

LA PREMIÈRE *JEANNE D'ARC* GENÈSE D'UNE ÉCRITURE

L'illusion chronologique nous conduit trop souvent à croire qu'une œuvre se constitue, livre après livre, en une continuité où l'on discernera après coup étapes, inflexions, tournants et approfondissements. La réalité est bien différente. Il n'est pas rare que toute l'œuvre soit déjà inscrite dans la première œuvre, et que les livres qui suivent soient le *déploiement* des motifs et des thèmes qu'annonce le livre premier.

Sans céder pour autant à ce qui deviendrait une illusion chronologique à rebours, on peut appliquer à la première *Jeanne d'Arc* la métaphore que Charles Péguy lui-même appliquait à chacune des séquences constitutives de son dernier livre : «Ce n'est ni par des graduations, ni par des transitions que l'on obtient le climat du jugement, ou le climat de la chute, ou le climat du paradis terrestre, ou le climat du calvaire ou le climat de la crèche. Chacun de ces climats est créé instantanément par le premier vers de chacun de ces morceaux, et ce n'est qu'après et quand on y est que commencent ces graduations, ces échelonnements qui ne servent plus qu'à mesurer des distances intérieures¹.»

On se propose ici d'étudier la première *Jeanne d'Arc* du point de vue de l'écriture et des actes d'écriture comme un manifeste, un plaidoyer pour un nouvel art d'écrire que, sa vie durant, Péguy explorera en une tension

1 .«L'Eve de Péguy», signé du pseudonyme J. Durel, *Bulletin des professeurs catholiques de l'Université*, n° 31, 20 janvier 1914, reproduit dans les *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, p. 1525.

intellectuelle et physique, où les plénitudes seront le fruit d'inlassables efforts².

1. La première *Jeanne d'Arc* contient les premiers alexandrins de Péguy. Ceux-ci sont dans la prose même. Ils ne sont pas affichés comme tels. Seule une oreille attentive les discerne. Les quatre premiers «alexandrins», enchâssés dans la prose, sont les suivants :

Les voilà repartis sur la route affameuse
Tous nos efforts sont vains, nos charités sont vaines
Tous ceux-là que j'aimais sont absents de moi-même
et je sens pour bientôt venir ma mort humaine³.

On note que le premier et le troisième sont des tétramètres parfaits.

Le cinquième est le premier alexandrin qui soit graphiquement posé comme tel. A l'inverse des quatre premiers, il n'est plus constat ; il est invocation :

O que vienne au plus tôt, mon Dieu, ma mort humaine. [p. 38.]

Ces cinq «alexandrins» sont lourds de signification. Les deux enfants bénéficiaires de la charité sont aussitôt «repartis sur la route affameuse» (p. 31). L'histoire est à peine commencée que sa vanité est doublement proclamée et que la «mort humaine» est doublement implorée.

Figure centrale de l'œuvre entière, le terme de l'histoire est déjà énoncé, et pourtant, toute l'œuvre témoignera d'innombrables efforts pour *faire l'histoire*.

Les vers naissent de la prose. Ils naissent du mouvement de la prose, d'une *culmination* du mouvement de la prose. Le vers est cristallisation de la prose.

2. La même logique, le même mouvement, conduisent à l'émergence des quatrains :

— O s'il faut, pour sauver de la flamme éternelle
Les corps des morts damnés s'affolant de souffrance,
Abandonner mon corps à la flamme éternelle,
Mon Dieu, donnez mon corps à la mort éternelle ;

2. Une étude très complète de la première œuvre de Charles Péguy a été faite par Gilbert Zoppi, dans sa thèse de doctorat d'Etat : «La Jeanne d'Arc de Charles Péguy (poème historique et dramatique de 1897)», Université d'Aix-en-Provence, 1973.

3. *Jeanne d'Arc, Œuvres poétiques complètes*, respectivement p. 31, 31, 37 et 38. Toutes nos références renvoient à cette édition; les citations sont établies d'après l'édition originale de 1897.

Un silence.

Et s'il faut, pour sauver de l'Absence éternelle
Les âmes des damnés s'affolant de l'Absence,
Abandonner mon âme à l'Absence éternelle
Que mon âme s'en aille en l'Absence éternelle. [p. 38.]

Dès le premier acte, la question essentielle est posée : celle du scandale que constitue l'impossible salut des damnés.

Cette question *blasphématoire* ne cessera de hanter l'œuvre de Charles Péguy. Et il est remarquable que, dès ces deux premiers quatrains, elle soit inscrite à l'entrecroisement d'une écriture horizontale (*syntagmatique*) et d'une écriture verticale (*paradigmatique*), indissociables l'une de l'autre, composant ensemble la poétique pégyenne.

Le cadre syntaxique est le même dans les deux quatrains. Il est complexe. Il est fait d'inversions et d'attentes. Il définit une topologie au sein de laquelle «l'Absence» se substitue à «la flamme», les «âmes» succèdent aux «corps», puis «l'âme» au «corps», puis «l'Absence» à la «flamme», et enfin «l'Absence» à «la mort». Il serait réducteur de ne voir là que des passages du concret à l'abstrait, les *âmes* s'affolent autant que les *corps*. Le second quatrain n'annule pas le premier. Il n'est pas un épisode, une séquence de plus dans un enchaînement linéaire.

Les mots qui viennent n'effacent pas ceux qui précèdent. Ils s'ajoutent à eux et composent dans la verticalité de l'écriture de nouvelles lignes de sens.

Madame Gervaise apporte à la question première la réponse connue :

— Taisez-vous ma sœur : vous avez blasphémé :
Car si le fils de l'homme, à son heure suprême,
Clama plus qu'un damné l'épouvantable angoisse,
Clameur qui sonna faux comme un divin blasphème,
C'est que le fils de Dieu savait. [p. 39.]

Ces vers, que précédait un passage en prose développant la même thématique, constituent une nouvelle rupture. Toute l'écriture de Péguy est ainsi faite de répétitions, parfois de ressassements, souvent d'approfondissements, mais aussi de ruptures, ou plutôt de départs pour de nouveaux motifs et de nouveaux réseaux à partir d'un vers singulier. Ainsi en va-t-il de ce vers qui débute par le péremptoire «Taisez-vous» et qui ouvre une période dont la culmination est cet autre vers :

Clameur qui sonna faux comme un divin blasphème [p. 39.]

qui vient suspendre le déroulement syntaxique et logique de la séquence. Le nom «clameur» est placé comme le serait une apposition. Mais il n'est apposé à aucun autre nom. Issue du verbe, la «clameur» est en construction

absolue. Elle existe en elle-même, pour elle-même. A elle seule, elle concentre toute l'histoire, tout le mystère et toute l'incompréhension. Elle est l'expression du scandale qu'est l'impossible salut des damnés. Cela sonne faux. Le «divin blasphème» est l'oxymore fondateur qui n'enlèvera pas le sens de l'histoire à venir (sans quoi, à quoi bon la vivre ?) mais qui marquera, dès l'origine, sa limite.

A partir de là, *l'écriture verticale* se déploiera. On trouvera sur le même axe paradigmatique : le «fils de l'homme» et «Jésus» ; «savait» et «est vaine à sauver» ; «souffrance» et «désespérance» ; «damnés» et «abandonnés» ; «s'affolant» et «mourant» (p. 39).

Chiasme et rimes internes (assonances) au sein du même vers construiront entre Jésus et Judas l'enchaînement qui procède du même oxymore fondateur :

Jésus mourant pleura sur la mort de Judas [p. 39.]

3. La première *Jeanne d'Arc* recèle nombre d'autres mouvements de l'écriture qui auront une postérité dans l'œuvre de Péguy. Ainsi en est-il du jeu sur la place de l'adjectif épithète, souvent postposé en fin de phrase ou en fin de vers.

Madame Gervaise dit à Jeanne :

Dans les champs, tu te mets à genoux au son lointain des cloches *calmes*.
[p. 35 ; je souligne.]

On imagine certes mal l'antéposition de ce dernier adjectif. Mais on mesure combien cet adjectif phonétiquement monosyllabique est comme séparé du nom dont il dépend par un silence qui suspend le cours de la phrase, afin de mieux accentuer le contraste (l'alliance du nom et de l'adjectif s'apparente encore, en l'espèce, à l'oxymore). C'est une situation, d'ailleurs, générale : alors que l'épithète antéposée forme un seul groupe rythmique avec le nom, l'épithète postposée en constitue un second, ce qui traduit des degrés différents de proximité syntaxique et sémantique comme en atteste le fait que la liaison est possible dans le premier cas et non dans le second.

Un peu plus loin les *voix* — terme ici essentiel, est-il besoin de le dire ? — se substituent aux *cloches* :

Que s'emplisse la plaine au concert des voix calmes [p. 17.]

Il y aura ensuite la «France neuve» rimant avec la «chrétienté veuve», la «croisade sainte», la «voix douloureuse», et la «route peineuse», «votre sœur menteuse», les «souffrances lentes», la «Loire oubliée», la «Beauce plate», la «défaite humaine»⁴.

4. Respectivement p. 47, 47, 47, 50 et 50, 82, 82, 307, 307, 307.

Les exemples sont multiples, comme en témoigne encore ce quatrain décrivant la liesse des Orléanais accueillant Jeanne :

Ils chantaient votre gloire au chant des voix humaines,
Et la faisaient sonner aux trompettes sonnantes ;
Ils chantaient votre gloire au chant des voix humaines,
Et la faisaient chanter au chant des cloches lentes. [p. 112.]

La postposition n'est pas un fait purement formel. Il n'est d'ailleurs pas de forme qui ne fasse sens. Le vers culmine en l'adjectif terminal qui porte plus loin, plus haut, sa signification, pourtant indissociable — parfois contraire, parfois redondante — de celle du nom auquel il s'attache et dont il se détache.

Il arrive aussi que l'adjectif postposé soit placé entre deux silences comme en plateau — au cœur de la phrase :

Elle a passé toute blanche, toute droite, *calme*, le regard au ciel
[p. 101 ; je souligne.]

ou qu'il soit au centre du vers, coordonné avec une relative :

Maison de pierre *calme* et que j'ai mal aimée [p. 309 ; je souligne.]

Il arrive que les mêmes effets s'additionnent en une rhétorique de la coordination où les conjonctions jouent le rôle précédemment dévolu aux silences :

Mais je ne savais pas cette voix éternelle
Et calme et large et plane et blanche et délectable [p. 50.]

Faible et seule et pleurante en la terre exilieuse [p. 51.]

Et je fuirai honteuse, et douloureuse, et gauche [p. 312.]

Peuvent être enfin rapprochés des faits précédents les cas de détachement de l'adjectif en fin de phrase.

Folle ? mon oncle : C'est à présent que mon âme est saine, à présent que je suis à peu près sûre de ne jamais le devenir, folle [p. 75.]

4. Dans la dernière partie du drame, lors du procès de Jeanne, Guillaume Evrard prononce un terrible discours par lequel il décrit le châtement auquel celle-ci se condamne.

On trouve en ce texte une autre topologie qui s'est peu à peu mise en place au fil du texte. Il s'agit d'une topologie strophique, jeu complexe où deux tercets sont suivis d'un quintil puis d'un quatrain, d'un vers isolé, d'un nouveau quintil, de quatre tercets, d'un vers isolé, d'un distique, de

quatre tercets, d'un quintil, d'un vers isolé, d'un quatrain, d'un tercet, d'un vers isolé et d'un dernier quintil avant «un très long silence» (p. 303).

Ces alternances complexes de strophes, rarement étudiées, composent un jeu *d'aller et retour* du quintil au vers isolé, fait de gradations ou de ruptures (le vers isolé peut suivre le quintil), comme si l'éternel tourment promis à Jeanne était inscrit dans ces mouvements erratiques.

Il est notable que les mêmes alternances de formes strophiques se retrouvaient déjà — bien qu'avec une moindre amplitude — dans le récit de la Passion du Christ fait au début du drame par madame Gervaise où un quintil est suivi de trois quatrains, d'un tercet, d'un quatrain et d'un vers isolé.

Il est également notable que les deux séquences se répondent et constituent donc, du commencement à la fin de l'œuvre, le rythme majeur, le retour fondamental, expression de la même souffrance infinie, avec cette différence essentielle toutefois que l'une est salvatrice et l'autre pas (dans la rhétorique de Guillaume Evrard, tout au moins).

Madame Gervaise parle ainsi de l'agonie du Christ :

C'est alors qu'il sentit l'infinie agonie,
Et clama comme un fou l'épouvantable angoisse,
Clameur dont chancela Marie encore debout. [p. 39.]

Guillaume Evrard annonce ainsi le destin des damnés au sein desquels Jeanne aura trouvé sa place :

Et vous, Dépossédés éternels d'Espérance,
Clamerez la Prière éternellement vaine
Clamerez la Prière éternellement folle. [p. 302.]

Aux deux derniers vers, à la même place dans les vers et dans les strophes, les «clameurs» se répondent.

De même, au vers isolé de la passion du Christ :

Et par pitié du Père il eut sa mort humaine. [p. 39.]

répond un appel tragique qui forme, lui aussi, un vers isolé dans le discours de Guillaume Evrard :

O père, donne-nous notre mort éternelle. [p. 302.]

La présence du *Père* et celle de la *mort* rapprochent à l'évidence ces deux vers. Mais ce qui les distingue est essentiel : le premier est un constat, le second une imploration d'autant plus scandaleuse (*blasphématoire*) qu'il s'agit de demander la damnation comme un don de Dieu.

Tout le sermon (comme on l'appelle, mais est-ce le bon terme ?) de Guillaume Evrard est l'expression du nihilisme, de la désespérance absolue dont cette invocation est le signe. On peut même parler d'expressionnisme. Dans ce texte, Péguy exhibe à dessein tous les procédés stylistiques propres à frapper les esprits, et surtout les imaginations.

Il y a ainsi une saturation rythmique dans le second de ces deux vers :

Dans l'Enfer où Satan mange les Cœurs damnés,
Où le Forgeron fort forge la Chair damnée. [p. 301.]

Fait rarissime, les deux dernières syllabes du premier hémistiche y sont accentuées (5/1) et une lecture naturelle du second hémistiche conduit (selon nous) à accentuer également la première syllabe du second hémistiche (1/5). Il en découle une suite de trois syllabes accentuées et de trois mots portant la même dure allitération : «Forgeron fort forge». Le but poursuivi est à l'évidence d'exhiber la douleur par la visible saturation des procédés rythmiques et phonétiques.

Il y a de nombreux autres exemples de saturation métrique et phonétique dans le même texte. Ainsi, le second de ces deux vers :

Et là tu clameras la Prière damnée
La Prière hurlée au Flot de la Souffrance. [p. 302.]

compte à la fois une diérèse («Prière») et un hiatus («hurlée au Flot») qui le rendent difficilement prononçable. Là encore, cette difficulté, cette dureté de la langue, sont recherchées.

Il y a une *saturation des allitérations* :

Il a senti sur soi peser la Pesanteur
Du Pied qui lui fonçait la face dans la fange. [p. 301.]

Il y a une *saturation des rimes*, internes et externes :

Et des Damnés soldats et du Damné Judas [...]
Et quand sera le Jour de la Colère-là [...]
Quand le Maître des Blés aura sa Moisson là. [p. 301.]

Il y a des *saturations de négations* :

Et vous, Dépossédés éternels d'Espérance
Une vie intuable, indéfaisable et folle. [p. 302.]

Il y a des *saturations lexicales* faites de répétitions obsédantes :

Dans les hurlements fous des Embrasés vivant,
Dans les hurlements sourds des Emmurés vivant,
Dans les hurlements fous des Ecorchés vivant,
Dans les folles clameurs des Damnés affolés [...]
De Judas le Vendeur qui nous avait vendus. [p. 301.]

Il y a des saturations contrastives, faites d'oxymores, des «hurlements sourds» à la «prière damnée» et à la mort, «mort éternelle» qui est une «mort vivante» (p. 301 et 302) et jusqu'aux ultimes lignes du discours :

Et dans l'éternité tous les hurlements fous,
Tout le hurlement fou de souffrance et prière
Sera comme un silence... [p. 302.]

Ces rythmes heurtés, ces rimes obsédantes, ces allitérations qui font mal, ces contradictions ostentatoires, ces répétitions lancinantes sont, certes, à la mesure d'un univers de désespérance, désarticulé, vidé de sens, éternellement indestructible. Mais au-delà de son apparente signification cette multiplication d'effets, exhibés comme tels, dans leur violence, dans leur laideur même, est au cœur du livre, au seuil de l'œuvre, une authentique *contre-poésie*, un enfer littéraire qui fascine et révulse, la face noire du bonheur de l'écriture :

Adieu, Meuse endormeuse et douce à mon enfance, [p. 80.]

le réceptacle de toutes les facilités qui guetteront l'écrivain en devenir.

5. *Eve*, la dernière œuvre écrite par Péguy, commence par un accompli négatif :

- - O MÈRE ensevelie hors du premier jardin,
Vous n'avez plus connu ce climat de la grâce. [p. 935.]

L'accompli joue un rôle essentiel dans l'écriture de Péguy. Dès le second vers d'*Eve*, tout est accompli — et pourtant, tout commence.

Pareillement, le destin de Jeanne est écrit dès les premières scènes. Il est posé d'emblée que les *damnés* ne seront pas *sauvés*. Tout est donc écrit, et pourtant rien n'est joué — et c'est dans cet *entre-deux* que s'inscrivent toutes les destinées, celle d'Eve comme celle de Jeanne.

Dans ce contexte, la dédicace du livre résonne singulièrement :

*A toutes celles et à tous ceux qui auront vécu
leur vie humaine,
A toutes celles et à tous ceux qui seront morts de
leur mort humaine
pour tâcher de porter remède au mal universel humain*⁵.

Jeannette constate bien vite l'inutilité de ses efforts face aux situations inéluctables :

Je leur ai donné mon pain : la belle avance ! Ils *auront* faim ce soir; ils *auront* faim demain. [p. 31 ; je souligne.]

Elle sait que la nécessaire bataille entraîne ses morts inéluctables :

Puisqu'il faut, ô mon Dieu, qu'on fasse la bataille, Nous vous prions pour ceux qui *seront morts* demain. [p. 137 ; je souligne.]

Et, au moment de quitter Domrémy, elle sait bien que tout est accompli. Aussi dit-elle à Durand Lassois :

— Mon oncle, tout est fait. Tout est fait à présent ; tout est fait à jamais. [p. 80.]

Et plus loin, Jean, duc d'Alençon, demande :

Est-ce que tout n'est pas décidé d'avance ? [p.193.]

En définitive, on en revient toujours au point de départ:

C'est que le Fils de Dieu savait que la souffrance
Du fils de l'homme est vaine à sauver les damnés. [p. 39.]

Et, d'une certaine manière, les imprécations de Guillaume Evrard sont vaines parce que la Passion dite par madame Gervaise les précède, les englobe et les disqualifie, comme un plus grand mystère effacerait les autres.

*
* *

Le premier livre compte nombre d'*apories* :

Le secours de la France, il est en France [p. 62.]
Pour sauver la France, il faut une fille de France [p. 62.]
C'est aux Français à sauver la France [p. 63.]

Le frère Mathieu Bourat déclare :

Un procès d'hérésie est un procès d'hérésie. [p. 226.]

Le langage, comme l'être, peut toujours se refermer sur lui-même.

L'avenir peut n'être que la répétition du passé ou que le déroulement de ce qui est posé comme devant être accompli. Cela vaut aussi pour la littérature. D'ailleurs, Didier n'a-t-il pas cette réplique emblématique :

Les bouquins, il n'en faut plus. D'abord, ça ne sert à rien. [p. 103.]

Ce bouquin, que Péguy avait pesé et soupesé, il nous dit à la fois que tout est accompli et que rien n'est accompli, il ouvre une épopée de la liberté, imprévisible histoire qui bouscule les apories et veut aller au bout du mystère : pourquoi le mal ? pourquoi la souffrance ?

Ce bouquin, il inaugure une écriture faite d'horizontalité et de verticalité où les rythmes, les lignes, la métrique, la syntaxe et le lexique, indissociablement *font sens*, où toutes les *places* de la topologie sont signifiantes, où les images ne sont pas ornements, où les milliers de mots disposés sur les pages blanches sont aussi un manifeste pour changer l'ordre des choses.

Jean-Pierre SUEUR