

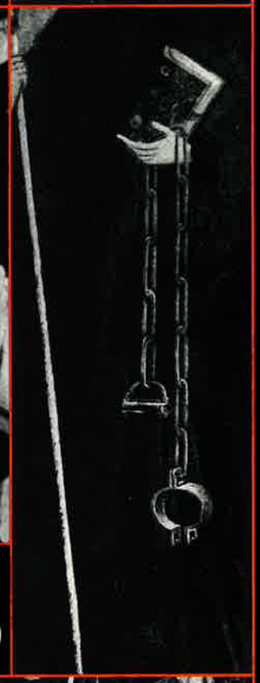
LA PASSION













DE GILLES



lesesaal R 2
33 818



OPERA NATIONAL
directeur Gerard Mortier

création mondiale

LA PASSION DE GILLES

Opéra en trois actes de
Pierre Mertens

Musique de Philippe Boesmans

Direction musicale	Pierre Bartholomée
Assistant	Georges Elie Octors
Mise en scène	Daniel Mesguich
Assistants	Gervais Robin
	Jean-Claude Berutti
Décors	Alain Batifoullier
Costumes	Laurence Forbin
Eclairages	Gérard Poli
Dramaturgie	Michel Vittoz
Chef des Chœurs	Gunter Wagner
Gilles de Rais	Peter Gottlieb
Jeanne d'Arc	Carole Farley
Minguet	Colette Alliot-Lugaz
Francesco Prelati	Alexander Oliver
Jean de Malestroit	Gérard Serkoyan
Francesco Merici	Jean-Christophe Benoit
Le Faux Aumônier	Maurice Auzeville
La Ribaude	Christiane Lemaitre
Premier Soldat	Maurice Auzeville
Deuxième Soldat	Philippe Bohée
Troisième Soldat	Dirk van Croonenborch
Quatrième Soldat	Jan Caals
Les Parents	M. Berger, H. Cabaraux, C. Maus, J. Morane, A.-F. Nothomb, S. Nys, C. Pouquet et V. Longuemare
Les Serviteurs	T. De Vuyst, F. Kohler, X. Lukowski, J.M. Van De Weghe

Première le 18 octobre 1983

Œuvre commandée par l'Opéra National
dédiée à Gerard Mortier
Jobert - Paris, éditeur. ©



SYNOPSIS

Personnages

Gilles de Rais
Jeanne d'Arc
Minguet, *page de Jeanne puis de Gilles*
Francesco Prelati, *alchimiste florentin*
Jean de Malestroit, *Evêque de Nantes*
Guillaume Merici, *Inquisiteur*

ACTE I Le siège de Paris en septembre 1429 s'achève sur l'ordre du Roi de France, par le retrait des troupes que Jeanne d'Arc menait pourtant à la victoire. Elle-même est blessée. Elle s'entretient avec son page, Minguet, et lui fait part de ses appréhensions quant à l'avenir de la guerre puis va annoncer la nouvelle de la retraite à ses hommes.

Dans la confusion qui suit la débâcle, un soldat tente d'abuser d'une femme. Gilles de Rais s'interpose et le tue mais, alors que la femme le remercie, lui-même paraît vouloir la menacer et s'apprête à la molester, quand Jeanne intervient et le rappelle à l'ordre.

Gilles fait alors part à la Pucelle de ses doutes : il renonce à combattre pour une cause qu'il sait trahie. Après avoir mis Gilles en garde contre la violence qui bouillonne en lui, Jeanne annonce l'imminence de sa propre fin.

ACTE II Dix années ont passé. Dans son château, Gilles s'adonne à la magie. Il invoque le Malin grâce au concours de l'alchimiste Francesco Prelati. Celui-ci organise également le cérémonial des séances de débauche auxquelles Gilles se livre avec des enfants.

Il va mettre à mal un de ceux-ci lorsqu'on annonce la venue d'une femme qui se fait passer pour Jeanne d'Arc. Gilles feint de la reconnaître et l'invite à sa table. Au cours de la discussion qui s'engage, Gilles montre qu'il n'est dupe ni de Prelati, ni de la fausse Jeanne, mais qu'il est seulement conséquent dans ses actes et n'ignore pas leur issue.

On vient l'arrêter.

ACTE III Les parents des victimes témoignent devant le tribunal. Il est accusé des mêmes forfaitures que celles attribuées à Jeanne lors de son procès quelques années plus tôt : on le qualifie d'hérétique, de relaps, d'apostat et on l'excommunie.

Afin de ne pas mourir excommunié, Gilles confesse toutes ses fautes et demande aux parents de ses victimes de le conduire en procession jusqu'au bûcher.



HUGUES C. PERNATH

MAIN DE GLOIRE

Les poèmes de Main de Gloire ont été écrits en souvenir de Gilles de Laval, baron de Rais et maréchal de France qui fut pendu et brûlé le 26 octobre 1440 à Nantes en tant que hérétique, infidèle, invocateur de démons, sodomite et profanateur.

I

Novembre neuvième nuit,
Après l'égarement les ténèbres traînaient un rêve,
L'œuf futile
Conservé dans l'exil solitaire,
Où la résurrection demeurait cette chimère
Non réitérable, mais où le père perdurait.

Où perdurait et s'imposait
Le naufrage brutal, jusqu'à ce que la lumière
Annonce en conscience l'étoile cruelle.
Ce qui fut était tourment,
L'offrande nommément désignée
L'aveu de la peau et du silence.

II

Il me fut réservé,
Source atroce de mon verbe,
Que la bonté mourait solitaire, et inaccessible
Après cette naissance de la nuit,
Déterminant ainsi le sombre choix
Mon amour haïrait l'Amour.

Que persistant après un passé
La souffrance humaine, hésitante et vague,
Le frémissement des siècles
Consacre mon altière trace natale,
Et que la tristesse après la tristesse
Arrache des initiales à mes hardes dorées.

PIERRE MERTENS

POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DES HOMMES

D'abord, nous voudrions rappeler un film dont le titre conviendrait bien à notre propos : *La soif du mal,* d'Orson Welles. Pourtant, ce n'est pas ce titre qui retiendra notre attention mais le dénouement du film. Welles y incarne un flic véreux, un salaud, raciste, lâche et menteur. A la fin, il est abattu. Justice est faite. Rideau. Pas tout à fait. Marlène Dietrich, dans un rôle parfaitement mineur de tireuse de cartes, aura le dernier mot. Pour couper court aux épitaphes péjoratives qu'on ne manquera pas de formuler contre celui que, peut-être, elle admirait en secret, elle laisse tomber : « Oh! Vous savez, ce que disent les gens... »

Il n'y a sans doute pas de grand homme pour son valet de chambre. Mais il n'est pas non plus de monstre qui n'ait été aimé au moins une fois... Si le rideau était tombé, avant que ne s'abaissent les lourdes paupières de Marlène, il n'y aurait eu là qu'un drame. Mais que la cartomancienne manifeste seulement sa compassion sur le cadavre d'une brute, et l'on bascule dans la tragédie. Souvenons-nous-en.

L'amour, quoi qu'on fasse, est toujours plus fort et plus pur que l'histoire. Par-delà le bien et le mal. Chimène ne peut s'empêcher d'aimer l'assassin de son père et Doña Elvire, celui qui l'a trahie mille et trois fois rien qu'en Espagne... L'héroïne d'*Hiroshima mon amour* n'a pas à se reprocher d'avoir été « folle à Nevers » d'un soldat allemand durant l'occupation. Et on n'imagine même pas Juliette se sentant coupable d'aimer un membre d'une famille ennemie de la sienne. Que l'amour surgisse dans une histoire où, seuls, devaient comparaître Dieu et Satan, et voici qu'avec lui, la tragédie fait irruption.

Un amour impossible

On pourrait, ici, convoquer bien des couples maudits. Achille et Penthésilée, entre autres. Tout au moins ceux qu'oppose l'un à l'autre Heinrich von Kleist. Mais quand ceux-ci ne pouvaient qu'être ennemis, la Pucelle d'Orléans et le seigneur de Rais devaient sceller leur alliance. Certes, lorsque leurs chemins se croisent, Gilles figure encore en « héros positif », un pieux et noble chevalier dont la bravoure trouve à s'employer sur les champs de bataille. Et cela au service de la gardienne de moutons transfigurée en *guerillera...* Ils luttent encore pour la même cause.

Il est pourtant loisible d'imaginer que Jeanne, cette extra-lucide, avait déjà percé à jour son loyal lieutenant dont elle eut encore le temps de faire un maréchal... Comment même n'aurait-elle pas deviné, ainsi qu'elle pressentit sa propre fin, ce qui devait advenir, après sa mort à elle, du vaillant hobereau soudain et dangereusement *démobilisé?* N'a-t-elle pu voir, elle qui a tout vu, que son féal, par des voies toutes différentes des siennes, et même opposées, s'abîmerait dans le même destin? La sainte à titre posthume et le futur Barbe-Bleue sont tous deux morts, en effet, sur le bûcher, et en application d'une semblable sentence. Cela, n'est-il pas vrai, a dû suffire pour conclure un rendez-vous à défaut d'une union? Il y a des histoires d'amour en creux, que l'amour ne consomme pas.

« Tout est feu », s'écrient ensemble nos deux héros, *enfin réunis,* lorsque tout a été dit. Et, de fait, sans céder à l'attrait d'un scabreux jeu de mots, d'un injustifiable paradoxe : la collusion de Gilles et Jeanne ne débouche pas sur le mariage de l'eau et du feu, mais consacre les épousailles des flammes avec d'autres flammes, si même les unes ont consumé un ange, et d'autres – d'autres, vraiment? – un démon. N'oublions pas que, par la justice des hommes et « celle de Dieu » (!), ils ont été condamnés *dans les mêmes termes* à un identique supplice...

Les ruses de l'Histoire

Tout, cependant, paraissait les éloigner, les divorcer l'un de l'autre. Dans la fiction, on ne les eût rapprochés qu'au prix d'un suprême artifice. Seule l'histoire réelle peut réunir innocemment, aussi incongrûment, comme si de rien n'était, de pareils personnages. Il y faut le génie malin des circonstances! Évoquant la lutte amoureuse d'Achille et Penthésilée, encore eux, tels que les a vus Kleist, à savoir celle-ci triomphant de celui-là, à l'inverse de la légende même, la victime devenant bourreau et le bourreau devenant victime, Gérard Genette parle d'une « sauvagerie d'inspiration (qui) se donne(rait) ici le cours le plus libre, et apparemment le plus gratuit : le fantasme, peut-être, à l'état pur[1] ». Il s'en sera fallu de la visionnaire fantaisie du plus grand tragique allemand. Mais il peut arriver que l'Histoire, ce cauchemar dont, selon Joyce, on peut seulement tenter de s'éveiller, ait des caprices du même ordre. Aussi *inspirés...* Pour autant, les historiens ne nous ont, d'une manière générale, pas appris grand-chose d'intéressant, ou d'utile, sur cette rencontre au sommet de deux monstres sacrés... Un peu de *voyance* se fût bien révélée nécessaire. Un Michelet n'aurait pas été de trop! Mais si Jeanne l'a fasciné, il ne retient pas son coude-à-coude, à Orléans puis Paris, avec celui qui ne deviendra qu'ensuite maléfique.

Des images sulpiciennes

Ah! si Jeanne n'avait pas été engendrée par l'Histoire, comme tout serait plus simple! L'imagination ne s'interdit pas autant de simplifications, voire de détournements, que l'interprétation historique. Même Anouilh ne prive pas Antigone des privilèges dont, à la face des siècles, l'a chargée Sophocle. La réalité historique, c'est autre chose : on a toujours un intérêt idéologique à la dévoyer ou la travestir. En avons-nous eu, des Jeanne, réduites ou oblitérées par des intentions hagiographiques... Ou diffamées, à des fins de caricature. Il y a loin de la *girl-guide,* toujours prête à servir, qu'invoquait l'Action Française, à la passionnaria maquisarde qu'ont rêvée certains militants.

1. Palimpsestes, *Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 427.*

Quant à Gilles, on le surprend, le plus souvent, en flagrant délit d'infanticides en omettant de rappeler d'où il vient, et quel fut son lamentable cheminement. On ne voit en lui qu'une brute sanguinaire, assoiffée de ripailles et de débauches, mais qu'aucun calcul secret ne gouvernerait. Même Georges Bataille, qui a consacré au personnage – et surtout à son temps – des pages si éclairantes[1], l'oppose dans les termes suivants au « divin marquis » : « De Gilles de Rais, qui n'affirma pas ses principes, au marquis de Sade qui, les affirmant, ne les mit pas vraiment en action, nous voyons décliner la violence[2]. »

Deux procès exemplaires

Ni Gilles, ni Jeanne, il est vrai, n'ont écrit. Mais rien n'est plus parlant que leurs procès respectifs. Jeanne s'y révèle aussi peu ingénue et aussi puissamment prophétique que Gilles apparaît retors, calculateur, procédurier. Voyez comme la première résume les enjeux métaphysiques de la procédure dont elle fait l'objet... Considérez comme le second, d'abord arrogant, va ensuite négocier le rachat de son âme avec ses juges : le hobereau est bien plus joueur et manœuvrier qu'on ne l'aurait supposé. Donc plus responsable encore de ses actes... Il se sait perdu comme justiciable. Il veut encore assurer le salut du croyant qui subsiste en lui. Cela nous dépasse! Et pourtant...

On a tout intérêt, à la lecture des minutes conservées au terme de ces débats judiciaires, à juger les deux protagonistes sur les propos qu'ils ont eux-mêmes tenus « Toute métaphysique est à la première personne du singulier » a écrit Aragon dans *Le paysan de Paris.* Restituons donc leur parole à ces deux inculpés hors de toute mesure. Et puis laissons-nous dériver à partir de là...

Une histoire de fantômes

Et, par exemple, on peut observer ceci. Tout le temps qu'elle fut en vie, Gilles demeura fidèle et dévoué à Jeanne. Voici qu'il la voit arrêtée, mise en accusation, calomniée, suppliciée... Toutes les valeurs auxquelles il croyait, tous les idéaux de sa jeunesse sont, d'un seul coup, foulés aux pieds! Aussitôt, il renonce à la carrière des armes, se retire dans ses forteresses. Et, du jour au lendemain, ou à peu près, il s'adonne au Mal comme, hier, il se consacrait au Bien[3]. Il devient le renégat par excellence. Mais on peut renier par fidélité... Et qui a trahi, tout d'abord? N'est-ce pas le Roi, en abandonnant Jeanne à « son » destin? Lui, Gilles, n'est en quête que d'absolu. Ce sera le Mal, puisque le Bien, en la personne de Jeanne, a été livré aux flammes du bûcher. On peut, cependant, imaginer que notre homme n'a pas oublié... Que Jeanne le hante plus que jamais. Que son fantôme le visite. Ne s'est-il pas trouvé, en France, maintes usurpatrices pour reprendre le rôle à leur compte? En disparaissant, Jeanne a, involontairement, joué un tour métaphysique au seigneur de Rais. Voici qu'absente, elle compte encore plus à ses yeux que quand elle vivait et qu'il guerroyait à ses côtés. C'est en signant son pacte avec le Diable, qu'il accomplit son travail du deuil. Mais Dieu n'est pas perdu de vue : comment Gilles pourrait-il croire en l'un sans croire en l'autre? Qu'il ait basculé – ou qu'il se soit « retourné », comme on dirait... d'un espion – *par désespoir,* n'excuse nullement notre homme. Et, dans son dernier avatar, il eût fait horreur, sans nul doute à celle qui, naguère, lui commandait. Mais, en agissant comme il fait, Gilles ne tend-il pas à ceux qui ont martyrisé Jeanne un miroir impitoyable? Ceux-ci, en effet, sont-ils bien placés pour le juger à son tour? « Ce que disent les gens... », dirait Dietrich, dans *La soif du mal.* Et ce serait peu dire. Artaud voulait qu'on en finisse « avec le jugement de Dieu ». Que dire du jugement des hommes lorsque, de Dieu, il se réclame?

1. Gilles de Rais *avec une introduction de Bataille, J.-J. Pauvert, 1965.*
2. Les larmes d'Éros, *Éd. J.-J. Pauvert, coll. 10/18, 1971, p. 109.*
3. *Nous avons, plus particulièrement, insisté sur ceci dans notre introduction au livret de* La passion de Gilles, *paru chez Actes Sud en janvier 1982.*

Une turpitude peut en cacher une autre

Certains ont parfois trouvé de bon ton de minimiser les crimes commis par le seigneur infâme. Voire même l'ont absous…

Nous n'avons pas cédé à l'attrait du paradoxe ni à la tentation de sous-estimer, si peu que ce fût, l'abjection dont il a fait montre[1]. Il n'en est pas moins vrai que le procès qui fut instruit contre lui ne l'a pas été par n'importe qui, ni pour n'importe quelles raisons, ni en des circonstances indifférentes… Ce ne sont pas tant ses meurtres d'enfants qui ont poussé ses accusateurs à mettre en branle le mécanisme qui devait le broyer. Mais des démêlés qu'il eut avec l'Église. Et ceux qui veulent sa peau y ont un intérêt personnel… Ils mettront main basse sur ce qu'il demeure des richesses d'un gentilhomme un peu trop prodigue à leur goût. L'inculpé n'aurait-il fait « que le pire », on ne l'eût peut-être jamais traduit en justice!

Il n'est pas indifférent de souligner que ce procès d'un monstre hors-pair n'a été instruit qu'avec des arrière-pensées sordides et de froids calculs! Et que l'ogre n'a été condamné et exécuté qu'au prix d'une mascarade… D'une sinistre parodie de justice. Ainsi les forfaits ignobles de celui-là ne doivent pas nous dissimuler les turpitudes de ceux qui l'exécutent. En cela, au moins, le procès de Gilles recoupe-t-il celui de Jeanne : l'un et l'autre nous en apprennent autant sur la mentalité des accusateurs et des juges que sur celle des accusés. Et, en cela, aussi, nous sommes invités, nous, à instruire au-delà de ces procédures particulières, saisissantes, exemplaires, le procès d'une époque, d'une société. Sans nous en laver les mains…

A bien des points de vue, certes, ce qui s'est passé là nous semblera aussi anachronique, exotique qu'il est possible. Et cependant… A une époque où le regain de fois obscurantistes n'a d'égal que la débandade des idéologies, demandons-nous si cela est si loin de nous qu'il y paraît, et d'un autre temps? Et si le Pouvoir est aujourd'hui plus indifférent qu'hier à ce débat? « Ne serons-nous jamais débarrassés du Passé? » se demandait déjà (ou encore) Nathaniel Hawthorne. « Il est étendu sur le présent comme le cadavre d'un géant mort! »

Et nous pourrions aussi, pastichant un vers célèbre, nous demander : « Est-ce ainsi que les hommes jugent? » Tout procès où se trouvent moins débattus les actes d'un homme que ce qui le et nous dépasse, et que ce qui implique, comme tel, tout un ordre social, demeure jusqu'à un certain point un *procès impossible*. Comment ne pas juger, rétorquera-t-on, bien sûr. Mais comment ne pas voir aussi que tout procès *nous* juge?

Pourquoi la musique?

Un amour impossible… Un procès « impossible »… Peut-être un sujet qui ne l'est pas moins! Et il est vrai que philosopher sur tout cela pourrait sembler vain, et dérisoire. Aussi, lorsqu'il y a plus de dix ans déjà, nous avons proposé à Philippe Boesmans de bâtir un opéra sur ce thème, nous avions égard à la dilection très singulière que la musique a toujours témoignée aux grands pervers. Du Néron de Monteverdi, à la Lulu de Berg, en passant par Don Juan, bien sûr, Boris Godounov et… Barbe-Bleue, entre autres. Parce que, mieux que les mots, elle épouse leur dualité, rend compte de leurs ambiguïtés. Qui sait si seule la musique ne peut pas dire l'indicible – voire l'inavouable – de cette « affaire »? Jeanne d'Arc n'a pas laissé indifférents les compositeurs d'opéra, de Verdi à Tchaïkovski puis Honegger. Il était temps qu'on s'occupât de Gilles…

1. Soulignons pourtant « la métaphysique ambiguë » qui pourrait surplomber tout ceci. Saint François de Sales disait : « La pureté ne se trouve qu'en paradis et en enfer. » Et Bernanos : « Nous apprendrons de Dieu, le jour venu, quels liens mystérieux lient les grands pécheurs aux grands saints » (Les enfants humiliés).

Quelle forme littéraire?

Nous avons dépassé depuis longtemps le vieux dilemme : *Prima la musica, prime le parole!* Au point qu'on s'est presque habitué à cette idée reçue que le livret, dans l'opéra, n'a aucune importance. Rappelons-nous pourtant comme Wagner, en façonnant ses drames lyriques, s'est efforcé de « *voir* le livret *dans la musique*[1] » et comme ses héritiers, chacun à sa façon, tiendront compte de cette leçon. On sait aussi que chaque compositeur doit, dans l'opéra, « musicaliser » sa propre langue. Dans le domaine français, Debussy demeure, à cet égard, un modèle. Lui-même se disait en quête d'un poète qui « disant les choses à demi », lui permettrait de « greffer son rêve » sur celui formulé par les mots. Maeterlinck, à cet égard, constituait l'interlocuteur idéal, non sans en remettre un peu sur le flou et les incertitudes… A la différence de Pelléas et Mélisande, Gilles et Jeanne sont au fait de leur destin, savent ce qu'ils font et quel sort les attend. Boesmans nous a paru attendre, *requérir,* comme nous, pareille lucidité, à défaut de réelles certitudes… Le mystère réside ailleurs : il est en ceux qui les regardent agir, il est en ceux qui les jugent, *il est en nous.* On nous dira si un tel parti pris était heureux et fondé.

Dès lors que nous renoncions à toute forme « distanciée » qui eût tiré notre entreprise du côté du théâtre musical, genre un peu bâtard qui autorise maints effets de style mais s'enlise souvent dans une rhétorique un peu creuse, dès lors aussi que nous entendions nous inscrire dans une tradition « néo-romantique », nous n'étions pas pour autant dispensés de choisir un langage propre à soutenir notre *geste…*

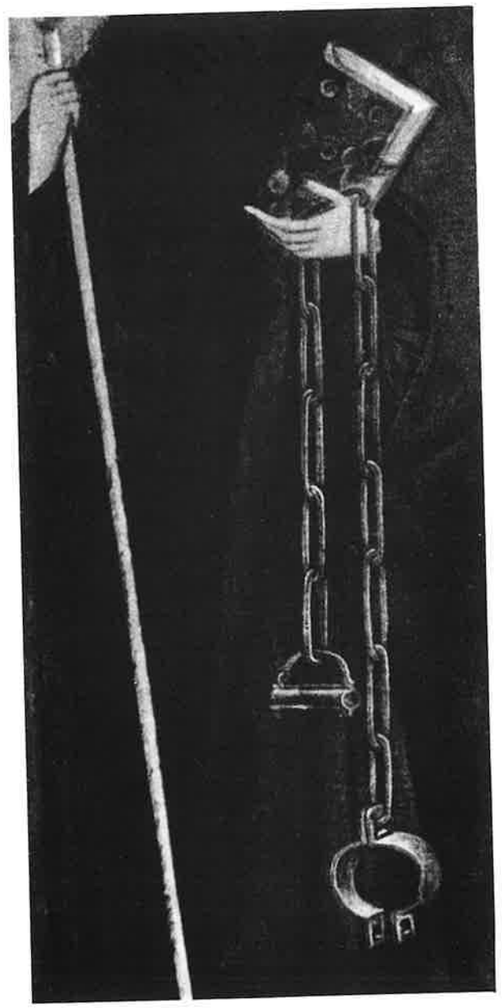
On se souviendra que d'Annunzio travaillant sur *Le martyre de Saint-Sébastien,* pour Claude Debussy (et les esprits chagrins diront : « Envers et contre le musicien! »), avait opté pour une langue délibérément archaïque[2]. On sait aussi quel « boulet » le compositeur eut à tirer pour assurer néanmoins l'envol de sa musique! Nous avons repoussé cette formule, mais nous n'avons pas pris davantage un parti de modernité absolue, qui nous eût semblé aussi artificiel.

Dans l'évocation d'une rencontre des plus singulières, d'un impossible amour et d'un procès qui s'est déroulé *à côté* de ses véritables enjeux, nous avons opté pour un style qui traduise ces décalages : une langue elle-même *décalée,* ni d'alors ni de maintenant, mais qui rend l'écho d'un « jadis » et d'un « aujourd'hui ». Comme toute option, celle-ci peut être discutée, bien sûr. Si s'impose toujours le choix d'une forme, il importe de ne pas s'empêtrer dans le maniérisme.

Nous citions, tout à l'heure, Artaud. Voici ce qu'il écrivait dans *Le théâtre et son double :* « Et s'il est encore quelque chose d'infernal et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. »

S'agissant de ceux dont nous avons librement reconstitué l'histoire, on ne saurait mieux dire.

1. Voir Jacques Bourgeois, L'opéra des origines à demain, *Julliard, 1982, p. 170.*
2. Voir à ce propos : Hubert Devillez, « L'adaptation du poème de d'Annunzio » in Le martyre de Saint-Sébastien, *La Revue musicale, Paris, 1957, p. 41.*



III

Son odeur de glace erra, pendant des millénaires
De confusion mortelle écrite depuis l'écriture
Et l'entendement, détruite depuis longtemps.
Ses mains réduites à un œil
Intemporel derrière l'œil tonitruant
De la terre secrète, révélation ignée.

Et jamais non jamais,
Même damnés, le moine ni la femme
Ne creuseraient aujourd'hui l'heure
Le frémissement, ni ne se fendraient
En un spasme de colère inconsolable,
Equitable par privation.

IV

D'être dans la faim et dans la peur,
Dans l'humiliation la fiévreuse présomption
De ce giron qui vit d'un espoir pirate
Mon tropique, et qui gît conjugalement
Près des entrailles de l'horreur,
Mes ultimes limites comblées par la mutilation.

Toi que j'apostrophe, toi singulier tragique
La première personne devenue calice
Vénéneusement apparentée à la dernière image.
Je porte la moelle, avec démence
L'emprise boueuse de la Mort, et par tradition
La substance superflue d'une création.

MICHEL VITTOZ

PHILIPPE BOESMANS

EBAUCHE D'UN PORTRAIT, FRAGMENTS, IMPRESSIONS.

Humour, ironie

De l'humour il se fait une image policée, comme le repli distingué d'une aristocratique prudence. A l'humour, il préfère l'ironie qui se consume pour ne laisser au palais que le goût de la cendre : corrosive, agressive, voire blessante. L'ironie le démange comme une mauvaise gale. Et il se gratte jusqu'au sang.

Distance

Il répète volontiers qu'il travaille à distance. Il place la feuille et manie le crayon le plus loin possible de lui-même. On imagine alors qu'il façonne, qu'il sculpte un objet qui lui est extérieur. Il ne travaillerait pas « l'âme » de la musique mais son corps, une rude matière de sons. L'heure la plus matinale est pour lui l'heure féconde, celle où, libéré du chaos de la nuit, il ordonne le mieux le délire. Il composera la musique la plus folle avec une indifférence glacée. Musique « objective », à la manière de Stravinski? La référence ne lui déplaît pas mais on sent que son chemin l'éloigne de plus en plus de toute référence. L'avant-garde? La nouvelle musique? Références encore, qu'il ne veut pas renier, mais il veut échapper au respect puritain de lois qui se sont forgées sur l'interdit strict de tout commerce avec les formes du passé. Peut-être est-il aujourd'hui le voyageur ou l'explorateur de la distance même qui sépare les formes musicales. Il est cependant inutile de penser qu'il poursuive une œuvre de réconciliations entre musiques tonale et atonale. Plutôt que de combler le fossé qui les sépare, il le parcourt, attentif, lucide et calculateur. Le jeu de l'ironie et de la distance dessine peut-être de lui un portrait d'une excessive froideur, mais c'est de cet excès qu'il brûle. Son travail achevé, on songera qu'il murmure comme Hérodiade :

... Adieu.
Vous mentez, ô fleur nue
De mes lèvres.
J'attends une chose inconnue
Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
D'une enfance sentant parmi les rêveries
Se séparer enfin ses froides pierreries[1].

Lyrisme

Les moments lyriques ne sont pas rares dans *La passion de Gilles* mais il s'agit d'un lyrisme qui se brise d'une succession d'élans dont le destin serait de se rompre dans la matrice même qui leur a donné naissance comme « s'il ne pouvait assumer son trouble dans le code même du trouble, c'est-à-dire *l'exprimer :* comme s'il se sentait plus qu'exclu : *détaché;* toujours renvoyé à la place du *témoin,* dont le discours ne peut être, on le sait, que soumis à des codes de détachement : ou narratif, ou explicatif, ou contestataire, ou ironique : jamais lyrique, jamais homogène au pathos en dehors duquel il doit chercher sa place[2] ».

Écriture

Il a l'idée d'une grande forme et il écrit librement à l'intérieur du paysage qu'elle dessine. Il laisse aller sa main, il ne pourrait pas travailler, avec des chiffres, une structure qui déterminerait à l'avance chaque parcelle du terrain à parcourir. Deux notes suffisent à son premier pas, qui déjà délimitent entre elles un espace assez vaste pour qu'il s'y engage et commence à marcher vers la note suivante. Il revient rarement en arrière, et bientôt son chemin se fait labyrinthe, une ligne brisée à l'infini, qui se recoupe sans cesse pour se détruire et progresse pourtant reprenant çà et là les matériaux mêmes de sa

déconstruction. Il ne corrige pas, ou corrige sans cesse, remâchant l'erreur pour l'effacer dans une œuvre nouvelle.

Tout cache tout

Il redoute *l'évidence.* Elle lui paraît une maladie honteuse qu'il faut à tout prix dissimuler. *L'évidence* prendra pour lui de multiples apparences, celle massive de la référence transparente, naïve, à une forme répertoriée, celle plus discrète, d'une limpidité d'expression qui lui échapperait comme par mégarde, ou bien encore celle à peine audible pour les oreilles profanes, d'une note doublée dans un pianissimo ou du timbre insistant d'un instrument introduisant une couleur trop reconnaissable au sein de la masse orchestrale. La richesse de son orchestration, la virtuosité du jeu rythmique et dynamique semblent entre ses mains des armes absolues dans sa lutte contre les *évidences.* Pourtant, il n'est pas nécessaire de décrypter ses partitions pour découvrir qu'il joue et se joue des *évidences,* une écoute attentive y suffit. Elles paraissent et reparaissent pour être mieux détruites. Il semble bien qu'elles exercent sur lui une fascination qui ressemble à celle que peut exercer la victime sur le bourreau, ou inversement, car il serait bien difficile en fin de compte, de savoir qui, dans cette relation trouble, torture qui. Le jeu de la dissimulation passe largement toute volonté réelle de dissimulation. « Il faut que cacher se voie. S'il lui faut mettre un masque sur sa passion : il lui est tout aussi nécessaire de le montrer d'un doigt discret et retors[3]. »

Cependant, du refoulement de *l'évidence* poussé jusqu'à ses plus extrêmes conséquences, il tire l'univers sonore qui semble être son univers de prédilection où tout cache tout, où l'on ne sait plus ce qu'on entend, où la ligne musicale devient celle d'une géante dissimulation. C'est alors qu'il dit : « Peut-être que je ne cache pas vraiment. Peut-être que je montre trop. »

Voix

La voix naît de l'orchestre. Il ne commence pas par l'écriture de la partie vocale. Il écrit le rythme nécessaire à la prononciation des mots, puis il écrit pour orchestre. La hauteur des sons, la ligne de chant naissent de ce que crée l'orchestre. Il compose à l'inverse d'une mélodie accompagnée.

Tonal, atonal

Il s'interroge sur la rupture introduite par le dodécaphonisme dans les habitudes du mélomane. Il situe la rupture essentielle au moment où le mélomane ne peut plus chanter ou fredonner la musique qu'il vient d'entendre. Sans l'aide de l'harmonie qui lui impose des règles qui lui paraissent naturelles, le mélomane se confronte à la nouvelle musique comme à un univers dont il ne peut saisir l'organisation. Face à ce qu'il perçoit comme le chaos, le mélomane se réfugie alors dans la tradition, et plutôt que d'investir l'univers qu'on lui propose, il le dénie en se demandant si cette musique est encore de la musique. Bien que la sienne aujourd'hui relève davantage d'un voyage entre consonance et dissonance entre l'homorythmie et la polyrythmie, que d'une stricte obéissance aux lois qui ont fondé la nouvelle musique, il prendra fait et cause pour elle. On le verrait volontiers s'élancer à la suite d'Adorno et soutenir que : « Le nouveau langage musical, qui se constitue comme une négation positive de l'ancien, ne peut toutefois se ramener à la formule banale selon laquelle on aurait cherché quelque chose de nouveau, de différent – constatation de musicologue qui peut être faite à propos de tout, et donc de rien, et qui aboutit à cette simple tautologie que dans l'évolution une période postérieure vient succéder à une période antérieure. Nouvelle musique signifie bien plutôt, en même temps, critique de la musique traditionnelle.

(...) L'affirmation que la nouvelle musique est encore de la musique soulève automatiquement un doute : jouira-t-elle jamais d'une réception aussi large que la musique traditionnelle? Son langage et son style ont-ils une chance de devenir jamais, comme ceux de la tonalité, une seconde nature de l'oreille? – comme si le bonheur qu'on croit trouver dans cette seconde nature n'était pas, finalement, qu'un bonheur infantile. De semblables réflexions, qui imputent à l'avenir – dans une foi aveugle en l'histoire – des jugements auxquels on se dérobe ici et maintenant, sont indignes. Elles adoptent l'attitude neutre du témoin qui contemple, reste dans l'expectative, là où la vérité est justement liée au moment historique et à son expérience spontanée. Que la nouvelle musique doive se réjouir des lents progrès de sa réception n'est pas certain ; cette lenteur est autant à craindre pour elle qu'à rechercher. Mais une chose est sûre : le souci de savoir si elle pourra un jour, par son crédit, concurrencer la musique traditionnelle, prise en main entre-temps par l'industrie culturelle – ce souci n'est que rancune déguisée. Il repose sur cette idée d'une continuité historique linéaire et d'un progrès rectiligne de la conscience que dément l'existence même de la nouvelle musique, comme le dément l'histoire musicale toute entière. Penser que la tonalité est naturelle est déjà une illusion. Loin d'être donnée dès le commencement, elle ne s'est établie qu'au cours d'un processus difficile, dont la durée dépasse de beaucoup les quelques siècles qu'a duré le règne officiel du majeur et du mineur. Ce qui l'a précédé, par exemple cette « ars nova » florentine, est pour les oreilles actuelles aussi peu naturelle, non moins étrange, que peut l'être pour le fier auditeur « normal » une œuvre du dernier Webern ou de Stockhausen. Cette manière de revêtir ce qui est historique de l'apparence d'une réalité naturelle est un trait constant de cet esprit qui souligne, au milieu d'une irrationalité persistante, que nous vivons sous le règne de la Raison[4]. »

L'humour malgré tout

Il dit : « Quand j'étais enfant, je rêvais. Aujourd'hui, je ne me souviens pas de mes rêves, je dors comme une brique. »

Opéra

La musique d'opéra éblouit son adolescence, Wagner surtout. Il se précipitait dans les théâtres, n'importe quels théâtres. Pour voir. Il s'est confronté chaque fois à de cruelles déceptions. Ce qu'il voyait sur scène était parfois touchant, mais par sa naïveté, toujours désolant de pauvreté, petit : des nains se débattaient dans la musique des géants. Il n'est plus allé à l'opéra.

De ces brefs passages demeure pourtant l'émotion d'une rencontre avec l'acte théâtral, l'écume d'un mythe que la scène fait vivre et que l'épais manteau de poussière du rite ne parvient pas à recouvrir : l'acteur affrontant le don imposé de la parole et du chant.

Gilles de Rais

Il refuse toute implication, toute identification au personnage. Croit-il seulement à l'existence du personnage? Il compose à la lettre, phrase après phrase le texte du livret. L'idée musicale suggérée par le sens se développe par excroissances successives, se ramifie, foisonne pour produire en creux la structure dans laquelle viendra se prendre l'efflorescence de l'idée suivante. De proche en proche naît une cohérence, une forme. On notera ici le refus ou l'oubli de toute transcendance. Il n'y aura pas un Gilles de Rais ou une vérité de Gilles de Rais au-delà du texte qui le manifeste, point de synthèse imaginaire d'un tout dont il faudrait rendre compte à posteriori. Il y a constitution d'un Gilles de Rais, pas à pas, membre à membre, prolifération de « cellules-Gilles de Rais » ordonnées par un texte. Il se peut que le « corps » musical ainsi constitué ait quelque chose de monstrueux, ce qui le rapprocherait de l'image que l'on se fait le plus généralement du personnage de Gilles de Rais, mais cela n'est absolument pas certain. Une seule certitude : plus que le personnage Gilles de Rais, référence de l'histoire ou du mythe, c'est « L'opéra-Gilles » (l'organisme textuel et musical) qui est le véritable sujet de *La passion de Gilles.*

Paradoxe

Il dit : « Mon geste est celui du mensonge. Écrire de la musique c'est mentir, parer la vérité qui ne peut se dire. Gilles de Rais ne savait pas mentir il s'est perdu dans l'atrocité de sa vérité. »

Une courtoisie perverse

Il y a seulement quelques années, *la nouvelle musique* se fixait pour enjeu un véritable combat contre la tradition. L'extrémisme y figurait en bonne place et stimulait les ardeurs. Mais, il instillait en même temps le doute, les réticences et les germes d'un isolement de plus en plus radical. Il semble aujourd'hui, *la nouvelle musique* ayant au moins acquis le statut de la durée, que la chaleur des combats avancés ait fait place à une lutte plus souterraine, plus froide, plus calculée (du moins pour ceux qui n'ont pas cédé aux sirènes du commerce du « nouveau » dont le label trouve toujours à se vendre). Dans cette lutte, dont on peut être certain qu'il la poursuit, il se saisit d'une arme étrange : la courtoisie.

Loin de toiser l'auditeur traditionnel de toute la distance qui est sensée séparer son univers du sien, il s'approche, certes très brièvement, mais assez fréquemment pour que cela s'entende, le plus près possible de certaines formes traditionnelles. Cela passe, comme un souvenir très fugitif dans la mémoire, si vite que l'on n'a pas le temps de vérifier, s'il s'agit bien de ce que l'on croit reconnaître. A y regarder de plus près, on s'apercevra que cette courtoisie, ou cette prévenance pour l'auditeur est d'une rare perversité car la proximité que l'on peut ressentir n'est jamais identité et ne peut l'être. En fait, il attire plus qu'il ne s'approche et ce que l'on croit reconnaître n'est jamais vraiment reconnaissable. Les souvenirs évoqués sont des souvenirs mensongers ou des souvenirs à jamais perdus, reconstitués dans une langue du présent, définitivement séparée du passé qu'elle est sensée évoquer.

La passion de Gilles est semée de ces faux souvenirs qui lui donnent un assez fort « goût » opéra, un goût XIX[e] siècle mais qui ne peut que renvoyer à la distance qui nous en sépare. L'effet est étrange on ne peut pas dire s'il est agréable ou désagréable. On pourrait parfois parler de nostalgie, d'une nostalgie définitive, tragique.

1. Mallarmé : Hérodiade. *Deuxième chant (Bibliothèque de la Pléiade).*
2. 3. Roland Barthes : R: Barthes par lui-même *(Le Seuil).*
4. Adorno : Quasi una fantasia *(Gallimard).*



V

Le mensonge germait sous l'authentique rosée,
Dans la semence sombre
La longue fuite du temps,
D'un temps étrange.
Le sous-sol parfit le minéral,
Son flux singulier et son reflux.

La populace porta son nom,
Ses larmes; l'aire du vent peureux
Ne porta que son tardif amour.
Il était l'incarnation de l'épouvante,
La toute-puissante, la difficile flambée
De la flamme de l'automne.

VI

Je balbutie, parfois fidèle après la superstition
Glacial avec au cœur une rage médiévale rentrée,
Fécondé par tant de chagrins pâlis,
Tant de douleurs enracinées. J'ai souffert
Le souvenir,
Chez le Seigneur et chez Satan

Toi, père avant père,
Mutilé dans l'amertume du cœur,
Cygne insolite, amant ressuscité.
Tu portes, à la fois néant et organe
La victime, la chasteté Moi
Vieux de mes siècles à venir.

CONFESSION

Extraits des comptes rendus d'audience du procès de Gilles de Rais des 21 et 22 octobre 1440.

Journée du vendredi 21 octobre 1440

[...] Le vendredi 21 octobre, lesdits seigneurs évêque de Nantes et frère Jean Blouyn, vicaire de l'inquisiteur, se représentèrent le matin à l'heure de tierce, ou environ, dans ladite salle basse de la Tour Neuve, disant et assurant que la veille, à savoir le jeudi 20 octobre, ils avaient décidé d'envoyer ledit Gilles à la torture ou question canonique ainsi qu'il est dit dans un acte judiciaire dudit jeudi [...].

Et comme lesdits seigneurs évêque de Nantes et vicaire de l'inquisiteur voulaient en fait procéder à l'exécution de ladite torture ou de ladite question contre ledit Gilles, ledit Gilles les supplia humblement de bien vouloir différer ladite exécution jusqu'au lendemain, qui lui avait été assigné comme il a été dit ; disant que, dans l'intervalle, il délibérerait de telle sorte qu'au sujet des crimes et délits contre lui proposés, il les rendrait contents, à tel point qu'il ne serait pas nécessaire de le questionner là-dessus. [...]

S'ensuit la confession hors jugement de Gilles de Rais, accusé, souvent mentionné, faite en présence desdits seigneurs évêques de Saint-Brieuc, [...] de Me Pierre de l'Hôpital, président, de Jean Labbé, d'Yvon de Rocerf, écuyer, de Jean de Touscheronde, clerc, et de moi, Jean Petit, scribe et notaire susdit [...] ladite confession fut faite volontairement, librement et sans contrainte, le vendredi 21 octobre, l'après-midi dudit jour et l'année susdite.

Et premièrement, au sujet de et sur la prise et la mort de plusieurs enfants, sur le vice libidineux, sodomite et contre nature, sur les manières de tuer cruelles et horribles, en même temps sur les évocations des démons, les oblations, les immolations ou les sacrifices, les promesses qu'il leur fit ou les obligations contractées par lui envers eux ou les autres choses dont il est fait mention dans le premier article ou dans les articles suivants, ledit Gilles de Rais, interrogé par ledit seigneur évêque de Saint-Brieuc et ledit président, dit et confessa volontairement, librement et douloureusement, en leur présence et en la présence de quelques autres personnes, avoir commis et avoir méchamment perpétré sur de nombreux enfants les crimes, les péchés et les délits d'homicide et de sodomie ; il confessa également avoir commis les évocations des démons, les oblations, les immolations, les promesses et les obligations faites aux démons et les autres choses qu'il avait récemment confessées en présence dudit seigneur président et de quelques autres personnes.

Journée du samedi 22 octobre 1440

Le samedi 22 octobre, comparurent en personnes, en jugement, devant lesdits seigneur évêque de Nantes et frère Jean Blouyn, vicaire de l'inquisiteur, siégeant en tribunal pour rendre droit, au lieu désigné ci-dessus, à l'heure de vêpres, ledit Me Guillaume Chapeillon, promoteur, demandeur, d'une part, et ledit Gilles de Rais, accusé, d'autre part.

Et pour observer le terme de l'assignation, le promoteur demandant auxdits seigneurs évêque de Nantes et frère Jean Blouyn, vicaire de l'inquisiteur, qu'ils interrogent ledit accusé pour savoir s'il voulait dire autre chose ou objecter contre ce qui est dit en la cause, l'accusé dit et répondit ne rien vouloir dire, mais volontairement, et librement, avec une grande contrition de cœur et une grande amertume, ainsi qu'il apparaissait à première vue, et avec une grande effusion de larmes, il confessa ce qu'il avait déjà confessé hors jugement, [...] et il reconnut que toutes les choses contenues et insérées dans lesdits articles et chacune d'elles étaient et sont vraies. Et l'accusé lui-même ajoutant à son autre confession hors jugement, sans s'en écarter, voulut la répéter et la réciter ici, et afin de remédier à ses défauts dans le cas où il aurait omis quelque chose et afin de faire de plus amples déclarations sur des points développés sommairement dans les articles susdits, il confessa spontanément et déclara qu'il avait commis et perpétré d'autres grands et énormes crimes, iniquement, depuis le commencement de sa jeunesse, contre Dieu et ses commandements et qu'il avait offensé notre Sauveur du fait du mauvais gouvernement qu'il avait eu dans son enfance, où, sans frein, il s'était appliqué à tout ce qui lui plaisait, et s'était complu à tous les actes illicites, et il pria ceux des assistants qui avaient des enfants de les instruire dans les bonnes doctrines et de leur donner l'habitude de la vertu pendant leur jeunesse et leur enfance.

Après cette confession faite en jugement par ledit Gilles de Rais, accusé, ainsi qu'il a été rapporté, au sujet de la teneur des articles susdits, et une fois la confession hors jugement répétée et récitée, [...] pour que ladite confession secrète fût confiée à la mémoire des hommes dans de meilleures conditions, il a plu au même Gilles, accusé, non de la diminuer, mais plutôt de la fortifier et de la renforcer [...] et publiquement devant tous confessa que, pour son ardeur et sa délectation sensuelle, il prit et fit prendre un si grand nombre d'enfants qu'il ne saurait le préciser avec certitude; lesquels il tua et fit tuer, avec lesquels il commit le vice et le péché de sodomie; et il dit et confessa qu'il émettait la semence spermatique de la façon la plus coupable sur le ventre desdits enfants, tant avant qu'après leur mort, et aussi durant leur mort; auxquels enfants quelquefois lui-même, et parfois d'autres de ses complices, notamment les ci-dessus nommés Gilles de Sillé, messire Roger de Briqueville, chevalier, Henriet et Poitou, Rossignol et Petit Robin, infligeaient divers genres et manières de tourments : tantôt ils séparaient la tête du corps avec des dagues, des poignards et des couteaux, tantôt ils les frappaient violemment sur la tête avec un bâton, ou avec d'autres objets contondants, tantôt ils les suspendaient dans sa chambre par une perche ou par un crochet avec des cordes et ils les étranglaient; et quand ils languissaient, il commettait avec eux le vice sodomite de la manière susdite. Lesquels enfants morts, il embrassait, et ceux qui avaient les plus belles têtes et les plus beaux membres, il les donnait à contempler et il faisait cruellement ouvrir leurs corps et se délectait de la vue de leurs organes intérieurs; et, très souvent, quand lesdits enfants mouraient, il s'asseyait sur leur ventre et il prenait plaisir à les voir ainsi mourir et il en riait avec lesdits Corrillaut et Henriet, après quoi il faisait brûler et convertir leurs cadavres en poussière par lesdits Corrillaut et Henriet.

Item, le même accusé dit et confessa qu'après la Saint-Jean-Baptiste dernière, un beau jeune homme, qui demeurait avec un nommé Rodigo, à Bourgneuf-en-Rais, où lui-même, accusé, se trouvait alors, lui fut amené un certain soir par lesdits Henriet et Corrillaut, et la nuit il exerça ledit vice sodomite et contre nature avec lui, de la manière susdite, puis il le tua et le fit porter à Machecoul pour être brûlé.

Item, ledit Gilles de Rais, accusé, dit et confessa avoir tué deux jeunes pages, l'un de Guillaume Daussy, l'autre de Pierre Jacquet, dit Princé, avec lesquels il commit et exerça ladite luxure contre nature.

Item, le même accusé dit et confessa que, la dernière fois qu'il alla à Vannes, au mois de juillet dernier, André Buchet lui livra, dans la maison d'un nommé Lemoine où logeait ledit accusé, un jeune garçon avec lequel il commit le vice contre nature, comme il est dit ci-dessus. Et après l'avoir tué, il le fit jeter par ledit Poitou dans les latrines de l'auberge d'un nommé Boetden, [...] et il dit qu'il fit extraire les os des enfants tués à Champtocé, tant les têtes que les corps, qui avaient été jetés dans le bas de la tour; et il les fit mettre dans un coffre et transporter au château fort de Machecoul, où ils furent brûlés et réduits en cendres; et qu'audit lieu de Machecoul, il prit, tua, et fit prendre et tuer plusieurs autres enfants, en grand nombre, lequel nombre il ignore; et dans la maison nommée de La Suze, à Nantes, qu'il possédait en ce temps-là, il tua, fit tuer, brûler et convertir en cendres plusieurs enfants du nombre desquels il ne se souvient pas, dont il abusa et qu'il pollua, commettant avec eux le vice de sodomie contre nature, comme ci-dessus. Lesquels crimes et délits il commit uniquement pour son mauvais plaisir et pour sa mauvaise délectation, non pour quelque autre fin ou dans quelque autre intention, sans être conseillé de personne et seulement suivant son imagination.

LA PASSION DE GILLES

ACTE PREMIER

Scène I

Le siège de Paris, en septembre 1429 – Sous les murs de la ville.

VOIX D'HOMMES ET DE FEMMES DANS LE CHŒUR (CHŒUR I)
Noël! Noël!
Noël! Noël! Noël!

VOIX D'HOMMES ISOLÉES (CHŒUR II)
Hardi! A l'assaut! Aux fagots et aux claies!

CHŒUR I
Noël!

CHŒUR II
Jetons un pont sur la Seine.

CHŒUR I
Jetons un pont sur la Seine.

CHŒURS I et II
Tout est nôtre!

CHŒUR EN COULISSE
Tout est perdu.

CHŒURS I et II
Non.
Noël!

CHŒUR EN COULISSE
Noël! Noël! Noël!

JEANNE
En nom Dieu, je ne partirai d'ici que la ville rendue! Mes amis, nous allons voir Paris de plus près!

CHŒURS I et II
Noël! Noël!

UNE VOIX
Le moment est-il bien choisi?

JEANNE
L'heure est bonne quand il plaît à Dieu. Gentils chevaliers, je vous le dis : la ville se soumettra par amour ou par force!

CHŒURS I et II
Noël! Noël! Noël! Tout est nôtre! Noël! Noël! (etc.)

JEANNE *(en même temps que le chœur)*
Qui m'aime me suive! N'ai-je pas promis à vos femmes de vous ramener en vie? En meilleur état que vous n'étiez? Si l'ennemi était pendu aux nues, nous l'aurions encore!

CHŒUR EN COULISSE
Tout est perdu, perdu, perdu, perdu.

JEANNE
Qui m'aime me suive, qui m'aime me suive, qui m'aime me suive, qui m'aime me suive, qui m'aime me suive.

CHŒUR I *(en même temps que Jeanne)*
Ils se croient toujours à Orléans, à Troyes, à Beaugency, à Montmirail, à Compiègne... Paris n'est pas Orléans, Paris n'est pas Beaugency. S'il ne tenait qu'à Jeanne, le Roi serait ce soir à Paris. Mais le Roi le veut-il? Ils crient victoire. Ils ignorent que l'Histoire décide seule.

JEANNE
Le sang de France est répandu! Ah! si seulement le Roi se montrait!

CHŒURS I et II
Il y a grande pitié au Royaume de France. Le petit Roi de Bourges, le Bourguignon cauteleux, l'Anglais brutal se partagent les guenilles du pays. Un peuple hagard hante les campagnes. Ceux qui règnent n'ont cure de ces détails. Jeanne s'en soucie, elle qui est venue pour gagner la paix au bout de sa lance.

JEANNE
En nom Dieu, ne vous lassez point! Ne vous lassez point, Ne vous lassez point.

CHŒURS I et II *(en même temps que Jeanne)*
Noël! Noël! Paris s'est armé. Ce devrait être vendange : pas un homme ne peut aller à sa vigne. Naguère on a scié les blés dans les champs avant qu'ils soient mûrs.

VOIX D'HOMME (CHŒUR I)
Peut-être a-t-elle tort de guerroyer un jour férié par Notre Seigneur?

VOIX DE FEMME (CHŒUR II)
Ses voix ne lui avaient pas dit d'attaquer.

VOIX D'HOMME (CHŒUR I)
Voici une bastille de prise!

VOIX DE FEMME (CHŒUR II)
Non : fausse nouvelle.

JEANNE
Avant qu'il soit nuit, nous aurons mis le Roi dans la cité, malgré lui!

VOIX D'HOMME EN COULISSE
Prends toujours ça, putain des Valois!

CRI DE JEANNE EN COULISSE

CHŒURS I et II
Nous avons le dessus! Le Roi Charles négocie. Il n'a cure de la Lorraine qui se bat envers et malgré lui. Il signe avec le Bourguignon une paix pire que la guerre. Il vole à Jeanne sa victoire. Il vole au peuple sa paix.

CHŒUR EN COULISSE et CHŒURS I et II
Noël! Noël! Noël!

VOIX DE FEMME (CHŒUR I)
Le Roi s'en vient!

VOIX D'HOMME (CHŒUR II)
Non : il trahit. Il est loin et il trahit.

VOIX DE FEMME (CHŒUR I) *(crié)*
Il y a le feu à la porte St-Martin!

VOIX D'HOMME (CHŒUR I) *(crié)*
Jeanne est blessée! Un trait d'arbalète lui a percé la jambe!

SCÈNE II

On apporte Jeanne étendue sur une civière. Minguet est à ses côtés. Les soldats leur tournent le dos et ne semblent pas les avoir aperçus.

JEANNE
Ils crient Noël! Il s'en est fallu de peu qu'on ne fêtât Noël dans Paris délivré; quoi qu'il arrive, Paris sera un jour en l'obéissance du Roi. Peut-être toi, petit page, verras-tu s'accomplir cela?

MINGUET
Le Roi est petit, si petit. Tu l'as fait Roi. Ce n'est même pas un soldat.

JEANNE
Tu ne connais rien aux rois. Moi-même, je ne connais que Dieu. *(Elle tente de se redresser, renonce; Minguet se précipite.)*

MINGUET
A Orléans, déjà, lorsque tu fus blessée, tu refusas toute médecine. Au moins, ta mandragore te protège-t-elle?

JEANNE
Qui te parle de mandragore?

MINGUET
Celle que tu réchauffes dans ton sein. Le Seigneur de Rais m'en a parlé.

JEANNE
Gilles est le plus noble de tous les preux, mais il s'est moqué de toi!

MINGUET
Tes pouvoirs ne te viendraient que de Dieu? Et pourtant, tu te fies au Roi.

JEANNE
Mes voix m'ont prédit sa victoire, non la mienne. Plus tard, tu sauras dans quelle pièce on nous faisait jouer.

MINGUET
Ne serais-tu pas notre providence?

JEANNE
Voyez cet enfant : il y a un instant il croyait à la mandragore. A présent il invoque la Providence. Sache que nous en sommes le jouet.

MINGUET
Le Seigneur de Rais a dit : « S'il n'y avait Jeanne, il n'y aurait ici qu'enfer ou néant. »

JEANNE
Encore le Seigneur de Rais! Serait-ce de lui que tu prends toutes tes leçons? C'est un noble chevalier, mais ses rêveries au bord des gouffres m'inquiètent. Ne peux-tu t'adresser à moi comme à une simple femme?

MINGUET
Tu sais bien que cela m'est interdit. Je puis t'habiller. Je puis t'armer. Je puis dormir dans le même lit que toi. Mais je ne puis te toucher. J'ose à peine te regarder, toi si belle femme.

CHŒUR EN COULISSE
Noël! Noël! Noël!

MINGUET
Ah! Cette manière qu'ont les soldats de te regarder!

JEANNE
Écoutez-moi cet impudent! Il n'y a pas un soldat qui à mon propos nourrisse de troubles pensées. Regarde-les.
(Elle désigne les soldats, elle ne paraît pas apercevoir les ribaudes qui leur tournent autour.)

JEANNE
Ils sont innocents. Ils sont innocents tels des enfants à la naissance! Mais à quoi jouent-ils donc? Tu devrais m'apprendre.
(Minguet sort trois dés de sa manche et les fait rouler sur le sol devant Jeanne qui s'en empare et se met à jouer.)

JEANNE
Trois fois six : mauvais présage. Et toi, ne me parle plus comme à une femme qu'on voudrait prendre dans le foin. Parle-moi comme à une qui mourra dans l'année.

MINGUET
Où penses-tu donc rendre l'âme?

JEANNE
Où il plaira à Dieu. Je n'en sais pas plus que toi, ni du temps, ni du lieu. Plus tard, ne dis pas que j'étais parfois mélancolique : ainsi, personne n'en saura rien. Ils n'ont pas cru très longtemps, ni assez fort.

MINGUET
Tu ne mourras point! Mes cheveux auront blanchi que je te servirai encore. Tu n'auras pas seulement conquis la France, tu gouverneras le monde.

JEANNE
Qu'ai-je à faire du monde? Qu'elle m'est dure, ma France tant jolie. Il y a grande pitié en elle, mais dans mon cœur aussi. *(hagarde)* Aide-moi plutôt à me relever. *(Elle se redresse à grand peine.)* Ah! Le sang! Vois comme il trempe ma cuirasse. Ce sang, toujours, partout, qui nous submerge.
(Jeanne se voile la face, comme si elle se voyait éclaboussée de toutes parts de ce sang qu'elle évoque.)
Ah! Si je pouvais retourner au verger de ma douce enfance. Trois fois six, encore! Tes dés sont pipés, Minguet.

MINGUET
Jeanne, Dieu t'aime. La France espère. Le Roi t'attend.

JEANNE
Si le Roi doute de ma campagne, si Dieu n'a plus besoin de ma victoire, si les voix que j'entendais se taisent, si Paris m'est refusé, qu'au moins, je retourne aux marches de Lorraine. Je n'ai plus rien à faire ici.

MINGUET
Laisse-moi panser ta plaie.

JEANNE
Ma blessure guérira seule, ou ne guérira point.

MINGUET
Si j'étais un homme, je te prendrais dans mes bras.

JEANNE
Il y a temps pour aimer et temps pour mourir. Le deuil travaille partout dans ce pays. D'aucuns conspirent à sa perte, ceux qui, dans l'ombre du Roi, abusent de sa dolente crédulité.
Triple six, encore : ce n'est pas de bon augure. Aide-moi donc à marcher, que j'annonce à mes soldats « la bonne nouvelle » de la retraite.
(Ils quittent lentement la scène.)

Scène III

1er SOLDAT
On nous a volé notre victoire.

2e SOLDAT
Ainsi moins d'hommes sont morts.

1er SOLDAT
Demain ils mourront de plus belle.

2e SOLDAT
Pluie et boue, toujours et partout. Le Roi nous a trompés.

1er SOLDAT
Les soldats ne savent jamais qui les trompe.

3e SOLDAT
Jeanne nous a-t-elle une seule fois menti?

1er SOLDAT
Si Jeanne fut abusée, nous l'avons été avec elle, et plus qu'elle.

4e SOLDAT
Assez joué les oracles, trouvons seulement une fille et tout cela nous sera bien égal, une petite caille bien grasse.

UNE RIBAUDE
Qu'attends-tu? Ne suis-je pas toute trouvée?

4e SOLDAT
Je n'apprécie guère celles qui se donnent.

UNE RIBAUDE
Mais je ne me donne pas : tu ne m'auras pas pour rien!

4e SOLDAT
Je n'aime pas celles qui se vendent.

UNE RIBAUDE
Que faut-il donc pour que vous me prêtiez attention? Que je porte cuirasse et brandisse un étendard?

3e SOLDAT
Prends garde à tes paroles.

4e SOLDAT
C'est pourtant vrai : pourquoi la Pucelle ne nous a jamais requis charnellement? Parce qu'elle n'est qu'en apparence de ce monde.

3e SOLDAT
Une fois j'ai couché près d'elle. Elle se préparait pour la nuit. Je regardais ses seins, qui sont beaux; je ne la désirais pas. J'étais simplement heureux. En ce temps-là, il ne pleuvait pas de nuit comme de jour.

UNE RIBAUDE
Moi je me méfierais d'une femme en habits d'homme. Elle est peut-être plus débauchée que moi-même. Qu'en savez-vous, si elle est vraiment vierge?

1er SOLDAT
Elle ne peut se satisfaire que de Dieu. Qui sait si, avec Dieu, elle n'est pas plus galante que tu ne saurais l'être avec aucun homme?

4e SOLDAT
Moi, je donnerais toutes les béatitudes célestes pour une courtisane folle de son corps!
(Il quitte la scène.)

4e SOLDAT *(à la ribaude)*
Je te conseille de filer, toi aussi. Jeanne traite avec rudesse des filles comme toi.

UNE RIBAUDE
Serait-ce là toute la liberté qu'elle proclame?

2e SOLDAT
Voyez, l'on entasse les blessés sur des chariots. On abandonne là les Saintes Reliques. On ne respecte plus rien. Pluie et boue encore, à perte de vue.
(Réapparaît le 4e soldat entraînant une femme qui se débat en vain.)

4e SOLDAT
Que dites-vous de cette proie? Je n'aime que les femmes que je force!

3e SOLDAT
Ils ont combattu pour la meilleure des causes; ça ne les a pas rendus meilleurs.

Scène IV

Soudain Gilles, tapi dans l'ombre, bondit en scène alors que le 4e soldat va mettre à mal sa prisonnière. Tous font cercle autour du duel qui s'engage. Gilles pourfend le soldat. Éplorée de gratitude, la femme se jette à ses pieds et lui baise les mains. Gilles s'empare de ses poignets; une obscure tension le gagne, comme habité par une transe. Jeanne, qui prend appui sur l'épaule de son page, surgit de l'autre côté du plateau, l'index pointé vers lui, elle arrête Gilles d'un geste. Celui-ci lâche sa proie.

JEANNE
Gilles! Gilles! Gilles!
(Gilles s'agenouille, tête baissée, devant la Pucelle.)

JEANNE
Relève-toi, chevalier, n'aie point de honte.

GILLES
Je n'ai point de honte, Jeanne. Si je baisse la tête, c'est pour dissimuler que je ris.

JEANNE
Et de quoi donc?

GILLES
De ce que tu invites encore tes hommes à se fier au Roi! Laisse-les plutôt retourner à leurs misères. Il n'y a plus qu'à fêter dignement le cessez-le-feu. Celui de nos illusions.

JEANNE
Mon fier maréchal. Pourquoi m'abandonnes-tu?

GILLES
Ouvre plutôt les yeux. Notre pire ennemi n'est pas l'Anglais, ni le Bourguignon, mais ce souverain trop petit pour sa destinée. Il flotte comme dans une armure trop grande. Laisse-là le monarque, qui n'est qu'un esclave. L'abandon vient de plus haut. Ton rêve n'était pas à l'échelle du monde. Tes voix t'ont abusée. Dieu même n'est plus de la partie. Que tout, désormais, nous soit permis!

JEANNE *(presque parlé)*
Tu blasphèmes comme un enfant. C'est toi-même que tu soumets à la torture.

GILLES
J'ai misé sur toi. Si tu es défaite, je perds tout. Je suis mauvais perdant. Tout à l'heure, je riais d'un pays où les héros sont trahis et les Saints méconnus. Nous sommes à bord de la nef des fous. Je me souviendrai de toi, Pucelle. Lagny, Patay, Orléans. Là, je fus plus heureux que si j'avais été ton amant. Après cela, pour qui combattre?

JEANNE
C'est étrange, à l'heure où j'allais te parler, comme pour la première fois, je te trouve à molester une femme. Oh! Ne cherche pas d'excuses! Sache seulement que j'ai tout vu. Qui sait si je ne t'aurais pas laissé faire? Au cours de nos chevauchées, je ne te quittais pas des yeux. Ta violence me trouble. Elle me réchauffe et me glace. Je ne reconnais pas la brutalité des soudards à qui je commande. C'est une autre violence, comme si elle cherchait ses mots. Encore aveugle. Comme celle d'un tigre à la naissance. Vers quoi se tournera-t-elle plus tard?

GILLES
Tu m'observais donc, ma douce amie. Je l'avais pressenti.

JEANNE
Savais-tu que je te voyais caracoler à la tête des troupes? Vaincre avec toi était une fête altière.

GILLES
Vaincre avec toi était une fête altière.

JEANNE et GILLES
Se battre à tes côtés remplaçait tout désir. En ce temps-là, Dieu nous aimait.

GILLES
Dans une autre vie, je t'aurais aimée comme il convient qu'un homme aime une femme.

JEANNE
Toi qui parles d'une autre vie, sache que nous ne nous reverrons plus vivants sur cette terre. Il n'est qu'un autre Royaume où nous retrouver. S'il est bâti à l'aune de ceux qui nous ressemblent.

GILLES
Est-ce une prédiction?

JEANNE
Rien qu'un pressentiment. Ce pays nous oubliera. Ni notre nom, ni nos actes, mais ce que nous fûmes vraiment.

GILLES
Seul nous survivra notre mystère. Jeanne, que nous est-il arrivé?

JEANNE
Le mystère, c'est ce qu'ils me feront. Il est en eux, pas en moi. C'était affaire de passion. Ils n'y ont vu que les calculs d'un stratège. Notre temps est révolu. Je suis de celles qui ne laissent pas d'héritier. S'il m'en fallait un, tu serais, étrangement, celui-ci. A ta façon, tu ne me trahiras pas. A ma façon, tu me rencontreras là où tu ne m'attendais plus. N'oublie pas, tout ce que j'ai prédit est arrivé. Va maintenant, sans te retourner.

(Gilles s'agenouille, baise les mains de Jeanne, se relève, puis sort lentement de scène, sans la quitter des yeux.)

JEANNE
Il est aussi loin et aussi proche de moi qu'on peut l'être. Il me tend un miroir où il m'arrive de me reconnaître. Ah! Tout est en feu…

(Jeanne semble s'embraser.)

Le rideau tombe lentement.

Fin du premier acte.

DEUXIÈME ACTE

Scène 1

A l'intérieur du château. Un banquet se prépare. Francesco Prelati distribue ses ordres aux domestiques qui dressent la table et à ses assistants en matière de magie noire. Minguet lui tourne le dos.

PRELATI *(aux serviteurs)*
Avec les pâtés de saumon, vous servirez un hypocras.
(A ses adeptes) Vous brûlerez des feuilles de jusquiame et de myrte.

MINGUET
Vous ne craignez pas de mélanger les recettes? Sur vos athanors, vous assaisonnerez gibiers et venaisons! Puis vous ferez rissoler, à feu doux, de l'or philosophal.

PRELATI
L'ironie est facile, doux chambrier. Tu sais pourtant que notre Maître exige tout à la fois. Qu'il n'est jamais rassasié ni de Dieu ni du Diable.
(Aux autres) Ah! J'allais oublier : sur la table, je veux des cierges noirs.
(A Minguet) L'alchimie et l'art gastronomique coexistent en bonne harmonie. Ne convient-il pas que j'exerce ici mes divers talents? A quoi sers-tu, toi, Minguet?

MINGUET
Tant que je suis ici, vous ne pouvez pas tout contre lui.

PRELATI
(Aux domestiques) Origan, basilic, coriandre.

MINGUET
Même cet or qu'il vous réclame, vous n'arrivez pas à le projeter.

PRELATI
(A Minguet) Je ne transmute pas tant les métaux vils que les âmes impures.
(Aux autres) Pour les choristes, je veux des aubes pourpres.
(A Minguet) Tu ne m'apprécies guère, n'est-ce pas, mon petit?

MINGUET
Je ne vous aime pas du tout, Francesco Prelati.

PRELATI
Nous pourrions nous entendre pour servir le même maître?

MINGUET
Pour le duper ensemble, plutôt.

PRELATI
Est-ce ma faute s'il fait ripaille de tout, même des mystères.

MINGUET
On ne désire tout que quand on a tout perdu.

PRELATI
Mais toi, que fais-tu pour lui, sinon jouer les anges gardiens? Tu ne t'es jamais demandé de quelle nature était ton rôle ici? Tu n'es que le pâle reflet, l'écho affaibli de sa jeunesse.

MINGUET
Et vous prétendez l'aimer.

PRELATI
Si, je l'aime, mais pour ce qu'il est vraiment, pour la guerre fratricide dont il est le théâtre. J'aime cet homme qui dédie une chapelle aux Saints Innocents qu'un autre monstre a massacrés. Ou qui invoque le démon, en rendant grâce à Notre Seigneur Jésus-Christ. Toi, tu ne vois pas ce que tu ne veux pas voir.

MINGUET
Nous ne sommes pas contemporains du même Gilles.

Scène II

Gilles entre sur scène, hagard. Il ne s'avise pas de la présence de Minguet et de Prelati qui, tous deux, rentrent dans l'ombre.

GILLES
Les oiseaux ne chantent plus. Seulement le vent qui apporte, en s'agrippant aux ajoncs, le bruit des cloches. Toujours cette mélancolique niaiserie des cloches. Le carillon qui moud, inlassablement, dans la vallée, morts et naissances, sous le ciel vide.
(Gilles titube.)
Une guerre qui durerait cent ans, un âge sans foi ni loi. Comme si l'Histoire avançait à reculons. Il n'y a jamais partout que l'ombre de toute chose. L'ombre d'un Dieu qu'on invoquerait, comme le Démon, en vain. Déjà Caligula dialoguait en rêve avec le fantôme de la mer. Pour sûr, on va me comparer à lui, qui ne croyait ni à Dieu ni à Satan. Toute cette époque, on va me la mettre sur le dos. Jamais plus la France ne sera aussi terrible, ni aussi grande. Parfois, je comprends tout, moi que personne ne connaît. Pour cela, il faudrait tout savoir de ce temps dont, bientôt, on ne saura plus rien. Pas même le silence des oiseaux. On ne retiendra que le bruit des cloches.

CHŒUR D'ENFANTS *(en coulisse)*
Alma redemptoris Mater, Alma redemptoris Mater *(etc.)*.

GILLES
On ne saura rien de ce château où ne régnait nulle châtelaine, où des enfants régnaient seuls sur mon cœur, où j'avais encore une âme, mais pour me cogner à elle. Une cloche, toujours ces cloches! bat dans le cœur de chacun des chanteurs. Le sang, toujours le sang! bout jusque dans les cornues de l'Alchimiste. Tout se mélange et se confond. Seule la musique pourrait dire cela…
La lumière des ténèbres, *(presque chuchoté)* l'absence de Dieu, du Diable qui ne se montre pas. La catastrophe de l'Histoire. *(parlé)* Alma redemptoris Mater.
(Pendant ce monologue, le chœur d'enfants en coulisse continue à chanter : « Alma redemptoris Mater ».)
J'entends la rumeur des temps à venir! Rumeur du sang. Éternel retour du sang versé. Plainte des enfants à l'agonie dans les siècles des siècles. Devant moi. Derrière moi. Cela me suit partout comme un spectre.

Scène III

Gilles se retourne, aperçoit ses deux comparses. Il semble sortir d'un mauvais rêve et retrouve aussitôt son sang-froid.

Vous étiez là? Qu'importe! Ne suis-je pas toujours seul? Il n'y a que le vide qui m'encombre.

PRELATI
Ce soir, nous attendons un invité.

GILLES
Gageons que la chaise restera vide.

PRELATI
Aliboron ne te juge guère accueillant. Il requiert des égards particuliers.

GILLES
Que penses-tu de cela, mon petit?

MINGUET
Qu'étrangement tu t'entoures.
(Prelati s'avance sur Minguet, comme pour le frapper. Gilles s'interpose.)

GILLES
Si tu touches cet enfant, ce soir tu ne seras plus des nôtres!

PRELATI
Cet enfant? Il y a longtemps que le mignon a vieilli!
(Le chœur d'enfants en coulisse a repris son chant : « Alma redemptoris Mater. » Gilles interrompt Prelati d'un geste pour mieux entendre le chant qui s'élève de la chapelle. Il écoute passionnément.)

GILLES
Puisque tu es si sensible à la fraîcheur des jouvenceaux, envoie-moi ceux de la manécanterie.
(Prelati sort. Minguet fait mine de sortir.)

GILLES *(à Minguet)*
Ne pars pas, j'ai encore besoin de toi.
(Prelati rentre en scène avec trois petits choristes revêtus d'aubes blanches. Lui-même a les mains encombrées d'une chape grandeur d'enfant en velours cramoisi, d'une mitre et d'autres attributs épiscopaux, qu'il présente à son Maître.)

Scène IV

PRELATI
J'avais donné l'ordre qu'on les habillât de pourpre.

GILLES
Sans importance. Minguet, veux-tu revêtir celui-ci?
(Il désigne le plus menu des choristes.
Minguet s'exécute avec une évidente répugnance. Il prend le temps d'habiller le modèle, avec une lenteur qui fait partie du cérémonial. Durant l'habillage, Gilles s'anime, s'affaire autour de l'enfant qui prend allure d'évêque.)
A présent, pose sur sa tête la mitre, comme on posa sur celle de Charles la couronne. Tu te souviens, Minguet? C'était le bon temps!

(Minguet pose la mitre sur la tête de l'enfant. Le déguisement se révèle grotesque. Gilles part d'un grand éclat de rire.)
Quelle farce! Voyez-moi cet histrion! Même le roitelet de France avait plus d'élégance, n'est-ce pas, Minguet? Tu ne te souviens pas? Tu n'avais d'yeux que pour celle qui te commandait. Mais regardez-moi cet avorton!
(Il désigne l'enfant. Il rit de plus belle. Afin de lui complaire, tous rient aussi, hormis Minguet. Le rire de Gilles se fige.)
Vous trouvez drôle cette mascarade?
(Prelati, effrayé, paraît protester de son innocence. Gilles se retourne sur le chérubin, fait basculer sa mitre et gifle l'enfant.)
Qu'il disparaisse de ma vue! Vous ne voyez quel mal vous me faites.
(Prelati s'empresse d'entraîner le petit choriste vers les coulisses. Avec des gestes presque mécaniques, et comme pour satisfaire une curiosité désormais personnelle, Minguet s'emploie à vêtir un autre chanteur, le plus gracieux de tous. Avec des gestes de sculpteur, il apporte à sa tâche un soin extrême et un plaisir qu'il fait bientôt partager à son Maître. L'enfant n'est pas entièrement travesti que Gilles est tombé en arrêt devant lui, fasciné.)
Mon Dieu, Minguet. Ne te ressemble-t-il pas, au temps où…? Tu sais bien? Quelle perfection. Je veux que vous formiez un cortège, que vous lui témoigniez votre allégeance.
(Gilles prend le petit évêque par la main et le guide vers la place d'honneur du festin attendu. Celui-ci s'assied. Ses pieds ne touchent pas terre.)
A genoux devant lui! Je veux que vous baisiez l'anneau que je lui passe au doigt.
(Minguet, Prelati, les serviteurs défilent devant l'enfant, font une génuflexion et embrassent sa bague. Soudain, Gilles s'impatiente.)
Cela suffit. Je veux rester seul avec lui!
(Tous, à l'exception de Gilles et du petit « évêque », sortent en observant le rituel dans ses moindres détails. Gilles demeure prostré, en extase, devant l'enfant consacré. Lentement Gilles s'agenouille et baise à son tour l'anneau. Après un moment d'hésitation, il décoiffe l'enfant. Il s'attarde à contempler son visage. Une transe le gagne imperceptiblement. Ses mains se referment sur les poignets de l'enfant, qui pousse un cri de frayeur. Gilles se trouve dans la même posture qu'au 1er acte, face à la femme.)

VOIX DE JEANNE *(en coulisse)*
Gilles!
(Gilles, saisi, libère l'enfant qui s'enfuit.)
Gilles, Gilles.
(Deux serviteurs surgissent.)

UN SERVITEUR *(parlé)*
Il y a là une femme… toute armée! Elle dit être connue de vous comme nulle âme en ce bas monde.
(Surgit Prelati.)

PRELATI
Monseigneur, l'expérience a réussi! L'or est à nous!

GILLES
Trop tard, Francesco, trop tard.
(A Prelati, parlé) Tu peux détruire les fourneaux.
(Aux serviteurs, parlé) Abaissez le pont-levis. Que cette femme tombée du ciel se présente à nous.

Scène V

Entre la fausse Jeanne, accoutrée et armée plus richement que la vraie. Il y a dans sa démarche un brin de vulgarité.

LA FAUSSE JEANNE
Que de chemins parcourus pour arriver ici.

GILLES
Nous n'attendions plus que toi. Ta place, à table, t'était réservée.
(Gilles désigne la place d'honneur.)

PRELATI
Tu ne vas pas l'asseoir à cette place?

GILLES
Pourquoi pas? Jeanne n'a nul besoin qu'on l'invoque, pour apparaître!

JEANNE
Mon retour ne paraît pas te surprendre. Il ne s'agit pas d'un miracle.
(Parlé) Sur le bûcher, une pauvre femme est montée à ma place.

GILLES *(en aparté)*
Dommage. J'aurais plutôt cru à un miracle.
(A Minguet qui s'agite.)
Beau page, assieds-toi et tiens-toi tranquille.

MINGUET
Mon Maître, je vous suis fidèle mais non asservi! Je n'imagine pas de festoyer dans l'imposture.

GILLES *(en aparté)*
Et si cela m'arrangeait qu'elle fût Jeanne, même pour un seul soir. Voici Jeanne au service de qui mon épée n'a jamais failli!
(Minguet voudrait réfuter, mais Gilles le fait taire d'un geste.)

JEANNE *(à Minguet)*
Ainsi toi seul ne me reconnais pas? Toi que je retrouve pourtant le même? Gilles, je suis presque jalouse : peut-être devrais-tu me le rendre.

MINGUET
Messire, c'est plus que je n'en puis supporter!

GILLES
La paix, mon petit, la paix, pour un instant encore.

JEANNE
Mon fringant maréchal, tu nous revois caracolant côte à côte. Beaugency, Orléans...

GILLES
(Rêveusement) Je te revois, Jeanne, mais de loin. Nous ne chevauchions jamais côte à côte. Pour commémorer Orléans, j'ai fait représenter un mystère. Là où tu te cachais, n'en as-tu pas entendu parler?

JEANNE
Je ne me cachais pas! Je guerroyais. L'écho de mes combats ne t'est-il pas parvenu? Pourquoi ne repartirions-nous pas ensemble? Portons la croisade en Palestine.

GILLES
Non! Je crois que je préfère encore le théâtre. Du reste, Francesco Prelati nous invite à un spectacle de son cru.

PRELATI
Mais ce n'est pas possible.

GILLES
Comment? A toi, tout est possible! A toi qui corriges les imperfections de la nature infirme, toi qui convoques Baal, et Aliboron! Toi qui nous invites à les rejoindre dans cette circonférence que je dessine à la pointe de mon épée.
(Gilles s'exécute. Tous se lèvent effarés.)

PRELATI
Gilles! Ce n'est pas l'heure.

GILLES
Alors, quand sonnera-t-elle? Satan réclamerait-il un nouveau sacrifice? Allons-nous devoir immoler...
(Il cherche des yeux une victime.
Il désigne Minguet) ...celui-là? Vous m'avez tous pris pour fou, alors que je ne suis que logique! Vous pensiez que je ne voyais rien, alors que...
(Il s'arrête devant une meurtrière.)
... j'aperçois même les soldats qui viennent pour m'arrêter.
(Une sentinelle surgit.)

UNE SENTINELLE *(parlé)*
Seigneur, ils réclament votre reddition.

GILLES
Je suis prêt. Jeanne, un procès de plus n'est pas pour te faire peur?
(A Prelati) Francesco, cette fois, le Démon, nous viendra sans doute en aide?
(A Minguet) Et toi qui ne vois partout que pureté, tu nous innocenteras.
(Gilles se laisse appréhender sans résistance et se livre aux soldats.)

Le rideau tombe rapidement.

Fin du deuxième acte.

TROISIÈME ACTE

Scène 1

La Cour ecclésiastique est présidée par Jean de Malestroit, évêque de Nantes. On trouve aussi, au siège de la juridiction, Guillaume Merici, inquisiteur de l'hérésie au Royaume de France. Lorsque le rideau s'ouvre, Gilles figure dos au public, face aux magistrats.

1er HOMME *(parlé)*
Il était de petite taille et pâle de figure. Nous l'avions appelé Colin. Depuis certain jour, ne l'avons plus revu.

1re FEMME *(parlé)*
Jean-Baptiste marchait derrière moi. Je me suis retournée : il n'était plus là.

2e HOMME *(parlé)*
C'était un garçon très beau et très capable.

2e FEMME *(parlé)*
Yvon gardait nos bêtes.

3e HOMME *(parlé)*
On lui avait promis une miche de pain à l'intérieur du château.

3e FEMME *(parlé)*
On lui avait juré qu'il serait page.

1er HOMME *(parlé)*
Je suis tailleur de mon état.

2e HOMME *(parlé)*
Et moi, cordonnier.

3e HOMME *(parlé)*
Moi, je suis charpentier.

CHŒUR *(chanté)*
Le Sire de Rais ne se serait-il donc attaqué qu'aux enfants des pauvres, qu'aux enfants de pauvres? Les pauvres. Il s'en prenait parfois aux pages des autres seigneurs. Jamais, depuis ce jour, ne sont revenus.

Scène II

GILLES *(pour lui-même)*
Au début, ils ne se plaignaient pas. Ils n'élevaient pas la voix. Et les voici qui exigent des comptes!

JEAN DE MALESTROIT
Tu n'aurais accompli que le pire du pire, tu ne serais pas ici. Pourquoi a-t-il fallu que tu t'en prennes aux gens de ton propre monde? Tu n'as pas seulement commis la faute la plus grave, tu as fait la plus lourde erreur.

GUILLAUME MERICI
Tu as défié l'Église. Tu as fait scandale à Saint-Étienne de Mermorte.

JEAN DE MALESTROIT
Tu as pratiqué, avec peu de succès d'ailleurs, les arts magiques.

GUILLAUME MERICI
Tu t'es conduit en hérétique, en relaps, en apostat.

GILLES
Ces accusations me rappellent ceux que l'on formula contre une autre personne.

JEAN DE MALESTROIT
Qu'as-tu à répondre?

GILLES
Que j'ai renoncé au Diable et à ses pompes, que je suis aussi bon catholique que vous, *(parlé)* ce qui n'est pas grand-chose. *(Chanté)* J'aimerais mieux être pendu que répondre à pareils juges! A qui cette procédure profite-t-elle? Sinon au duc de Montfort qui rêve de mettre main basse sur mes terres. Sinon à vous-mêmes, qui êtes un bon allié des Anglais!

JEAN DE MALESTROIT
Tu ne t'en tireras pas comme ça. Qu'on entende les témoins!

UN HOMME *(parlé)*
Il sera dit qu'il a fait disparaître mon petit Guillaume qui était beau comme un ange.

UNE FEMME
Et un an plus tôt, le frère de Catherine Thierry.

GUILLAUME MERICI
Ainsi remonte-t-on le cours du temps, ainsi remonte-t-on le cours du sang. On s'accorde à dire qu'il s'est mis à tuer il y a longtemps déjà.

1er SERVITEUR *(parlé)*
Bientôt nous dûmes brûler des squelettes d'enfants.

2e SERVITEUR *(parlé)*
Des filles, il usait comme des garçons.

1er SERVITEUR
Il polluait jusqu'aux cadavres encore chauds.

1er PAGE
Avait plus de délectation à les voir languir et mourir qu'à les prendre.

2e PAGE
Il marchait dans leurs entrailles.

1er PAGE
Si deux enfants étaient inséparables, il ne les séparait point.

2e PAGE
Il les égorgeait l'un et l'autre.

GUILLAUME MERICI
Ainsi il récidivait encore et encore, comme le chien retourne toujours à son vomi.

JEAN DE MALESTROIT
Or c'est à cause des crimes contre nature qu'ont lieu ici-bas les tremblements de terre.

GUILLAUME MERICI
... les famines, les pestilences.

1er HOMME *(parlé)*
On parlera d'une centaine d'exécutions!

2e HOMME *(parlé)*
Il y en a bien eu six cents.

UNE FEMME *(parlé)*
Quelle importance!

GILLES
(pour lui-même) La vérité ne suffit jamais. On grossira tellement le nombre de mes victimes que mon crime en sera comme frappé d'insignifiance. Certains iront jusqu'à dire qu'on a tout inventé. Sait-on combien d'enfants la guerre a tués, pour lesquels personne, jamais, ne viendra en procès?

JEAN DE MALESTROIT
Qu'as-tu à dire pour ta défense?

GILLES
Juges de Nantes, faites votre travail. Je n'y mettrai pas la main.

JEAN DE MALESTROIT
Tu es déclaré contumace et frappé d'excommunication.

Scène III

La prison de Nantes.

GILLES
Ruiné... On me croyait avide : on ne saura pas avec quelle joie je me suis dépouillé de tout! La même que j'éprouve à me priver ici de nourriture. Je voudrais être déjà vidé de mon sang. Ah! Vite. N'être plus que l'ombre de soi-même.
(Entre le faux aumônier, revêtu d'un habit de moine, la tête recouverte d'un capuchon.)

LE FAUX AUMÔNIER
Mon fils, je viens prier avec toi.

GILLES
Pour prier, je n'ai besoin de personne.

LE FAUX AUMÔNIER
Te crois-tu en état de grâce?

GILLES
Si je n'y suis, que Dieu m'y mette! Tout ici n'est qu'apparence. Innocent, je serais encore condamné.
(Le faux aumônier change soudain d'attitude. Vérifiant qu'ils ne sont pas écoutés, il relève son capuchon et se plante devant Gilles.)

LE FAUX AUMÔNIER
Frère, je suis venu te sauver. Il faut me suivre.
(Gilles éclate de rire.)

GILLES
Un faux aumônier! Tout, décidément, était faux autour de moi. Et pourquoi veux-tu que je m'évade?

LE FAUX AUMÔNIER
Parce que j'étais à Orléans sous tes ordres. Je n'ai pas oublié.

GILLES
Alors évoque-moi celle que nous ne nommerons pas ici.

LE FAUX AUMÔNIER
Messire, le temps presse.

GILLES
Le temps ne presse plus pour rien. Je vais te parler d'elle. Pour exprimer ce qu'elle a fait, les mots font parfois défaut. Elle était la saveur de la France. Elle était notre enfance. Nous n'avons pas d'autre passé : il faudra bien nous en contenter. Pour ce qui est de moi, on croira tout connaître. On aura raison : je suis sans mystère.

LE FAUX AUMÔNIER
Fuyons, le temps presse.

GILLES
Parlons plutôt d'elle encore. Elle a été, toute une saison, l'ivresse de la France. Puissé-je incarner, ne fût-ce qu'un instant, le remords de ce pays en flammes!

LE FAUX AUMÔNIER
Tu ne veux pas t'échapper? Tu seras soumis à la question.

GILLES
Ce ne sera plus nécessaire.

LE FAUX AUMÔNIER
Pourquoi cette folie?

GILLES
Parce que tu m'as parlé d'Orléans. J'y retourne.

Scène IV

Gilles comparaît à nouveau devant la Cour ecclésiastique.

JEAN DE MALESTROIT
Voilà que tu sollicites en larmes le pardon des injures que tu as proférées.

GUILLAUME MERICI
Et que tu vas avouer les crimes qui te sont reprochés.

GILLES
Vous serez satisfait de ma confession au point que vous ne voudrez plus entendre personne d'autre.

GUILLAUME MERICI
Notre Seigneur t'entende. Tu fais à nouveau partie de notre Sainte Église.

JEAN DE MALESTROIT
Nous allons entendre le témoignage du sorcier Francesco Prelati.
(A Prelati) Toi qui te targues d'apporter des lumières en toutes choses, peux-tu nous en dispenser dans l'espèce qui nous occupe?

PRELATI
En vérité, le Seigneur de Rais promettait davantage qu'il n'avait à offrir au Démon. Il prenait bien soin de préserver une âme qui avait toute sa sollicitude. Celui que vous jugez priait plus volontiers Notre-Dame qu'Aliboron. Il couvrait les pauvres d'aumônes. Il parlait de partir en pénitence à Jérusalem. A sa façon, il était pieux.

JEAN DE MALESTROIT
(A Minguet) Et toi, chambrier, n'as-tu pas vu, de tes yeux, cette pieuse personne brûler ses victimes?

MINGUET
Ne voulez-vous pas faire de même avec lui?

JEAN DE MALESTROIT
Tu seras moins insolent lorsque tu répondras de tes propres actions!

MINGUET
Il aimait les enfants. Lorsqu'il les voyait prendre peur, il les assurait qu'il voulait seulement se divertir avec eux.

GUILLAUME MERICI
Mais que leur faisait-il ensuite?

GILLES
C'en est assez!
(A Prelati) Toi, Francesco, tu échapperas au châtiment : tu n'en seras même pas digne.
(A Minguet) Quant à toi, mon doux chambrier, tu partageras mon sort, parce que tu es un pur et qu'ainsi il en va de ceux de ta sorte.
Mais ici désormais, je parlerai seul. Je confirme ce que vous ont révélé les témoins. Ce qu'ils ont déclaré est la vérité pure. Mais une partie de la vérité. Les enfants que je cajolais, ils étaient déjà à moitié morts par mes soins. Je trouvais grande jouissance à les bercer ainsi, moribonds. D'autres, je les suspendais à des crocs de boucherie. Je me vautrais dans les viscères palpitants! Je comparais les têtes de ceux que j'avais décollés, les membres de ceux que j'avais disloqués. Pour mieux apprécier leur angélique beauté. La vérité, vous dis-je! Ne vous l'ai-je pas promise? Un jour, j'ai éventré une femme enceinte pour contempler le fruit mort de ses entrailles.
(Malestroit s'est retourné vers le Christ en croix qui pend au mur derrière lui et le recouvre de son manteau.
Gilles tombe à genoux. Malestroit lui accorde le baiser de la paix.)

JEAN DE MALESTROIT
Mais pourquoi?

GILLES
Ne me demandez plus rien. J'ai fait tout le mal que je pouvais et, en ce mal, je trouvais mon plaisir, et, en ce mal aussi, je plaçais toute mon espérance. J'ai sur la conscience un si grand nombre de victimes que je ne puis moi-même l'évaluer. Qu'importe. Vous en savez assez pour m'envoyer mille fois à la mort. Jamais personne n'a osé ainsi faire. Personne ne peut comprendre ce que j'ai fait de ma vie, pas même moi.

Scène V

JEAN DE MALESTROIT
Qu'il reconstitue l'un de ses forfaits!
(Sur un signe du juge, un huissier de justice apporte à Gilles une grande poupée, qui a la taille et les allures d'un enfant. Gilles a un mouvement de recul. Ses bras se referment autour de la poupée. Il a l'air absent. Il s'attendrit et se met à bercer l'enfant figuré. Il a l'air heureux, seul au monde.)

GILLES *(en balbutiant)*
Jeanne...
(Une obscure tension le gagne. Ses mains se referment sur les poignets du mannequin.)

JEANNE *(en coulisse)*
Gilles, Gilles, Gilles.
(Gilles lâche la poupée et se couvre le visage des deux mains.)

GILLES
Qu'allez-vous me faire commettre?
(Il se rue, comme pris de démence, sur le Christ en croix.)
Qu'au moins lui me voie tel que je suis! Et qu'il m'absolve.
(Gilles arrache le manteau qui enveloppe le Christ, redescend dans le prétoire en laissant traîner par terre le manteau, puis regagne, en titubant, la barre des accusés.)
Et puis je m'adresse à vous, dont je suis le frère abject et innommable! C'est pourtant cet homme-là qui vous supplie de le conduire au supplice en cortège. Cet homme-là vous conjure de prier pour le salut de son âme! Vous lirez, comme dans un miroir, l'horreur des temps que nous vivons. Accordez-moi votre secours ultime.

Scène VI

CHŒUR
Qu'aujourd'hui Gilles voie Dieu dans sa Gloire.

GILLES
Il y a celle dont je veux encore parler. Celle dont on a dit qu'elle était apostate, hérétique, idolâtre.

JEAN DE MALESTROIT
Ne la mêle pas à ce procès!

GILLES
Oh! Si, j'en parlerai, de la mal-jugée, dont le sang crie vengeance aux portes du Ciel! C'était d'elle que ses juges ont dit : *(parlé)* On n'a jamais vu en France un pareil monstre.
(Jeanne entre en scène, en armes. Elle est hagarde, hallucinée.)

JEAN DE MALESTROIT *(Parlé)*
Gilles de Rais, tu es condamné à être brûlé vif.

GILLES *(Parlé)*
N'est-ce pas ainsi, dit-on, que vous traitez les Saints?

JEANNE
Schismatique, menteuse, relapse, hérétique.

JEAN DE MALESTROIT *(Parlé)*
Les amendes seront payées au profit de Monseigneur le Duc.
(Simultanément avec le chœur.)

CHŒUR
Qu'ils voient ensemble Dieu en son Paradis! Qu'ils voient ensemble Dieu en son Paradis! Qu'aujourd'hui ils voient Dieu en son Paradis.

GILLES
Elle a été, toute une saison, l'ivresse de la France.
(Le bûcher apparaît. Le cœur s'ébranle en procession dans le sillage de Gilles.)

JEANNE
On n'avait jamais vu en France *(parlé)* de pareils monstres!

JEAN DE MALESTROIT
Brûlé vif!

GILLES
Le phénix, pour renaître de ses cendres, doit brûler aussi.

JEANNE
Il y a grande pitié au royaume de France. Gilles, mon ami, où serons-nous ce soir?

GILLES
Jusqu'où ne monterai-je pas!
(Simultanément avec le chœur.)

CHŒUR
Qu'ils voient ensemble Dieu en son Paradis *(3 fois)*.
Il est un autre royaume où ils se reverront.

JEANNE
Tu étais aveugle, comme un tigre à la naissance. Aussi proche et aussi loin de moi qu'on peut l'être. Où serons-nous ce soir?

GILLES
Jusqu'où ne monterons-nous pas?
(Jeanne et Gilles gravissent le bûcher au sommet duquel ils se rejoindront.)

CHŒUR
Gilles, Gilles, Gilles.

JEANNE et GILLES
Tout est feu.
(On leur tend un crucifix qui s'enflamme.
Minguet, au pied du bûcher, se fige dans l'attitude d'une mater dolorosa.)

Le rideau tombe lentement.

FIN DE L'OPÉRA



VII

Lunatique chaque voix rompait
Les rives de son lit,
Consciente quand le vent ferma le passage aride,
L'étoile mourut étoile, magiquement
Païenne de naissance
Poussée jusqu'au sang dans son rituel.

Née de la race défaillante du lys
La Madone disait l'obéissance,
Sa sentence insensible.
Et de nos jours la trace terrestre
Pousse l'empire même
Au meurtre historique.

VIII

Quand le frisson pointu était de mise,
Quand avec l'enfant le coléoptère éteint se cassa.
Quand de la préciosité attachée à son nom
Il resta la douce compassion
De la possible rémission,
Tableau normand matinal.

L'épervier étendit la terrestre
Trinité du Créateur et de son Fils
Jusqu'au terme, l'Esprit, où le respect
Entama un jour sombrement la vérité,
Où l'inquiétude et la fidélité
Scellèrent solennellement les plis du sang.

DANIEL MESGUICH

FRAGMENTS D'UN DISCOURS SUR LE THEATRE

LE JEU DE LA LOI

Lorsque je parle de théâtre, je ne parle, bien entendu, que de *mon* théâtre, du théâtre que je fais. Je ne parle pas, par exemple, des expériences qui me semblent *déborder,* ou qui tout simplement *bordent* ce que je crois être le théâtre, des expériences-limites comme celles que peut vivre l'activité théâtrale dans une société de dictature, ou de guerre civile, ou comme celles encore que frôlent les expériences psychotiques... On ne lit pas facilement, même si l'ouvrage est passionnant, au milieu d'un incendie... or le théâtre est pour moi un art de la lecture, et je l'imagine difficilement pouvant se passer d'une sorte de sécurité, qui a peut-être une apparence un peu « embourgeoisée », eh bien tant pis, et qui est fondée sur des rapports calmes, bienveillants, tendres même (mais cette tendresse n'a rien à voir avec un quelconque sentiment « à l'eau de rose », c'est de la tendresse qui seule permet la véritable écoute que je parle, et écouter peut aussi être une activité de grande violence) entre des personnes calmement assises devant d'autres personnes qui jouent, et rien d'autre. Rien d'autre, mais déjà, peut-être, le monde entier.

C'est donc ici du seul théâtre occidental que je parle et j'allais dire, mais le mot est ouvert à tous les vents, *démocratique :* j'entends par là non-violent, respectueux de l'autre, un théâtre de « courtoisie ».

Ce n'est peut-être qu'une naïveté de ma part, un fond de croyance à je ne sais quel « sens de l'Histoire », un effet de fiction en somme, mais j'ai ce sentiment que toute l'histoire du théâtre occidental tend vers un approfondissement de ce que serait — j'emploie à dessein le conditionnel — une essence du théâtre. Cerné de tous côtés — opéra, ballet, puis cinéma, télévision, et mille choses encore, ne serait-ce que l'aspect immensément spectaculaire de la réalité quotidienne —, le théâtre s'est pour ainsi dire vu sommé, et c'est peut-être sa grande chance, de rechercher ce qui le sous-tend, lui et pas le reste, de se nommer en sa différence tout en se faisant ; il s'est vu concurrencé, grignoté, par d'autres arts mais on peut dire aussi qu'il s'est délesté de charges qu'il n'avait pas fondamentalement à supporter, qu'il s'est séparé et qu'il continue à se séparer de ce qui n'est pas lui.

La chose la plus importante qui soit advenue aux hommes dans leur histoire — je le dis en riant un peu... — c'est *l'écriture,* et donc les effets de *Loi,* qui n'existent que par l'écriture.

Et si le théâtre était le seul lieu où l'on puisse *faire jouer* la loi ? Partout ailleurs, on peut ou bien lui obéir, ou bien la combattre (et parfois l'ignorer, ce qui revient, à la fin, à lui obéir encore). Et si le *Livre à venir* de Mallarmé, son désir de « lecture opérante », c'était le théâtre ? Le théâtre en somme comme un simple espace de « jeu », un espace où les choses jouent entre elles : libre, ouvert. C'est que le théâtre n'est ni *dans* la loi, ni *hors* la loi. Il est à la lisière, dans la différence (qui ne peut se dire ni s'écrire) entre l'écriture et la parole, entre le livre et le corps, la trace et le souffle, le direct et le différé, dans ce vertige, où se joue et se déjoue la Loi.

L'acteur, c'est celui qui dit : je vais, devant le monde, tenter de décoller, sans espoir d'y arriver jamais complètement, bien sûr, cette espèce de tatouage commun qu'est l'écriture. Tous nous sommes parlés, écrits — tatoués — à notre insu, mais l'acteur, lui, dit qu'il sait que ce n'est pas *son* texte, que ce texte est traversé, « aéré », de mille informations contradictoires, qui viennent du metteur en scène, du lieu dans lequel on joue, de la date à laquelle on joue, de ses larmes ou de son rire à lui, l'acteur, de sa voix. L'acteur, donc, décolle la loi du corps, et, « esclave en train de s'affranchir », donne cette opération en spectacle. C'est pourquoi, irréductible à tout « c'était écrit », insupportable à tout pouvoir, le théâtre, de n'être ni *dans* la loi, ni *hors* la loi, est, tout compte fait, doucement, mais essentiellement, une activité proprement révolutionnaire.

On pourrait essayer — en sachant que beaucoup d'expériences échappent à ce schéma — de raconter sommairement l'histoire du texte et du théâtre comme une conquête, par le théâtre, de son espace de jeu. En trois temps.

— Il y a d'abord eu une pure et simple inféodation du théâtre par le texte. Le premier théoricien du théâtre fut sans doute Aristote. Il pensait que l'Art en général n'était que la manifestation chez les hommes du désir d'imitation, et il opposait notamment l'imitation par le récit (l'épopée) à l'imitation par le « refaire » (le théâtre). Il est vrai que lorsque des écrivains écrivent du « théâtre », leur texte n'est pas « théâtre » mais une partie de l'œuvre « théâtrale », un des éléments de la finalité théâtrale. Ainsi, non seulement le texte théâtral n'est pas tout le théâtre mais encore il ne se suffit pas sans théâtre, sans sa mise en théâtre. Dans le livre, il est comme Horatio sur les remparts d'Elseneur, un morceau de lui-même, il lui manque son support, sa visée, son destin : le corps, la voix, la scène. A la différence des autres écritures, l'écriture dramatique, lettre en souffrance, glacée dans l'encre et la page, n'est pas finie. Et ce manque du livre, le théâtre a d'abord eu pour tâche de le combler. Et la mise en scène était pour ainsi dire déjà écrite, à l'encre sympathique, dans le livre. Corneille, Racine, Marivaux, étaient présentés comme relevant d'une vérité et d'une seule, avec une « juste » façon d'être joués et une seule.

— La réaction du « monde du théâtre », avec les premiers metteurs en scène, avec le naturalisme d'Antoine et l'impressionnisme de Stanislavsky, mais aussi avec les formalistes, les symbolistes, les expressionnistes, etc..., a été de redonner son importance à la théâtralité, sous deux formes principales : l'une qui a consisté à ne considérer le texte dramatique que comme des paroles, prononcées par des personnages qui lui auraient été comme préexistants (une sorte de continuité dialoguée dont le scénario, sens et forme, était libre, au-delà du texte). L'autre qui a consisté à rejeter globalement tout texte, et à la suite d'un Artaud souvent mal lu, à réinventer naïvement... Rousseau, une sorte de parole première d'avant l'écriture. C'est-à-dire d'opérer, d'une certaine manière, et dans les deux cas, un retour à Aristote, et de risquer de tomber à nouveau dans le guêpier de la Vérité, et de l'Univocité.

— Mais précisément à cause de ces errances salutaires (comparables à l'étonnement des premiers sémiologues découvrant que la linguistique n'était pas une branche de la grande science des signes qu'était la sémiologie, mais que c'était la sémiologie au contraire qui était une partie de la linguistique, puisqu'il n'y a pas de signes dont il ne faille convenir par la langue et qu'il ne faille nommer), le théâtre ne s'est plus pensé ni comme réduit à une partie du texte, ni comme réduisant le texte à une partie de lui-même (car alors la « théâtralité-scénario » aurait pu être écrite, et à son tour être mise en scène!) mais comme un art de l'écoute des textes et comme un jeu sur les effets de loi de tout écrit. Les textes non pas « dépoussiérés », « recoloriés », mais réouverts, remis en jeu.

Si, dans la rue, j'assiste au discours d'un homme politique qui proclame des opinions que je juge dangereuses, je ne resterai pas impassible, silencieux. Cet homme dit des choses auxquelles il croit et incite d'autres gens à y croire : il y a là un effet de vérité, ou un simulacre de vérité, comme dans tout discours. Au théâtre, il n'y a pas de discours, pas de parole : jouer l'écriture n'est pas parler.

Il existe un cliché, qui s'appuie seulement sur une chronologie, selon lequel le théâtre, en Occident, « viendrait » de la religion. Au début, les cérémonies se déroulaient dans le chœur des églises, puis on est sorti sur les parvis, puis le théâtre s'est installé en ville. Or le théâtre est pour ainsi dire l'inverse de la religion. Entre François Mitterrand faisant un discours et un prêtre disant la messe, il y a ceci de commun que tous les deux y croient, ou affirment implicitement qu'ils y croient, le deuxième en posant que sa parole, c'est l'écriture, l'écriture vraie, le premier en posant que son écriture, c'est sa

parole, une parole vraie. L'un dit : je suis écriture. L'autre : je suis parole. Ils se trouvent ainsi, de deux façons différentes, à l'extrême opposé du théâtre qui est « écoute ». Écoute de quoi? Du « jeu » de l'écriture et de la parole — précisément, jeu qui, fondamentalement, ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même : c'est seulement par des effets secondaires qu'il traverse l'Histoire, la religion, la psychologie, l'amour, le désir, etc. En ce sens le théâtre est « parlant », mais il ne parle pas. Il se donne à lire, mais il ne s'écrit pas. Il ne touche à aucun réel, il joue à l'intérieur du symbolique. C'est pourquoi, par exemple, il est absurde, pour un public, de réagir par la violence à un spectacle qu'il n'aime pas. C'est que d'une certaine manière, le public est « fasciste » — en un sens très édulcoré du terme, bien entendu. La masse du public est toujours régressive parce qu'elle vient reconnaître un objet de culture; mais chacun des individus qui la composent est théoriquement susceptible d'écouter, d'analyser, de rêver, etc.

J'ai vu lors de la deuxième représentation du *Roi Lear* que j'ai monté en Avignon 81 toute une salle se révolter. De façon folle. Au bout d'un moment, ce n'était plus des gens qui n'aimaient pas un spectacle, c'était des fous. Ils se levaient brutalement. Prêts à frapper.

Pourquoi une telle attitude est-elle foncièrement absurde?

Le public, lorsqu'il entre dans la salle, ne peut pas ne pas *attendre* quelque chose, il arrive avec des idées préconçues... sur la pièce, la mise en scène... ou simplement avec, en lui, l'idéologie dominante. Il faut donc — c'est la règle du « jeu » — le *décevoir,* pour ensuite l'attirer et lui faire entendre *d'autres choses.*

Cela suppose donc que soient établies entre scène et salle des relations de courtoisie. Il faut qu'il y ait, de la part des spectateurs, une *écoute* active. Qu'ils acceptent d'être déçus dans leur attente *légale* — laquelle n'est rien d'autre que l'attente de l'Idéologie. Tout théâtre travaille contre l'idéologie régnante, peut-être en l'utilisant, mais sa mission « *morale* » est de faire jouer, donc de « lutter contre » l'idéologie régnante.

Nous, sur le plateau du *Lear,* travaillions dans le symbolique. Donc, de toute façon, il ne pouvait y avoir, de notre part, violence *réelle.* Nous ne proférions aucune *parole* à laquelle nous aurions invité le public à croire. Au cinéma, les effets de réel sont différents. Les acteurs ne sont pas présents réellement, et c'est ce manque qui fait qu'on peut « y croire ». Au théâtre tout est là devant nous : donc on n'y croit pas. Une scène d'amour physique au cinéma peut être crédible. Au théâtre, on va voir le zizi d'untel, mais on n'y croira pas. Même chose pour la violence physique : au cinéma on peut donner le spectacle d'une gorge tranchée; pas au théâtre. Les deux effets de réel qui excèdent le plus radicalement le symbolique — le sexe et la violence — n'ont pas lieu au théâtre.

Ainsi le type de violence que pouvait dégager *Lear* par rapport à l'attente du spectateur était forcément limitée au *symbolique.* En revanche la violence de la salle était réelle... puisqu'elle brouillait la représentation elle-même. Si je n'aime pas un livre, un film même, je peux le hurler, publier mes critiques, ça n'enlèvera pas au livre ni au film leur existence; si je n'aime pas tel roman et que je le jette par la fenêtre, je n'aurai pas détruit à jamais l'unique exemplaire du *Rouge et le Noir* ou de *Germinal.* Alors que si, dans la salle du théâtre, un soir précis, je crie « poil au nez » ou « poil au cul » sur les phrases se terminant par *é* ou *u,* alors c'est comme si je passais par le feu l'unique exemplaire d'un roman et que j'empêchais tous les autres de le lire. C'est pourquoi je parlais de courtoisie : s'en aller discrètement, mais ne pas empêcher la chose d'*avoir lieu.* Ensuite, on peut la critiquer, la détester, on restera dans ce même rapport de symbolique.

Pour moi, c'est le symptôme même de la démocratie : respecter la fragilité de l'art vivant. Jetons des tomates, des grenades, aux hommes politiques, aux gendarmes, mais pas au théâtre qui est le seul endroit fragile, tremblant, absolument libre, parce que lui seul joue la Loi, alors que partout ailleurs on est joué par elle.

AUX MARGES DU LIVRE

Le texte de théâtre est écrit dans un livre. *Roméo et Juliette, Andromaque* ou *La seconde surprise de l'amour* sont des livres. Des livres que l'on range sous la rubrique « théâtre ». « *Phèdre,* de Jean Racine. Théâtre. » Pourtant, bien évidemment, ce ne sont pas « du théâtre », ce sont des livres. Des ouvrages d'écriture « destinés » au théâtre. Cela veut dire que ces textes sont incomplets, qu'il leur manque — littéralement — leur destin : le théâtre. Ils ne sont achevés, et donc d'une certaine manière totalement lisibles, que sur une scène. Leur visée était pour ainsi dire écrite en creux dans les marges du livre, leur manque était inscrit dans l'encre même de leur impression. Ici, la Scène est dans le Livre.

Il va donc falloir, pour combler ce manque, imbiber l'écriture de voix, napper de présence la trace, nimber de corps la langue, c'est-à-dire mettre en scène le livre. Et pour « finir » le texte, il va falloir l'« infinir » encore, le relativiser : car jamais le théâtre n'en viendra à bout, et l'histoire de toutes ses représentations ne sera jamais que l'histoire des échecs de toutes les forces déployées pour l'achever, la fin de non-recevoir de cet appel qu'il semblait lancer pour être enfin fini. Donc, le Livre est mis en Scène et son écriture devient dialogues.

Or le Théâtre n'est pas seulement dialogues. Car même si l'acteur n'est finalement que celui qui écoute et se tait (puisque prononcer l'écrit n'est pas parler), une larme, un sourire, un geste, un regard peuvent être parlants, et tout cela, qui est le présent de la Scène, n'était pas dans le Livre et maintenant l'accueille. Durant le temps de sa représentation, de sa mise en scène, la Scène a fait sien le Livre. Là, c'est le Livre qui est dans la Scène.

Alors? Qui est le plus grand de la Scène ou du Livre? Qui contient l'autre? L'un et l'autre, à tour de rôle. Et dans les deux cas, la différence peut se nommer : le Théâtre.

Pour qu'il y ait Théâtre, il a fallu qu'il y ait Livre et Scène, il a fallu qu'il y ait clôture, limite, cadre, et ouverture de ces cadres. Le Théâtre est pour ainsi dire la différence de deux clôtures, chacune englobant l'autre. La métaphore de ce Théâtre, de ce lieu mental et sans dimensions, de ce point géométrique, c'est la scène concrète. Mais il faut se souvenir qu'un acteur à son entrée ne met jamais les pieds que sur une métaphore. Que cette métaphore soit aussi concrète, par exemple une scène de seize mètres d'ouverture sur quatorze de profondeur, avec dessous, cintres et coulisses, cela est simplement bien commode, car les acteurs ne sauraient évoluer sur un point.

Cet espace délimité, clos, duquel s'émet une nouvelle écriture (car un spectacle de théâtre s'écoute et se regarde, c'est-à-dire se donne à lire), s'ouvre pourtant sans répit; sans cesse, à la moindre réplique, au moindre geste, et telle la table de classification de cette encyclopédie chinoise dont parle Borges, qui range les animaux en : « a) *appartenant à l'empereur,* b) *embaumés,* c) *apprivoisés,* d) *cochons de lait,* e) *sirènes,* f) *fabuleux,* g) *chiens en liberté,* h) *inclus dans la présente classification,* i) *qui s'agitent comme des fous,* j) *innombrables,* k) *dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau,* l) *etc.,* m) *qui viennent de casser la cruche,* n) *qui de loin semblent des mouches* ».

La scène s'annule dans l'acte théâtral, se pulvérise dans l'impossibilité nue qu'il y a à donner une longueur ou une hauteur à un point, et se reforme aussitôt, et s'ouvre et se ferme, et s'ouvre encore de ce que seule la salle la soutient, la salle elle-même n'étant soutenue que de la scène : car un acteur n'est pas celui qui parle et qu'on écoute, mais il est celui qui ne parle que *de* ce qu'on l'écoute, comme si finalement il n'y avait au théâtre que de l'écoute, comme si sa voix n'était en somme que le bruit produit par l'attention des spectateurs, la musique faite par l'écoute de la salle.

Mais l'espace était fermé, c'était sa seule chance de pouvoir s'ouvrir. Le livre avait un point final, c'était sa seule chance d'être infini. Jouer la Bibliothèque de Babel sur toute la surface du globe n'est pas faire du théâtre, mais, peut-être, tout simplement, vivre. On ne met pas en scène le torrent des langues, le torrent des livres, mais seulement tel prélèvement du torrent, telle écriture en telle langue enfermée en tel livre; de même la Scène ne saurait être autre chose que tel lieu enfermé dans tel édifice.

Les théâtres de plein air, les théâtres ouverts, n'échappent pas à cette loi. Et tel le rectangle fictif que l'auspice trace dans le ciel du bout de son bâton pour y interroger le vol des oiseaux et la migration des sens, les théâtres de plein air sont eux aussi des théâtres fermés. Seraient-ils vraiment ouverts, ouverts sur tous leurs côtés, qu'ils s'effaceraient, « *comme à la limite de la mer un visage de sable* ».

Parallélépipèdes auxquels manque un seul de leur côté, architecturalement abouchés au ciel, on peut dire que les théâtres ouverts ne sont qu'entrouverts. Et si la scène concrète est une métaphore, les théâtres de plein air sont une métaphore imparfaite. Si le théâtre est jeu du Symbolique, c'est-à-dire jeu sur et dans le champ symbolique en même temps que mise en jeu de ce champ lui-même, dans les théâtres ouverts, qui multiplient les « effets de réalité » non contrôlés, le plein air ne fait qu'asphyxier légèrement le jeu.

La haine de l'acteur, son amour, sa jalousie ou son désespoir sont déliés, souples, joués. Les étoiles, elles, sont lourdes dans le ciel, et quand le Théâtre se veut vertige des temps, jeu infini d'horaires contradictoires, aiguilles d'horloges affolées dans la différence entre le temps de l'imprimerie et celui de la voix, les étoiles nous rappellent l'heure qu'il est vraiment.

En fait, le théâtre de plein air colorie un peu les représentations, parfois jusqu'à en opacifier l'écoute, son « ouverture », préexistant à l'acte théâtral et lui survivant, non volontaire, non choisie, naturelle (ou historique, c'est ici la même chose) est incapable de mouvement, de changement, même si parfois ses effets « tombent juste ». Pourtant, ces théâtres sans clôture désignent plus nettement peut-être que les autres les limites du Théâtre, son en-deçà et son au-delà, ce qu'il fait jouer : la Parole et l'Écriture.

LES ACTEURS SONT LES PERSONNAGES PRINCIPAUX

Je vais avant tout au Théâtre pour voir des acteurs : non pas des « numéros de cabotinage », comme on dit, des anthologies de tics et de grimaces (comme au début du siècle encore, on allait voir Monsieur Untel ou Mademoiselle Untelle dans le rôle du *Cid* ou de *Phèdre*) : je n'y vais pas pour voir un *sujet* s'imposer, c'est-à-dire la *personne* d'un acteur demeurer sourde durant la traversée d'une écriture et finir intacte la traversée de l'événement théâtral : je ne vais pas au spectacle d'une *maîtrise,* mais au contraire à celui d'une lecture en mouvement, d'une ouverture, d'une tendresse, d'une *écoute* (ce qui n'exclut nullement que l'acteur ait de l'habileté et de la force). « Je vais avant tout au Théâtre pour voir des acteurs » signifie : je vais au Théâtre pour ajuster mon écoute à la leur, pour écouter leur écoute.

L'écrivain argentin Borges dit quelque part que la littérature (il veut dire : les récits) n'a pas seulement créé des personnages d'aventuriers, d'amoureux, de prostituées, de policiers véreux, bref de héros en tout genre, mais qu'elle a, et surtout, créé un personnage qui est : l'homme de lettres. C'est évidemment une conception très idéaliste de l'écriture, mais je la crois juste dans le cas du théâtre et de l'acteur, et (j'essayerai d'en dégager les raisons plus loin) je la considère ici comme beaucoup plus matérialiste : l'acteur « X » dans le rôle du *Cid* est un plus grand spectacle pour moi que le « personnage » du *Cid.*

Il m'est pourtant très difficile de juger les acteurs. J'ai parfois, comme metteur en scène, la volonté d'être intransigeant, sans appel, presque violent dans mon jugement (et je peux l'être en effet pour d'autres metteurs en scène, ou pour des auteurs, des décorateurs...). Mais pour ce qui est des acteurs, je me souviens toujours, immédiatement, des voyages qu'il leur a fallu accomplir pour atterrir là, sur cette scène, des tigres qu'il leur a fallu affronter, des marécages, des désespoirs, des ridicules, des joies naïves (même dans leur calcul, parfois) qu'il leur a fallu traverser.

Je trouve que tout cela se voit, s'entend, dès que l'acteur entre. Et à cause de cela, je ne pourrai jamais le mépriser, quel qu'il soit : c'est que l'acteur est impliqué physiquement, *avec son corps,* dans le Théâtre.

L'acteur est le premier personnage d'une pièce de Théâtre, et ce personnage n'est pas sa personne. Mais alors, qui est ce personnage? Précisément, c'est *personne*. Le personnage *zéro*. Ce personnage n'existe pas, ou plutôt, il est une absence, un creux, une potentialité, une différence. Un acteur qui entre en scène « fait du *vide* ». C'est ce vide qui permettra le mouvement, les mouvements.

Certains projecteurs « à basse tension », lorsqu'on les « ouvre » trop, c'est-à-dire lorsqu'on en élargit trop le faisceau, n'éclairent plus en leur centre, et la tache au sol qu'ils laissent apparaître n'est qu'un cercle de lumière dont le centre est noir. Le grand acteur est comme un faisceau de « basse tension » très ouvert : son centre est vide. Plus il s'ouvrira, plus il sera prêt à tout, plus ce vide grandira. Et *ce vide, c'est la scène.* Le grand acteur n'entre pas sur une scène, mais en entrant, crée la scène. L'espace où ça joue, où des choses entre elles (de deux lattes de bois disjointes, ont dit qu'elles « jouent », qu'il y a « du jeu ») : la scène c'est le jeu.

Mais quel est cet espace, quel est ce « vide », qu'est-ce que cette potentialité? L'acteur « entre dans le jeu » : quel est ce « Théâtre » qu'il vient alors de créer? Une différence. Ou plutôt un faisceau de différences.

La première de ces différences, c'est celle de l'Écriture et de la Parole. On pourrait croire (le code de jeu dominant, naturalisme impur, dégénéré, renforce cette croyance) que l'acteur parle. Il n'en est rien : l'acteur se tait, au contraire. Et c'est sur cette parole tue que l'écriture peut poindre, prendre voix. L'acteur ne parle pas; il dit de l'écriture. Il fait jouer le passé de la trace sur la page avec le présent de la voix (du corps) dans l'espace.

L'acteur ne parle pas, il nappe de sa voix l'écrit, nimbe la lettre, mais ne l'imbibe pas de « vouloir dire », présentéifie l'écriture dans le même temps qu'il lui laisse son absolu de trace, laisse se déposer sur le texte, par la voix, une sorte de « volonté d'être écouté », mais ne dit rien « lui-même », et c'est cela qui est parlant, la prise de corps de la loi écrite, le jeu du livre et du corps.

L'acteur ne parle pas, mais il dit le texte « par cœur ». Longtemps, j'ai pensé, « élève intelligent » que le « par cœur » était la force des ânes (conforté en cela par des expressions telles que « réciter sans comprendre », etc.). Et il est vrai qu'un certain « par cœur » n'est que le stéréotype, la réification, la fossilisation de la pensée. Mais plus tard, après avoir rencontré la rumination nietzschéenne, après avoir éprouvé, comme spectateur, le plaisir de retourner voir plusieurs fois la même pièce, j'ai su que le « par cœur » pouvait aussi offrir une véritable liberté, celle de ne plus être « pris » par le texte, de s'en distraire, de s'en déprendre.

Tout l'art de l'acteur (c'est-à-dire tout le Théâtre) est dans l'écart entre ces deux propositions : je suis pris par le texte je m'en distrais. « Je m'en distrais » signifie : je ne le « suis » pas[1], je n'ai qu'à l'appeler pour qu'il vienne, je le « comprends »; et donc je le distrais aussi, comme on dirait d'un billet compromettant vite avalé. En vérité, seul le grand « par cœur » permet à l'acteur de jouer, de faire jouer, de se jouer.

Et ce grand « par cœur » est, comme son nom l'indique, un mouvement d'amour.

L'acteur « distrait » fait qu'il se donne à lire au théâtre d'autres choses que les choses *écrites*. Il déborde le « c'était écrit » de la loi.

Mais ce « par cœur » est aussi un tatouage brûlant sur ce fragile endroit du corps qu'est la mémoire. L'acteur ne cesse, devant l'univers, de décoller ce tatouage commis en commun; il est en scène « l'esclave en train de s'affranchir » essentiel de notre civilisation. Je l'aime pour ce qui, lorsqu'il surgit au détour d'une scène, est en lui irréductible à tout « c'était écrit[2] ».

La deuxième différence (mais en est-ce vraiment une autre?) sur laquelle entre l'acteur de théâtre est *une différence de temps*. Le Théâtre, chacun le sait, est une combinaison, un tissage de temps distincts : il y a le temps de l'écrit, c'est-à-dire la date de production du texte (par exemple, novembre 1602); le temps de la fable, c'est-à-dire, l'époque de l'intrigue (par exemple IIIe siècle après J.-C.); le temps de la manifestation théâtrale, certains diraient de la réalité (par exemple, de nos jours).

A ces trois temps on pourrait en ajouter deux autres, « plus essentiels » :

– le temps de l'Ecriture (qui n'est pas celui de l'écrit, celui de la production de tel texte précis, mais le temps issu « du fait qu'il y a du texte », c'est-à-dire le temps de l'Imprimerie, c'est-à-dire le temps d'une loi) : une sorte de « présent antérieur »;

– le temps précis de cette manifestation théâtrale-ci (qui n'est pas le « de nos jours » dont je parlais plus haut puisque ce « de nos jours » peut encore être fictif : il s'agit là, au contraire, du temps

« réel », unique, de la voix, de l'action d'entrer en scène, d'allumer une cigarette, de s'asseoir, etc. Par exemple, le 29 octobre 1982 à 21 h 46).

Artaud n'a cessé de vouloir privilégier ce temps des « effets de réel », ce temps de la voix (du cri) contre celui de l'imprimerie, rebelle qu'il se voulait à toute écriture comme loi.

Ce que reprochait Brecht au Théâtre traditionnel occidental (et qui était d'ailleurs précisément ce que Claudel louait), c'était que l'acteur (et par voie de conséquence la salle), fût inféodé au temps de production du texte ou au temps de l'intrigue, c'est-à-dire à un temps toujours passé, spectral, qui, tel un trou noir, aspirait jusqu'à le faire disparaître le temps de la « réalité » : une sorte de « moins que présent » : on pouvait alors parler de « représentation » théâtrale.

Il s'agit aujourd'hui de considérer chacun de ces temps du théâtre comme un présent; aucun d'eux n'est au centre ou à l'origine de la combinaison. Il ne s'agit plus d'un « moins que présent » à « représenter », mais du jeu de divers présents, de la mise en jeu du Temps, d'un véritable « plus que présent » de l'indicatif. Ce temps, celui sur lequel l'acteur joue, n'existe pas : il est *l'impossible différence, en direct, du direct et du différé.*

Au Théâtre, aucune montre au monde ne saurait dire l'heure qu'il est. Au Théâtre, le temps est en « creux », en « jeu »; et si il est vrai que c'est sur ce jeu du Temps que l'acteur joue, la mise en scène est le code de ce jeu[3].

Un acteur entre, c'est un mystère, quelqu'un va venir mais qui? Dans le silence, il écoute, regarde : il voit grandir la scène, sa liberté et sa prison (la clôture). Les personnages ne sont pas des personnes, mais les frontières infinies de la scène : les limites de l'espace théâtral, débordées sans cesse, l'acteur les repasse au corps (comme on dit d'un trait qu'on le repasse à l'encre). Il faut un arpenteur d'une extrême virtuosité pour tracer un cercle qui grandit au fur et à mesure qu'on le trace : cet arpenteur, c'est l'acteur.

Rien n'est plein, il y a toujours du jeu : il va à la cour, on le voit aller à la cour en même temps qu'on le voit ne pas aller au jardin. Il se met à parler, c'est l'acte suprême, mais on entend qu'il n'est pas sûr de parler, de dire la Vérité, qu'une écriture le précédait, sa première intonation est celle du soupçon. C'est le fait de briser le silence qui déjà veut dire, avant même qu'on entende ce qui est dit; c'est moins la phrase, pour l'instant, qui veut dire quelque chose, que le fait qu'on la prononce, la voix; la voix seule a déjà du sens.

Il n'a pas pu parler. A la place, il a dit un texte. Ce qui se joue déjà, c'est l'histoire d'une femme ou d'un homme qui, au lieu de parler, a *rendu* un texte (paru, en telle année, chez tel éditeur). Est-ce vrai? Non. Alors où est la vérité de cette femme, de cet homme? Dans l'ombre pas remplie, dans ce qui n'est pas *colorié* de symbolique.

L'acteur entre dans le silence, il regarde autour de lui, comme réveillé d'un sommeil de coulisse, par des forces physiques qui le tiendraient maintenant prisonnier, le poids de son costume, les gouttes de sa sueur... Réagissant avec une fraction de seconde de retard à ces forces, son regard ouvre l'espace du jeu réel en fermant les portes de sa prison fictive.

Son regard et son écoute semblent repousser ces forces, mais en réalité les créent. Ils montrent le délice de ne pas être sans le regard des autres, de n'être rien, un rien prêt à tout. Un autre acteur entre, rêvé par lui, ou l'ayant rêvé se réveillant, et le texte vient.

Deux acteurs s'ajustent musicalement, se mettent sur la même longueur d'écoute; le personnage c'est, en fait, de l'attention. Tout personnage est toujours rêvé par un autre. Ou bien : tout personnage est le nom donné au désir d'un autre personnage.

Entrer en scène, ce n'est pas répondre à la question pourquoi, mais présenter l'histoire d'un comment. Ce comment ne renvoie pas à une simple question de manière, il est essentiel.

1. *Tenir la brochure à la main en scène lors des premières répétitions, suivre le texte, est à mon sens la pire inféodation du théâtre par la loi écrite.*

2. *C'est la fragilité du théâtre qui est sa plus grande résistance à la force et à la loi. Le théâtre est l'écume de l'écriture en même temps que la plongée de cette écume vers son fond, vers son fond tyrannique. Cette écume « soulève », « décolle », le tatouage de la loi sur les corps.*

3. *Mais ce code lui-même doit entrer dans le jeu. C'est d'ailleurs l'acteur qui, littéralement, met en scène les désirs, les demandes du metteur en scène. Cette idée, à première vue humaniste, est en fait un rempart à la mainmise métaphysique d'un centre extérieur, fixe, stable, plein puisque pas joué, transcendant. De quel droit un sens privilégié, un code, une morale, un message, etc., auraient-ils échappé au terrible mouvement de la « mise en scène » pour se retrouver, seuls et en sécurité à l'arrivée, maquillés en résumé ou en résultat de tout ce mouvement.*



IX

La civilisation a façonné l'heure,
Le meurtre chaud mon siècle le plus grand.
Je me sens coupable de cet hideux instant
Et paradis intérieur
Son agenouillement sans douleur,
Ses bras parfaits épousant une forme.

Je répète, retranché dans le temps
Je répète ma langue familière, la Pierre Philosophale,
La tonsure qui parachève la haine,
Et vit précieusement
Dans la miniature dentelée
Des brouillards tourbillonnants.

X

Le commencement fut réminiscence.
La passion qui ressuscite
Dans un jeu d'ombres, dans un souffle
Un mal original.
Et quelque part le jour se repent, une langue
Lointaine et morte est dardée.

La ferveur trace les frontières
Vulnérables dans le sable,
La malédiction, les signes de tristesse
Altérés, parfois interrompus
Devenus un corps à corps,
Une voix intacte.

PIERRE BARTHOLOMEE

NOTES SUR UNE PARTITION

C'est en juillet 1982 que j'ai pu lire – pour la première fois – la partition du 1er acte de *« La passion de Gilles »,* lecture lente, difficile, même pour qui a une assez longue pratique des œuvres de Philippe Boesmans.

J'ai, tout de suite, mesuré la nécessité d'un très long travail d'étude, de réflexion et de mise au point. L'écriture audacieuse, très virtuose, des voix solistes, des chœurs (un double chœur, en scène, un chœur en coulisse, un chœur d'enfants) et de l'orchestre, une polyphonie très dense et très mouvante, de délicates questions de style promettaient beaucoup de soucis, voire de sérieux périls.

J'avais beaucoup écouté Philippe Boesmans me parler de l'évolution de son travail (mais je n'en retirai que des informations énigmatiques), j'avais lu le texte de Pierre Mertens. La distribution était, déjà, très engagée – sur base d'informations, forcément limitées, certains rôles n'étant même pas encore écrits ! J'allais bientôt rencontrer Daniel Mesguich. (On en était, donc, à certains choix décisifs avant même la fin du travail de composition...).

Un gros problème :l'étude préparatoire des chanteurs, la partie musicale des répétitions de mise en scène. Comment, à l'aide du seul piano, prendre connaissance d'une musique aussi « irréductible », d'une conception et d'une invention tellement liées aux timbres, à l'articulation dynamique? Il y avait, en cours de réalisation, deux « réductions » différentes : pour un piano et pour deux pianos (cette dernière, en vue des répétitions de mise en scène). Aucune des deux ne pouvait – en dépit du grand soin de leurs auteurs, même suggérer le son de cet orchestre. Je me suis, alors, efforcé d'apporter, en complément à Daniel Mesguich, une analyse de certaines scènes qui, à l'aide de métaphores, d'images de toute sorte, soit, à la fois, aussi révélatrice que possible des structures, des procédés, que de la couleur, des timbres, vitesses, poids, textures, etc.

A ce moment, la composition de l'opéra était entièrement achevée. Le travail d'analyse – description – m'avait forcé et aidé à pénétrer de plus en plus loin dans les mystères de cette œuvre qui me fascine. Mes inquiétudes revenaient, cependant, quant aux possibilités d'arriver à en donner une lecture et une réalisation satisfaisantes.

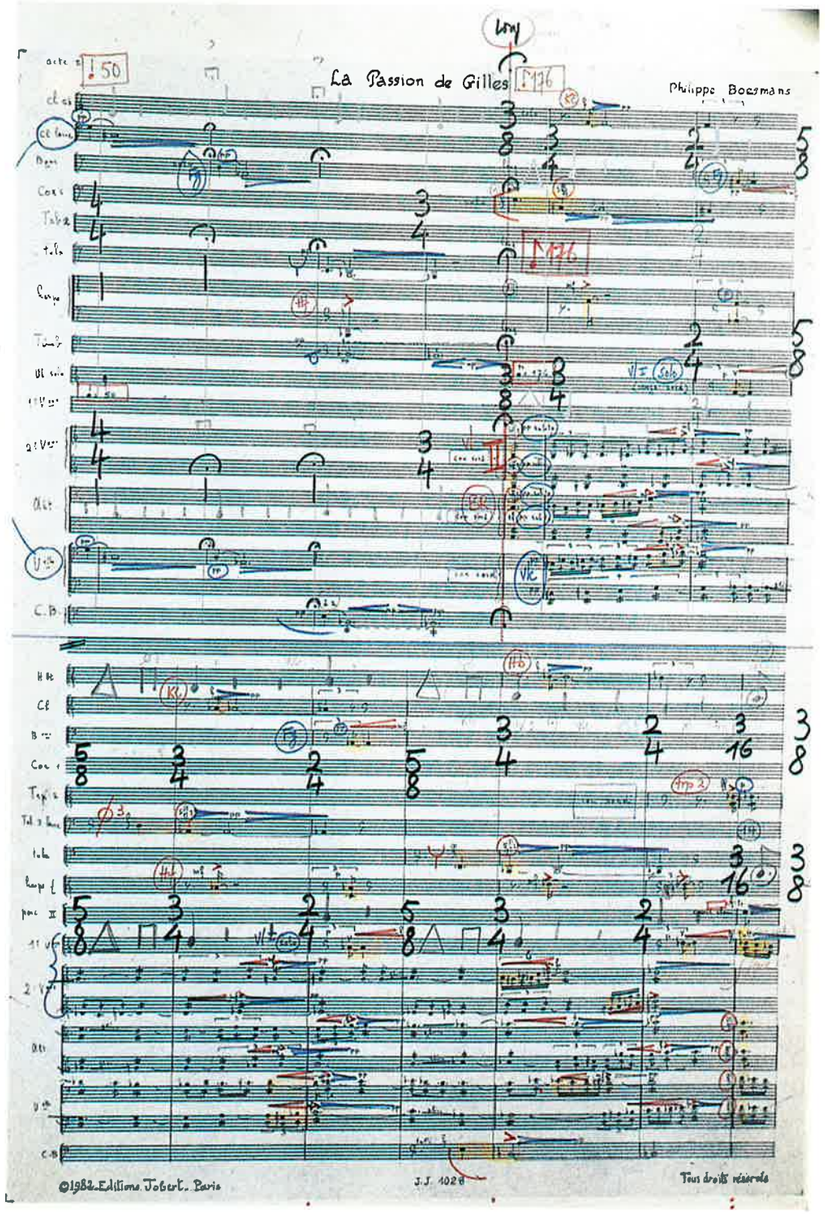
Gérard Mortier avait eu la bonne idée de nous faire donner, en concert, une scène du 1er acte, la dernière, le grand duo de Gilles et Jeanne.

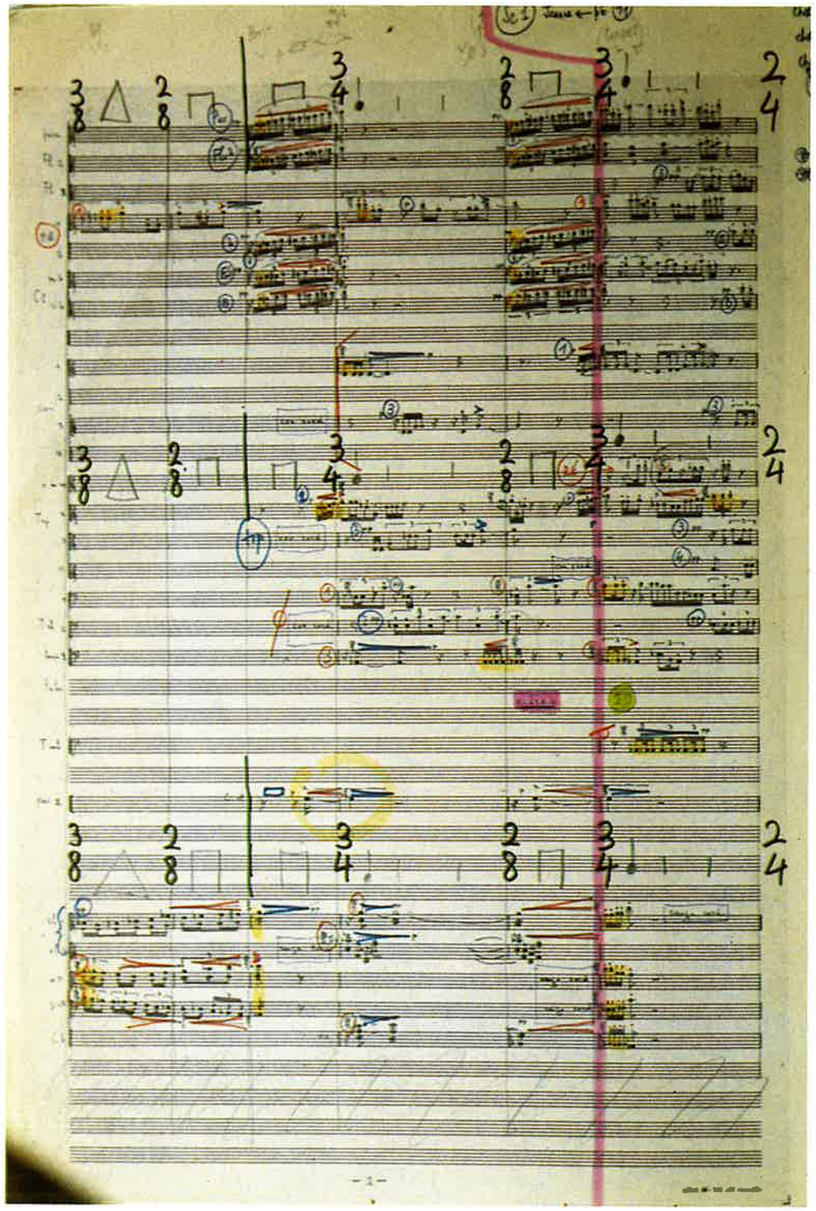
Expérience difficile pour tous : Carole Farley, Peter Gottlieb, l'orchestre et moi. Difficile mais du plus haut intérêt. On avait enfin pu entendre quelques minutes essentielles de cette « Passion », on savait comment pouvait, à certains moments-clés, sonner cet orchestre. Une référence sonore existait enfin.

Aujourd'hui, le son de l'orchestre des autres scènes est encore dans la tête du compositeur, et de plus en plus dans la mienne... Mais bientôt, enfin, nous connaîtrons l'ensemble. Grand moment, très attendu, craint par tous, décisif et révélateur, espérons-le, de la bonne orientation de tout notre travail.

Le motif X : « Diabolus in musica », exprimé trois fois. Un silence après chaque expression.
Sombre, lent, trois soupirs solennels, fatals.
Expressions chaque fois plus graves, du médium grave à l'extrême grave, créant par leurs relations harmoniques un mouvement d'attirance et de répulsion.
Errance, déchirement, un homme tourné vers le ciel et que ses pas entraînent vers l'enfer.
Trois colorations successives : clarinette basse, basson puis tuba, rejoint sur la deuxième note du motif X, la plus grave, doublée, ponctuée, appuyée, timbrée, par le trémolo des contrebasses et l'attaque forte des timbales abandonnées à leur résonance.
Accentuation dramatique.

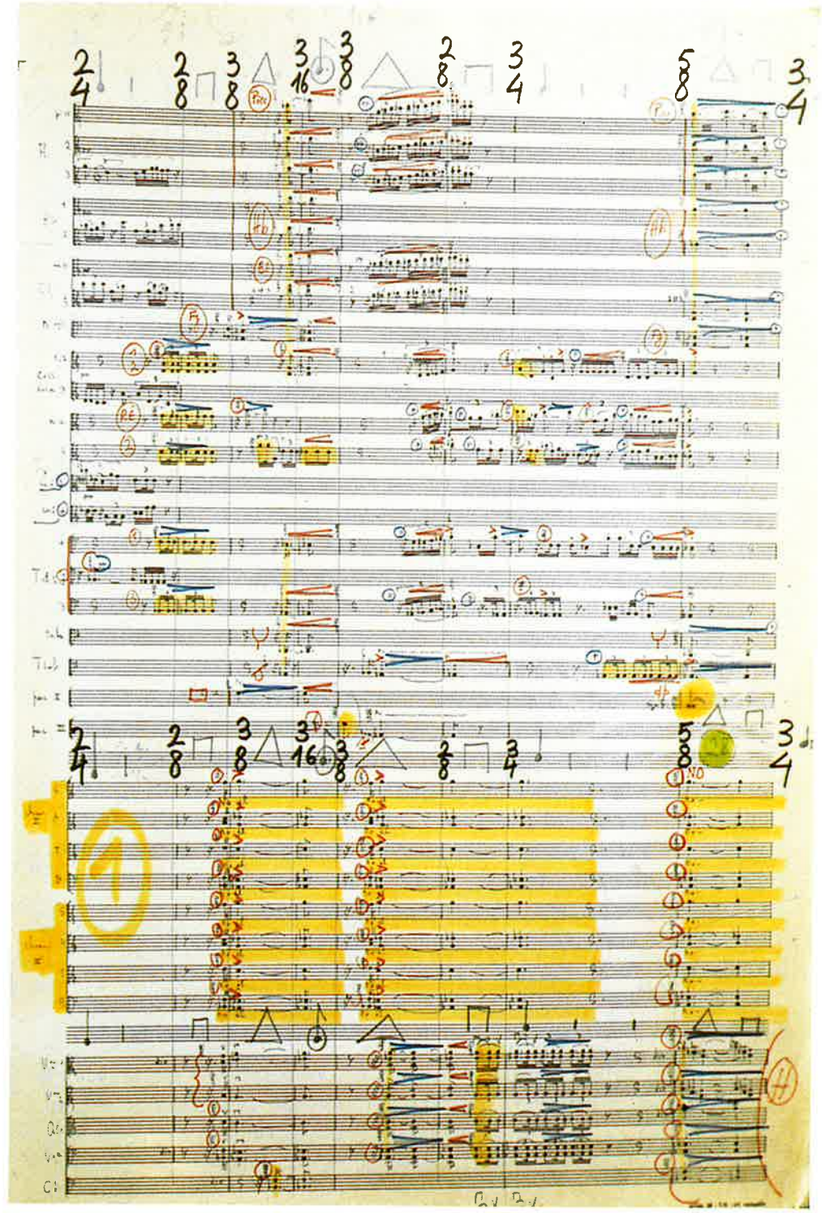
Le thème « diabolique » est repris dans le même registre mais le prolongement de la deuxième note du motif est placé dans une organisation rythmique et dynamique différente. Dans un contexte agité par les cordes, ponctué par des oppositions en échos de la première note du motif, staccato et crescendo.
Clarinette, violon I solo annoncent le « Gilles! Gilles! Gilles! de Jeanne qui marque à chaque acte la rencontre de Gilles de Rais et de Jeanne d'Arc.
Les bruits du feu : crépitements par le motif rythmique, embrasement par la polyphonie ascendante et le mouvement dynamique qui, par vagues successives crescendo, decrescendo se couvrant les unes les autres, atteint le double forte.

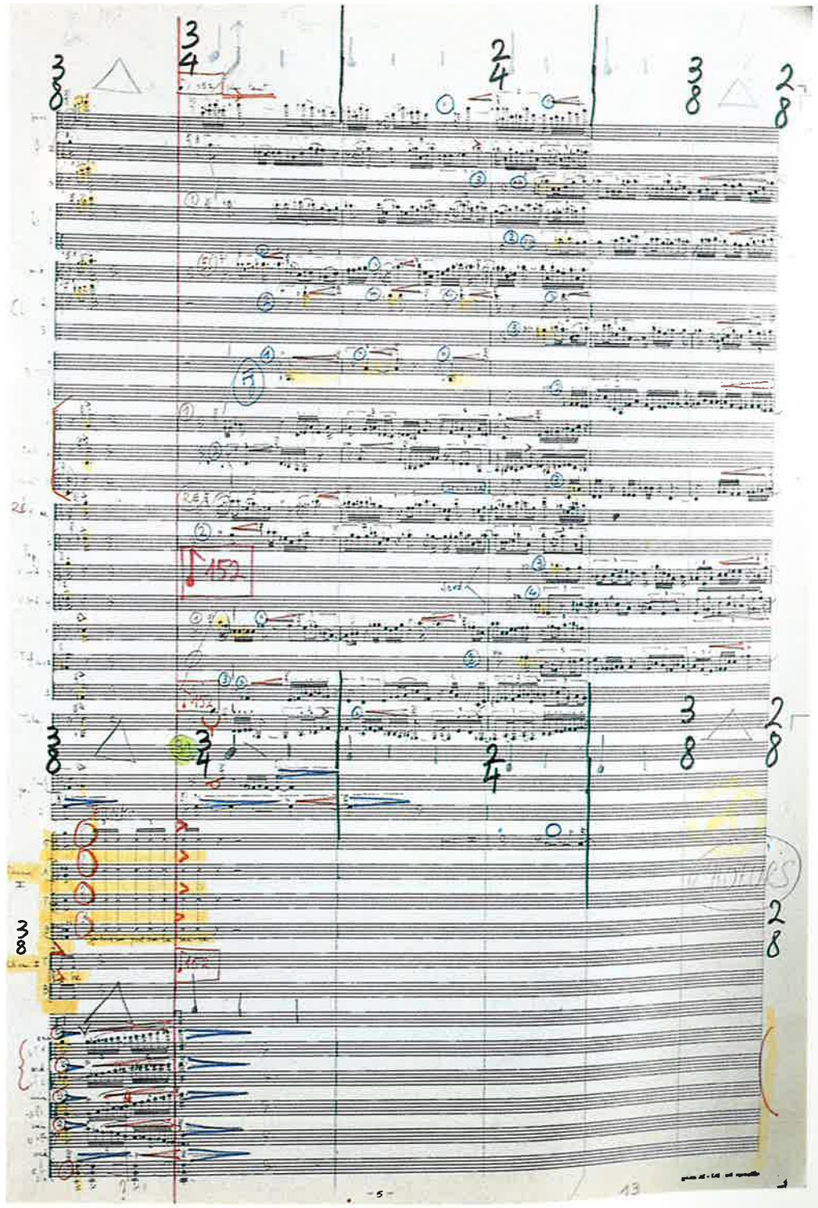




La montée générale des cordes dans l'aigu déclenche un départ en « fusée » de tous les bois qui, à leur tour, introduisent cuivres, hautbois, timbales dressant un tableau sonore très vaste et très complexe.
Tableau de guerre, forces brutales, vacarme, bribes de fanfares divergentes, désordre, beaucoup de mouvement.
Polyrythmie entre cuivres, bois et timbales. Alternance doux/forte donnant l'impression d'une répétition « à distance ».

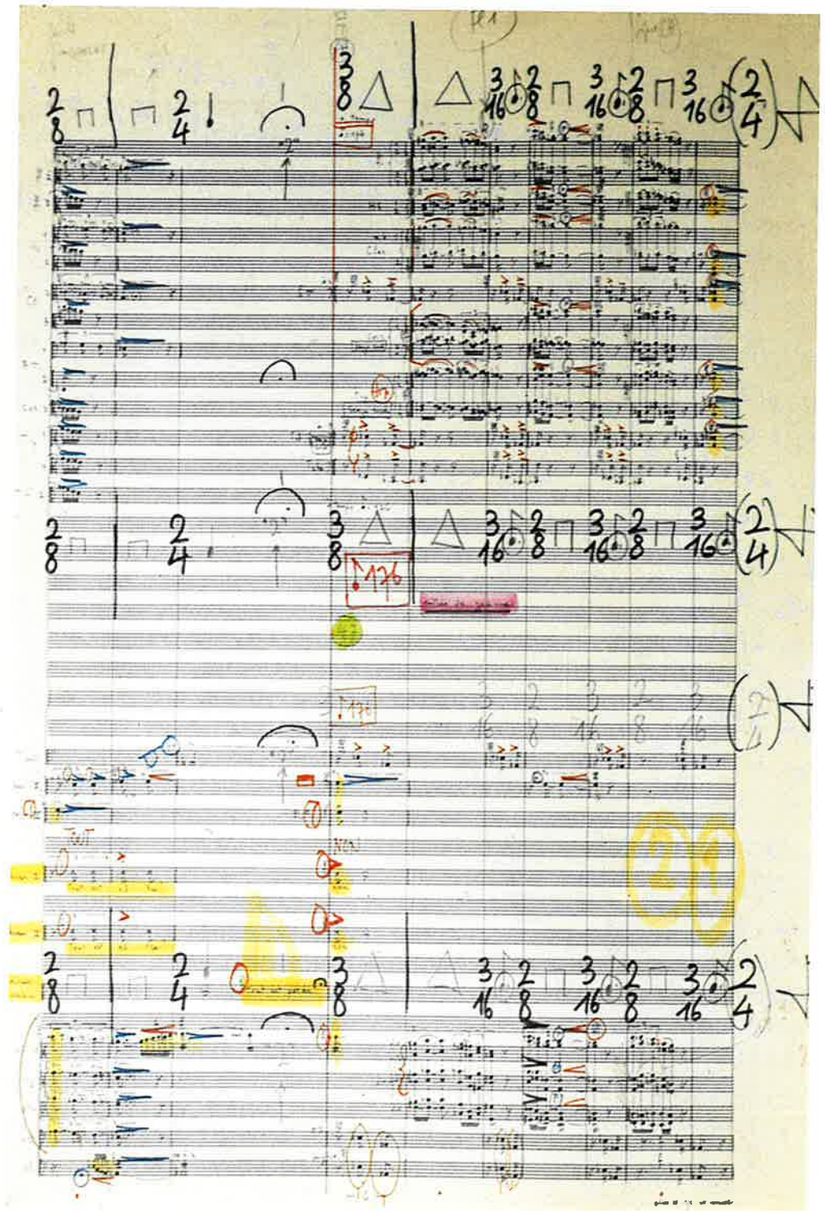
Après la disparition des cordes (dernière mesure de la page 2) laissant l'harmonie et les timbales supporter l'effet de « guerre » (polytonalité, mouvement et oppositions dynamiques), entrée violente des chœurs de scène : *Noël, Noël, Noël.*
Agitation, chevauchée, profondeur de champ. Toutes les voix, orchestre et scène sont en action.
Discontinuité, contraction des temps, éclats, mais sans les ruptures dynamiques qui précédaient l'entrée des chœurs.

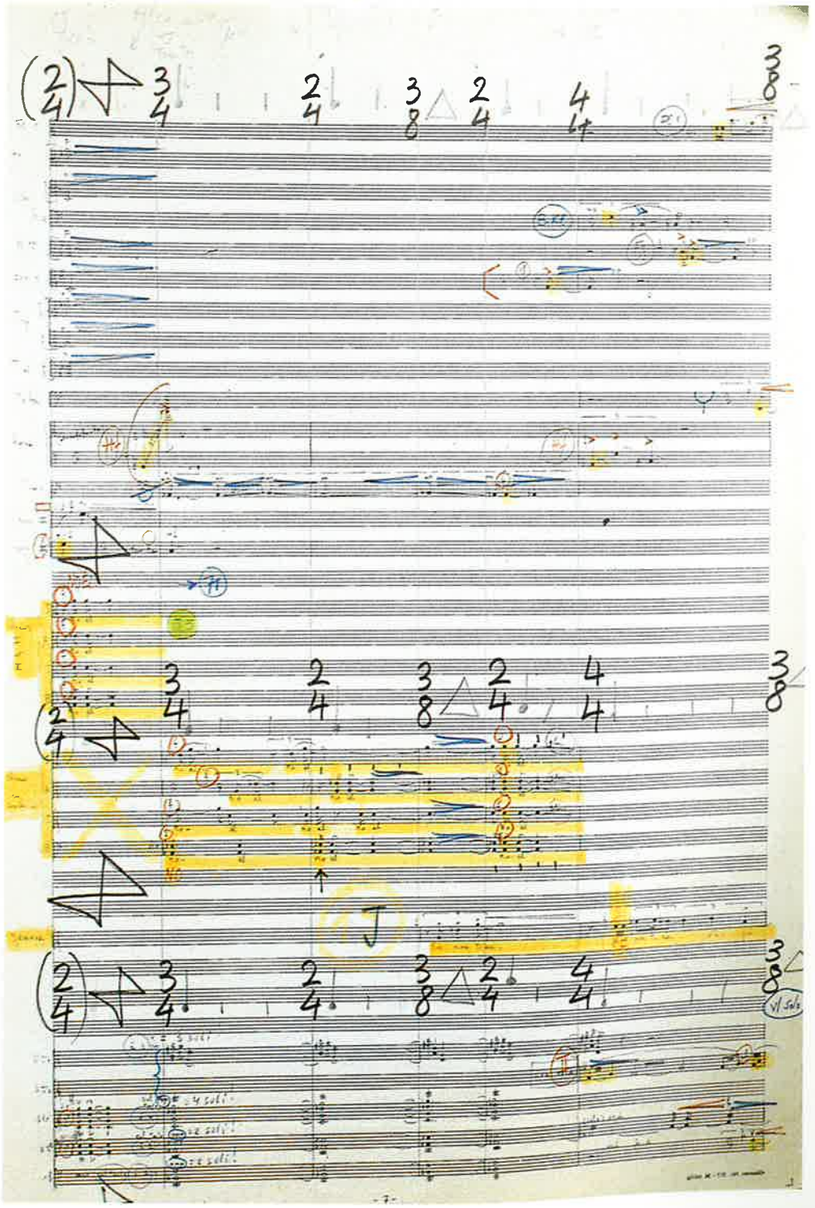




Les chœurs : *Jetons un pont.*
Une explosion, puis le crépitement des débris qui retombent.
Dans un tempo plus lent, séquence orchestrale plus « large », ponctuation agitée de l'harmonie, et des percussions. Des sons soutenus apparaissent, crescendo. Après une intervention (piano) du tam-tam, on sent l'amorce d'un retour à l'ordre.
Douceur surprenante de l'« écho » de l'explosion.

Dans l'écho ou la résonance adoucie de l'explosion, rentrée des cordes et du chœur : *Tout est nôtre!* crié dans un rythme fortement soutenu par les percussions II; puis, immédiatement, sur un seul roulement des timbales (double piano), réponse « criée » non rythmée, du chœur de coulisse : *Tout est perdu.*
Stupeur!
Eclat du chœur de scène : *Non* qui provoque l'entrée musicale de Jeanne. Chaque note est doublée, dans le grave et l'aigu. Les flûtes, hautbois, cors, violons, altos, la harpe et parfois la caisse claire sont en homorythmie et s'opposent aux bassons, trombones, violoncelles et contrebasses (en pizzicati) également en homorythmie.
Grand contraste musical (le rythme à deux voix et l'articulation). Force éclatante mais aussi, nervosité, agitation.





Chœur de scène : *Noël* sur harmonie immobile, (double forte) repris trois fois par le chœur de coulisse, le troisième Noël se terminant en un glissando : effet d'éloignement. Dans un déclin général de l'orchestre et des voix, presque crié, Jeanne : *En nom Dieu…* Trois sons ascendants, perçant un silence coloré. (Glissando de la harpe, tenu des cordes soli, roulement de timbales decrescendo, crescendo, decrescendo.

Solitude de Jeanne. Quelques « cris » instrumentaux autour d'elle.

Silence coloré, agité, articulant : *Je ne partirai d'ici…* de Jeanne sur la réapparition du motif X (Diabolus) dans un rythme irrégulier.

Page 8 de la partition : ***Dialogue de Jeanne avec la foule. En fait il n'y a pas de dialogue. Monologue de Jeanne qui s'adresse à une foule excitée qui ne lui répond jamais.***

Page 9, Jeanne : *Mes amis nous allons voir…* Agitation croissante des cordes, apparition de motifs rythmiques variés.

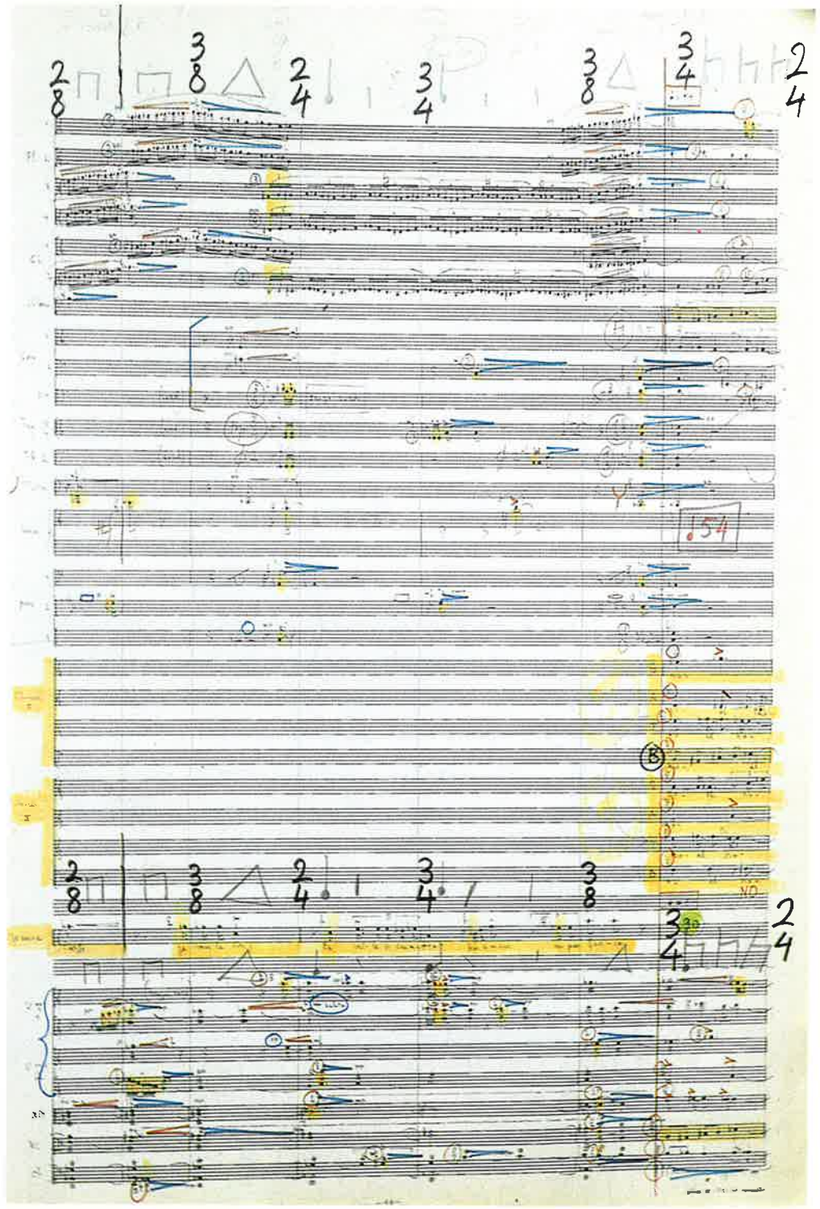
Bruits de guerre. Jeanne, guerrière, entourée d'un peuple qui doute.

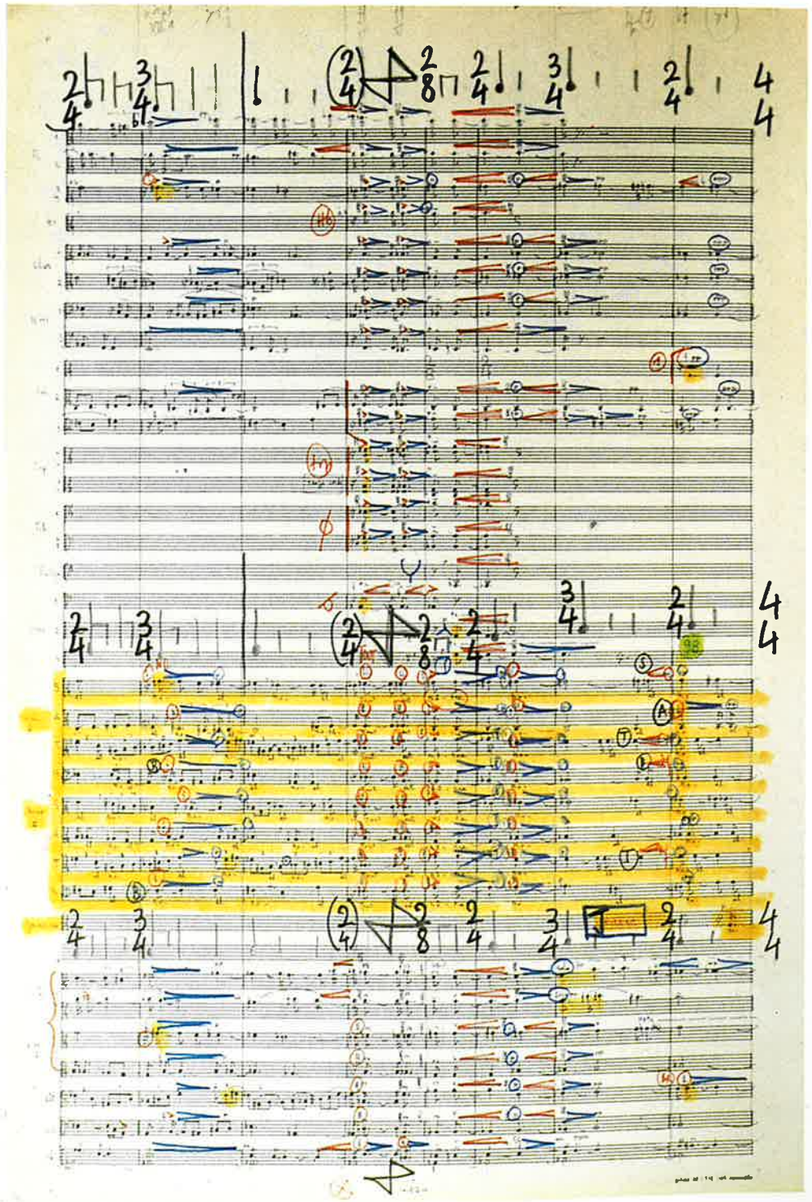
Après que le chœur ait chanté un ***Noël,*** tableau « éclair », fanfare très forte, le chœur de scène crie : *Noël!* et aussitôt, dans un terrible vacarme : *Le moment est-il bien choisi!*

Page 10, Jeanne : *L'heure est bonne quand il plaît à…* Lent : ***Attente, mystère.***

Puis, brusquement sur *Dieu,* agitation, un vent se lève dans l'orchestre. (Gammes ascendantes et ci-contre descendantes des flûtes). La ligne mélodique du chant de Jeanne, très hachée, monte dans l'aigu. Trois ponctuations articulent ses déclarations : *Je vous le dis…* Cors, trompettes, trombones, harpe, tam-tam… *… se soumettre…* Violons, trompettes, caisse. Et : *… par force…,* harmonie, percussions.

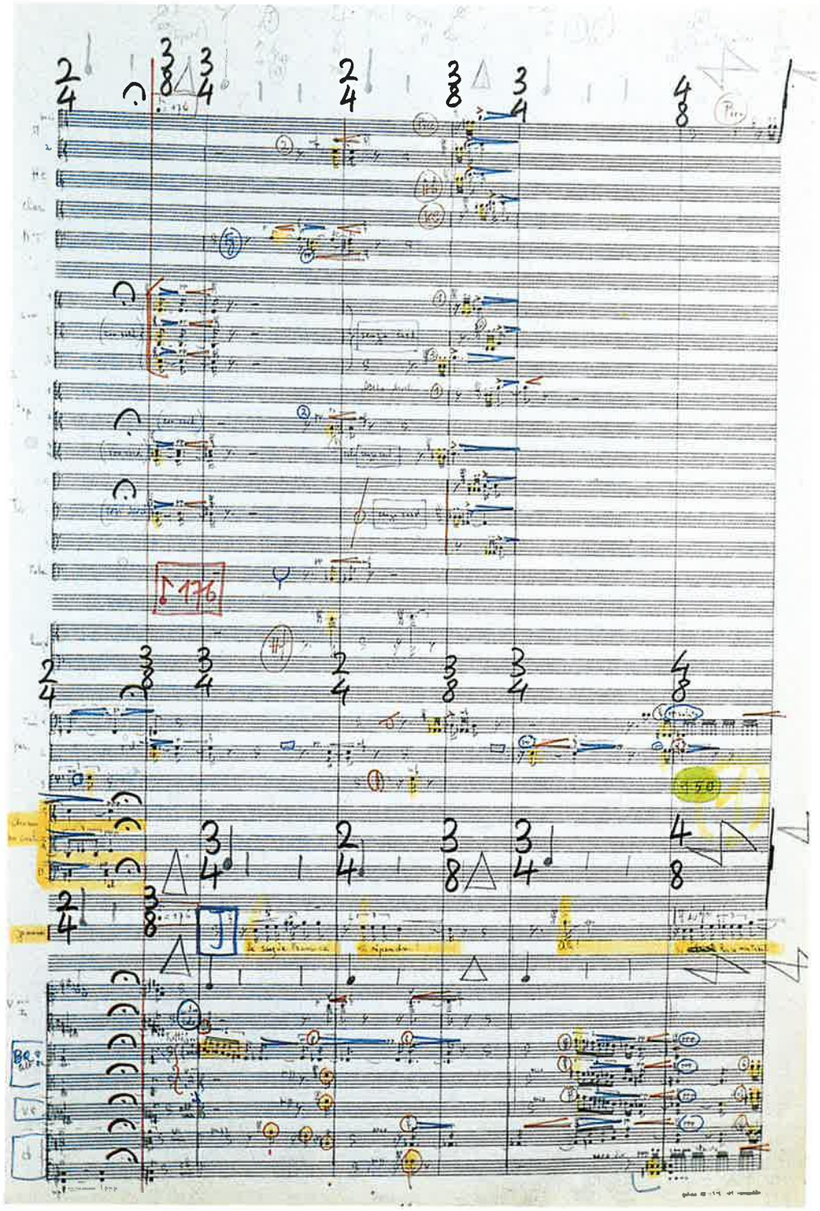
Chaque mot prononcé par Jeanne semble précipiter la défaite. Jeanne est de plus en plus agitée.

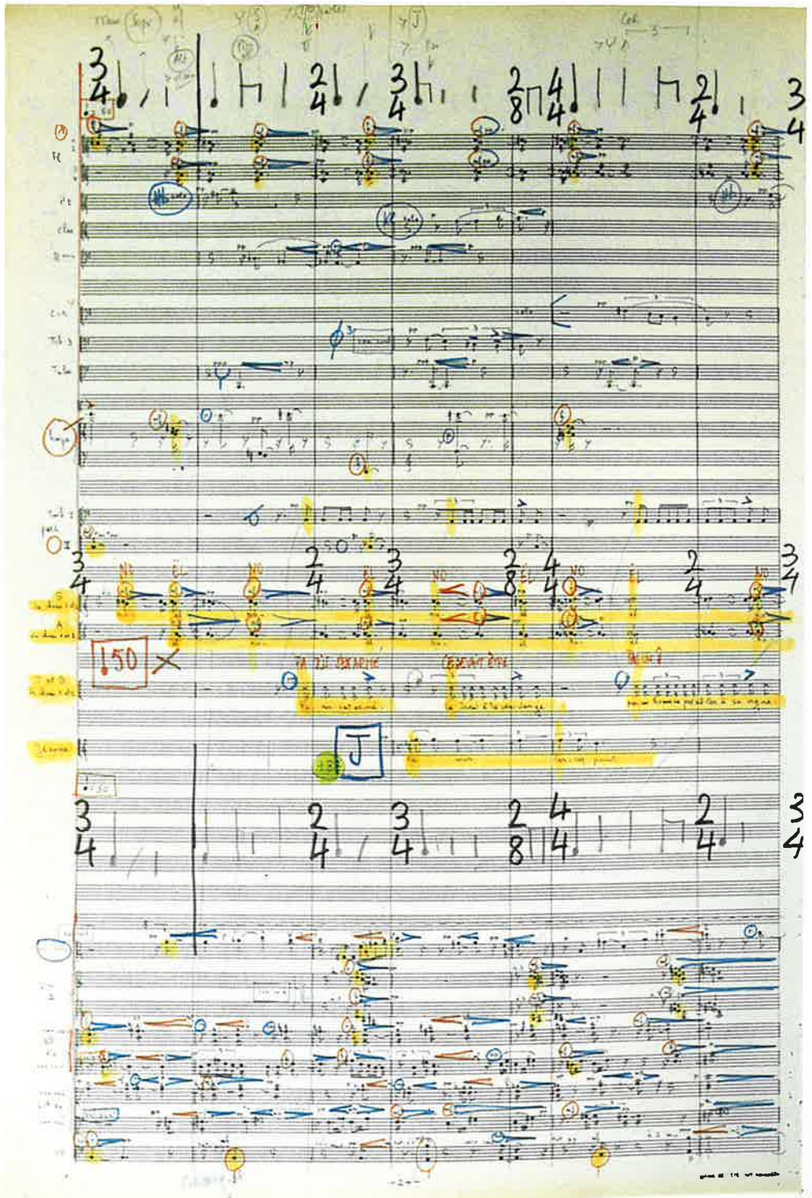




Déploiement du chœur de scène. Chœur à huit voix, très soutenu, dans un mouvement dynamique presque synchrone entame un chant polyphonique qui se fige bientôt sur les accords sur lesquels Jeanne va chanter : *Qui m'aime me suive!*
L'ensemble harmonique tend vers la consonance. L'orchestre soutient (double forte) avec force.
Page 13, Jeanne : *Qui m'aime…*
L'orchestre se calme, les chœurs chantent plus piano dans une harmonie stabilisée.
Deux accents marqués de l'orchestre après : *… me suive!* et : *… en vie* chantés par Jeanne.
« Tuilage » de la fin du sixième Noël du chœur de scène sur l'intervention du chœur de coulisse crescendo, decrescendo, crescendo, puis tuilage inverse ponctué par des accents de l'orchestre et la réapparition des motifs de « guerre » jusqu'en page 15 : *Tout est perdu!* parlé, non rythmé, par les chœurs de coulisse qui se superposent à : *Ils crient victoire* et *Noël!* chantés par le chœur de scène divisé en deux.
A ce moment Jeanne reprend : *Qui m'aime me suive* vocalisé, ornementé, mélismatique.
Jeanne est hors de la réalité. Elle rêve.

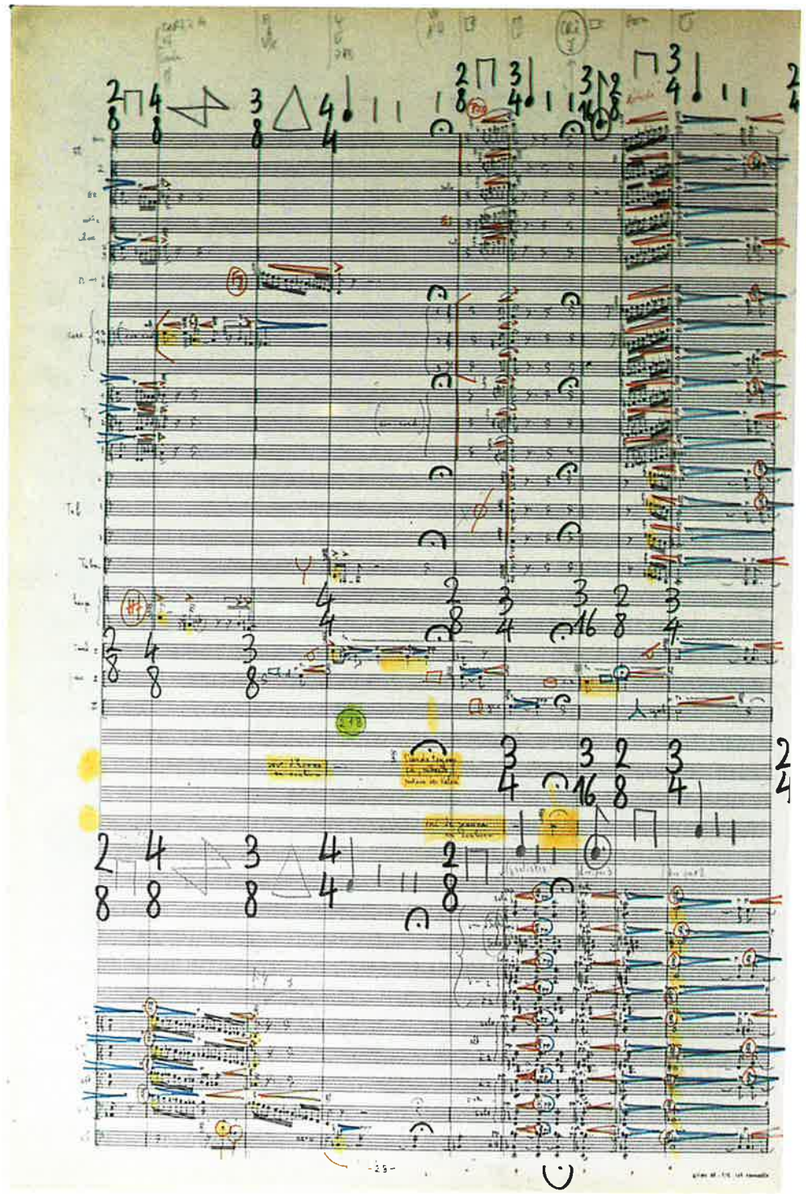
Jeanne : *Le sang de France est répandu.*
Sur le mot *sang :* accord dissonant marqué des cuivres et de la caisse claire decrescendo/crescendo (double forte à double piano à double forte) suivi d'une réaction stridente des violons I. Puis, dans une structure rythmiquement périodique donnant une impression de statisme les hommes commencent un récit.
Commentaire sans passion renvoyant à l'Histoire.
Le récit se prolonge, stable, jusqu'en page 23 de la partition.

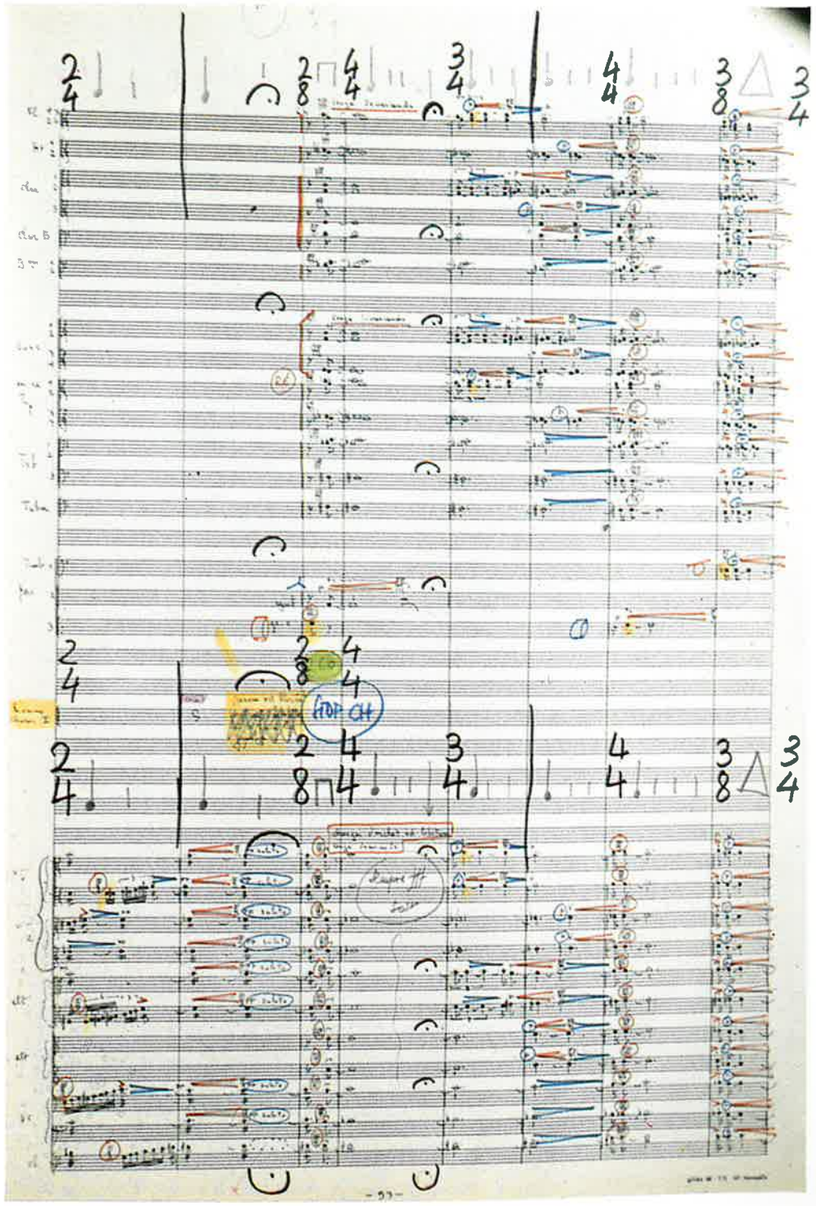




Jeanne : *Ne vous lassez point.*
Par une suite de petits éclairs, de « restes » de bataille, l'ensemble de la structure sonore va decrescendo.
Jeanne est lasse. Crépuscule? Agitation de l'orchestre, mais lenteur des Noëls ***chantés par le chœur. Ils sonnent comme des cloches. (Traînées de sons).***

Jeanne : *Avant qu'il ne soit nuit.*
Comme une trompette, Jeanne reprend le style guerrier de sa première apparition.
Jeanne se ressaisit.
Apparition violente du motif X (Diabolus) dans une symétrie qui renvoie au début de la scène et qui ici précède la blessure de Jeanne. Eclat violent de l'harmonie et de la percussion suivi d'une réaction rapide des cordes. ***(Frayeur?)*** Cri de douleur de Jeanne.





Page 29 et suivantes.
Retour à l'Histoire et à son commentaire.
Mouvement perpétuel dans l'orchestre, cordes, altos où se mêlent cris et ponctuations de l'harmonie et des percussions.
Dernier motif guerrier du chœur : *Il vole à Jeanne sa victoire* aussitôt submergé par l'orchestre qui diminue et laisse entendre les deux *Noëls* du chœur de coulisse traversé par le dernier *Noël* (forte) du chœur de scène.
Enfin, après : *Jeanne est blessée* crié par le chœur hommes, un éclat de la grosse caisse soutenu par les cordes dans une dynamique mouvante qui peu à peu se ralentit, l'ensemble de l'orchestre entrant dans un decrescendo général.

CONCLUSIONS

Durée de la scène I : 9 minutes, 18 secondes.
Avec introduction : 10 minutes, 15 secondes.

Rapidité, nervosité, agitation (très organisée).
Réactions très incivisives de l'orchestre par rapport au texte. Mise en scène du texte par l'orchestre.
Présence constante des motifs rythmiques : bruits de guerre.
Quelques moments d'attente anxieuse.
Informations lancées par le peuple (sans passion).
Symétrie entre l'entrée et la sortie de Jeanne.
Présence assez peu marquée du motif X (Diabolus).
Un signal : le sang (Il reviendra plus tard dans les scènes de Gilles).
Travail dynamique important sur la profondeur de champ, sur les distances.

Les caractères liés à Jeanne :
Guerrière (entrée et sortie).
Tendue, déchirée. Solitaire. (Personne ne lui répond).
Mouvements souvent accidentés dans ses lignes vocales.
Récits vifs ou/et vocalisés.
Chœur le plus souvent très agité. Dynamique : mouvements très élaborés. Harmoniquement plutôt immobiles.
Des murs parlent.
Orchestre : en activité intense, annonce constamment, projette, commente, absorbe.

XI

La haine était la haine, le pays des corbeaux
Roulait d'heure en heure
Et tournoyait ensuite.
Aucun amour ne distinguait, dans ma clémente nuit
La couronne de la poix
La pointe de la flamme.

La cendre gris perle accueillit la terre
Et fibre après fibre
Aucune femme ne porta le fruit,
Ma fière tache de naissance,
Mon hérédité, déjà endeuillée
Par le sombre évangile.

XII

Toi qui portes, comme cilice et sceptre
Nommément le mal
Inscrit dans la caresse,
La rude pierre angulaire
Fixant l'agaric de la vie,
Né de l'insomnie.

Après le Jamais, la consécration de la terre
A la troisième puissance de la solitude
Lentement endurée,
Et unique en moi
La pâle parole permanente
Où l'homme résidait.

Réalisation: Bureau de Dramaturgie de l'Opéra National
Coord.: Patrick François van Dieren
Maquette: Bruno Crespel
Iconographie: couv. **Th. Géricault:** *Tête de supplicié*, Stockholm Nationalmuseum. / p. 1 *Gilles de Rais*, burin d'après **Ferron,** photo Giraudon / p. 4 *Jeanne d'Arc*, miniature XV^e siècle, Archives Nationales, photo Bulloz / Peintures sur bois, détails, école polonaise, XV^e et XVI^e siècle, édition Auriga, Varsovie.
Crédits: Hugues C. Pernath, *Main de Gloire*, éditions Pink Poets, Antwerpen, 1980, traduction: **Jeanne Buytaert** / **Pierre Mertens:** *La Passion de Gilles*, livret, Jobert, Paris, 1983 / **Philippe Boesmans:** *La Passion de Gilles*, partition d'orchestre, Jobert, Paris, 1983.

Responsable de la publication: Gerard Mortier
Numéro d'éditeur: 3906/1983/4
Dépôt légal: octobre 1983 · © · BEBA 1983
impression: Van Muysewinkel 1140 Bruxelles
Éditions BEBA
BRUXELLES