclamation accentuée sur lequel nous reviendrons. A la suite du "Roi David" (1924), Honegger écrit "Judith" (1925), "Cris du monde" (1931), "Amphion" (1931). "Jeanne au bûcher", écrit en 1935, créé en 1938 est donc l'oeuvre d'un musicien qui a eu tout le temps de mûrir le genre dans lequel il s'exprime et il le définit comme ceci : "Jeanne au bûcher" participe d'une forme de théâtre qui n'est pas l'opéra, c'est la synthèse de tous les éléments du spectacle avec le texte parlé." En fait, l'oratorio dramatique est une forme mixte située à mi-chemin entre l'opéra - dont il a la représentation scénique - et l'oratorio - dont il a le récitant.

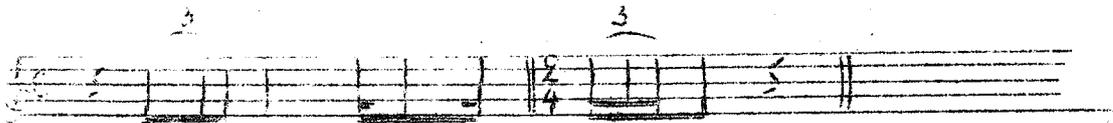
4 - Le récitatif et le rôle de Honegger dans son évolution

Retracer l'histoire du récitatif nous entraînerait hors de notre propos. Disons simplement que, depuis son apparition dans la musique profane à la fin du 16^e siècle, on peut constater une sorte de guerre d'influence entre le texte et la mélodie qui la sous-tend pour obtenir la prépondérance.

Avec le développement des écoles nationales au 19^e siècle, le récitatif prend dans toute l'Europe une importance qui correspond à la valeur de message de l'opéra sur le plan national. Moussorgsky par exemple donnait aux paroles une efficacité totale en façonnant une déclamation uniquement justifiée par le sens des mots et une mélodie qui semble naître du discours. Au début du 20^e siècle, Debussy inaugure, avec "Pelléas et Mélisande", un mode de déclamation continue tout à fait exceptionnelle (qui a pu faire penser à Moussorgsky adapté à la langue française), à son mouvement, à son rythme propre. Sans inflexion mélodique gratuite, il suit le débit naturel de la parole, ce qui l'incite - étant donné la faiblesse de l'accent tonique français - à précipiter certaines phrases vers le mot-phare et à négliger quelques nuances d'accents qui pourraient être soulignés.

Arthur Honegger a cherché (au départ dans "Antigone", 1927) un nouv au type de récitatif où la ligne ne serait une mélodie que "dans la mesure où le mot lui-même serait susceptible de la créer par sa plastique propre, destinée à accentuer les contours et en augmenter le relief" (A.Honegger, préface pour "Antigone"). Il pose trois principes :

- 1° Le récitatif doit être mélodique et sans notes élevées
- 2° il doit être rigoureusement syllabique, se maintenir dans des tessitures moyennes et avoir, quand il est chanté, la même durée que le texte parlé.
- 3° l'accent tonique sera déplacé afin de rendre au mot sa vigueur percutante. Honegger veut "chercher l'accentuation jus te principalement dans les consonnes d'attaque, en opposition à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouse" (A.Honegger; Je suis compositeur.Paris,1951). Ce déplacement confère au discours une grande netteté expressive. Lisons par exemple ce passage de "Jeann" (I.IV., mes.14-15)



Qui êtes-vous? Comment vous appelez-vous?

5- Résumé et analyse scène par scène

Scène 1 - Les voix du ciel

Cette première scène est double et chaque moitié s'oppose à l'autre de façon toute manichéenne.

Au départ, la musique se complait dans une teinte sombre, angoissante même, justifiée à la basse par des roulements de grosse caisse et aux cordes par une "mélodie" brusque, chromatique, rapide, hoquetante. L'ensemble est parfaitement dissonant; c'est le règne de l'atonalité. Les valeurs rythmiques s'étagent de la blanche à la triple croche et se succèdent brusquement. Les appoggiatures renforcent cette agitation, de même que les suites de doubles croches piquées aux instruments à vent (stringendo) qui martèlent dix fois le même accord. Le choeur, bouche fermée, évoque le fantôme de la mort.

Le but de cette première partie est d'évoquer le hurlement lugubre d'un chien dans la nuit (un chien dont la présence s'expliquera par la suite). La peur domine. C'est l'obscurité et le chaos. Au théâtre, toute la scène s'entend dans une obscurité complète. Elle représente "l'Annonce faite à Jeanne" de sa Passion et de ses souffrances suprêmes, morales et physiques comme dirait l'évêque de Beauvais.

Début du second tableau : aux forces du mal s'oppose l'apparition de l'innocence, de la pureté, de l'espoir. Le premier thème énoncé (par la flûte) est celui dit "de l'oiseau", message d'espoir en la vie éternelle future, mais aussi espoir en l'homme, en son intelligence, sa bonté native, son sens de la morale et de la justice qui doivent finir par

trionpher malgré les stupidités de ce monde. Cette idée de Rédemption sera reprise plus tard dans la finale de la Symphonie liturgique (1945-46) où Honegger explique : "Voilà le message de la colombe, le brin d'olivier qu'elle tient dans le bec, la promesse de paix qu'elle symbolise au milieu du désastre.

A la même mesure, un autre thème apparaît, musé par les différentes voix du choeur, à tour de rôle. Ce thème important est celui de Trimazo, chanson d'enfant toute de naïveté et d'innocence. Brièvement, le refrain puis le couplet sont évoqués, discrètement (ex.2 et 3). Même si ce thème est de la même couleur que celui de l'oiseau (ex.1), il s'en différencie, en ceci que ce dernier est un thème prophétique et donc tourné vers le futur, tandis que le chant de mai du Trimazo est un thème rétrospectif, tourné vers le passé de Jeanne.

Ex.1
Flûte



Ex.2
Sopr.



Ex.3
Bary-
-ton



Pendant les quatre dernières mesures de cette scène 1, tandis que les voix du ciel invoquent Jeanne et lui donnent ainsi la parole et la vie - avec le rôle qu'elle a à jouer dans le plan divin -, quatre accords (de notes blanches pointées) sont doucement affirmées par les bois (ex.4). Il s'agit du thème des cloches, émis chaque fois qu'il y a un contact plus étroit avec l'élément divin.

Ex.4.



Audition : scène 1 -

Scène 2 - Le Livre .

C'est une scène musicalement très courte (18 mesures !) avec un important passage parlé. La musique n'a d'autre rôle que d'achever la scène 1 en l'estompant. C'est aussi un "fondu enchaîné" entre les voix du ciel et une voix descendue du ciel vers la terre, celle de Frère Dominique, qui va jouer pour Jeanne le rôle de son révélateur par l'entremise du Livre.

La recherche d'un maximum d'unité explique la structure de cet oratorio et justifie le rôle du Livre. A la discontinuité de la vie vécue se substitue l'unité d'un Livre où le héros peut embrasser sa propre histoire avec les yeux de la postérité. Le titre de cette scène révèle le rôle primordial du procédé utilisé désormais: l'action qui suivra ne sera que l'illustration dramatique de ce Livre, symbole du plan divin, et grâce auquel le Frère Dominique interprète pour Jeanne les phases et le sens de son histoire. Cela permet à Claudel, au gré des chapitres choisis et qui seront les huit scènes suivantes, de délaisser l'ordre classique du temps réel en utilisant lui aussi une technique cinématographique : le flash back. Le Livre de Jeanne s'ouvre et se referme sur la fin de l'histoire de sa vie, la scène du bûcher. Quand il se referme, il n'y aura plus qu'une seule page à tourner, celle de l'apothéose. Il ne se rouvrira que dans l'éternité, sur la figure immortelle de Jeanne la Sainte.

La scène 2 s'achève sur une reprise du thème des cloches qui tintent doucement, tandis que Frère Dominique, dans un récitatif rythmé, fait le signe de la croix. Le parallèle avec la Passion de Jésus Christ devient ici évident.

Scène 3 - Les Voix de la Terre.

Premier extrait du Livre : la violence hystérique de la foule aveuglée, convaincue de la sorcellerie de Jeanne, une foule conditionnée par une religiosité primaire, inculte et incapable du moindre sens critique. C'est elle qui, habilement manœuvrée par ses chefs, qui traite Jeanne d'hérétique, de sorcière, de relapse. Les Voix du Ciel entendues jusque là disaient l'espoir et Trimazo; les voix de la Terre hurlent "Ennemie de Dieu, ennemie du Roi, ennemie du Peuple! qu'on l'enlève, qu'on la tue, qu'on la brûle)" dans un crescendo de férocité. Les instruments graves de l'orchestre se dandinent avec méchanceté : on dirait des figures de gargouilles, ou encore quelque fantastique création de Jérôme Bosch. La musique, d'abord pataude, devient de plus en plus martelée, au fur et à mesure de la montée de la fureur populaire. Elle explose avec "Assez ! assez ! assez !" (ex. 5) où ce mot semble à mi-chemin entre "deux fois assez" et "assassinez" ou "assassin", le contexte s'y prête.

Ex.5

The image shows a musical score for 'Ex. 5'. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below the notes, the lyrics 'Assez! Assez! Assez!' are written in a stylized, bold font. The first 'Assez!' is on the first staff, the second on the second staff, and the third on the third staff. The music ends with a double bar line.

Remarquable aussi ce début de la scène, l'opposition entre la déclamation normale de Jeanne, souple et pathétique,

et le récitatif rythmé des chœurs : l'accent étant déplacé sur la syllabe d'attaque, les mots "Hérétique, sorcière, relapse" semblent encore plus percutants (ex.5)

Ex.6 
Hérétique! Sorcière! Relapse!

Détachée du chœur, une voix de basse, accompagnée des violoncelles et des bassons, entame, en latin, une sorte de peinture en négatif de Jeanne, où chaque mot utilisé est choisi pour sa fausseté. On dirait l'"anti-décalque" de textes liturgiques. Traduisons : " Une femme ayant l'esprit du serpent dont l'âme inclinait vers les sorciers et les devins et se penchait vers eux ; que je présente mon aspect face au sien et que je la détruisse du milieu de mon peuple ! Sorcière, hérétique, relapse, vouée aux vices du mal, ennemie du roi et du peuple ! Ambassadrice de l'enfer, instrument de Satan !".

Cette malédiction forcenée est entrecoupée par les exclamations du peuple hors de lui : " Voici Jeanne la pécheresse, qu'elle périsse, qu'elle meure ! "

La musique est simplement martelée, sans complication rythmique. Pendant huit mesures ensuite, le décor change, la foule disparaît : nous assistons à la réussite de leur entreprise, une sorte de prospective dans le flash back : Jeanne en flammes, celles-ci rendues musicalement par de grands traits dramatiques en sextolets qui montent et descendent comme les vagues d'un océan de flammes. On peut voir dans leur chromatisme un rappel de l'horreur de la torture physique (le chien qui hurle de la scène 2), quoique la formule rythmique soit différente.

Dernière phase de la scène : Dominique explique à Jeanne que ses juges ont été aussi méchants et sots que des bêtes, et il met son supplice en parallèle avec le martyre des saintes romaines des premiers temps du Christianisme. Les dernières mesures introduisent le thème mineur qui indique l'arrivée des notables : un peu "oriental", il évoque le manque de franchise, l'esprit tortueux et cupide de certaines bêtes, de même que leur cruauté. Les quatre, cinq dernières mesures, avec la percussion (bock chinois), révèlent l'entrée du "vulgum pecus".

Scène 4 - Jeanne livrée aux bêtes .

Du latin de Fouarre à...la foire aux bestiaux, il n'y avait qu'un pas que l'ironie aide à franchir. La scène 4 raconte, sur un mode burlesque poussé jusqu'au cynisme, l'épisode du tribunal.

La scène s'ouvre avec le motif du héraut (ex.7), confié à une fanfare. Il apparaît aux cinq places charnières de l'épisode : l'arrêt de la cour, l'entrée des assesseurs, l'entrée du greffier, celle de Jeanne, l'accusée, enfin la proclamation de la sentence.

Ex.7 

Sur un roulement de caisse claire, comme lorsque les messagers proclamaient de ville en ville quelque nouvel édit, l'appariteur scande :

Qui sera le Président ?

"Le Tigre", propose le héraut, suivi en écha par la foule. Le tigre, mangeur d'hommes d'une légendaire férocité, se récuse pourtant. "Le Renard". Le renard rusé et cruel dit qu'il est malade. "Le Serpent". Le serpent, objet de répulsion, au mortel venin, se désiste aussi, de façon grôtesque : le serpent s'est sifflé lui-même au fond d'un trou !

Après chaque désistement se fait entendre une petite ritournelle descendante émise par les bois : une petite révérence et la figure évoquée disparaît comme par magie. Un volontaire se propose, celui qui mènera la scène comme une farandole : le Cochon. Dans un esprit parodique, Claudel a recouru au jeu de mot sur le nom du vrai juge de Jeanne, l'évêque Cauchon de Beauvais. Cauchon est devenu "cochon", et comme tout ce numéro est "ficelé dans le latin de Fouarre", il s'est transformé en "Porcus". Sur des rythmes syncopés de jazz, Porcus se présente, tandis que le choeur du peuple scande "roin, roin, sit Porcus praeser noster !". Que Cochon soit notre président ! Ce choeur tourne au délire complet ; on dit n'importe quoi. La folie règne avec l'abrutissement, la bêtise et même l'imbécillité. Le texte de ce choeur à la louange de Cochon mérite d'être traduit : "Cochon, Cochon, que Cochon soit notre président. Nous n'avons pas d'autre juge si ce n'est Cochon. Que vive et à jamais que vive le cochon des cochons. Il est digne, digne, digne de présider dans notre corporation étincelante (ceci serait-il une allusion à la robe blanche des Dominicains et à la renommée de l'ordre ?). Comme le lys entre les épines, de même il est très élégant parmi les capuches".

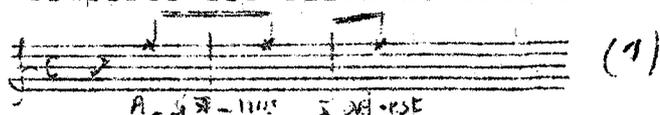
L'élégance du porc ! La parodie cède le pas à la bouffonnerie. C'est une sorte de carnaval des animaux où le cochon serait assis sur le char du Prince. Quant aux capuches, elles symbolisent bien entendu les moines dans leurs manteaux à capuchon.

Mais la tirade continue. "Enfin, qui nous a donné les patates ? Les étoiles tombèrent du ciel et les patates furent faites pour nous. Voici ce qui est bon et juste, que tous les frères habitent dans l'union, tous mangeant des patates. Quel juge avoir sinon Notre Seigneur Cochon ? Voilà le nez entre les nez qui discerne les truffes et les patates. Les rayons du soleil étaient en-dessous de lui, dit Job. Son éternuement a la splendeur du feu. Que vive et "à jamais" que vive Cochon notre Président !"

Fanfare annonçant le héraut : Voici les assesseurs "béés" Ce sont les moutons (de Panurge) qui ne feront qu'entériner bêtement ce que quelqu'un capable de les manier leur dira de faire. La percussion, lors de l'entrée de Pecus, fait comme un bruit de grelots, évoquant le troupeau qui se pousse sur le chemin du pré.

Troisième fanfare : le héraut annonce le greffier, personnage qui occupe le poste intellectuel du débat. C'est un âne !

L'âne se présente; il s'exprime lui-aussi sur le mode du récitatif rythmique (écrit dans la partition au moyen de la seule hampe des notes). Dans un but parodique et imitatif d'un braiement, le récitatif comporte des sauts de douzième indiqués par une croix (Ex.8)



Quatrième fanfare : "Faites entrer l'accusée !"

Porcus reprend la parole, de la voix haut perchée des prêtres débitant une homélie. Il emploie un vocabulaire abondant et superflu, donnant deux adjectifs à chaque nom commun. Les phrases en latin qu'il profère ensuite relèvent du même caractère amphigourique puisque l'âne, qui traduit, émet parallèlement une phrase qui a le même sens, mais deux fois plus courte. Par exemple ceci : Porcus (en latin) "Jeanne, fille de Rome, n'avoues-tu pas et ne confesses-tu pas que toi, une très tendre jeune fille, ce n'est pas grâce à une aide naturelle que tu as arraché la victoire des mains de notre Roi (il s'agit évidemment du roi d'Angleterre) et que tu as tourné ses fortes armées vers une honteuse fuite comme si elle étaient un fétu de paille". Ce discours devient, chez l'âne : "Jeanne, reconnais-tu que ce n'est pas par tes propres forces et moyens naturels que tu es venue à bout des Anglais ?"...

Cette scène se déroule sur une musique ironique, mécanique, comme un orgue de Barbarie qui peut être reprise ad libitum tant que le texte qu'elle sous-tend n'est pas épuisé.

Annoncé par le thème du héraut repris orchestralement, Porcus déclare consulter les jurés. Ceux-ci, à l'image de leur allégorie dans Rabelais, suivent aveuglément leur chef de file : un simple accord "bébé" suffira. L'âne renchérit : "Nous avons un accusé qui avoue!". Le jugement entériné par tous : "A mort la sorcière !" conduit, par l'intermédiaire de la dernière fanfare, à l'énoncé de la sentence. Aux violentes accusations de Porcus répondent les cris de mort de la foule tandis que la musique, moins grotesque, se fait plus dissonante, pour aboutir à la suite logique de la condamnation : le bûcher.

Audition de la scène 4 -

Scène 5 - Jeanne au poteau

Cette scène, statique, marque un temps d'arrêt dans la quête des souvenirs et des faits essentiels de l'existence de Jeanne. Elle fait pendant au début de la première scène. Jeanne et Frère Dominique sont seuls, ce qui permet l'étude d'une intériorité qui fait contraste avec la scène bruyante et colorée qui a précédé. Ici, on reconnaît d'emblée l'exacte reproduction du début de l'œuvre au point de vue musical. C'est le thème de l'horreur et de la torture exprimé par de nombreuses dissonances et des rythmes incisifs. Remarquons l'usage des ondes Martenot qui évoquent le hurlement irréel d'Yblis. Tranchant sur les instruments traditionnels de l'orchestre, cet appareil introduit un élément supranormal, surnaturel et, dans le contexte, renforce le sentiment d'angoisse.

En filigrane, les imprécations de la foule sont toujours présentes tandis que Jeanne, bouleversée, épuisée moralement et

(1) Voir note p. 11.

physiquement, doute d'elle et se laisse envahir par l'écho de cette foule "Cruelle, sorcière, relapse". L'abattement domine en elle, elle est au coeur de son propre conflit : a-t-elle eu raison ? ses actes sont-ils justifiés ? Elle doute pour la dernière fois : "C'est moi, Jeanne, qui suis tout cela... Tout ce qu'il y a (...) de respectable et de capable et de savant (...) d'une voix (...) me condamne".

La scène se clôt sur un passage récité entre Jeanne et Frère Dominique où ce dernier fastige la sottise des autorités religieuses et amène la scène suivante : le jeu du hasard, des cartes et de la politique.

Une brève notice historique pour terminer : "Tu es venue ici par l'opération du jeu de cartes qu'un roi fou a inventé", dit Dominique. Charles VI, qui fut frappé de folie au milieu de son règne, a généralisé et mis à la mode le jeu de cartes, introduit en Europe par l'intermédiaire des Arabes. Il fut le père de Charles VII, le "roi de Jeanne d'Arc". Le jeu de cartes n'était répandu que depuis une vingtaine d'années dans la seule noblesse au moment du procès de Jeanne d'Arc. L'explication se fait donc à deux niveaux : 1° le niveau historique que nous venons d'évoquer 2° le niveau symbolique, qui remplace par des cartes la scène politique contemporaine.

La fin de cet article sera publiée dans notre Bulletin n°41

Note (page 10)

La présentation de l'Ane est suivie d'un immense éclat de rire en cascade qui s'achève dans le Choeur de l'Ane, à l'imitation des fêtes de l'Ane du Moyen Age. Le texte est écrit en vers de mirliton qui n'ont presque pas de rapport entre eux (il faut signaler que l'oratorio supprime la première des deux strophes écrites dans la pièce). Quelques mots, issus en droite ligne de l'ancien français pour faire couleur locale, incompréhensibles sans le secours d'un dictionnaire spécialisé exigent une explication. "Belle bouche rechignez". "Reschignier" signifie insulter, faire grise mine; il a donné le mot moderne "rechigner". "Reschaignier" qui signifie "braire" semble mieux à sa place ici. "Vous aurez de l'avoine à planté". "A planté", qui a le même radical que l'anglais "plenty" signifie en suffisance, à satiété.

Le choeur de l'âne, traité en 6/8 et 12/8, donne ; à cause des groupes de trois croches, une impression de valse musette de kiosque. Nous voilà en pleine kermesse à la Breughel, avec ses laisser aller et sa vulgarité.
