



**Clio. Femmes, Genre, Histoire**

25 | 2007  
Musiciennes

---

## Jeanne d'Arc et ses voix, dans deux opéras, Verdi et Honneger

Julie DERAMOND

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/2912>

DOI : [10.4000/clio.2912](https://doi.org/10.4000/clio.2912)

ISSN : 1777-5299

### Éditeur

Belin

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2007

ISBN : 978-2-85816-900-9

ISSN : 1252-7017

### Référence électronique

Julie DERAMOND, « Jeanne d'Arc et ses voix, dans deux opéras, Verdi et Honneger », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/2912> ; DOI : [10.4000/clio.2912](https://doi.org/10.4000/clio.2912)

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Jeanne d'Arc et ses voix, dans deux opéras, Verdi et Honneger

Julie DERAMOND

---

« Je ne suis né pour célébrer les saints :  
Ma voix est faible, et même un peu profane.  
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne  
Qui fit, dit-on, des prodiges divins »<sup>1</sup>.

- 1 Derrière la voix de Voltaire, en ce début de *la Pucelle d'Orléans*, pourraient se résumer deux siècles d'écriture historique et musicale autour de Jeanne d'Arc. Une héroïne au Panthéon des Français qu'il n'est pas question de répudier mais de s'accaparer, pour la tirer à soi dans les contextes politiques et religieux les plus divers. Ses traits se transforment au gré des passions françaises, quand elles ne sont européennes, et son histoire se mue en mythe. Adoptée de nos jours par les idéologies nationalistes, on oublie généralement qu'elle était à la fois une jeune fille, un chef de guerre et, depuis 1920, une sainte. Jeanne d'Arc apparaît comme une synthèse, souvent disparate de différents archétypes coexistant, mais que l'on regarde habituellement séparément. Elle est tour à tour l'illustre ancêtre de Napoléon, chef des armées, quand à l'étranger elle devient le modèle romantique de résistance face à l'envahisseur.
- 2 Sous la Restauration, elle est l'alliée du trône et de l'autel qui a permis à Charles VII de monter sur le trône, la réconciliatrice nationale sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire. Avec la Troisième République commence une période mouvementée où Jeanne d'Arc est sous les feux de la rampe. Le discours est tout de louanges autour du symbole consensuel du patriotisme, mais le débat se fait passionné au sein des partis, entre les catholiques qui réclament de plus en plus ouvertement la canonisation distinguant l'envoyée de Dieu devant l'héroïne nationale, et les anticléricaux, souvent républicains, qui voient en elle la fille du peuple, victime du clergé. Après la première guerre mondiale, l'opinion s'apaise. Jeanne d'Arc dans une volonté de concorde internationale est canonisée par Benoît XV en 1920 et l'héroïne Lorraine, de plus en plus accaparée par la droite, lui est désormais associée. A travers elle, se croisent et s'entrecroisent quelques-uns des acteurs collectifs phares de la période, à savoir la Nation, la République, l'Église.

- 3 La récupération de Jeanne d'Arc n'est donc jamais insignifiante, encore moins sans enjeux, même quand elle semble découler du hasard ou du contingent. Comment dès lors représenter Jeanne d'Arc sur la scène des théâtres lyriques ? Comment la montrer, corps et âme, face à un public qui souhaite être ravi par cette image - image qui colle souvent à son attente ? A l'opéra, le spectateur s'attend à être pris dans le tourbillon de l'œuvre, à s'identifier totalement au héros ou à l'héroïne. Parallèlement, celui-ci ou celle-là devient réel, révèle sa présence aux yeux et aux oreilles de ses destinataires, leur permettant de mettre de côté la part fictive de la création. Dès lors, la femme, qui parle ou qui chante sur scène, incarnera une Jeanne en adéquation avec l'imaginaire d'un public à un moment donné. Les parts de sacré et de féminin, inséparables du personnage johannique, seront en quelque sorte transcendées par le chant et la scène.
- 4 A travers deux œuvres lyriques, correspondant à deux époques singulières, à deux moments de la recreation mythique de Jeanne d'Arc, nous tenterons de retrouver les traits, les « visages » de cette héroïne pourtant « sans sépulcre et sans portrait »<sup>2</sup>. Place à Verdi d'abord, à Honegger ensuite.

## Giovanna, à corps et à cri

- 5 Évoquons tout d'abord *Giovanna d'Arco*, donnée pour la première fois en 1845, sur la scène de la Scala de Milan, œuvre musicale de Giuseppe Verdi, le grand compositeur italien à qui l'on doit entre autres, la *Traviata*, *Rigoletto* ou la *Forza del Destino* et d'un de ses librettistes attitrés, Témistocle Solera (1815-1878), tout autant homme de musique, de lettre ou de scène, qui collabora également à *Nabucco*, *Oberto* ou *I Lombardi*. Une Jeanne d'Arc à l'italienne, drame lyrique en un prologue et trois actes, mais tenant du grand opéra à la française, écrite en peu de temps, et qui eut du succès certes, mais fugace, avec ses dix-sept représentations à Milan.
- 6 On est alors en pleine crise politique. Le *Risorgimento*, ce vaste mouvement italien qui vise à la libération et à l'unification nationale devant l'éclatement des États et la domination autrichienne, se développe à plein dans les années 1840, sous l'impulsion de Mazzini et de Garibaldi. Dans ce contexte, Giuseppe Verdi use de ses talents de compositeur et de sa verve patriotique. La province veut se libérer de l'oppression autrichienne, Verdi, l'« accoucheur du patriotisme italien »<sup>3</sup>, produit des exemples à méditer. Il est difficile de statuer sur l'engagement politique tout d'ambiguïté de Verdi, toujours est-il qu'il utilise alors des recettes qui plaisent au public, et réinvente l'histoire de Jeanne d'Arc pour mettre en scène les comportements individuels, les passions politiques, le tout agrémenté de couleur locale.
- 7 Le choix de cette Française n'est pas anodin, car elle incarne le type même de l'héroïne épique, aux qualités de cœur et d'âme, et de l'héroïne tragique, « individu qui prend le pas sur le social »<sup>4</sup>, dans un monde conflictuel par excellence. Par là, Verdi se glisse aisément dans une tradition qui voue à l'opéra un rôle moral fort, et qui pousse les compositeurs à exalter les grands principes ou valeurs que sont gloire, patrie ou honneur, à travers des personnages exceptionnels capables de faire « grandir » le spectateur<sup>5</sup>. Et le public varié qui se rend à l'opéra à cette époque, ne s'y trompe pas, chantant et jouant dès les premiers soirs et en pleine rue, le chœur des démons « Tu sei bella » à l'orgue de barbarie.

- 8 Le compositeur bénéficie du succès international de la pièce de Schiller *Die Jungfrau von Orleans*, créée en 1801 et de ses retombées opératiques, avec par exemple, les *Giovanna d'Arco* de Salvatore Vigano, dont la première a lieu le 3 mars 1821 à la Scala de Milan et de Giovanni Pacini dans la même salle le 14 mars 1830. Malgré ses dires, le librettiste attiré du maestro Verdi, reprend l'histoire johannique revue et corrigée par le dramaturge allemand. Sa *Giovanna* devient donc une sorte de « doublure » de la Jeanne d'Arc qui se mourait d'amour pour le bel Anglais Lionel, condamnée par son père, expirant non plus sur le bûcher... mais sur le champ de bataille ! Pour autant, pas question de tout copier : Solera s'inspire de Schiller mais n'accepte pas la trahison de Jeanne. Chez Verdi, la belle devient l'amoureuse du roi ! Petit détournement de l'histoire, mais plus grande cohérence patriotique. Car *Giovanna d'Arco* - nous l'appellerons de cette manière pour ne pas la confondre avec l'héroïne historique - est vue à l'image de ce premier XIX<sup>e</sup> siècle.
- 9 Il n'est pas question alors pour les artistes de coller au plus près de la « réalité historique » en suivant les manuscrits et les ouvrages érudits des historiens du temps, mais de faire du personnage historique une incarnation de leurs idéaux. En effet, comme le rappelle Georges Goyau, le « mouvement romantique aimait d'une passion quelquefois brumeuse les apparitions historiques où s'incarnait l'âme des peuples, les personnalités où des consciences collectives se résumaient et s'exprimaient : il fut séduit par Jeanne »<sup>6</sup>. Elle devient donc le modèle de l'héroïne exaltée et idéaliste, qui croit en ses passions et ne se laisse pas décourager par des conditions sociales ou amoureuses défavorables. Malgré ses faiblesses, son désespoir parfois, la jeune fille ne cesse de croire en son idéal d'action, et se jette dans la bataille, au propre comme au figuré.
- 10 A l'heure où Michelet la décrit comme la représentante du peuple, combattant pour la liberté, pas question pour Verdi, de la laisser s'amouracher de l'ennemi. *Giovanna d'Arco* ne doit pas être une héroïne de demi-mesure, mais un symbole conforme aux canons du temps. Et de là naît la première rencontre sacrée. Si la *Jeanne d'Arc*<sup>7</sup> de Michelet laissait place à de criantes invraisemblances, elle n'en devenait pas moins un modèle, un exemple tendant au sublime. Son portrait était idéal, idéal même. Des soubassements français naquit la pucelle.
- 11 *Giovanna d'Arco* reprend ces attributs, se parant d'une nouvelle auréole, sacrée sans pour autant être religieuse. Et cela, quoi de mieux que de le figurer à l'opéra - scène profane qui n'en est pas moins théâtre de ritualisation : un lieu, un décor, une scène à distance ? Le tout pour différencier ce qui se joue ici, sur les planches de ce qui se déroule dans la vie quotidienne. A cette époque, Jeanne d'Arc est consacrée par son patriotisme et sa foi, mais sa sainteté est loin de faire l'unanimité. On est encore loin de la canonisation, réclamée pour la première fois par Mgr Dupanloup en 1869. Jeanne d'Arc est donc avant tout une jeune fille hors du commun qui sauva la France, ce qui sera particulièrement mis en valeur par Verdi.
- 12 Dans l'opéra, la religiosité est partout, mais davantage comme élément pittoresque que comme trait johannique. Elle vient s'ajouter au décorum médiéval qui prévaut dans l'art lyrique, conformément à la mode de l'époque. Dieu est donc constamment invoqué sur la scène, mais davantage comme référent, que comme élément dramatique. *Giovanna d'Arco* est sacralisée non par sa foi mais par sa personnalité et sa geste belliqueuse. Pourtant qu'on ne s'y trompe pas, *Giovanna d'Arco* est bien ici une héroïne sacrée. Personnage principal de l'opéra, sa vie apparaît dominée par « la forza del destino », thème cher à Verdi. C'est bien la destinée qui la mène à la mort. Pour autant, *Giovanna d'Arco* est une jeune fille avant tout autre chose.

- 13 Sa féminité est mise en avant, dès la toute première note. Le rôle de Giovanna est le rôle titre féminin par excellence, dédié à la *prima donna* : une soprano à la voix puissante et brillante, à la fois légère (c'est-à-dire qu'elle a des facilités dans les aigus) tout en ayant des graves sûrs et profonds. Une voix ample, qui mêlant virtuosité et richesse du timbre, trahit avant tout la force de caractère. Derrière les vocalises passionnées de l'héroïne transparaissent les traits d'une femme partagée entre l'aspiration au divin (les aigus, souvent associés à la pureté, la spiritualité<sup>8</sup>) et l'ambition, la bravoure, caractères plus masculins, s'exprimant dans des graves soutenus avec soin. Quelque part, un rôle oscillant entre pouvoir bénéfique - présent chez toute soprano - et maléfique - mezzo-soprano ou alto - , représentant avec force l'ambiguïté johannique : avec la question du genre de Jeanne d'Arc - l'androgynie, le garçon manqué, la femme virilisée - celle de sa définition spirituelle<sup>9</sup> - la sorcière ou la Sainte. Dans l'opéra, même le père de Giovanna se demandera si elle tient de Dieu ou du diable, allant jusqu'à la maudire et la livrer aux Anglais. C'est donc d'abord et avant tout un être humain, une femme même, en ses énigmes et contradictions, que désire représenter Verdi. Il donne donc corps et voix à l'héroïne médiévale, l'établissant en ce nouveau siècle, par une tessiture longue, un timbre plein et une voix forte.
- 14 Cette Jeanne est celle qui sait se faire entendre. Elle mène les troupes comme elle dicte ses gestes au roi. Cela est tout à fait remarquable dans la *cabalette*, phrase finale, rapide et rythmée, du duo de la fin du premier acte, lorsque Charles VII reprend le motif musical entonné par Giovanna, pour la suivre à l'assaut. Giovanna est donc une femme à l'accent véhément, l'attaque vigoureuse, l'articulation mordante et la projection efficace<sup>10</sup>, forte de ses choix et de sa féminité, tout en menant ardemment le combat. C'est une Giovanna fougueuse, qui sait rassurer les troupes et les mener à la bataille, accompagnée par un orchestre plein de vivacité et d'entrain, sur des rythmes binaires. Mais elle sait aussi se laisser aller à l'émotion, faisant entrevoir sa sensibilité dans de longues prières à Dieu, inflexions angéliques toutes de *legato*<sup>11</sup>. En même temps, elle n'est plus cette Jeanne d'Arc du Procès, qui cherchait tant et plus à se « désincarner », à prendre le pas sur son corps, en maîtrisant sa sexualité et son alimentation. D'une jeune vierge, non menstruée, sans doute quelque peu anorexique, Verdi fait une femme aimante, en pleine possession de son souffle, de ses muscles, de sa posture, en bref, de son corps.
- 15 Certes Giovanna porte l'armure dans la plupart des mises en scène, mais ce n'est pas l'« habit d'homme » qui détermine le caractère du personnage. Giovanna d'Arco est avant tout femme et héroïne car elle s'abandonne à l'amour dans une sublime déclaration au roi Charles VII à l'Acte I, scène 4 : « T'amo ! Si, t'amo ! » toujours plus aigu, comme un cri jeté vers le ciel. Elle reste « prisonnière » de sa tessiture de soprano, destinée à être au diapason du jeune ténor, selon la grammaire verdienne que décrypte notamment Gilles de Van<sup>12</sup>. Malgré son sacrifice et son renoncement nécessaires au dénouement, Giovanna reste avant tout une amoureuse, tant humainement que spirituellement, ce qui la place véritablement du côté du féminin et lui donne sa place parmi les grandes héroïnes de Verdi, de Violetta à Aida. Toutes ses décisions semblent être prises avant tout par amour, par passion, atteignant par là au sacré. Et c'est bien là une des normes fondamentales de l'opéra, comme l'a démontré Marie-France Castarède dans ses *Vocalises de la Passion*<sup>13</sup>.
- 16 Dernière tessiture qui peut nous en apprendre sur le caractère de Giovanna, celle de son père, Giacomo, interprété par un baryton. Le baryton -c'est-à-dire la voix médium chez les hommes- est un personnage « à la croisée des chemins »<sup>14</sup>, destiné à jouer un rôle d'autorité (tout comme la basse, grâce aux graves de sa voix) et un rôle d'ennemi, de

traître le plus souvent. Ici les deux éléments sont couplés chez le père de Giovanna. Personnage mineur chez Schiller, Solera et Verdi en font un élément majeur du drame, une sorte de pivot qui insuffle toute sa dynamique au conflit, tout en donnant à l'ensemble sa cohérence. Il permet également de recentrer l'opéra autour des trois tessitures reines et maîtresses dans l'art lyrique du XIX<sup>e</sup> siècle : ténor, soprano, baryton. Ainsi Giacomo a-t-il un rôle déterminant à jouer dans l'action, son ombre plane toujours sur les épaules de Giovanna. Assistant à la déclaration d'amour pleine de fougue de sa fille, il reste persuadé qu'elle s'est vouée au diable par penchant pour le roi, il la maudit et la dénonce aux Anglais, ce qui la mène à sa perte. Ici la valeur performative du langage opératique est totalement à l'œuvre : parce que Jeanne déclare son amour, elle est sacrilège, parce que son père la maudit, elle est désavouée par les hommes comme par Dieu. Il semble bien ici que Giovanna s'intéresse d'avantage à l'opinion paternelle qu'au divin, si l'on en juge par ses paroles dans le duo qui l'oppose à Giacomo, Acte III scène 2 : « *Or dal padre benedetta,/Appurata dai dolori,/Sono ancor di Dio l'eletta,/Torno ai bellici sentier.* » C'est bien parce qu'elle a reçu la bénédiction paternelle qu'elle se sent encore élue et se voit prête à prendre les armes. On est loin de Jeanne d'Arc – l'héroïne du XV<sup>e</sup> siècle – partie loin de ses parents et dialoguant seule avec Dieu et ses voix. Ici, le médiateur paternel est fondamental, faisant perdre courage à Giovanna, créant le drame véritablement.

- 17 Comme souvent au XIX<sup>e</sup> siècle, le rôle de l'opéra est bien ici de raconter « des histoires de famille »<sup>15</sup> car le conflit privé y est « investi d'une signification politique »<sup>16</sup> claire pour le spectateur. On le voit, les rapports entre les personnages sont concrets et Giovanna d'Arco prise par des considérations familiales relativement banales. Une histoire qui pourrait se résumer à celle-ci : un père puissant, déchiré par le départ de sa fille à l'adolescence, jaloux du Roi, désire ardemment garder des liens forts avec elle, quitte à la maudire si elle outrepassa ses droits et devoirs. On comprend que l'accent ne soit pas mis sur la sainteté johannique. L'opéra vise bien à mettre en scène le drame psychologique : il s'agit de montrer des hommes, des femmes qui s'aiment, s'entre-déchirent... Giovanna est donc bien « incarnée » sur scène, une jeune fille qui pense, s'exprime, évolue en fonction de ses affects.
- 18 Par suite, Giovanna ne meurt pas sur le bûcher. Le compositeur évite ainsi une des scènes « cliché » de la représentation johannique, omettant d'aborder l'apothéose et la quasi-divinisation de Jeanne tout en échappant par là, à la question du procès pour sorcellerie. Son propos n'est pas là. Point de surnaturel, ou alors sous forme d'anges et de démons tenant plutôt du fantastique et du pittoresque, encore moins de questions métaphysiques. Giovanna mourra guerrière, devenant par là une martyre de la patrie. Elle connaît par là une mort d'homme, mais toujours sans ambiguïté possible. Sur la scène, ses derniers mots sont ceux d'une femme. Malgré un habit d'homme (dans la plupart des mises en scène sous la forme d'une armure), Giovanna, dans tout l'opéra, quel que soit le moment, reste la belle dont la morale colle au physique : pure, chaste, vertueuse malgré les tentations et son désir d'amour et de liberté. L'opéra de Verdi et Solera donne raison à Catherine Clément lorsqu'elle remarque que « quand l'affaire devient sérieuse, le simili qui fait croire à de l'homme disparaît »<sup>17</sup>.
- 19 La femme est sanctifiée par son sacrifice à la patrie, son salut dépendant ici essentiellement du sort de son pays. Sa sacralité est ici l'émanation de son chant qui, quand ses aigus deviennent inintelligibles, se métamorphose en cri. Cri qui se fait prière, se transformant en émotion pure pour le public. Par là, Verdi trouve une nouvelle forme

d'expression. Le spectateur, porté par son chant, ressent les mêmes sentiments et partage l'expérience johannique. Giovanna n'est plus la Jeanne d'Arc, abandonnée à son triste sort d'avant le bûcher, elle est d'abord la révoltée. Verdi introduit la violence dans sa musique, n'hésitant pas à montrer une femme déchirée entre ses passions, tourmentée mais fière et forte devant sa mission, en même temps qu'un être qui sait se laisser aller à l'émotion et à l'expression de ses souffrances : une femme capable de chanter à corps et à cri.

## Jeanne au bûcher des Voix

- 20 Autres temps, autres mœurs, autres hommes... Dès le titre, *Jeanne d'Arc au bûcher*, la note est donnée, insistant sur ce qui constituera le nœud de ce nouveau drame, créé à Bâle le 12 mai 1938. Ici, ce sont Paul Claudel et Arthur Honegger qui mêlent leurs plumes en 1935, pour composer un oratorio dramatique, c'est-à-dire une œuvre lyrique sur un sujet sacré, tout en restant sur la scène du théâtre. Les deux auteurs répondent en cela, à la proposition d'Ida Rubinstein<sup>18</sup>, la célèbre mécène russe, qui a l'idée de monter un mystère médiéval sur le thème de Jeanne d'Arc. L'homme de lettres catholique et le protestant suisse, membre du groupe des Six<sup>19</sup>, qui a déjà composé *Le Roi David*, *Pacific 231* ou *les Aventures du Roi Pausole*, se rencontrent dans cette collaboration à la fois exceptionnelle et totale, « harmonieuse synthèse de deux aspects d'une même pensée »<sup>20</sup>. Véritable alchimie des sons et du verbe, l'œuvre est un savant mélange de musique religieuse et profane, d'harmonie savante et légère en même temps qu'orchestration littéraire entremêlant versets bibliques, latin classique et langue populaire.
- 21 La Pucelle d'Orléans est devenue une figure beaucoup plus consensuelle qu'elle ne l'a été jusque là, notamment lors du conflit des deux France qui a opposé catholiques et anticléricaux dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle n'est plus la patriote de naguère, l'héroïne exemplaire emportée par sa soif de libération nationale, symbole de la lutte contre l'envahisseur. *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller a perdu de son influence, les études historiques les plus rigoureuses sont parues et connues, en même temps que le contexte politique a changé. Jeanne d'Arc, familière à tous, est désormais d'abord une sainte, canonisée par le pape Benoît XV le 16 mai 1920.
- 22 Si le nationalisme a encore cours, désormais circonscrit à l'aile droite en politique, et la guerre pas totalement oubliée, ce n'est pas ce qui semble intéresser de prime abord les auteurs. Paul Claudel, dans une conférence donnée à Bâle lors de la création de l'oratorio, explique avoir tenté de suivre Jeanne, sans la tirer à soi, comme le font la plupart des hommes politiques et écrivains de cette époque : « 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'introducteur. On ne peut pas faire parler Jeanne, on ne peut que la laisser parler »<sup>21</sup>.
- 23 Malgré ces vœux pieux, Paul Claudel et Arthur Honegger donnent leur pête à celle qui sera Jeanne d'Arc au Bûcher, insistant sur l'aura catholique de l'héroïne, la pétrissant de religiosité. Paul Claudel, déjà « fou de Dieu » retrace avant tout une destinée, sanctifiée par la communauté catholique. Mots et notes sont savamment orchestrés pour asseoir en Jeanne la figure de sainte qu'elle est déjà aux yeux de l'Église : « Quant à Jeanne elle-même, ce n'est pas la petite paysanne ni l'héroïne historique que j'ai essayé de représenter. C'est sainte Jeanne parvenue à l'auréole »<sup>22</sup>. Pour autant la politique n'est pas totalement évincée de l'histoire. Déjà, les sommités politiques, les membres de la Sorbonne, de la haute noblesse, tous coupables d'avoir abandonné Jeanne d'Arc en son

temps, sont stigmatisés, ridiculisés, caricaturés même, comme le montre par exemple ce vil jeu de cartes dans lequel rois et reines se jouent des contraintes et des hommes pour trahir et comploter. Mais en politique, le dramaturge cherche d'abord à présenter Jeanne en réconciliatrice intemporelle, héroïne nationale capable de réunir autour de sa figure les France divisées. Surtout, la donne a changé, en un temps où l'histoire johannique est connue et respectée.

- 24 On est désormais loin de Verdi et de ses facéties autour de la réalité historique. En 1845, l'on commençait tout juste à découvrir les véritables mésaventures de Jeanne d'Arc grâce à Guido Görres, l'historien catholique allemand qui s'est penché avec attention sur les sources dans *Jeanne d'Arc d'après les chroniques contemporaines* et à Jules Quicherat, le chartiste agnostique qui assure, pour la Société de l'Histoire de France, l'édition entre 1841 et 1849 de l'ensemble des Procès de condamnation et de réhabilitation.
- 25 En 1938, l'histoire est beaucoup mieux connue grâce aux travaux de Jules Quicherat dont la publication est achevée et à ceux d'autres auteurs tels que Jules Michelet, Henri Wallon ou un peu plus tard, Mgr Debout, Mgr Touchet et Gabriel Hanotaux qui se chargent de la vulgariser auprès d'un public plus large. Désormais, on s'en laisse moins conter à propos de Jeanne d'Arc et les nombreuses éditions d'ouvrages d'histoire johannique, comme la diffusion de son épopée dans les manuels scolaires catholiques et laïcs, assurent une plus grande exactitude historique. Partout, et de plus en plus, grâce à ces divers travaux, chacun peut apprendre à connaître la vie de la Pucelle d'Orléans, sans la voir entachée des légendes nombreuses que l'on avait coutume de lui rattacher : habitude qui faisait qu'encore en 1876, dans son opéra représenté à Paris, Auguste Mermet commettait nombre d'anachronismes, par exemple en faisant vivre Agnès Sorel, pourtant de 20 ans sa cadette, à la cour en même temps que Jeanne d'Arc, et en renouant avec l'image d'une Jeanne prophétesse, se ressourçant près de l'arbre magique du Bois Chenu.
- 26 Paul Claudel conçoit la trame dramaturgique de son œuvre sans oublier les actes du procès de condamnation, qu'il citera à maintes reprises, donnant ainsi profondeur et véracité à son propos. Les grands moments de l'épopée johannique sont ainsi respectés et représentés : enfance, épisode des voix, rencontre avec le roi, combat, procès, bûcher... Pour autant, l'œuvre s'éloigne des chemins battus, renouvelant même la vision traditionnelle de l'histoire de Jeanne d'Arc. En effet, Paul Claudel représente l'histoire à rebours, à travers la remémoration de l'héroïne, comme si, au moment de mourir, elle se rappelait les moments capitaux de son existence. La mise en abîme par le récit des grands *topoi* johanniques permet de mettre l'accent sur le bûcher tout en donnant une dimension nouvelle et dramatique à l'histoire.
- 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 sommet (...) 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.<sup>23</sup>
- 27 Si la vision n'est pas linéaire, l'œuvre n'apparaît pas fragmentée pour autant, la musique servant de lien entre les tableaux, en ses allers-retours constants, grâce à des motifs identifiés et souvent ré-évoqués. De même, la vie de Jeanne d'Arc, malgré la construction dramatique, paraît guidée par une même force, parallèle à celle de Verdi, aboutissant non plus à la victoire mais au bûcher. La mise en avant du supplice johannique semble ici sacraliser la violence, en lui donnant une dimension normative<sup>24</sup>, d'autant plus importante qu'il est au cœur d'une œuvre destinée à être mise en scène, imagée pour les

spectateurs. On n'est pas très loin en cela de la *Passion de Jeanne d'Arc*, film de Carl Dreyer, créé en 1928. Dans ce film axé sur le procès et la fin de l'héroïne, la tension dramatique était également à son comble pour rendre palpable la transcendance. La musique rejoint donc l'image, tissant le fil de l'hagiographie, construisant une « vie de sainte » en prédestinant Jeanne d'Arc au martyre (même s'il n'a pas été reconnu officiellement par l'Église).

- 28 C'est bien ici que se joue le point fondamental de *Jeanne d'Arc au bûcher*. La sainte de Claudel et d'Honegger est avant tout une figure christique, se vouant à la mort pour le salut des hommes. Sur la scène de l'opéra, Jeanne a accepté, elle aussi de perdre son corps : la présence de Jeanne, immobile sur son bûcher d'un bout à l'autre de la représentation en est un exemple (mises en scène de 1941 à Lyon et de 1950 à l'Opéra de Paris, notamment) même si c'est la musique qui le démontre avec le plus de force.
- 29 Dans cette œuvre, Jeanne est « sans voix », dans le sens où elle ne dispose pas du chant pour s'exprimer. Jeanne d'Arc est incarnée par une récitante, capable seulement de lui donner le verbe mêlé à l'intonation sans lui adjoindre la mélodie du chant. Pas très étonnant quand on sait qu'Ida Rubinstein, la commanditaire de l'œuvre, aura le rôle-titre lors des représentations suisse, française et belge de 1938 à 1940. En ce sens, la voix de Jeanne apparaît comme beaucoup moins « dans le corps » que celle de ceux qui l'entourent. En effet, les chanteurs utilisent cette expression pour parler d'une voix bien placée, qui se fonde sur le souffle : une voix « connectée » grâce à une respiration abdominale qui oblige le chanteur à se servir de son ventre et à trouver la posture générale adéquate (dos droit, pieds au plancher, nuque souple) qui lui dicte son allure, corps et voix ne faisant alors qu'un. Jeanne, privée du chant, l'est aussi de son corps et c'est déjà une façon de représenter l'élévation qui caractérise sa sainteté. Jeanne est bien au-delà des contingences matérielles, et sa voix nous le dicte. Pas de vocalises pleines de virtuosité, pas de détours par les aigus pour affirmer sa volonté : une voix posée, maîtrisée, mais toujours mixée dans le médium, entre graves et aigus, sans jamais d'échappée. Par là même, Jeanne s'élève au-delà du féminin, au-delà de la question du genre. Femme ou homme quelle importance ?
- 30 Le sacré fait sauter le clivage de la distinction des sexes, pour paraphraser Catherine Clément<sup>25</sup>. Ce n'est pas la femme que cherchent à montrer Paul Claudel et Arthur Honegger. Jeanne n'a pas besoin ici de caractère sexuel marqué : le chant ne vient ni révéler son attitude morale profonde, comme il le faisait chez Verdi, ni accentuer le rôle du féminin dans son épreuve. Ici, l'exemplarité tient à sa destinée, dans un parallèle raisonné avec le Christ. Parallèlement, cette distanciation du personnage vis-à-vis de son corps, l'aide dans l'acceptation du bûcher. La « prédestination johannique » est ainsi marquée au plus profond de la musique, cette musique qui l'aide à se souvenir et qui lui dicte son devoir. C'est en entendant le chœur de Trimazo - sorte de chanson populaire qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre tel un leitmotiv - que Jeanne accepte son sort et assume sa destinée de « cierge ». La musique participe de la recréation du parcours de sainteté de Jeanne, selon le désir de Claudel et d'Honegger.
- 31 Ici encore la voix de Jeanne a une grande incidence. Voix parlée contre voix chantée, Jeanne est distinguée dès l'abord comme la jeune fille sans défense qui ne possède pas les attributs et le charme d'une voix. Le chant ensorcelle et l'on connaît le pouvoir surnaturel des sirènes sur Ulysse... Jeanne ici ne peut rendre son discours poignant et émouvoir son auditoire par des vocalises enchanteresses. Elle n'a la voix « de rien chargée que de son sens »<sup>26</sup>. Face à un chœur et des juges accusateurs interprétés par des chanteurs à la voix

lyrique - tel Cauchon au ténor brillant - elle ne dispose que de sa parole - une voix à la tessiture extrêmement restreinte - jamais vraiment entendue. On est alors très proche ici du théâtre grec. Comme le désirait Claudel, « un personnage unique, je veux dire seul doué de visage, parle au milieu d'un demi-cercle de voix qui, de par l'assistance qu'elles constituent, l'invitent, le contraignent à l'expression »<sup>27</sup>.

- 32 Jeanne est en quelque sorte condamnée par sa voix au bûcher. L'élément primordial et novateur de *Jeanne au bûcher* réside principalement dans la construction du récit de la sainteté johannique. Jeanne sans défense et sans voix, est donc à la merci des autres, ce qui vient faire sa force puisque l'œuvre est faite d'inversions et de renversements successifs. Elle n'apparaît pas ici comme la jeune héroïne sûre de son destin et de son choix : elle est l'accusée qui doit être « vaincue »<sup>28</sup>.
- 33 La fabrication de sa sainteté est l'œuvre des autres, telle une hagiographie. Car selon Paul Claudel, « la parole ne suffit pas »<sup>29</sup>, c'est bien aux voix chantées « sous l'histoire »<sup>30</sup> qu'est dévolue la description de l'ascension johannique. Le dramaturge et le musicien retracent ensemble ce parcours, mettant l'accent sur le procès de canonisation plutôt que de condamnation, menant à la « Jeanne d'Arc éternelle »<sup>31</sup>. Certes sa vie est empreinte de sacré : Jeanne entend des voix, Jeanne va à la bataille. Pour autant, ces voix ne traduisent pas sa volonté propre, mais la destinée. C'est la loi du *Fatum*. Jeanne n'est plus actrice de son destin comme elle l'était chez Verdi, mais elle se laisse guider par la voix des hommes qui la condamnent au bûcher, et par les voix du Ciel qui l'enjoignent d'accomplir sa mission, sans se soucier des conséquences terrestres. Jeanne d'Arc n'est plus une femme mais une sainte. Son œuvre tissée par les mots et les notes se mue en prédication « s'adressant à tous les temps et à tous les cœurs »<sup>32</sup>. Construite par la voix des hommes, et pour les autres, sa voix se singularise, se détache de l'ensemble, entre langage du chœur et chant des acteurs. Dès lors la sacralité vocale, la pureté angélique signifiée par les aigus, sera dévolue à la Vierge, dans une sorte de dédoublement. Une Vierge, Marie ou Jeanne déjà montée aux Cieux ?
- 34 Parallèlement, cette voix en décalage instaure par la distance une nouvelle sacralité. Il n'est pas question ici de se servir des qualités intrinsèques du chant pour élever Jeanne. Elle est sacralisée par sa distanciation vis-à-vis du réel qui la place sur une sorte de piédestal et lui permet d'échapper à la dictature du temps. La Jeanne de Claudel et d'Honneger, si elle est proche par son exemplarité de la *Giovanna* de Verdi, est forte de son atemporalité, grâce au décalage de sa voix avec les mots et les notes. Jeanne devient l'« intouchable », perdue entre langage de Dieu, la musique, et langage des hommes, la parole. Autre décalage désiré, le rapport entre la voix et le caractère qui crée une des saveurs de cette œuvre. Parallèlement à la mise en scène parodique d'animaux en guise de juges, Honneger se joue de l'usage classique des voix à l'opéra. La voix est en effet considérée d'habitude comme la médiatrice privilégiée entre les hommes et le divin<sup>33</sup>, le chant permettant de sublimer la parole pour s'adresser à l'au-delà. Ici, rien ne va plus, et c'est bien parce que Jeanne s'exprime en parlant tout simplement qu'elle échappe aux règles du beau. Elle ne se laisse pas prendre par le faste ou les apparences. Jeanne va directement à l'essence. En même temps, son honnêteté, sa probité et sa naïveté même la mettent en décalage avec le monde d'ici-bas, figuré par le biais d'une musique aux traits essentiellement populaires.
- 35 La sacralité de Jeanne résulte donc directement de son destin, elle est dessinée par la musique elle-même. Certains motifs, tel celui du carillon de Laon, qui revient en litanie dans l'œuvre, viennent ajouter une dimension religieuse sensible. En effet, en plus d'un

livret fondé sur des références constantes à la Bible, Paul Claudel dicte au musicien quelques thèmes musicaux fondamentaux, ainsi ce son de cloche, utilisé par le sonneur de son village, lors des grandes fêtes paroissiales. Il vient apporter une dimension religieuse au motif profane. En même temps, les « voix de Jeanne » qui scandent l'œuvre de leur : « Fille de Dieu, va ! Va ! Va ! », rappelant par là leur rôle primordial, sont toujours associées aux cloches, ce qui les ancre véritablement au cœur de la musique tout en leur accordant une dimension réelle nécessaire. Tout, la voix, les voix de Jeanne font de l'héroïne française la prédestinée. Mots et notes se mêlent en une harmonie savamment orchestrée pour retracer le chemin de croix de la Pucelle.

- 36 « Tout rapport à une voix est forcément amoureux »<sup>34</sup>. Le chant permet au public de l'opéra de ressentir au plus profond les émotions, les sentiments d'une Jeanne d'Arc recréée par un musicien. Librettiste et compositeur enfantent une héroïne de chair et de sang qui se fait porteuse d'un message en même temps que détentrice d'une identité. La diva, parée de nouveaux atours, se mue dès lors en une héroïne qui supporte les figures d'un symbole revu et corrigé à l'aune d'une époque et d'un regard. La voix participe de la création mythique, lui donnant profondeur et corps, en dévoilant d'un côté la femme, patriote et chef de guerre à son heure et de l'autre la sainte, emportée par sa foi. La Giovanna d'Arco de Verdi, prise par son amour pour la nation et son emprise sur la terre et les hommes, la Jeanne de Claudel et d'Honneger, qui exprime foi et certitude à travers la tempête et les affres d'un procès nécessaire à son élection à la sainteté. Les multiples facettes de Jeanne d'Arc sont ainsi mises en musique et en lumière, permettant au public de l'admirer sous un jour tour à tour novateur et désuet, selon que l'on s'éloigne ou non de la date de création de l'œuvre.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBERT Jean-Pierre, 1998, « Saintes et héroïnes de France, entre l'Église et la République (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle), *Terrain*, n°30, pp. 113-124.
- AMALVI Christian, 2001, *Les Héros de l'histoire de France*, Toulouse, Privat.
- BARTHES Roland, 1982, « La musique, la voix, la langue », in *l'Obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Seuil.
- BEAUNE Colette, 2004, *Jeanne d'Arc*, Paris, Perrin.
- BOUZY Olivier, 1999, *Jeanne d'Arc, mythes et réalité*, Saint Jean de Braye, L'atelier de l'Archer.
- CASTAREDE Marie-France, 1989, *La Voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres.
- , 2000, « Voix de la passion et passion de la voix », in Joëlle Deniot (dir.), *Dire la Voix*, Paris, L'Harmattan, pp. 175-189.
- CASTAREDE Marie-France, 2002, *Les Vocalises de la Passion*, Paris, Armand Colin.
- CHAILLEY Jacques, 1993, « L'opéra et le Sacré », *Intemporel*, Bulletin de la Société nationale de musique, n°8.

- CLAUDEL Paul, 1942, « Sur Jeanne d'Arc », *Les Cahiers du Rhône*.
- , 1971, *Théâtre II*, Paris, Gallimard.
- CLEMENT Catherine 1979, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset.
- CLEMENT Catherine, KRISTEVA Julia, 1998, *Le Féminin et le sacré*, Paris, Stock.
- DENIOT Joëlle (dir.), 2000, *Dire la voix, approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan.
- JUNZO Kawada, , 1998, *La Voix, étude d'ethno-linguistique comparative*, Paris, EHESS.
- KRUMEICH Gerd, 1993, *Jeanne d'Arc à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel.
- LETERRIER Sophie-Anne, 2000, « Jeanne d'Arc sur la scène lyrique », in Daniel Couty et Jean Maurice (dir.), *Images de Jeanne d'Arc*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 253-256.
- MALRAUX André, 1971, « Discours commémoratif de la mort de Jeanne d'Arc, le 30 mai 1964 à Rouen », *Oraisons funèbres*, Paris, Gallimard.
- MESNARD Jean, 2001, « Préface » in Irene Mamczarz (dir.), *Le Héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'opéra, actes du 9<sup>e</sup> colloque international, Paris-Aix les bains 20-26 octobre 1999, publiés par la Société Internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet*, Florence, Léo S. Olschki Editore, pp. VII-XVIII.
- MICHELET Jules, 1978, *Histoire de France*, in Paul Viallaneix (dir), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion.
- MILZA Pierre, 2001, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin.
- NAHOUM-GRAPPE Véronique, 1996, *Le Féminin*, Paris, Hachette.
- SEYDOUX Hélène, 1984, *Laisse couler mes larmes. L'opéra, les compositeurs et la féminité*, Paris, Éditions Ramsay.
- VAN Gilles de, 1992, *Verdi, un théâtre en musique*, Paris, Fayard.
- VERDEAU-PAILLES Jacqueline, LAXENAIRE Michel, STOECKLIN Hubert, 2005, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel.
- VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), 1994, *Voix de femmes à la scène, à l'écran*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- VOLTAIRE, 1765, *La Pucelle d'Orléans*, poème divisé en vingt chants avec des notes, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée et collationnée sur le manuscrit de l'auteur.
- WINOCK Michel, 1992, « Jeanne d'Arc » in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, Tome III, Paris, Gallimard.

## NOTES

1. Voltaire 1765.
2. Malraux 1971.
3. Milza 2001.
4. Mesnard 2001 : XII.
5. Seydoux 1984 : 81.
6. Georges Goyau cité par Winock 1992 : 682.

7. Michelet 1978.
  8. Van 1992 : 92.
  9. Verdeau-Paillès 2005 : 147.
  10. Ces dernières expressions, tout en convenant tout à fait au personnage de Giovanna, sont issues du vocabulaire technique du chant lyrique et illustrent particulièrement les exigences de l'exécution verdienne.
  11. Manière d'exécuter un morceau en liant toutes les notes, sans jamais permettre l'interruption du son.
  12. Van 1992 : 91.
  13. Castarède 2002.
  14. Van 1992 : 93.
  15. Castarède 2000 : 177.
  16. Van 1992 : 94.
  17. Clément 1998 :50.
  18. Ida Rubinstein (1883-1960), danseuse et comédienne russe, se rend célèbre dans l'entre-deux-guerres par son interprétation controversée dans les plus grands théâtres parisiens, mais aussi et surtout par ses commandes d'œuvres auprès des artistes les plus importants et les plus innovants. On lui doit par exemple la commande du *Boléro* de Ravel, et la collaboration des plus grands danseurs tels Michel Fokine ou David Lichine.
  19. Il s'agit de Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Taillefer, Louis Durey et donc Arthur Honegger, six amis, que l'on peut considérer comme les représentants de la musique française de l'entre-deux-guerres, même s'ils se refusent à une esthétique commune.
  20. Claudel 1971.
  21. Claudel 1942.
  22. Claudel 1971 : 1527.
  23. Claudel 1971 : 1514.
  24. Amalvi 2001 : 98.
  25. Clément 1998 : 53.
  26. Claudel 1971 : 1530.
  27. Claudel 1971 : 1530.
  28. Claudel 1942.
  29. Claudel 1942.
  30. Claudel 1942.
  31. Claudel 1971 : 1515.
  32. Claudel 1942.
  33. Chailley 1993.
  34. Barthes, 1982 : 247.
- 

## RÉSUMÉS

Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, Jeanne d'Arc connaît la célébrité dans toute l'Europe. Élevée au pinacle, installée au panthéon des Français, elle devient un sujet en or pour les compositeurs et leurs librettistes, parce qu'elle permet d'aborder les thèmes les plus divers, de l'héroïque au religieux en passant par le pastoral et le tragique. Elle fait l'objet de nombreuses mises en scène

dans des genres musicaux aussi variés que l'opéra, l'opéra-comique, le ballet, la mélodie, la pantomime ou le théâtre en musique. La question centrale qui se pose pour chaque compositeur est la suivante : comment représenter Jeanne d'Arc, cette « figure sublime » ? Comment donner voix à une héroïne que l'on a vue sous tous les jours, tour à tour grandiloquente, simple et pieuse, puis égérie nationale avant de devenir sainte en 1920 ? Au travers d'une étude sur la voix donnée à Jeanne, dans deux œuvres majeures du répertoire qui lui a été consacré, *Giovanna d'Arco* de Verdi, créée à la Scala de Milan en 1845, et *Jeanne d'Arc au Bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger, créée à Bâle en 1938, nous essaierons de déceler l'esprit d'une époque, et par là de mieux distinguer quelques-unes des facettes données à la Pucelle d'Orléans.

At the beginning of the nineteenth century, Joan of Arc, the maid of Orléans, is famous throughout Europe. Her image achieves new heights and she becomes a prize subject for composers and librettists, allowing them to treat a wide variety of themes, from the heroic to the religious, by way of the pastoral and the tragic. She is the object of many stage settings in musical genres as varied as opera, ballet, melody, pantomime... Every composer wonders how to represent the "sublime figure" of Joan of Arc, how to give voice to a heroine who is represented in such different fashion: alternatively grandiloquent, simple and pious, then as saint of the Homeland, before becoming a saint in 1920. Through a study of Joan's voice in two major works, Verdi's *Giovanna d'Arco* and Honegger's *Jeanne d'Arc au Bucher*, we shall try to reveal the spirit of time, in order to distinguish more clearly some facets in the representation of Joan of Arc.

## INDEX

**Mots-clés** : histoire, Jeanne d'Arc, musique, nationalisme, opéra, sainteté, Verdi, voix, Honegger

**Keywords** : holiness, Joan of Arc, music, nationalism, voice

## AUTEUR

### JULIE DERAMOND

Julie DERAMOND est allocataire-moniteur, doctorante en histoire contemporaine à l'Université de Toulouse Le Mirail, sous la direction de Patrick Cabanel. Elle travaille sur le thème de Jeanne d'Arc en musique, de 1800 à 1945, ce qui lui permet d'aborder l'historiographie johannique ainsi que l'histoire des représentations, l'histoire culturelle ou l'histoire politique. À signaler, un article en cours de publication dans les actes du Colloque de Caen, les 3 et 4 novembre 2005 sur les Mères de la Patrie : « Jeanne d'Arc, une Mère de la Patrie en musique au XIX<sup>e</sup> siècle ».