



CLASSIQUES
GARNIER

POISSON-GUEFFIER (Jean-François), « Le *bestornement* des pouvoirs spirituel et temporel dans *Jeanne d'Arc au Bûcher* de Paul Claudel (scènes iv-vi). L'innutrition médiévale, de la satire au non-sens », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 35, 2018 – 1, p. 591-607

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08322-1.p.0591](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08322-1.p.0591)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2018. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

POISSON-GUEFFIER (Jean-François), « Le *bestornement* des pouvoirs spirituel et temporel dans *Jeanne d'Arc au Bûcher* de Paul Claudel (scènes IV-VI). L'innutrition médiévale, de la satire au non-sens »

RÉSUMÉ – *Jeanne d'Arc au Bûcher* de Claudel est une œuvre imprégnée par un imaginaire médiéval se fondant sur une érudition manifeste. Les scènes IV et VI sont représentatives de cette innutrition, sensible dans la figuration d'un monde *bestorné*. Le parcours conçu dans cet article tient à montrer le glissement du monde médiéval à sa subversion sous les traits d'une cour animalisée, partant à étudier les modes d'appropriation d'un matériau médiéval reconfiguré, à la fois même et autre.

ABSTRACT – *Jeanne d'Arc au Bûcher* by Claudel is a work full of medieval imagery and based on clear erudition. Scenes IV and VI are representative of this innutrition, which can be seen in the portrayal of a “*monde bestorné*” or world turned upside down. The path envisaged in this article aims to show the shift from the medieval world to its subversion in the traits of an animalized court, while studying the modes of appropriation of reconfigured medieval material as both same and other.

LE BESTORNEMENT DES POUVOIRS SPIRITUEL ET TEMPOREL DANS *JEANNE D'ARC* AU BÛCHER DE PAUL CLAUDEL (SCÈNES IV-VI)

L'innutrition médiévale, de la satire au non-sens

Claudel est le seul écrivain vraiment sain depuis le Moyen Âge, qui soit aussi vraiment grand. Étrange et miraculeux réveil des forces dans cette France exténuée.
Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Notes pour comprendre le siècle*, 1941.

L'oratorio dramatique de Paul Claudel et Arthur Honegger, *Jeanne d'Arc au Bûcher*¹, bénéficie d'une efflorescence de versions scéniques et semi-scéniques, de Hambourg (2014) à New York, Toulouse, Paris, Monte-Carlo (2015), avant Francfort et Lyon (2017). Cette fresque théâtrale et musicale exerce une force d'attraction manifeste, tant elle demeure l'une des rares fusions effectives d'œuvre d'art total (*gesamtkunstwerk*) et ménage de vertigineux contrastes, en termes de tonalités comme de mélange des sources d'inspiration. La satire qui innerve le propos reprend toutes les acceptions du sens étymologique de la *satira*, originellement « pêle-mêle » puis « sorte de farce, satire dramatique² ». Alan Gilbert présente ainsi l'œuvre comme « *a spectacular, dramatic, wonderful, bring it all together and have extravaganza*³ ». L'alternance de notations objectives et subjectives dans

- 1 L'édition de référence est la suivante : Paul Claudel, *Jeanne d'Arc au Bûcher, Théâtre*, volume II, édition revue et augmentée, textes et notices établis par J. Madaule et J. Petit, Paris, Gallimard, 1965, p. 1217-1242. En certains cas, la partition (Arthur Honegger, *Jeanne d'Arc au Bûcher, oratorio dramatique*, Paris, Salabert, 1998) pourra être envisagée en complément du texte dramatique, sous l'intitulé « partition d'orchestre ».
- 2 F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2000, art. « *Satura* », p. 1396.
- 3 « *Honegger's Joan of Arc with Alan Gilbert* », site internet du New York Philharmonic, vidéo du 22 janvier 2014.

ce propos liminaire restitue l'irréductibilité herméneutique d'un drame moderne à valeur expérimentale. L'extravagance des scènes d'exaltation agreste (scène VIII, « Le roi qui va-t-a Rheims ») ou carnavalesque (scène IV, « Jeanne livrée aux bêtes ») entre en résonance avec le dépouillement des *ultima verba* tirés de *Jean*, 15, 13 : « Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime » (scène XI, « Jeanne d'Arc en flammes »). Entre unité et éclatement, disparité des matières et clarté du tracé narratif, de l'emprisonnement au bûcher, *Jeanne* a insufflé un spectre de lectures scéniques valorisant la lettre (Côme de Bellescize au David Geffen Hall de New York en 2015) ou l'esprit (Roméo Castellucci à l'Opéra National de Lyon en 2017).

Portée par Ida Rubinstein puis Marthe Keller, Sylvie Testud ou encore Marion Cotillard, *Jeanne* est créée le 12 mai 1938 à Bâle, sous la direction de Paul Sacher. L'œuvre est ensuite donnée en version de concert (Paris, 1943) comme en version scénique (Zürich, 1942). Si *Jeanne d'Arc au Bûcher* n'a pas été repensée, à l'inverse du *Livre de Christophe Colomb*, lequel fut successivement drame musical (1928), pièce radiophonique (1937-1947) et pièce de théâtre (1947), l'articulation entre voix parlée, voix chantée et musique laisse le champ libre à toutes les modalités de représentation. La figure de Jeanne et la légende dorée tissée autour de sa voix et de sa geste – au sens médiéval du terme – éveillent en Claudel un mélange d'attirance et de réticence : « projet biscornu⁴ » dont il « se sentait indigne », selon les confidences recueillies par Georges Cattau⁵. « Œuvre prototype du drame musical recherché par Claudel⁶ », *Jeanne d'Arc au Bûcher* est dès sa genèse une gageure en termes de composition formelle, d'imbrication des langages et de révérence à une figure qui « échappe de toutes parts à ce milieu fictif et fermé que constitue une œuvre d'art ». En effet, « nous ne pouvons pas faire de Jeanne d'Arc ce que nous voulons : c'est elle au contraire, la sainte jeune fille, qui fait de nous ce qu'elle veut et qui, par sa seule présence, nous restreint au rôle sans gloire d'assistant et d'introduit⁷ ». La complexité formelle et tonale de ce cérémonial scénique dément toutefois la ténuité du rôle dévolu au compositeur et à son librettiste.

4 P. Claudel, *Lettre à son fils Henri* du 24 septembre 1934, *Lettres à son fils Henri et à sa famille* (1924-1954), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 122-123.

5 *Entretiens sur Paul Claudel*, éd. G. Cattau, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 51.

6 P. Lécroart, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 266.

7 Claudel, *Théâtre*, II, p. 1516-1517.

Les principales lectures de l'œuvre l'ont abordée par le prisme de sa conception, de sa création et de sa réception, incluant un questionnement sur son hybridité : « mimodrame », « oratorio dramatique⁸ », « mystère », « espèce de messe⁹ », œuvre au moins double illustrant un dialogue fécond entre les arts, œuvre ensemencée par la guerre et le fourmillement imaginatif qu'elle inspire. La rencontre du langage dramatique et du langage musical semble exalter cette dernière composante, l'alchimie du verbe fondant le langage du drame en une musicalité englobante : « au fur et à mesure de la réflexion musicale, Claudel, conformément à son désir, semble de plus en plus devenir lui-même musicien¹⁰ ». La prosodie particulière et le rythme oratoire qu'insuffle Claudel aux rôles parlés de Jeanne et de Frère Dominique sont les vecteurs d'une fusion des deux langages. Les « voix de la terre » dont Frère Dominique se fait l'écho¹¹ sont ainsi scandées et notées en valeur musicale, conférant aux accusations (« Ennemie de Dieu, Ennemie du Roi, Ennemie du Peuple ») une portée quasi-incantatoire. Le caractère novateur, inédit et moderne de cet usage de la langue¹² semble avoir déplacé l'intérêt dramatique de la teneur du drame à sa forme – à cet égard, le texte n'est qu'effleuré.

La présente étude, marquée au sceau du médiévalisme, vise à restituer au dialogue parlé et aux interventions du chœur leur valeur intrinsèque, à ne plus les envisager comme livret mais comme texte¹³. Dès lors, la densité symbolique des références et les traits inhérents à l'écriture claudélienne appellent un déchiffrement, prenant la forme d'un dialogue de Claudel avec une matière médiévale empruntée tant à

8 Claudel, *Théâtre*, II, p. 1518.

9 Claudel, « 4 janvier 1951 », *Théâtre*, II, p. 1530.

10 A. Beretta, *Claudel et la mise en scène : autour de l'Annonce faite à Marie*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2000, p. 220.

11 Honegger, partition d'orchestre, p. 33.

12 Le *sprechgesang*, qui se place à la jonction de la parole et du chant et constitue un enrichissement des techniques musicales dans la musique du XX^e siècle (Schönberg, Berg, Zimmermann, Berio, Stockhausen...), relève d'un champ d'investigation parallèle. Le *sprechgesang* vise à conférer au mot une valeur intrinsèquement musicale, le procédé auquel recourt Claudel accorde au propos un souffle oratoire.

13 Telle est au demeurant la perspective adoptée par Arthur Honegger, reflétée dans ses *Écrits*, textes réunis et annotés par H. Calmel, Paris, Champion, 2000, p. 709 : « Une des plus grandes joies de mon existence fut d'avoir pour "librettiste" – si tant est que les meilleurs poèmes de *Jeanne d'Arc au Bûcher* et de la *Danse des Morts* soient des livrets – Paul Claudel ».

des œuvres littéraires (*Roman de Renart*, *Roman de Fauvel*, *Bestiaires*) qu'à l'imaginaire d'un Moyen Âge éternel (« comme aux fêtes de l'Âne au moyen âge », p. 1222). L'innutrition médiévale du théâtre claudélien se fonde sur l'alternance entre une culture littéraire manifeste et une vision le cédant à la patine des siècles. Le principe de complémentarité qui préside à cette mémoire culturelle trouve une illustration frappante dans *Le Livre de Christophe Colomb*, qui cite des réminiscences de la *Navigatio Sancti Brendani*¹⁴, et dans la *didascalie initiale de L'Annonce faite à Marie* : « Tout le drame se passe à la fin d'un Moyen Âge de convention, tel que les poètes du Moyen Âge pouvaient se figurer l'Antiquité ». Le Moyen Âge claudélien est tout entier présent dans cette dialectique : une vision comme d'un promontoire des temps passés, qui dégagerait un principe d'unité temporel et thématique ; une vision au creux de textes médiévaux lus et ensemencés, incorporés en son œuvre propre. Le Moyen Âge constitue dès lors une réserve de motifs et de thèmes imprégnant l'écriture dramatique, et correspond pour Claudel à une période d'élévation spirituelle et de prégnance du sacré dans le monde. Son *Journal* porte la marque de cet « immense effort religieux du Moyen Âge dont nous vivons encore. Une fois au moins l'énorme poids de la matière avait été soulevé¹⁵ ».

Après un prologue sous le signe des « ténèbres qui couvraient la face de ce Royaume » et l'énoncé des « voix du ciel et de la terre », les scènes IV, « Jeanne livrée aux bêtes » et VI, « Les Rois ou l'invention du jeu de cartes », suivent l'arrestation de Jeanne et précèdent l'intervention miraculeuse de Catherine et Marguerite. Les instances qui forment le tribunal sont alors élues, en une exhibition de l'iniquité et de l'ineptie qui régissent le procès. Après avoir nommé le Président en la personne du cochon, puis les assesseurs formant le chœur des moutons et le greffier sous les traits de l'âne, la cour interroge Jeanne, inverse ses réponses (« Jeanne. – Je dis non. L'Âne. – Elle dit qu'elle dit oui », p. 124) et conclut « violemment » par un verdict funeste : « *Moriatur Stryga* » (p. 1225). La scène VI, qui s'ouvre sur le portrait charge des « illustres docteurs qui donnent des nasardes au Pape » (p. 1226), représente avec les ressources de l'allégorie le cortège des vices d'une aristocratie résolument dénaturée.

14 Claudel, *Théâtre*, II, p. 49.

15 Claudel, *Journal*, t. 1, « 22 mars 1920 », Paris, Gallimard, 1968, p. 860.

L'enjeu tient à considérer le lien unissant le réinvestissement d'un « matériel roulant¹⁶ » médiéval et la satire de pouvoirs spirituel et temporel *bestornés*. *Bestorner*, « tourner en sens contraire, mettre à l'envers¹⁷ » est l'une des modalités de la satire – ainsi *Renart le bestourné* est « une satire âpre contre l'avarice du roi, provoquée par l'hypocrisie des moines des ordres mendiants¹⁸ ». Le point de mire est également royal dans *Jeanne d'Arc au Bûcher*, qui figure cette puissance de détournement et de retournement qu'est le *bestornement* : le haut devient le bas (« le Tigre se récuse », Cochon préside le tribunal, p. 1221), le riche devient le pauvre et le gain la perte (p. 1229). Par extension, le juste le cède à l'injuste. Claudel s'approprie une conception médiévale de l'ordre et du désordre du monde, tout en intégrant une composante religieuse sensible dans la reprise du *De Profundis* : « Du fond de l'engloutissement, j'ai élevé mon âme vers toi Seigneur¹⁹ ». Le dramaturge fait confluer les réminiscences de récits satiriques, marqués par un penchant pour la transgression du sacré, et la paraphrase biblique, faisant feu de tout bois pour tracer une ligne de partage entre « l'esprit de Dieu » et le « chaos des âmes ». La relation, au sein de l'œuvre dramatique, entre le Moyen Âge et la modernité est parallèlement faite d'innutrition réciproque. Claudel recompose le substrat médiéval pour figurer un univers *bestorné*, prêtant le flanc à la satire inhérente à la revue des *estats*, et se perdant à mesure dans les domaines toujours signifiants du non-sens.

UNIVERS ET FIGURES DU BESTORNEMENT

L'univers de fiction est marqué par le *bestornement* et *Jeanne d'Arc au Bûcher* adopte, à l'instar du *Roman de Fauvel*, « une démarche héritée des revues des états des XII^e et XIII^e siècles : les règles établies par les fondateurs représentent – quand elles sont évoquées – le devoir-faire

16 G. Paris, *Manuel d'ancien français : la littérature française au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1888, p. 48. Cette expression désigne l'ensemble des thèmes et motifs qui « se retrouvent ailleurs sous d'autres noms » dans la littérature médiévale.

17 *FEW*, vol. 13/2, p. 69.

18 A. Serper, *Rutebeuf poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 126.

19 Honegger, partition d'orchestre, p. 7.

d'un ordre, une déontologie que les membres actuels n'observent plus²⁰ ». La revue des *estats* du monde considère les différentes strates qui sédiementent le corps social, ce thème étant marqué par un pessimisme moral lié à l'abandon des règles admises. Claudel assimile ainsi, dans la représentation des nobles pervertissant le jeu de cartes, dans celle des « paysans, croquants, rustres agrestes et grossiers » qui se « réjouissent comme des païens », ou des ecclésiastiques devenus « bêtes féroces », la revue des *estats* et la figure du *bestornement*. L'ordre du monde humain et l'ordre naturel des choses semblent concertés dans le sens d'une inversion restituant l'extase et la folie qui présidèrent au procès.

Le lapsus de l'âne dans l'épisode du jugement (« Jeanne, reconnais-tu que c'est l'aide du Diable très puissant Notre Seigneur... », p. 1224) est révélateur de ce *mundus inversus* voué aux forces diaboliques, de ce jugement de la vertu par le vice. Jeanne est convaincue d'hérésie (« *Haeretica ! Relapsa !* », p. 1220), jugée en suppôt par des « docteurs et savants » aux noms résolument farcesques : « Malvenu, Jean Midi, Coupequesne et Toutmouillé » (p. 1226). Le nom devient un signe purement scriptural, ces personnages n'étant pas incarnés dans l'espace dramatique mais représentés dans l'espace seul de la parole. Le jeu lettré sur l'onomastique et les ressources de la musique et de la scène (paradigmes spatiaux, théâtralisation du personnage, discours théâtral) convergent en une même représentation inversée du monde. Les apostrophes du chœur à l'endroit du greffier, « Hé sire Â-ne Hi-han » et « Hé sire Â-ne ça chantez », sont en ce sens redoublées par les ondes Martenot, dont les appoggiatures et les intervalles vertigineux restituent le cadre médiéval de la satire, également perceptible dans l'archaïsme « Et de l'avoine a planté²¹ ».

Le *bestornement*, qui affecte profondément le langage, altère la représentation des personnages du drame. L'inversion de l'ordre du monde va de pair avec une inversion du diabolique et du divin, des voix du ciel et de la terre. Le discours de Frère Dominique emblématise la perte des attributs divins au profit de défroques et de masques animaliers : « Non, Jeanne, ce ne sont pas des prêtres qui t'ont jugée. Quand ces

20 J.-Cl. Mühlethaler, « *Laudatio temporis acti et translatio studii* : apogée et déclin dans la satire médiévale (XIII^e-XIV^e siècles) », *Apogée et déclin*, éd. Cl. Thomasset et M. Zink, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, p. 198.

21 Honegger, partition d'orchestre, p. 76.

bêtes féroces se sont réunies autour de toi, la rage au cœur et l'écume aux crocs, ces prêtres, ces politiques. / L'Ange du Jugement qui tient les hautes balances / D'un soufflet il a fait tomber de leurs têtes et de leurs épaules la mitre, le capuchon et le froc » (p. 1220-1221). La négation (« non, ne ») redouble la translation à valeur satirique de l'anthropomorphisme au zoomorphisme – non seulement l'homme se reflète en l'animal à la manière de la fable, en une équivalence figurative des caractères et des vices, mais il s'abandonne à la bestialité. En ce sens, toutes les créatures « se complètent, se commentent et s'interprètent l'une par l'autre²² ».

La distinction inhérente à l'exercice du pouvoir judiciaire est retournée de sorte que la « tête de cochon » dont est revêtu le Président est évoquée au pluriel comme « les insignes de [sa] dignité » (p. 1222). L'assimilation de *Cauchon* et *Cochon* est subordonnée à un principe d'équivalence suggérant une profonde connaissance de l'imaginaire médiéval. En-deçà du calembour se lit la méthode étymologique des *Étymologiae* d'Isidore de Séville. L'origine est vérité du mot, c'est pourquoi le porc est une créature immonde (« *porcus, quasi spurcus* »), ce qui est immonde étant impur (« *spurcus, quod sit impurus*²³ »). Le phénomène de la prosthèse vocalique est à l'œuvre, « l'interaction entre graphie et prononciation » ayant « entraîné quelques cas d'hypercorrection²⁴ ». Claudel semble pervertir la visée heuristique de ces assimilations erronées, par esprit de fantaisie et de bouffonnerie. La réfection de *Cauchon* en *Cochon*, comme celle d'Isidore de Séville de *porcus* en *spurcus* (contraction de la forme incorrecte **exporcus*), sert symboliquement la représentation d'un monde inversé. Le glissement sémantique (« Je m'appelle Cochon ! Moi, moi. Je suis, je suis le cochon », p. 1222) manifeste la consubstantialité du patronyme et de son essence (« car par le non conuist an l'ome²⁵ »). En une dissémination parodique, l'animalité par analogie du Président gagne les assesseurs et le greffier.

Le *bestornement* tient à l'élévation au rang de *praeses* du cochon, après un tour d'horizon symbolique des autres animaux. Au lion, « devenu le

22 Claudel, « Les trois premiers jours de la Genèse », *Le poète et la Bible*, I, Paris, Gallimard, 1998, p. 10.

23 Isidore de Séville, *Étymologiae*, respectivement 12, 1, 25 et 9, 1, 25.

24 C. Nicolas, « De l'étymologie pour l'œil à l'étymologie pour l'oreille : l'exemple de la prosthèse vocalique dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2, 2008, p. 333.

25 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. Ch. Méla, Paris, LGF, 1990, v. 562.

roi grâce à l'appui du christianisme²⁶ », se substitue le tigre, équivalent asiatique de l'ours européen et du lion africain²⁷. Si le tigre n'est pas envisagé dans le diagramme que Michel Pastoureau consacre à la répartition des animaux selon les pôles du bien et du mal, de la force intellectuelle et de la force physique²⁸, il laisse place à un inflexionnement dans l'ordre de la taille (tigre-renard-serpent) tout en signifiant des vices irrémissibles (colère, ruse, duplicité, tempérament borné) et en conservant l'équilibre hérité des fables animalières de l'anthropomorphe (« le tigre se récuse », « le renard dit qu'il est malade », p. 1221), du zoomorphe (présent dans les interjections asinesques et porcines du chœur, « ha ! ha », « hi ! han ! », « Roin, Roin ») et de l'allégorique. La tessiture instrumentale des segments qui ponctuent la nomination d'un animal susceptible de présider la séance est le miroir de cet inflexionnement symbolique. Le trombone, correspondant au tigre, le cède aux saxophones, figurant le Renard, puis au piccolo, évoquant le serpent²⁹.

Le titre de la scène IV, « Jeanne livrée aux bêtes », relève de l'amphibologie tant l'illusion théâtrale joue de ces traits – l'homme fait la bête et la bête gît en l'homme. Les assesseurs portant « têtes de mouton » reflètent un instinct grégaire au service d'un accomplissement inexorable de l'édit royal (« *Fiat voluntas Regis Nostri* », p. 1225). Cette inversion de l'humanité à l'animalité va de pair avec un renversement de Jeanne, « fille de Dieu » devenue « *Inimica Regis et totius generis humani !* » (p. 1225). Les « juges dépouillés comme des forçats » reçoivent la « coiffure » animale « qui leur est appropriée » (p. 1221) quand Jeanne est nommée « hérétique, sorcière, relapse, cruelle » (p. 1225). Les domaines du juste et de l'injuste, de la sainteté et de la damnation redessinent les fondements du monde sublunaire, et ce à travers un usage de la langue empreint des principes de l'écriture et de l'imaginaire médiévaux. Le *bestornement* inclut ainsi en un même geste les personnages et l'ordre naturel du monde.

Le *mundus inversus* est particulièrement perceptible dans le thème du « jeu de cartes » qui structure la scène VI du drame, et dont les accents néoclassiques évoquent le ballet *Jeu de cartes* de Stravinsky (1937). Le

26 M. Pastoureau, « Quel est le roi des animaux ? », *Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XI^e-XV^e siècles)*, Actes du XV^e congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Toulouse, 1984, p. 142.

27 M. Pastoureau, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2011, p. 2.

28 Pastoureau, « Quel est le roi des animaux ? », p. 142.

29 Honegger, partition d'orchestre, p. 51.

discours des valets, qui tient apparemment de la contradiction, prend sens à la lumière du *bestornement* et révèle le jeu politique auquel se livrent « ces prêtres, ces politiques » (p. 1221) : « Regnault de Chartres. – J’ai perdu ! Je veux dire que j’ai gagné ; Bedford. – J’ai gagné, je veux dire que j’ai perdu ». La réversibilité et partant l’équité des gains et des pertes évoquent un « procès politique, évidemment : pour fonder la légitimité de l’enfant Henri VI, il est nécessaire de détruire en ses assises, spirituelles, magiques, la légitimité de Charles VII³⁰ ». Non seulement le monde de *Jeanne d’Arc au Bûcher* inverse le mal en bien et le bien en mal, mais il dérègle la nature et la définition du bien et du mal, désormais conçus comme deux valeurs équivalentes – sur le mode de l’inversion et de la variante, les valets s’écrient : « J’ai gagné, je veux dire que j’ai perdu » et « J’ai perdu, *but I am a winner all the same* » (p. 1228). Retouche correctrice (figure de l’épanorthose présente dans le syntagme « je veux dire ») ou résolument adversative (« *but* »), le principe d’équivalence seul prévaut : « Guillaume de Flavy. – J’ai perdu et j’ai de l’argent plein les poches ; Jean de Luxembourg. – J’ai gagné et j’ai de l’argent plein les poches ».

Les scènes IV à VI présentent ainsi l’image d’un monde tout entier *bestorné*, duquel s’exhale la satire du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel, parallèlement à l’écriture du martyr, Claudel songeant « à ce passage des Psaumes où l’innocent persécuté s’écrie : “Les taureaux gras se pressent autour de moi ; on dirait qu’ils veulent se repaître de ma chair³¹” ». Dans un mouvement inverse de l’écriture, l’épure du martyr répond au foisonnement de la satire.

ÉPURE DU MARTYRE ET FOISONNEMENT DE LA SATIRE

Le lapsus de l’âne (« Diable très puissant Notre Seigneur ») introduit le tournant satirique que prend le drame dès la fin de la scène III. L’invective du *praeses* (« quels idiots ! »), s’inscrit dans la satire de l’impéritie des milieux cléricaux, dont le *Roman de Renart* et les fabliaux se font

30 G. et A. Duby, *Les procès de Jeanne d’Arc*, Paris, Gallimard, 1973, p. 8.

31 Claudel, *Conférence sur Jeanne d’Arc au Bûcher*, *Théâtre*, II, p. 1521.

très largement l'écho³². Dans la branche VI du *Roman de Renart*, une connaissance très incertaine du latin est le vecteur d'un jeu comique autour de traductions infidèles : « fable » devient en latin *faba* (« fève »), selon le prêtre du Breuil, avec tout le potentiel scatologique que porte ce transfert³³. Dans *Jeanne d'Arc au Bûcher*, à la trivialité de la satire répond, en un contrepoint révélateur, l'épure de la parole et des actes de Jeanne, réduite à une voix certes ténue mais fermement assise dans ses exclamations : « Je l'avoue ! (...) Je dis non » (p. 1224). C'est pourquoi l'on ne saurait accorder à l'hypothèse « relativement facile » (*sic*) selon laquelle « Jeanne ne peut plaider face à ses juges. Jeanne n'a pas "un organe" suffisant : Jeanne est sans défense³⁴ » un crédit propre à rendre compte de cette parole prise dans les rets d'un réquisitoire accablant, tout en emblématisant par là même sa sainteté.

L'univers de fiction qui procède de cet entrelacement burlesque de voix conjuguant variation et répétition, est teinté des tumultes de la satire, « unanimement considérée au Moyen Âge comme un projet poétique dont la visée est avant tout éthique³⁵ ». C'est dans cet esprit que Paul Claudel aborde la satire des instances cléricales et des détenteurs du pouvoir temporel, fondamentalement indissociables dans un cadre médiéval. L'écriture exhibe, à travers les « défroques, les masques et les coiffures » des serviteurs (p. 1221), l'artificialité et la dimension fondamentalement discrétionnaire d'un dispositif judiciaire en forme de farce tragique. La représentation du *mundus inversus* est ainsi la première étape d'un jugement à la fois satirique et essentiellement ludique.

Tous les éléments de la classification des jeux de Roger Caillois³⁶ apparaissent, à commencer par *alea*, désignant les jeux de la chance et du hasard, représentés par le jeu de cartes. Le masque induit l'adoption

32 D. Buschinger, « La critique du clergé dans le roman animalier au Moyen Âge », *Senefiance*, 37, 1995, p. 79-89.

33 *Le Roman de Renart*, éd. A. Strubel *et al.*, Paris, Gallimard, 1998, p. 228, v. 423-429.

34 J. Deramond, « Les voix de Jeanne au bûcher », *Jeanne d'Arc en littérature, Actes du colloque d'Orléans, Le Porche. Bulletin de l'Association des amis de Jeanne d'Arc et Charles Péguy*, 32, 2010, p. 92-99, ici p. 95.

35 F. Mora, « Entre physique et éthique : modalités et fonctions de la transmission des savoirs dans le *Commentaire sur l'Énéide* attribué à Bernard Silvestre », *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. P. Nobel, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, t. I, p. 35.

36 R. Caillois, *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967 (1^{re} éd. 1958), *passim*.

d'un jeu mimétique montrant l'homme sous la semblance de l'animal (*mimicry* nommant le simulacre), *agôn* d'une multitude animale empreinte de symboles évoquant ineptie et « diabolie³⁷ », vertige d'un jeu provoquant « un état organique de confusion et de désarroi » (*ilinx*). Il est ainsi une tension constitutive, dans la scène VI, entre l'ordre d'un jeu concerté (*ludus*) et le chaos (*paidia*) émanant de propos marqués par une solution de continuité – Claudel intègre à dessein des réminiscences de récitations latines qui, paradoxalement, révèlent la sainteté de Jeanne : dans les tonitruants « *Hic haec hoc ! Hic haec hoc ! Hic est Joanna peccatrix* » (p. 1220) résonne le « *Ecce homo* » de *Jean*, 19, 5. Si l'énoncé ludique des figures animales pressenties pour présider la cour (« le tigre | le renard | le serpent | mais alors³⁸ ? ») migre d'un pupitre à l'autre dans le sens d'un noircissement de la tessiture (soprano, alto, ténor, basse), le *ludus* initial le cède à une « fantaisie incontrôlée », trouble dont les interrogations inquiètes de Jeanne portent la marque : « C'est vrai que je faisais tant de mal ? C'est vrai que vous la détestiez tellement, votre pauvre Jeanne ? » (p. 1220).

Parallèlement, la scène VI, « Les Rois ou l'invention du jeu de cartes », établit un ensemble de règles qui, transgressées ou échappant à l'esprit de logique et de suite, montre une cour dérégulée, aux tractations impénétrables. Claudel conçoit un mythe des origines correspondant au « jeu de cartes qu'un roi fou a inventé » (p. 1226)³⁹. L'allégorie des figures royales (Bêtise, Orgueil, Avarice, Mort), péchés capitaux intégrant une composante funeste, est investie d'une forte charge satirique qui semble emprunter à la première partie du *Roman de Fauvel*, laquelle dénombre les *estats* cléricaux et laïcs conquis par Fauvel, créature incarnant par acronyme la Flatterie, l'Avarice, la Vilenie, la Variété, l'Envie et la Lâcheté. Les noces symboliques de la Mort et de la Luxure, dans la scène VI de *Jeanne d'Arc au Bûcher* (« Et voici maintenant sa compagne et très fidèle épouse, celle qui partage son lit (...) Sa majesté la Luxure ! », p. 1227), peuvent être lues comme une réminiscence des noces de Fauvel et Vaine Gloire, auxquelles prennent part Fornication, Adultère, Excès, Ribaudie et Querelle, entre autres figures⁴⁰. La mention de la couche

37 Le terme est emprunté à Cl. Reichler, *La diabolie, la séduction, la Renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979.

38 Honegger, partition d'orchestre, p. 50-51.

39 P. Brunel, « Jeux de cartes », *Revue des lettres modernes*, 180-182, 1968, p. 29.

40 *Le Roman de Fauvel*, éd. A. Strubel, Paris, LGF, 2012, p. 538 et suivantes.

semble reprendre le motet « *Thalamus puerpere* », intégré dans l'évocation du festin des noces de Fauvel : « *Thalamus puerpere / Thronus Salomonis / Pressus est caractere / Nove Babilonis*⁴¹ ». L'imaginaire et le symbolisme de la scène et du motet s'accordent parfaitement, dans l'évocation de la « loi » et l'image du « troupeau » perversi : « *Quomodo cantamibus / Subi niqua lege ? / Oves, qui attendimus ? / Lupus est in grege*⁴² ! ». L'innutrition médiévale est dès lors manifeste dans cette migration d'un usage médiéval de la satire à un pastiche semé de signes relevant de la modernité. La satire du pouvoir spirituel s'exerce au seuil de la scène VI, dans une ironie perçue comme telle en contexte, au regard de la scène IV : « L'Église, les prêtres, tout ce qu'il y a au monde de respectable et de capable et de savant » (p. 1225). Par-delà l'interrogation inquiète (« Explique-moi, frère Dominique, qu'est-ce que j'ai fait ? », *ibid.*), l'absence de lèse-majesté ou de révolte spirituelle laisse le champ libre à la sainteté.

Le modèle hagiographique est parallèlement prégnant dans la mention éparse de « l'élue de Dieu », de « la sainte de Dieu » et de la « fille de Dieu », ce dernier trait l'assimilant à un *analogon* du Christ. En un martyr salvateur, « il faut que Jeanne comme jadis ses sœurs dans l'arène de Rome soit livrée aux bêtes ! » (p. 1221). Le foisonnement des paroles latines et françaises, animales et humaines, singulières (Président, Greffier) et plurielles (les assesseurs), se résout dans l'unicité radicale de Jeanne, qui « n'est pas le jeune être héroïque dont les minutes du procès de Rouen nous ont décrit la passion. Ou plutôt c'est l'héroïne d'un autre procès dont nous-mêmes avons vu, après la Grande Guerre, la conclusion, je veux dire le procès de béatification. C'est la Jeanne d'Arc éternelle » (p. 1240). Les scènes IV et VI sont ainsi fondées sur une tension continue entre le zéro et l'infini, l'une et la multitude, mais aussi entre la satire et l'hagiographie, le réquisitoire qui pèse et qui pose, et l'évanescence d'une parole d'ores et déjà d'un autre ordre. Ce monde formé sur des pôles contradictoires est porteur d'une tension si vive que le sens demeure en suspens, jusqu'à intégrer dans l'écriture le non-sens de la fatrasie.

41 *Roman de Fauvel*, p. 556 : « Le lit de l'accouchée, / Le trône de Salomon / Portent la marque / De la nouvelle Babylone ».

42 *Ibid.* : « Comment pourrons-nous chanter / Sous une loi inique ? / Brebis, qu'écoutons-nous ? / Le loup est au sein du troupeau ! »

LA TENTATION DU NON-SENS
ET DE LA FATRASIE

Le fatras, dont le domaine ne saurait être circonscrit à un poème de onze vers, « vise à libérer la langue de sa fonction obvie – communicationnelle et rationnelle⁴³ ». Les ressources du langage sont mises à contribution dans le cadre d'une parole dépourvue, ou en marge, de tout ancrage référentiel : « le non-sens fatrasique est pur : il procède par simple juxtaposition de désignations impossibles. Il ne rejette pas le code, mais constitue un anti-code, à l'aide des éléments mêmes et des lois du code imposé⁴⁴ ». La première des *Fatrasies d'Arras* suffit à manifester, par la présence des antithèses, la valeur « impossible » du discours poétique : « Biau tans de pluie et de vent / Et cler jor par nuit obscure / Firent un torneyement⁴⁵ ». Suivant cette perspective, « le langage est rendu à son autonomie, à ce qui peut paraître comme une autonomie⁴⁶ ». Claudel restitue l'esprit de la fatrasie, conçue moins comme horizon du drame que comme tentation préservant l'équilibre souverain du non-sens absolu et du renversement satirique de l'épisode du jugement. L'*extravaganza* qui définit *Jeanne d'Arc au Bûcher* procède de cette alternance de sens et de non-sens, le texte semblant explorer nombre de voies, en un *compendium* de procédés inhérents à l'écriture médiévale.

Le non-sens fatrasique est un signe participant à la représentation du chaos qui, historiquement et symboliquement, caractérise le procès. Dans le texte de la conférence de Bruxelles consacrée en 1940 à la pièce, Claudel restitue avec un sens aigu du portrait charge l'atmosphère « impitoyable » du procès, mené avec « tous les instruments de la haine anglaise et de la rancune cabochienne ». Dans le collège délétère des « politiques » et des « théologiens », il distingue « les uns bouffis de science, crevant d'importance et de suffisance, les autres desséchés par l'abstraction, rongés par le vinaigre de la critique ou confits dans une

43 P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (x^e-xiii^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 168.

44 *Ibid.*

45 *Poésies du non-sens*, tome 1, *Fatrasies*, éd. M. Rus, Orléans, Paradigme, 2005, *Fatrasies d'Arras*, n° 1, v. 7-9.

46 P. Zumthor, *Langue, Texte, Énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 78-79.

espèce de miel empoisonné⁴⁷ ». Par le jeu des antithèses qui structure leur évocation, Claudel marque le déséquilibre constitutif d'une posture et d'une parole à laquelle, entre indigence et excès, le sens fait défaut. Le latin est l'unique vecteur d'une apparente déconstruction fatrasique du sens. Il obscurcit plus qu'il n'éclaire, retire au texte sa dignité, alors même qu'il devrait en être le garant.

Le bilinguisme français-latin contribue ainsi à altérer le sens et la cohérence du discours choral, alternant formules d'autorité (« *Hic est Joanna peccatrix* », p. 1220), trivialisés latinisés (« *Ecce magnis auribus / Adventatit Asinus* », p. 1222), énoncés performatifs (« *Pecus, quid dicis ?* », p. 1224), pléonasmes archaïques (« *Morte moriatur !* », p. 1225) et latin macaronique. Langue de l'Église et du christianisme, instrument de civilisation, le latin est l'objet d'un double infléchissement. Comme signe extérieur d'élévation de la pensée, au regard de la langue vernaculaire, il se voit réduit à des emplois mineurs ; abstraction faite de sa prééminence comme l'une des trois langues sacrées avec le grec et l'hébreu, Claudel use de la *romana lingua* comme d'une grammaire désarticulée. En-deçà de cette variété à valeur farcesque et ludique, se lit la tentation de la fatrasie, forme médiévale dont l'étymologie (*farsura*, « action de bourrer, de farcir ») rend compte d'une modalité d'écriture sensible dans la scène IV, véritablement *farcie* de latinismes adventices. La fatrasie n'en est pas moins qu'une tentation, Claudel disséminant dans l'éloge du Chœur (p. 1222) les éléments d'une préfiguration du drame. À cet égard, « *Sternutatio ejus splendor ignis* » (p. 1222)⁴⁸ comporte la mention du feu qui sera le « vêtement de noces » de Jeanne (p. 1241). La contiguité de la splendeur et de l'éternuement partage d'un point de vue purement formel l'étrangeté du « Formage de grue / Par nuit esternue / Sor l'abaie d'un chien⁴⁹ », mais prend sens dans l'image du feu. Les apparences du fatras caractérisent également la comparaison « *Sicut lilium inter spinas, ita formosus iste inter cucullos*⁵⁰ ». Le capuchon ecclésiastique et le lys royal s'éclairent en contexte par-delà une configuration du langage *a priori* déconcertante.

La réminiscence du « Troisième intermède » du *Malade imaginaire* inscrit enfin le texte dans un usage du latin macaronique, et emblématise

47 Claudel, *Théâtre*, II, p. 1521.

48 Littéralement : « Ses éternuements fréquents ont la splendeur du feu ».

49 *Fatrasies d'Arras*, n° 6, v. 1-3.

50 Littéralement : « À l'instar du lys parmi les épines, celui-là est beau parmi les capuchons ».

le caractère bouffon de l'intronisation du porc : « *dignus, dignus, dignus est praesidare in nostro praeclaro corpore !* » (p. 1222). Le passage de l'ordre des médecins à l'ordre des bourreaux, de la guérison à la mort, rend l'ambivalence d'un discours tremblé – au sens musical – entre farcesque et tragique. Ce sens de la transgression des tonalités est particulièrement présent dans l'éloge de Porcus : « *Quis enim dedit nobis patatas ? Ceciderunt stellae de caelo et factae sunt pro nobis patatae* » (p. 1222). La réitération des *patatas* procède à une *reductio ad absurdum* du *Pater Noster* (« donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour »), le pain porteur d'une dimension référentielle se doublant de résonances eucharistiques – les étoiles deviennent trivialement des patates, en un ravalement des corps célestes. La mention des étoiles et des *patatas* forme un point de jonction entre pouvoir temporel (la Justice exercée par Cochon) et pouvoir spirituel (Cochon *analogon* du Seigneur prodigue en nourritures terrestres).

La polyphonie énonciative, entre un chœur épris de révérence et l'incongruité de sa teneur verbale, inclinent l'éloge de Porcus vers la figure du diasyrme, ou faux éloge saisi dans la continuité et la logique d'une dérision conservant la mémoire des errements du juge Bridoye dans le *Tiers Livre*. La tentation de la fatrasie et l'esthétique de la farce – ne serait-ce que dans l'alternance d'actes répétés (variantes de la formule « tous se lèvent et saluent », p. 1223sq) – restitue une démenace représentative d'un *ludus* scriptural qui sacrifie à l'impératif du *placere*, tout en emblématisant l'élévation spirituelle de Jeanne.

CONCLUSION

Comme l'affirme Paul Claudel dans une conférence prononcée à Bruxelles, « le sommet de la vie de Jeanne d'Arc, c'est sa mort » (note p. 1514). Paradoxe suprême, que de privilégier les *ultima verba* sur la geste de la sainte, quand « Jeanne au-dessus de Jeanne » est « Flamme au-dessus de la flamme », la vierge n'étant pas une « grande flamme elle-même ? » (p. 1241). Les scènes IV et VI de *Jeanne d'Arc au Bûcher* présentent symétriquement une densification symbolique de l'épisode du jugement, devenu morceau de bravoure combinant plusieurs traits

propres à la littérature et à la civilisation médiévales, telles que les a assimilées Claudel. Le principe dual inhérent au théâtre claudélien, qui mêle « Moyen Âge de convention » et réminiscences précises, est à l'œuvre dans l'oratorio. Le cadre médiéval est investi d'une portée non seulement référentielle, mais aussi symbolique et morale. La satire en est le fondement, parallèlement à l'exaltation d'une parole sacrée. La dialectique du sublime et du trivial accuse ainsi l'héritage de Victor Hugo et de William Shakespeare.

Le jugement, dont Georges Duby a certes convenu qu'il comportait des questions trop complexes pour une « pauvre enfant » (p. 1241), devient à la manière du livre de frère Dominique ce « paquet de mots que ces Limousins sur la terre ont ficelé dans le latin du Fouarre » (p. 1219). L'opacité est au principe du discours des juges, c'est pourquoi Claudel semble l'avoir retournée au profit du projet hagiographique. La satire emprunte conjointement des directions opposées, au non-sens du procès lui-même répondant la tentation du *non-sens*, sensible dans un discours tout à la fois concentré et profus. L'esthétique du drame entrelace la fête de l'âne, le régime allégorique du *Roman de Fauvel*, la satire cléricale héritée du *Roman de Renart*, le thème du *bestornement*, tout en intégrant des références à la littérature renaissante et classique au service de la parodie et du pastiche. Dans cette poétique du drame résolument extravagante, Claudel note *en sens agile* un discours fuyant, ouvert à des tonalités qui coexistent, se complètent et se confrontent.

Jeanne d'Arc au Bûcher constitue ainsi un jalon de premier ordre dans l'édification claudélienne d'un imaginaire médiéval. La distance parcourue depuis *L'Annonce faite à Marie* laisse percevoir une approche désormais décomplexée des signes évoquant l'époque médiévale. De fait, la lettre de Claudel à Darius Milhaud du 31 octobre 1931 déplore les « projets de décor de Jovet » : « je voudrais que le Moyen Âge, comme le dit mon texte, ne fût pas indiqué trop lourdement, mais par un détail spirituel et sobre⁵¹ ». La spiritualité prend une ampleur et un souffle renouvelés, la sobriété le cédant à l'extravagance du propos. Le « Moyen Âge chrétien », dont Claudel est « un dernier descendant, délégué dans notre temps⁵² » ne cesse d'accompagner l'émergence de son œuvre, mais cette innutrition va s'intensifiant et se diversifiant. Le monde

51 Claudel, *Correspondance avec Darius Milhaud*, Paris, Gallimard, 1961, p. 191.

52 E.-M. Landau, « Claudel en Allemagne », *Entretiens sur Paul Claudel*, p. 254.

de la matière et celui de l'esprit entretiennent un dialogue fécond, et c'est précisément des *marginalia* et *trivia* que *Jeanne* retire son potentiel hagiographique. L'alternance entre la nudité inquiète et sainte de la parole de Jeanne et le foisonnement du discours de la justice rejoint en ce sens l'image renaissante des « grotesques », figures d'ornementation au confluent du *cappriccio*, règne de la bigarrure et du joyeux désordre, et de la *terribilita*⁵³.

Jean-François POISSON-GUEFFIER
 Centre d'Études du Moyen Âge
 (EA 173)
 Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

53 A. Chastel, *La Grottesque*, Paris, Gallimard, 1988, p. 31.