

HALINA SAWECKA

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Jeanne d'Arc devant les juges : une histoire recyclée

Joan of Arc before the judges : a recycled story

ABSTRACT: The aim of the essay is to analyse two plays written in the first half of the twentieth century – *Jeanne d'Arc au bûcher* by Claudel and *L'Alouette* by Anouilh – as literary representations of Joan of Arc, and to discuss the extent to which these texts, widely discussed in the past, can appeal to modern viewers. The author notices in them the scenic and ideological values indispensable in an artistic work. Claudel's *oratio* proves to be still relevant thanks to its universal message, while Anouilh's play, directly linked to problems of its times, will mostly interest historians of the theatre.

KEYWORDS: Anouilh, Claudel, Joan of Arc, myth, ideology, theatricality

Parmi les textes fondateurs du mythe, il en est un qui n'a pas été écrit par un homme de lettres. Pour l'histoire de Jeanne d'Arc, objet de la présente étude, le texte auquel il est aujourd'hui loisible de se référer est né de la « collaboration » d'une jeune fille de dix-neuf ans et de quelques prêtres mués, pour l'occasion, en tortionnaires. Des notaires ont écrit sous la dictée, et c'est ainsi qu'a pu nous parvenir ce dialogue qui semble une variété méridionale du français dont le vieil anonyme a traduit le contenu pour le roi Louis XII. Il nous en reste la traduction latine faite par Thomas de Courcelles et une minute en français, copie de la minute originale, qui comprend la dernière séance des interrogatoires publics, les interrogatoires secrets, et les réponses de Jeanne aux autres

audiences. C'est-à-dire que les paroles elles-mêmes de Jeanne nous ont été conservées, autant que cela se pouvait, pour la plus grande partie du procès. Tous les textes concernant Jeanne, procès et témoignages, ont été édités par Jules Quicherat ; le *Procès de Condamnation* a été réédité par Pierre Champion ; *Le Procès de condamnation et Le Procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc* enfin ont paru en 1959, traduits, présentés et annotés par Raymond Oursel avec une préface de Michel Riquet¹.

Ce livre non écrit, ce livre hors de la littérature, contient en soi une puissance dramatique qui n'a nul besoin d'arrangement. Le procès aurait pu, tel quel, être porté à la scène. Dès lors, on ne saurait s'étonner, comme le fait Robert Brasillach, du silence de la poésie française lorsqu'il s'agit de Jeanne. L'auteur déplore que « le théâtre français n'est point un théâtre national, comme en partie le théâtre anglais »². Brasillach n'a pas tout à fait tort, même si l'enregistrement des dépositions de Jeanne a donné lieu à quelques prolongements. Rappelons que Jeanne est d'abord héroïne des chroniques orléanaises (1461, *Le Journal du siège* et d'un *Mystère du siège d'Orléans* où elle est représentée comme une sainte), puis des ouvrages exaltant les femmes vertueuses (1946, Alain Bouchard, *Mirouer des femmes vertueuses*). Au XVII^e siècle, l'exemple de Jeanne est donné par les prêtres aux dames nobles (Pierre Lemoyne, *Galerie des femmes illustres*). Le siècle suivant, siècle des Lumières, apporte une œuvre hostile à Jeanne (*La Pucelle d'Orléans* de Voltaire) qui pourtant ne condamne pas Jeanne à l'oubli : à cette même époque, elle est héroïne des pièces de théâtre. C'est n'est cependant qu'au XIX^e siècle que Jeanne est véritablement redécouverte, avec la vogue du Moyen-Âge apportée par les romantiques. Plusieurs auteurs, dont Lamartine (dans *Vie des grands hommes*) exaltent ce personnage. Rien qu'au XX^e siècle on voit un Péguy demander à Jeanne presque tout, un Barrès chercher en elle l'incarnation du mythe de la chapelle et de la prairie, un Maurras fortement définir sa politique et sa raison, un Claudel ériger une Jeanne palimpseste, un Anouilh enfin y trouver l'occasion de dévider inlassablement ses leitmotives favoris.

Il ne saurait être question, dans un propos par définition restreint qu'est un article, de retracer la carrière de l'histoire de Jeanne d'Arc en littérature et d'évaluer l'apport des auteurs aussi divers que ceux cités ci-dessus. C'est donc intentionnellement que j'entends prendre sur le métier deux textes lesquels, pour des raisons différentes, ont été sévèrement jugés par la critique actuelle, même

¹ Ces informations viennent de l'étude de A. Bossuat, *Jeanne d'Arc*, coll. Que sais-je ?, Paris : PUF, 1968.

² Dans *Le Procès de Jeanne d'Arc*, Paris : Gallimard, 1941, p. 11.

s'ils émanaient des dramaturges réputés ; voir par la même occasion si, avec le temps écoulé, les reproches formulés alors tiennent aujourd'hui. Il s'agit de *Jeanne d'Arc au bûcher*, l'oratorio de Claudel et Honegger dont Michel Estève déplorait qu'il n'atteignait jamais « à la beauté, à la profondeur de *Partage de Midi* ou du *Soulier de satin* et prétendait qu'il « n'a sans doute été que le prétexte à un exercice de style mi-sérieux, mi-burlesque où le ton de la farce s'unit à celui de la tragédie sans aucune unité »³; et de *L'Alouette* de Jean Anouilh où Régine Pernoud constatait « la fausseté des personnages [...] qui rendait cette pièce difficile et même insupportable »⁴.

Pour ce qui est de l'oratorio de Paul Claudel, il a connu au départ un immense succès, ceci grâce à la musique d'Arthur Honegger et à l'interprétation d'inégalable Ida Rubinstein. Quant au texte lui-même, certains critiques et non les moindres⁵, ne voient dans l'épopée de Jeanne qu'une histoire de bergerette illuminée qui quitte ses moutons pour faire la guerre aux Anglais sur l'injonction des voix venues d'ailleurs. La piété un peu voyante du poème, les références au culte marial dans l'évocation de Trimazô et le grotesque de certaines scènes, tel le carnaval du jour de l'Épiphanie, ne sont pas pour aplanir ces opinions. Cependant, une lecture attentive de l'œuvre, une véritable écoute des forces qui la traversent permettent de dépasser toute approche négative. Loin d'être une pochade décevante, *Jeanne d'Arc au bûcher* se présente sans conteste comme un texte primordial, où le travail des « sources » qui vivifient l'écriture met à nu une véritable dynamique propre à l'écriture claudélienne.

En vue de réhabiliter l'œuvre de Claudel, arrêtons-nous d'abord sur le plan microcosmique. La pièce propose sans l'ombre d'un doute « un univers spatialisé où le hasard devient intelligible »⁶. Le texte principal aussi bien que les didascalies permettent de relever un espace dramatique très large, divisé verticalement et horizontalement. Dans cet espace brisé, un espace biblique se forme grâce à l'évocation du Livre de Génèse et du Livre des Psaumes :

A. – Ténèbres ! Ténèbres !

B. Et la France était inane et vide et les ténèbres couvraient la face du royaume et l'Esprit de Dieu sans savoir où se poser.

³ M. Estève, « Jeanne au bûcher » de Rossellini, *Revue des Lettres modernes* 1962, n° 71-73, p. 65.

⁴ R. Pernoud, *Recherches et débats* 1954, n° 8, « La France va-t-elle perdre sa jeunesse » ; débat entre R. Pernoud, Jean Mauduit et P. Barjon sur le théâtre d'Anouilh, p. 194. Par la suite, lorsqu'on fera référence à ce volume, on adoptera le sigle RD plus le numéro de la page.

⁵ Dont Anne Ubersfeld, Marie-Joséphine Whitaker.

⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris : Éditions Sociales, 1982, p. 151.

Planait sur le chaos des âmes et des cœurs.

C. Du fond de l'engloutissement j'ai élevé mon âme vers Toi, Seigneur! hha
Seigneur, si vous tardez encore, qui sera capable de vous soutenir?⁷.

Dès le prologue, l'introduction de cet espace extra-terrestre dans la réalité scénique permet d'établir une première opposition signifiante. Le poteau aux pieds duquel s'assied le Frère Dominique constitue une ligne verticale qui croise une ligne horizontale, frontière entre deux niveaux de la scène; nous obtenons en sorte une croix aux dimensions cosmiques qui encadre toute la représentation. D'autre part, le livre apporté par Frère Dominique est une clé pour remarquer une autre division de la structure spatio-temporelle. La pièce commence dans un espace-temps «ici-maintenant» pour, pendant la lecture du livre, aboutir dans «ailleurs-avant». Au cours de la pièce, plusieurs moments rappellent l'existence de deux plans spatio-temporels. Je n'en veux qu'un exemple:

(hurlement du chien)

Jeanne: Quel est ce chien qui hurle dans la nuit?

Frère Dominique: Ce n'est pas un chien,

C'est Yblis désespéré qui hurle tout seul au fond de l'Enfer! (JB, p. 1225).

Ces voix qu'on entend de loin – ici le hurlement – font ouvrir l'espace dramatique; celui-ci devient véritablement cosmique, il comprend toute la réalité créée: le Ciel, la Terre, l'Enfer. Au fur et à mesure, l'espace propre de Jeanne se sépare de l'«ici-maintenant» pour se peupler de «tout le peuple ensemble des vivants et des morts qui dit fille de Dieu» (JB, p. 1240). La dernière scène se déroule entièrement dans un espace cosmique qui tend vers le haut.

Dans cet espace sacralisé, les protagonistes, actants «terrestres» (Jeanne, Frère Dominique) et actants «extra-terrestres» (le Diable, les Anges), mènent un jeu où les adjuvants et les opposants se meuvent dans un conflit. L'actant-sujet central, Jeanne, réalise en définitive l'objet de sa quête aussi bien sur le plan «humain»: la France est unifiée, le Roi couronné à Reims, que sur le plan «surhumain»: elle reste fille de Dieu, elle atteint la «joie qui est la plus forte» (JB, p. 1241). Dans la scène finale, Jeanne n'est plus seule. Elle est accompagnée

⁷ Prologue créé en 1944 et dont le texte se trouve dans: P. Claudel, *Théâtre*, vol. II, coll. de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1965, p. 1531-1532. C'est également de ce volume que vient le texte de la pièce qui sera utilisé tout au long de la présente étude et dont les citations seront désormais désignées par le sigle JB suivi du numéro de la page.

par le Ciel : la Vierge : «[...] au dessus, sur le piliers de Jeanne» (JB, p. 1239) et par la Terre : «Il y a ce peuple en bas qui te regarde!» (JB, p. 1240) et c'est elle qui réunit les deux zones par son dédoublement : «Jeanne au dessus de Jeanne» (JB, p. 1241). En étant «cette grande flamme au milieu de la France» (JB, p. 1241), elle garde un moment ses chaînes pour les rompre définitivement et entrer dans un espace de «Dieu qui est le plus fort!» (JB, p. 1242).

Un coup d'œil rapide sur la structure microcosmique a déjà permis de déceler dans l'œuvre de Claudel toute une symbolique et une écriture dramatique qui s'avoue clairement comme un poème d'origine. Jeanne se présente comme l'alfa et l'oméga d'une humanité toute entière. L'espace qui s'ouvre avec le signe de la croix évoque, bien entendu, la liturgie et nombreux sont des exemples qui montrent que l'ensemble du texte est profondément imprégné de l'imagerie des Écritures. Arnaud Rykner en fait l'inventaire, impressionnant de compétence et d'exactitude⁸. Le personnage de Jeanne elle-même se présente comme une superposition de visages bibliques que le poème fait se succéder sous les yeux du spectateur et qui, dès le début, transfigure le personnage, l'arrache à son contexte historique aussi bien qu'à sa légende. A travers elle, Claudel relie l'histoire de France à celle de l'Humanité, parce qu'il la lit comme on lirait les Évangiles. De fait, un autre critique, Pierre Brunel⁹ l'a déjà montré comment, dès le prologue, l'œuvre laisse deviner derrière le martyr de cette «fille de Dieu» l'existence d'un véritable Évangile de Jeanne qui répondrait discrètement à celui de Jean. Exemple, cette voix qui proclame : «[...] il y eut une fille appelée Jeanne» (JB, Prologue, variantes, p. 1531) qui se fait directement l'écho des premières lignes du dernier Évangile : «[...] il y eut un homme envoyé de Dieu. Son nom était Jean» (Jn 1,6).

D'autres figures évangéliques transparaissent d'une façon flagrante derrière le personnage de la jeune fille : la Vierge Marie, Jean Baptiste, le Jésus-Christ lui-même ; Jeanne accomplit ici à elle seule le parcours rapporté par les Évangiles, de la prophétie initiale de Jean à la Passion finale. Les dernières paroles de l'œuvre suffisent à rappeler à quel point l'histoire de la Jeanne de Claudel peut se lire comme une véritable imitation de Jésus-Christ. Si «personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime» (Jn 15,1), c'est bien que la «pauvre pastoure de Domrémy» a vécu jusqu'au bout sa propre passion christique.

⁸ A. Rykner, «Jeanne au pays des mythes» *L'Herne*, 1997, n° 70, Paris : Éditions de l'Herne, pp. 282-292.

⁹ P. Brunel, «Théâtre et musique», Colloque de Cérisy-la-Salle.

Parmi les différents visages de Jeanne, qui apparaît tantôt en prophétesse, tantôt en vierge guerrière, tantôt en Christ féminin, tantôt en martyre des anciens temps, il en est encore un qui acquiert dans l'œuvre de Claudel une résonnance particulière : c'est celui de l'enfant Jeanne. La pénétrante étude de Ryckner, déjà citée, en rend compte. L'auteur esquisse même un parallèle entre l'histoire de Jeanne et *L'Alice au Pays des Merveilles*, en faisant ainsi de l'enfance la clé de la destinée de Jeanne. Halina Sawecka, pour sa part, entreprend une relecture de l'oratorio dans la perspective déterminée par la symbolique du feu¹⁰, démontrant que celui-ci contribue à fondre l'ensemble du texte en un tout unifié. Le feu est, dans cette perspective, le véhicule dont avait besoin Jeanne pour, triomphante de la chair et de la fumée, consacrer son ascension au rang de mythe. Le fait est que Claudel a centré sa pièce non sur la mort de Jeanne, mais sur le bûcher de Rouen. C'est de ce sommet qu'elle envisage, dans l'œuvre, toute la série des événements qui l'y ont conduite, depuis la consommation jusqu'à l'origine de sa vocation et de sa mission.

En conclusion, la pièce de Claudel n'est pas une historiette pour enfants sages : la Jeanne d'Arc claudélienne n'est pas non plus le jeune être héroïque dont les minutes du procès de Rouen ont décrit la passion. C'est bien une œuvre dramaturgiquement structurée, impressionnante par la beauté du langage et la profondeur du contenu où les textes et les intertextes se conjuguent pour donner au martyre de l'héroïne une dimension quasi cosmique.

Quant à *L'Alouette* de Jean Anouilh, que peut-on penser de cette sainte, de cette héroïne chrétienne de laquelle l'auteur a si soigneusement ôté tous les caractères surnaturels ? Bien sûr, le fait de prendre un sujet chrétien n'équivaut point à devoir se rapprocher des idées chrétiennes. Anouilh, qui est d'abord essentiellement un dramaturge, a trouvé dans Jeanne un beau sujet, un sujet pathétique, en accord d'ailleurs sur bien des points avec ce qui est le fond même de toutes ses pièces précédentes ; un sujet sans conteste, merveilleusement adapté à ses ressources de dramaturge. C'était une situation qui lui permettait de faire ce qu'il excelle à faire dans toutes ses œuvres : la transformation moderne d'une histoire connue. Il y a trouvé l'occasion, précieuse pour un auteur dramatique, de saisir des conflits entre les optiques diverses qu'on peut prendre sur cette histoire. Aussi bien, n'est-ce pas le métier de l'auteur qui a été attaqué et je n'ai pas à le défendre sur ce point. Les reproches le plus souvent formulés au niveau de la fable concernent les inexactitudes historiques, lesquelles – chose curieuse

¹⁰ H. Sawecka, « La symbolique du feu dans les textes relatifs à Jeanne d'Arc : le cas de Paul Claudel », Colloque organisé par la Société Internationale d'Histoire du Théâtre, Opéra et Ballet, Syracuse, 2010.

- manifestes chez Claudel, n'ont pas été discriminantes dans l'oratorio. Elles paraissent particulièrement graves ici car, comme le précise Régine Pernoud, il s'agit là d'une « transposition gratuite et sans bénéfice dramatique » (RD, pp. 191-194). Ainsi, par exemple, le personnage de Cauchon et celui de l'inquisiteur dont les rôles ont été systématiquement intervertis à la scène. En fait, on trouve dans le texte les attitudes et les paroles prêtées à Cauchon qui, dans la réalité, étaient celles de l'inquisiteur et vice-versa. Si, chez Claudel, Saint-Dominique mort en 1221 croise Jeanne née deux siècles plus tard, son apparition est dramatiquement justifiée puisqu'ils sont placés dans une position proprement métaphysique et ont le pouvoir de rapprocher les contraires ; en revanche, on peut se demander pourquoi, dans le cas d'Anouilh, avoir voulu présenter au public un Cauchon nouvelle manière, un Cauchon qui va surprendre, qui est différent de ce qu'on attendait ? Ce n'est plus là, considère Pernoud, un moyen dramatique, mais un « procédé » assez facile.

Il est vrai que soulever ces questions c'est situer le débat entre l'historien et l'auteur dramatique. Celui-ci est parfaitement en droit de placer un personnage sous l'éclairage et dans la situation qui en feront une figure intéressante, mais a-t-il le droit d'emprunter à l'histoire un nom pour faire de ce nom une attrape, pour placer sous ce nom des fantaisies qui n'ont rien de commun avec la réalité qui le lui a fourni ? Telle l'héroïne d'Anouilh, qui préfère la mort à l'idée de vieillir, de devenir une femme comme les autres, avec un mari et des enfants, procédé un peu usé chez l'auteur. Mais si l'on appelle cette héroïne Jeanne d'Arc, c'est une supercherie indigne du théâtre et de l'histoire conclue Pernoud.

Comment discuter avec un tel raisonnement ? Lorsqu'il emprunte un sujet à l'histoire, le dramaturge est tout de même tenu de respecter l'histoire, non pas dans son exactitude, mais dans sa vérité. Il n'a certes pas le droit d'user d'un nom qui ne sera qu'un moyen de faire passer, sous l'étiquette admise, connue, ce qui n'est qu'un sous-produit, une contrefaçon. Et il semble que plus la contrefaçon est habile, plus elle est réussie, plus il y a imposture. C'est par là qu'à mon sens Anouilh a péché ; c'est son habileté que je lui reprocherais, cette habileté qui l'a conduit non pas à épouser de l'intérieur le personnage de Jeanne, mais bel et bien à tricher avec lui.

Habileté d'abord, sur le plan microcosmique, à jongler avec la notion de temps. Les libertés prises par Anouilh à l'égard de la succession chronologique l'ont conduit à commettre une erreur ; il a fait couler le temps à l'envers en montrant Jeanne d'Arc à Reims après l'avoir montrée au bûcher, sous prétexte que son histoire, en tant que glorieuse, devait s'achever sur une vision triomphale. Anouilh s'est trompé : l'épisode le plus haut, le plus glorieux ce n'est

pas le sacre de Reims, c'est – comme l'a si bien compris Claudel – le bûcher de Rouen. Habilité plus grave encore se place au niveau idéologique de *L'Alouette*. C'est une pièce où, comme le dit si bien Jean Mauduit (RD, pp. 195–203), tout le monde trouve son compte. Elle parle de Dieu et de la foi en termes assez respectueux, elle montre à l'égard des pouvoirs établis juste assez d'irrespect, tout en semant ici et là des pointes qui permettent au spectateur anticlérical et antimilitariste d'applaudir en gardant bonne conscience. Au bout du compte, on serait tenté de partager l'opinion que la pièce est le fait d'un auteur suprêmement habile qui n'apporte rien de bien nouveau dans l'œuvre d'Anouilh ni n'enrichit aucunement la légende de la Pucelle d'Orléans.

Et pourtant, n'est-ce pas trop sévèrement juger l'œuvre où pour la première fois nous voyons dans l'univers d'Anouilh des personnages agir sur d'autres pour leur bien, faire passer un message qui reconforte leurs semblables, qui les rend meilleurs, qui élargit leur vision du monde ? Par sa conviction, par le don mystérieux qu'elle porte en elle, la révoltée, Jeanne, réussit à entraîner dans son sillage de pureté et de foi un Baudricourt, un La Hire, un Charles. Événement sans précédent chez l'auteur. Autre chose : *L'Alouette* est bien une pièce sur l'enfance, cette enfance dont rêvent sans cesse les héros d'Anouilh ; c'est une terre magique qui embellit à mesure qu'on s'en éloigne. Certains biographes de l'auteur y ont trouvé matière à de savantes explications. Mais ne peut-on pas y chercher la présence d'une sorte de mythe de Paradis Perdu ? Quoi qu'il en soit, le thème de l'enfance possède dans cette œuvre une importance capitale. La Jeanne d'Anouilh n'est pas une sainte, c'est une enfant. Bien sûr, le moteur essentiel de ses actes est la foi, mais c'est une foi enfantine. Cette part d'enfant qui est à la base de toute sainteté, Anouilh l'a bien su saisir et expliquer, tout comme Claudel. Voilà comment les thèmes favoris de l'auteur acquièrent une nouvelle résonance dans la pièce qui nous occupe.

Évidemment, c'est une Jeanne d'Arc qu'Anouilh n'a pas pensée en historien ni en chrétien ; l'auteur apporte ici son point de vue personnel, mais il traite son personnage avec une certaine probité, une véritable admiration, une très visible estime et un très réel respect. Je n'en donne qu'un exemple, notamment la scène concernant la raison pour laquelle elle conserve ses habits d'homme en prison¹¹. Ce passage montre sans l'ombre de doute que la pureté de Jeanne a été traitée par l'auteur avec respect. En outre, Anouilh a proposé une Jeanne d'Arc pas du tout conformiste, il n'est pas tombé dans le piège de l'idéalisation

¹¹ Pp. 161–167. L'exemplaire de la pièce utilisé ici sera : J. Anouilh, *L'Alouette*, Éditions de la Table Ronde, 1953 ; le sigle pour les citations : A, suivi du numéro de la page.

comme c'est le cas de quantité des auteurs qui ont mis en scène des personnages de saints. Pris d'un certain scrupule, il nous dit en substance pour finir :

Vous n'allez pas reconnaître la Jeanne d'Arc traditionnelle ; eh bien, on va vous la fournir et vous pourrez rentrer chez vous tranquilles et contents. Nous allons oublier la scène du sacre ; nous allons la montrer rapidement : voici Jeanne d'Arc avec son petit étendard, le roi couronné à Reims (A, pp. 186-189).

Nous avons ainsi une belle image de la fin, l'équilibre est rétabli.

Si donc Anouilh a traité le personnage de Jeanne tel qu'il le pensait, qu'il l'a reconstitué selon sa vue à lui, qu'a-t-il voulu faire ? Certains considèrent que le sujet même lui donnait la possibilité des allusions à la situation de la France. En fait, le pays occupé par les Anglais rappelait infailliblement une autre occupation, plus récente, et la verve satirique d'Anouilh en a profité pour faire par exemple une allusion aux collaborateurs, d'une manière très habile, mais un peu facile. Je serais plutôt de l'avis de Barjon qui estime qu'il a trouvé dans cette pièce une occasion, précieuse pour un dramaturge, de saisir de beaux conflits entre les optiques diverses (RD). À travers toute l'œuvre, elles se dressent les unes contre les autres. Il ne faut pas oublier que nous y assistons en fait à un procès. Chacun va se situer par rapport à cette histoire et nous dire exactement comment il la voit. Il y a d'abord l'optique de Jeanne, c'est l'optique chrétienne ; Jeanne dit au Dauphin qu'il doit aller se faire couronner à Reims. « Voilà qui est bien, dit Charles, mais comment y aller ? » - « En battant les Anglais, Gentil Dauphin » ; La Trémouille proteste que depuis des mois les soldats ne font autre chose ; « J'y parviendrai » - répond Jeanne. - « Je voudrais bien savoir comment » - réplique La Trémouille. - « Avec l'aide de Notre Seigneur Dieu qui m'envoie » (A, pp. 88-89). Selon cette optique, qu'est-ce que cette histoire ? : c'est l'histoire des prouesses accomplies par une petite fille parce que Dieu est intervenu, que Dieu a pris le commandement, que Dieu a ordonné et qu'elle exécute.

Mais il y a d'autres optiques possibles et Anouilh s'est efforcé de les adopter successivement. Il y a l'optique des juges ecclésiastiques qui se méfient. Cauchon dit à Jeanne : « Ni en tant qu'hommes, ni en tant que prêtres, nous n'avons aucune raison valable de croire en ta mission ; toi seule as une raison d'y croire, poussée sans doute par le démon qui veut te perdre » (A, p. 117). Dieu n'a rien à voir ici, c'est Satan qui dirige tout. Jeanne est une exaltée, une hystérique ; à ne pas oublier que, selon l'histoire, elle a été condamnée comme hérétique et sorcière. Il y a en outre l'optique de ceux qui ne croient ni à Dieu, ni à diable. C'est une histoire toute humaine, toute naturelle qu'Anouilh propose,

sans toutefois la faire sienne. C'est Jeanne elle même qui attire l'attention sur cette optique, mais comme elle s'adresse à Baudricourt, il lui faut bien adopter provisoirement son optique; il pense en écoutant Jeanne lui conter sa mission: « puisqu'elle m'a convaincu par son éloquence, pourquoi ne convaincrait-elle pas le dauphin, l'archevêque? ce sont des hommes comme moi et plutôt moins intelligents que moi; pourquoi ne convaincrait-elle pas aussi nos soldats? » (A, p. 59). Cette optique, c'est celle du rationalisme.

Il ne faudrait surtout pas croire qu'Anouilh la fasse sienne; il nous la propose comme une des optiques possibles. Celle qui est peut-être la plus proche de l'auteur c'est celle qui nous est fournie par Warwick, l'officier anglais:

On a dit qu'il n'y avait pas eu de miracle à Orléans, que notre réseau de bastilles isolées était absurde, qu'il suffisait d'attaquer, c'est faux. Notre commandant n'était pas un imbécile; il connaissait son métier; il l'a prouvé avant cette malheureuse affaire; ce qu'il y a eu en plus, c'est l'impondérable: Dieu, si vous y tenez; ce que les états-majors ne prévoient jamais, c'est cette petite alouette chantant dans le ciel de France [...], ce chant joyeux et absurde d'une alouette immobile dans le soleil pendant qu'on lui tire dessus. C'est tout (A, p. 111).

Anouilh va en fait se mettre à l'intérieur de ces optiques, il peut nous les proposer, sans faire pression sur le spectateur pour amener celui-ci à en choisir une plutôt que l'autre. C'est le droit strict de l'auteur, même s'il ne se place pas au fond de ces optiques d'une manière également loyale. Barjon, cité plus haut, reproche à Anouilh l'inexpérience du mystère de Jeanne. Le critique déplore qu'il n'a pas su faire de l'affrontement dernier de Jeanne avec l'inquisiteur la grande scène de son œuvre. En effet, il y avait de quoi en faire une: pour la première fois deux volontés se mesurent, enfermées l'une comme l'autre dans leurs certitudes. Le meilleur est que, dans cet affrontement, nous voyons se dresser l'une devant l'autre deux erreurs, deux fausses notions de Dieu; finalement ce dialogue qui eût pu être un si beau témoignage, comme il le fut dans la réalité, du Dieu des chrétiens, se transforme en une sorte de dialogue philosophique, existentialiste, qui se rapproche étrangement du dialogue d'Oreste et de Jupiter dans *Les Mouches* (RD, p. 212).

Si l'on peut déplorer, comme le fait Barjon, la perte des dimensions chrétiennes dans la pièce d'Anouilh, le manque de tout surnaturel authentique chez son héroïne, il n'en est pas moins vrai que l'auteur nous a donné une idée très humaine par certains côtés et très réaliste du personnage de Jeanne. Celle-ci ne se pose nullement en prophète, comme un être inspiré de Dieu, c'est un fait;

la Jeanne d'Anouilh est un être révolté dont le théâtre de l'auteur est rempli ; elle est terriblement seule, comme ses autres héroïnes, devant ses juges auxquels elle tient tête avec toute sa violence de petite fille. Tout au contraire de Claudel, Anouilh a voulu voir dans Jeanne un simple phénomène d'ordre naturel, une alouette parmi les autres alouettes qui chantent le printemps et non pas la grâce.

