

Sur la Passion Péguy-Débrosse

Jacqueline Beaugé-Rosier

(Ottawa, Ontario)

I. Introduction

A. Orientation du plan scénographique et langage théâtral

En 1993, Blondel Débrosse, dramaturge et acteur d'origine haïtienne a gravé sur cassette une fulgurante interprétation d'une oeuvre de Charles Péguy, *le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*.¹ La composition théâtrale de Débrosse, tirée de l'édition Gallimard (1944), est enregistrée sous l'intitulé la Passion Péguy-Débrosse. Née des échos et de la friction des mots-images, cette nouvelle écoute du mystère mobilise un réseau phonique de phrasés harmonieux et rythmés qui laissent s'épanouir une scénographie dont la perspective est différente de celles des représentations faites en Europe et ailleurs. Au niveau du registre thématique, il est possible de constater que la gestuelle de la souffrance christique n'est pas fragmentée même si, par rapport à la critique traditionnelle de goût et d'opinion, un certain parti pris aurait tendance à s'objecter à quelques ruptures de normes dans le montage du travail. En un tel cas, on aurait pu parler de l'amplitude des pauses plus ou moins accentuées, du déferlement des sonorités verbales qui éclatent avec emphase tout au long de la partition vocalique. Par contre, si pour un dramaturge, agencer une pièce de théâtre, c'est produire par rapport à un contenu virtuel artistique, par rapport à son savoir-faire et à ses attentes, il est essentiel de discuter le problème du référent auditif, soit comme évocateur-témoin du sensible, (action des personnages, objets perçus à travers le discours), soit comme écho du jeu de l'enregistrement, ou encore comme principe organisateur des

signes expressifs du référent textuel, (le monde décrit par la parole). En ce sens, la fougue bondissante des tons, parfois entrecoupée de silences hésitants, qui semblerait déroutante à l'écoute pourrait se prêter à d'autres formes d'évaluation. Il faut signaler que, sous cet angle, rappels et récurrences phoniques ainsi utilisés deviennent stratégies rythmiques et matrice de production de l'expressivité théâtrale. Cela signifie que, par le biais du dire oral, un tel matériau sonore permet au jeu sagace de l'artiste Blondel Débrosse de s'incorporer aux mouvements de la trame narrative. Celle-ci, étant d'emblée le mobile imaginaire d'une vision douloureuse, devra s'imposer comme lieu des tracés et des fugues d'un regard intuitif de dramaturge dont la visée est d'orienter la gestuelle de la déclamation au-delà des limites de la perception. À chacun de reconnaître dans les facettes de cette interprétation une autre manière d'expérimenter ou de suggérer une approche inédite de la dramaturgie, de choisir un langage théâtral qui fait usage de la transcription sonore et figurative comme langage synthétiseur d'une pièce jouée hors décor mais dont l'audition est accessible par transmission radiophonique.

B. Dramatisation de *la Passion Péguy-Débrosse*

Déchiffrer les sens du mystère de la passion christique présuppose que l'auteur Blondel Débrosse entend construire sa geste de théâtre dans l'espace particulier d'un médium audio-organique en faisant exploser le registre des cris qui exemplifie la tragédie poétique. En articulant la parole et le sensible des champs iconographiques du mystère, dont, par exemple, les 30 pièces de monnaie de la trahison, prix du mis à prix, frappées à l'effigie de César (*Le Mystère*, 158), la ruée vers les prétoires, vers le calvaire et le Golgotha, l'auteur Débrosse procède d'une présentation théâtralisée de la détresse humaine qui s'érige par réseaux associatifs. Cette théâtralisation du délire collectif tend à faire éclater le secret du mystère de la croix jusqu'à l'expansion de sa genèse: l'apothéose du cri d'agonie. À cet égard, toutes les opérations acoustico-vocales (découpage textuel par pauses et silences, texture musicale des répétitions, mimique gestuelle du débit, contorsions rythmiques de phrasés) qui sont, en principe, constituants du verbe oral vont entrer en corrélation avec les forces vives du poème afin d'illustrer du début jusqu'à la fin, et de façon spectaculaire, le credo d'un artiste: exprimer par l'indicible la clameur de l'opprobre christique.

Du point de vue de l'intonation, la cadence des énoncés, lente, fougueuse, délirante par moments, serpente à travers les phrases musicales, les jeux incantatoires des leitmotifs et des commentaires intégrés dans les réflexions des personnages. De cet espace mouvant s'exhibe avec exubérance le dialogue éloquent de l'événement crucifixion de Jésus où il est dit comment le Christ doit faire face à la réalité extrême de sa souffrance d'homme, comment il se trouve confronté à une lutte déchirante de la chair contre l'esprit.

Au niveau de la dramatisation est mis à l'épreuve de cette expérience novatrice un étonnant arrangement théâtral qui explore trois rives interculturelles. L'histoire socio-politique de la Palestine, dominée et appauvrie par l'hégémonie de Rome et du Sanhédrin,

se profile parallèlement à celle des malheurs de la classe ouvrière dont faisaient partie Jésus et ses parents, Joseph et Marie, restituant ainsi l'intensité du drame de la croix. Grâce à la coopération de la Société Haïtienne Art Dramatique (S.H.A.D.) le New York diasporique d'Haïti a entendu à plusieurs reprises et apprécié l'enregistrement radiodiffusé du montage actuel du récit de la Passion. Cette version nouvelle comporte des épisodes de la vie de Jésus, de Bethléem-Nazareth à Jérusalem, qui furent regroupés par Débrosse et agencés d'après sa conception personnelle de l'art oratoire. Comme thème d'éveil, de reconduction de la mimesis des tableaux du drame et marque d'effacement de l'énonciation, les schèmes mélodiques d'une oeuvre polyphonique du compositeur allemand Jean-Sébastien Bach, *la Passion selon Saint Jean* dit *Passion motet*,² alternent et interposent les différentes phases de cette production qui lie le registre des cris du mystère au matériau phonique d'un registre vocal pseudo-acteur. Au sens de réalisation théâtrale, la formule de cette interprétation à fondement social et linguistique est faite d'un recours systématique à la duplicité des stimuli acoustiques d'un référent organique qui donne corps, force, saveur à la dimension humaine et contemplative de l'oeuvre.

C. La mise en place du champ iconique Passion-Douleur

L'actuelle distribution de la passion du Christ, proposée par Débrosse, découle d'une parade utopique de la charité: celle de la «souffrance féconde»³ qui agit en marge d'un renouveau spirituel désiré par Jeannette. Cette vision réaliste d'un rêve impossible et d'une honteuse tragédie (la trahison de Judas relayée par celle des Chrétiens de France et du monde d'aujourd'hui), progresse par tableaux et situations complexes répartis en trois actes. Le premier acte met en opposition la naissance de l'Enfant-Dieu, humble, caché, mais grandiose et le scandale de l'ignoble crucifixion (pp. 95-114, Passages). Le second acte dresse un portrait saisissant de la tristesse du Christ, désolé d'avoir causé une si grande peine à sa mère Marie, qui, elle-même fait un bilan des beaux jours passés en compagnie d'un fils, à présent reconnu coupable d'avoir affirmé être le sauveur de l'humanité pécheresse (pp. 114-125, Passages). Le troisième acte qui annonce par anticipation le rôle futur de Marie associée à la mission christique de l'Église fait l'apologie du cri suprême d'un Dieu, mort à l'égal d'un homme, d'un fils soumis à la volonté de Dieu son Père des cieux (pp. 128-161, Passages). L'exploitation du contenu thématique comme forme modale de la charge émotive, — passion — peine de Marie — tristesse d'un Dieu —, porte jusqu'à la hantise du mensonge déclamatoire d'un comédien les trois phrases du témoignage. D'un côté, le récit de la Passion qui, par contraste, relance l'histoire de l'éducation de Jésus et celle de l'impact de sa mission, propose comme itinéraire le cycle de la croix compris entre le calvaire de Marie et l'agonie suprême de son Fils, Dieu, hôte et victime. De l'autre côté, la double opposition figurative, damnation du traître Judas et confession de son déni par un Pierre repentant, impose d'emblée la vision humanitaire de la religion chrétienne: quête de la grâce divine par le rachat des fautes. L'approche méthodique, étant le fruit de la

conversion supersonique des images-chocs de la «mauvaise affaire» (*Le Mystère*, 117) publique de Jésus, pourrait se définir comme une gestuelle de la douleur dont la matière sacrificielle, le Corps matériel de l'Homme-Dieu s'expose en spectacle. Ceci laisse entendre que le montage de Débrosse serait replacé dans une transposition sensible des faits et de l'angoisse collective qui s'est d'ailleurs greffée sur le canevas de l'iconographie des scènes de la Passion. Comme le confirme la scansion théâtrale du drame, cette peinture du mystère trouve sa transparence scripturale dans les figurations initiales de la mémoire des lieux et des visages. Ainsi parler de la place du Crâne (Golgotha), de la crèche (étable de Bethléem), des quatorze stations (chemin de la croix), des cinq plaies (crucifixion), de la Reine de Beauté devenue Reine de la Miséricorde (Marie), de la Mère des oeuvres de l'esprit (la Vierge médiatrice), du tombeau de son corps (le sépulcre de Jésus) par opposition à la crèche (la naissance dans l'étable), n'est-ce pas se servir adéquatement de l'expressivité naïve d'un langage qui est orienté par la progression rythmique d'un tragique violent. De même, la Matière (le corps du Christ) qu'agressent l'indécence, (le baiser parjure, le soufflet, les clous, le fouet de roseau, le bois de la croix), le dérisoire de la condamnation, (la couronne d'épines, le vinaigre, les crachats, les affronts), la discordance du monde, (la cohue de la foule, la marche cadencée des soldats, le cliquetis des lances et des épées), oriente la poussée fiévreuse des actions et des gestes vers un sublime bavard. Ceux-ci sont transmissibles par un langage angoissant, «qui, par conséquent, nous interpelle et nous fait vivre, non pas simplement (d') un langage qui nous donne des prises sur les choses.»⁴ Cette présence manifeste de la grammaire de l'oeuvre est le micro-univers judéen en action. À cet effet, l'image-force douleur est réinvestie par une technique purement auditive. Ceci justifie l'apport d'une interprétation verbale des jeux contradictoires de l'outrage et de la clémence humaine ou divine, qui, de ce fait, seront traités d'après la grille narrative du dogme de la charité, vu à travers le coeur pur de Jeanne. Ainsi pour parvenir à une représentation valable de la détresse outrancière liée à la supercherie des patrons du paupérisme, Blondel Débrosse utilise spécifiquement la Voix. Celle-ci est pour la forme, l'expression et la projection de la gestuelle-Passion, outil de théâtre, mécanisme organique d'un projet d'artiste. Au fil de l'émission radiophonique, la profération du dire vocal fait exploser le songe mystique et politique de Péguy: le procès de la liberté sociale et spirituelle qui conduit l'être vers un nouveau monde établit les figures de la parodie de l'indulgence sur les ellipses d'une histoire de rêve humanitaire. Ce rêve rôde autour d'une pseudo-condamnation faite de main d'homme, la main de justice de Ponce-Pilate dont le portrait est dessiné d'après l'optique du mystère:

Du moins on le disait un brave homme
Bon.
Pas méchant.
Un Romain.
Qui comprenait les intérêts du pays.

Et qui avait beaucoup de mal à gouverner ces Juifs.
Qui sont une race indocile.
Seulement, voilà, depuis trois jours une folie
les avait pris contre son garçon.
Une folie. Une espèce de rage. (*Le Mystère*, 122)

On se trouve au coeur de pratiques socio-politiques arbitraires, reconnues d'utilité publique, qui s'énoncent comme protagoniste de la démence des hommes contre la sainte colère de Dieu. On perçoit d'ailleurs comment le travail généreux du dramaturge Débrosse dont l'intention est de faire découvrir l'espace oppressant du Mystère de la Croix, a préparé l'auditeur à une évaluation immédiate de l'ancienne histoire prophétique, identifiée à l'acte irréversible de l'immolation d'un innocent. Sublime ironie d'une histoire travestie, telle que l'expose une mère stupéfiée mais lucide, cette situation scandaleuse est dûment cautionnée par les gouvernements juif et romain, par le Sanhédrin et le peuple choisi de Dieu.

En somme tout ce monde là avait raison.
C'était la grande fête qui était donnée
pour le salut du monde.
Seulement, c'était lui qui en faisait les frais. (*Le Mystère*, 149)

D. Motifs et projection de la démarche

C'est en fonction d'un double processus, initiation à la libération par la prière et le sacrifice de la Matière (corps de Jésus) et dénonciation du scandale de l'ingratitude des hommes (*Le Mystère*, 99) que la déchirure de la Voix sera exploitée comme stratégie et comme dynamique pour démystifier l'hiatus du réel politique du monde judaïque et romain. Et de fait, en lieu et place des rapports égalitaires de la solidarité et de la justice, le procès du texte montre l'émergence d'un fait universellement établi. Le partage du bien-être et de la charité humanitaires sera refusé aux pauvres et aux misérables de la terre. À preuve, ceux-ci vivent en permanence sous le règne des dictateurs qui réduisent le problème de la pitié à l'état de mythe. En témoigne cette argumentation implicite au texte sur la douleur de Marie qui donne une équivalence des normes socio-politiques demeurées inchangées dans le temps contemporain. La similarité de la hiérarchie des classes et des conditions apparaît à travers l'extension des conflits idéologiques:

Les riches étaient toujours les riches.
Et les pauvres étaient toujours les pauvres.
Le gouvernement était toujours le gouvernement.

Elle ne croyait pas qu'en effet il avait changé le monde. (*Le Mystère*, 137-38)

Pour Blondel Débrosse l'intérêt primordial de son rôle d'acteur-interprétant est de démontrer comment la transe phonique de la Voix et les tumultes qu'elle charrie parviennent à mobiliser les espaces hybrides du mystique et du profane, de la bonté et de la cruauté, de la violence et du calme pour exalter l'humanité douloureuse du Christ, de Marie et des déshérités de la terre. Si selon Paul Ricoeur, «jamais l'interprète ne s'approchera de ce que dit son texte s'il ne "vit" l'aura des sens interrogés»⁵ le mérite de Débrosse est grand d'avoir su s'immiscer dans la texture du Mystère et d'un matériau vocal mis en oeuvre, le sien, qu'il utilise avec emphase pour transposer en action, hors d'un décor scénique, l'infinitude d'un drame tangible.

Avec *la Passion Péguy-Débrosse* mise en ondes s'imposent la hardiesse d'un passionné de théâtre, le travail d'un interprète méticuleux et de bon aloi. En toute honnêteté, l'auteur-dramaturge entend faire partager les avenues inédites d'une production artistique qui prête attention à l'évolution d'une prise de parole exacerbante dont la tenue et l'esthétique sont le lieu d'un hommage à Dieu, d'une quête incessante de justice humanitaire.

II. Des Fondements du *Mystère de la Charité* à la *Passion Péguy-Débrosse*

1. Historique commentée du *Mystère*

Compte tenu de l'orientation du plan scénographique, l'analyse commentée de l'historique de la Passion du Christ touche notamment la démarche artistique de Blondel. Celle-ci est conjointe à sa singulière interprétation du mystère de la charité de Péguy que la littérature considère comme une geste épique sacrée, une émouvante tragédie. A priori, l'oeuvre se prête à l'assomption de la prophétie biblique qui annonce un retour au paradis perdu. Par la venue d'un Être matériel, d'un sauveur, l'homme mortel et pécheur sera renouvelé par la grâce: «Jésus, incarnation matérielle de l'Esprit, a soumis son existence aux lois du temps et de l'espace.» (Nelson 74). Le songe poétique de Péguy est d'ailleurs fondé sur le réalisme humain de la vie de Jésus, «l'inventeur de la rédemption» (*Le Mystère*, 157) qui lui-même a pleuré comme un exilé de Dieu, «sur le premier objet de la réprobation éternelle.» (*Le Mystère*, 157). En second lieu, l'identification nominale, mystère, recèle un certain trouble, une sorte de mémoire subversive totalement distanciée des sens fondamentaux. Car à l'inverse du premier bannissement édénique, le cycle mort-résurrection, grâce divine-clémence des hommes, donne accès à la spiritualité, au retour à la vie en Dieu, à la joie d'être. À fortiori, par extrapolation, cette réconciliation de l'Humanité souffrante avec le Maître de l'Univers pourrait être rattachée à la conception théorique du geste de la création artistique, gageure d'une nouvelle naissance, d'une ré-création de l'Être spirituel né de l'effusion du Verbe poétique. Ainsi, pour arriver à l'infinitude de la Mystique divine, à l'infinitude de l'Art dans leur intégralité, se pose le

retournement de la matière brute contre les ruptures et les tensions de toute nature intelligible en voie de changement.

L'auteur Charles Péguy a dégagé les sens irréversibles de l'affranchissement humain-spirituel, pour projeter, en double plan et dans l'imaginaire théâtral du Mystère de la charité, l'éclatante figure d'une Mère héroïque et outragée, condamnée comme son fils, le Messie de Dieu, à affronter un univers incohérent, ébranlé par la cupidité, l'ambition et la trahison. Cette question de se servir de la poétique de la mémoire sacrificielle est aussi la révélation du rôle humanitaire de l'écrivain socialiste qui a exposé ainsi ses vues philosophiques: «Dire la vérité, rien que la vérité,... et non pas seulement pour les questions de doctrine et de méthode, mais aussi, mais surtout pour l'action».⁶

2. Conversion dramatique: *La Passion Péguy-Débrosse*

Le dramaturge Blondel Débrosse part d'une situation tragique qui porte le masque d'une vérité pitoyable pour faire revivre et médiatiser l'événement clameur de Dieu — clameur des hommes en tant qu'énergie créatrice de sa geste de théâtre. La bande magnétique, réalisée à l'intelligible de la vision humanitaire de l'oeuvre s'est ajustée à l'intitulé la Passion Péguy-Débrosse qui possède en propre ses règles et son esthétique. Le prétexte du songe de Péguy n'était pas d'expliquer irrationnellement les pratiques arbitraires qui sévissaient en France mais plutôt d'appréhender, par la marginalité de Jeannette le processus initiatique de la prière et du sacrifice comme moyen d'accès à la conscience du peuple français, à son salut, à sa conversion. C'est pourquoi la dramaturgie de Blondel Débrosse laisse voir comment la voix de Jeanne, première interprétante du drame de la croix, serait, en un tel cas, manifeste d'un long cri de protestation. Car si la trajectoire de ce cri doit être mesurée par rapport à l'issue du châtement infligé par Dieu à l'humanité, les métamorphoses des mondes judaïque et français et autres univers témoignent de la révolution permanente des esprits et des coeurs. Nul doute que l'utilisation de ce cri ultime peut être abordée sous l'angle de l'oralisation mémorielle d'un acte témoin infirmé par les schèmes de la chute et de la rédemption. Interpréter Péguy porterait l'artiste Blondel Débrosse à vouloir représenter au-delà des mondes évoqués, c'est-à-dire dans l'aura d'une Amérique moderne et diasporique, le double mouvement du drame socio-religieux et socio-politique du Mystère. Cela s'est fait par rapport au temps actuel de la représentation, par rapport à la réévaluation des rôles des personnages-témoins, par rapport à l'inversion des faits sociaux. La genèse de cette révolution des mentalités, telle que décrite dans la fiction poétique, recense à tous points de vue, les éléments thématiques du mythe sacré, — malédiction divine opposée à fausseté humaine — lequel mythe est matérialisé en espèces sonnantes: «Ces deniers dont il sera parlé tout le temps. Et plus que dans le temps. Au delà du temps,» (*Le Mystère*, 158). Il en est de même du discours de la pucelle qui conteste l'arbitraire de la vie politique française de son époque. Prier, d'après elle, demeure sans effet puisque rien n'a jamais pu arriver à briser les habitudes perverses, à rompre

l'incontournable de l'énigme justice-vérité. Car, à partir du moment où l'injustice des hommes monopolise l'esprit d'une nation, cette mainmise s'identifie inévitablement à la coalition des gouvernants, à la corruption et à ses conséquences: misère, abêtissement, servitude, guerre, folie. Dans le cas de la mort publique de Jésus, c'est le personnage Marie qui analyse, une fois de plus avec lucidité, la vérité sur le calvaire de son fils dont l'issue est prévisible.

Tous les gouvernements s'étaient mis d'accord contre lui.
Le gouvernement des Juifs et le gouvernement des Romains.
Le gouvernement des juges et le gouvernement des prêtres.
Le gouvernement des soldats et le gouvernement des curés.
Il n'en réchapperait sûrement pas. (*Le Mystère*, 47)

Tout concourt à prouver que, entre la génération de Jeanne d'Orléans et celle d'aujourd'hui, la problématique de la Charité refoulée aux frontières de l'indifférence s'est réservée d'autres prémisses. En témoigne cette présence des fantasmes de la guerre et des mythes de la domination personnifiés par la faim, la peur ou la menace qui aura porté à la une du sacré l'idéologie des écrivains socialistes du vingtième siècle, (1910) convaincus de l'urgence et du «devoir primordial de tuer la guerre.»⁷ D'ailleurs, rappelle Péguy par l'entremise du personnage, Madame Gervaise, celui qui «se révèle le Maître du Monde» (*Le Mystère*, 111) et «qui n'avait pas été prophète en son pays,» (*Le Mystère*, 152) «cria comme un fou l'épouvantable angoisse» (*Le Mystère*, 161). Le cri de la détresse humaine est ainsi défini dans le texte poétique:

Clameur qui sonne encore en toute humanité.
Clameur dont chancela l'Église militante.
Où la souffrance aussi connut son propre effroi. (*Le Mystère*, 96)

Et comme tel le monde complexe de Ponce Pilate, «l'homme qui se lavait les mains» (*Le Mystère*, 122) n'est pas différent du monde chrétien de Jeanne d'Orléans et du monde d'aujourd'hui où «le même sacrifice sacrifie la même chair et le même sang» (*Le Mystère*, 64). Par l'ingratitude et les errements du péché, chacun des deux univers est auteur du forfait, chacun d'eux continue les pratiques du despotisme à qui revient toujours le pouvoir de décider. En écho, la Passion Péguy-Débrosse, rêvée et produite dans la diaspora de NewYork, convie «des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance»⁸ à la mystérieuse spiritualité d'une fable mystique qui joue entre deux extrêmes. La structure du métalangage de l'exil édénique, de la détresse et de la rébellion est, au point focal de l'interprétation, manifeste des multiples clameurs de l'anathème.

Péguy, le socialiste, a mis en contraste, on le sait, la double histoire des royaumes divisés de la France et de la Judée où les maux de la guerre ont tué le miracle de l'indulgence et de

l'amour. Toujours est-il que le problème de l'identité de l'Être accorde la primauté à une histoire de conscience ainsi posée:

Les onze l'aimaient-ils autant que le douzième
que le douzième l'avait trahi
Son père le savait
Qu'était-ce donc que l'homme
Cet homme
Qu'il était venu sauver
Dont il avait revêtu la nature
Il ne le savait pas. (Apollinaire 154)

L'approche ultra sonore de Blondel a focalisé en appels déchirants et en silences fugueurs cette problématique de la révolte des consciences, interne au tragique de l'histoire. C'est ainsi que par le biais des ellipses (ex., absence d'amour et de charité, refus de la présence du Messie, refus du don de la grâce, renoncement de Jeanne à la seule consolation de l'Esprit pour agir), la texture des schèmes répétitifs de l'angoisse se conjoint au plan socio-symbolique de l'oeuvre. La mystique du corps victimaire du Christ, gage de l'immolation, s'identifie à la mystique de la parole poétique, supposément offerte à un autre public qui en est le prétoire dans une perspective moderne de la théâtralité: la voie de la voix. La tonalité des symboles, énonciateurs du profond et du sacré, décrypte une double mémoire déchirée: celle des personnages de la Passion messianique et celle de la France, toutes deux écartelées de cris et de mutisme. À telle enseigne qu'une thèse théologique de Péguy où il traite aussi d'un débat universel autour de la corruption politique et du salut chrétien se profile en deça de l'histoire du fanatisme religieux, aussi terrifiante chez les Juifs que dans le monde contemporain: «Quand un homme de coeur, pour demeurer fidèle à sa mystique, refuse d'entrer dans le jeu de la politique correspondante, de la politique parasitaire, de la dévorante politique, les politiciens ont coutume de le nommer d'un petit mot bien usé, aujourd'hui volontiers ils nous nommeraient traître... Qu'on le sache bien, c'est ce traître que nous avons toujours été et que nous serons toujours.»⁹ À l'image du corps du Christ livré comme traître aux Romains, la Pucelle Jeannette fut aussi déclarée traître de l'Église catholique et sa chair innocente a été consommée par les flammes du bûcher. Victimes et témoins, tous deux n'ont pas échappé au supplice, à la rançon et à l'anathème. C'est autour d'une recherche de la grâce d'état, de l'indulgence et de la paix du monde, omniprésentes dans le discours de Péguy, autour du drame christique et des transformations des personnages que se conjuguent les jeux thématiques du Mystère de la Charité orientés de façon neuve par Débrosse.

III. Esthétique gestuelle de l'oralité interprétative

Née de pratiques d'interprétation théâtrale qui s'inscrivent dans la voie formelle d'une esthétique personnelle de l'art oratoire, la mise en action de la Passion Péguy-Débrosse peut se poser en retrait des codes traditionnels de l'écoute et de l'éloquence. Dans cet esprit, tel public donné peut dénier l'authenticité d'une forme d'interprétation qui marie la frénésie, le vertige, le sur-aigu et le choc émotif. Il faut comprendre qu'il s'agit d'une vision d'artiste et plus justement d'une tactique de recherche avant-gardiste adaptée à une gestuelle de paroles et de clameurs dont la fonction est d'exhiber la geste poétique de la Passion. Dès lors, les pratiques de l'oralité interprétative ne peuvent être dissociées des caractéristiques de la fiction, du monde qui l'habite, des motivations des personnages. Cette gestuelle supersonique et verbale qui épouse la colère et l'angoisse justifie l'histoire dont elle est issue car l'oeuvre est interne au regard qui la crée; elle est autant pour le lecteur-interprétant que pour le scripteur et l'écrivain, projet de recherche, aventure imaginaire, tactique et découverte des secrets de l'art de dire.

Par rapport à la structure psycho-historique du drame de la croix, le donné fondamental de la faute et du remords a transcendé la hantise de la dépossession. En ce sens, réévaluer l'exil paradisiaque comme temps d'épreuve et de rupture et comme processus d'intégration à de nouvelles épiphanies c'est résoudre le problème de la transgression. Car, par delà la médiation de Jeanne et de Marie et la tourmente de Jésus agonisant, il faut comprendre qu'il y a une relation de causalité matérielle entre la détresse de l'homme et son désir spirituel d'échapper aux pièges du mal, de triompher de ses angoisses et de sa trahison en retrouvant hors de toute mort la médiation de la grâce.

Du cri de révolte au cri d'angoisse: symbolique du récit

De la dimension révolte personnifiée par les cris du langage à la dimension passion christique-détresse humaine, la voix du comédien Debrosse met en branle tout un arsenal d'émotions et de sentiments. C'est par cette intrusion du sensible dans le présent de l'auditeur que Debrosse a réutilisé la symbolique du mystère de la charité. C'est pourquoi la poussée de la voix exsude jusqu'à l'étranglement, et parfois jusqu'à l'extinction, lorsque l'acteur cherche à traduire dans le délire et la transe le cri atroce du mystère de la Passion. Ce cri s'exprime par l'histoire de Jeanne. La Pucelle pleure et prie pour la libération d'une France anarchique et traître à Dieu. Son âme souffrante est troublée à cause de la crucifixion de Jésus et des clameurs des foules juives et françaises. L'auditeur perçoit l'implacable agressivité de la malice humaine à travers la dualité des répétitions:

Et jamais homme avait-il
soulevé

tant de haine

Jamais homme avait-il soulevé
une telle haine
C'était une gageure
C'était comme un défi.
(*Le Mystère*, 153)

Il est avantageux d'insister sur le fait que les jeux vocaliques utilisés sont le fil conducteur d'une oralité interprétative, laquelle s'enrobe de matérialité (gestes, sons, objets) pour amener l'auditeur à une complicité désarmante qui le convie à sentir l'odeur, à toucher les entailles du bois, à en palper l'écorce comme s'il s'agissait en réalité d'un fruit que l'on épeluche, sent et mange. Physiquement parlant, le parallélisme d'un système arbitraire est conjoint à l'arbitraire du rythme poétique. Cette double pratique est inhérente au souci didactique de Péguy, préoccupé de foudroyer l'outrance par le sacre de l'imaginaire dialogiste qui authentifie l'épreuve à laquelle est voué le personnage Jésus.

Et la belle couleur, et la belle odeur
Et la bonne couleur, et la bonne odeur
Du bois quand on enlève l'écorce
Quand on le pelure
Comme un fruit.
Que l'on mangerait.
Mais ce sont les outils qui le mangent. (*Le Mystère*, 107-108)

Il est question précisément de cette tranche de vie recensée à l'acte I. Celle de la Sainte Famille de Joseph et de Marie où, à première vue, leur fils Jésus apparaît comme apprenti-charpentier. Quand, à travers les contours de la fugue des échos et des pleurs maternels, le comédien Débrosse présente Jésus, adolescent-ouvrier à qui son père nourricier enseigne le métier de charpentier, «le métier des buffets, des armoires, des commodes, des escabeaux, des muées pour mettre le pain, faits avec le bois» (*Le Mystère*, 108) et les outils qui enlèvent l'écorce (la chair) du bois, la voix mue, se transforme, brise les codes secrets d'un rêve d'enfant émerveillé, d'une jeune femme heureuse, transporte l'auditeur dans les sphères intimes de la tendresse d'une famille de Nazareth, l'invitant à partager une histoire touchante de simplicité et de grandeur, à regarder un enfant rêveur qui «comme tous les petits enfants, (il), jouait avec des images (*Le Mystère*, 96) mais qui, étant fils de Dieu, connaissait déjà l'issue de sa mission sur la terre des hommes.

Chaque changement d'intonation porte à vivre, étape par étape les phases de l'expérience tragique en même temps que l'interprétant. Le mimétisme des tons semble faire signe à l'auditeur. On aimerait toujours entendre cette phrase sublime se répéter avec la même lenteur soutenue. «Et le monde n'est que l'escabeau de vos pieds,» (*Le Mystère*, 108).

Dans l'émission de ce vers, l'exagération phonique est rendue d'autant plus efficace que le mimétisme vocal métaphorise le figement des pieds de Dieu en associant les marches de l'escabeau à l'échelle céleste.

Instrument du rythme poétique, certes, mais plus exactement moyen technique pour incorporer le geste au dire, la voix qui, d'entrée de jeu, s'est faite écho, est devenue à la longue chaos de cris, tumulte et pause, puis rupture. En simulant par le désordre du sonore les cris de l'angoisse et de l'agonie, la voix se dédouble, s'étire, traîne, culbute, s'étrangle dans la superposition des paroles dites largement entrecoupées de tâtonnements et d'hésitations. Ainsi, par exemple, dans l'émission des séquences qui suivent cette explication, les effets conjugués des tumultes de la passion, du vacarme et de la tension des mots culminent jusqu'au terme du dénouement: le trépas du condamné. À travers l'élan rythmique, on perçoit comment la poussée de l'intonation vocale se hausse jusqu'à clameur humaine pour en détacher le groupe, surhumaine détresse, afin de traduire dans un bégaiement subtil l'émotion des personnages et la force de l'idée exprimée:

Le juste seul poussa la clameur éternelle
Mais pourquoi? Qu'est-ce qu'il avait?
Les barrons ne criaient qu'une clameur humaine
Car ils ne connaissaient qu'une détresse humaine
Ils n'avaient éprouvé qu'une détresse humaine
Lui seul pouvait crier la clameur surhumaine
Lui seul connaît alors cette surhumaine détresse (*Le Mystère*, 97)

En ce qui a trait aux pauses et à la rupture, une discontinuité perceptible dans le débit augmente et atténue la richesse des tons vocaliques. Ce découpage des syntagmes comporte des arrêts brusques dont l'imprévu peut surprendre tout auditeur habitué à une certaine constance dans les productions théâtrales: scénario univoque, débit normal, enchaînement régulier des tons. Tout cela suggère une mise en application d'un discours textuel qui serait traité d'après les critères d'un nouveau langage théâtral. Dans un tel plan scénique, les questions de réalité et de vérité humaine sont appréhendées au moyen de signes phoniques dont le déchiffrement se réclame d'une prosodie de l'écart.¹⁰ Sur ce point, la gestuelle déclamatoire de Débrosse affiche la modernité d'un savoir-faire singulier; elle expérimente la puissance des mots en les intégrant aux sons dont ils sont la marque. Ainsi, par exemple, le cri d'angoisse de la finitude humaine retraçable à travers le calvaire de Marie où il y a une relation de drame et de scandale. Le texte laisse entendre, en ce sens, que dans l'espace judéen la douleur de Marie s'assimile au métier de pleureuse. Se dressent en parallèle la vie calme d'une mère et la tragique destinée de son fils Jésus dont la mort est cause de scandale aux yeux de l'humanité.

Loin de transmettre l'intensité de l'épreuve en tons neutres ou passifs, la force de la voix qui raconte le récit du plaidoyer de Marie semble submerger la douleur maternelle pour

laisser vivre le trouble et l'obsession évoqués. Il en est ainsi dans la scène qui relate l'infamie du prétoire. La voix de l'acteur Débrosse vibre, cahote, s'esquinte, agonise de manière à souligner par une articulation précise et par l'intensité de l'accent la tension du drame maternel qui n'est plus à présent une peine secrète. La feinte de la voix montre Marie ainsi exposée à l'opinion des gens:

On disait *la pauvre femme*
C'est que tous ces gens n'étaient
Peut-être pas méchants
Ils n'étaient pas méchants au fond
Ils accomplissaient les Écritures. (*Le Mystère*, 116)

L'emploi des termes «la pauvre femme» peut s'appliquer à un transfert de situation: la page de la vie cachée est tournée; Marie vit désormais au coeur du scandale puisque l'affaire, étant devenue publique, la sentence est théoriquement conforme au propos des Écritures. Par voie de conséquence, la condamnation d'un Juste, d'un Innocent a été prononcée pour l'aboutissement de la prophétie. Dans le deuxième acte, pour illustrer les cris de révolte, ici et là, l'intonation s'arme d'étonnantes subtilités, se vêt de profondes résonances, soit pour faire écho aux déclarations de Marie qui blâme l'ignominie et l'injustice dont son fils devient la cible, le bouc émissaire, l'homme à abattre, soit pour peindre et représenter la cohue hurlante du peuple et des gouvernants. Et comme telle, la voix de l'acteur s'engorge jusqu'à l'assèchement, se ralentit à l'excès pour faire découvrir l'immense hiatus qui, d'un bout à l'autre du récit, départage l'histoire de la passion. D'une part, il y a les clameurs d'une foule inhumaine. D'autre part, aux jeux de la détresse et de la rancœur s'ajoute, en contraste, le cycle de la Révélation du mystère.

La consolation est venue, et la
consolation n'a point consolé. (*Le Mystère*, 58)

C'est ainsi que s'est élaborée et concrétisée la recherche artistique de Débrosse, qui, de façon formelle, a associé la fuite déchirante de la voix au mécanisme du déchirement du miracle de l'esprit pour faire exploser la geste mystique de la passion et de la charité.

Conclusion

De la mise en place du motif- Passion à l'apothéose du cri angoissant de l'agonie, la mimesis de la voix s'est pliée aux codes de l'engagement poétique et de l'interprétation. Les postulats, rêve incarné (Christ) et transcendance du verbe prophétique (langage du drame) sont inséparables des réalités socio-politiques représentées dans l'oeuvre et de leur

retournement. Si l'exclamation apparaît quelque peu dénaturée c'est que, chemin faisant, les jeux de l'esthétique gestuelle ont mobilisé le débit en provoquant un renforcement des tons (chaos des cris) qui, d'un passage à l'autre, sont répercutés par la magie musicale des phrasés et les modulations de la voix.

Ce n'est donc pas sans raison que le dramaturge Débrosse met en oeuvre des aptitudes acoustico-verbales (code oral) pour encoder et décoder le langage du texte, que l'intonation est parfois occultée par une émotion particulièrement excessive qui transgresse une mémoire biblique, relancée et supportée à tous moments par la syntaxe particulière du récit de la croix. Ces rappels ruminent l'histoire d'un savoir antédiluvien, qui, par la rédemption christique, est parvenue à son terme. Il s'agit du péché d'Ève issu de la tromperie du serpent et dont la disjonction est le duel de la vie et de la mort qui fait éclater, à ce titre, le cri ultime de l'agonie du Christ.

De ce point de vue, la symbolique du serpent, agent de la ruse, apporte un supplément d'action à l'évolution du motif de la trahison de Judas. L'argent-prix du sang du Christ, s'est retourné contre le délateur de la «mauvaise affaire» (*Le Mystère*, 117). Loin de choisir l'option du vrai remords qui l'aurait libéré, Judas s'est dissocié de la grâce en s'infligeant son propre châtement. À l'égal du serpent, Judas reste dans le temps un prototype de la trahison. Car la mémoire mystique et historique transforme l'homme Judas en déchet: Judas, réenfanté en crachat, en baisement sur la joue, représente dans le cycle littéraire de la création, une figure de rhétorique. Dire d'un homme c'est un Judas et l'assimiler aux gestes, cracher par terre, c'est exprimer le dégoût, l'horreur et la réprobation envers un parjure.

En définitive, pour Débrosse, la voix, dans le sens technique, devient un instrument théâtral qui invite à l'exhaussement de la détresse humaine. Et il n'y a rien d'étonnant si elle est également l'axe d'une dramaturgie intuitive qui a su défier le possible et l'imaginaire pour tracer les voies d'une méthode interprétative de la déclamation et les rapports de celle-ci avec la gestuelle du texte.

Quelle qu'en soit la portée, l'intention de Débrosse est louable de se servir des fluctuations naturelles et des distorsions de la voix, des accents d'intensité de la prosodie verbale comme repères théoriques pour orienter sa démarche d'artiste. L'intérêt vient surtout de l'expérimentation d'une approche qui laisse place à l'originalité du chercheur, et cela, même sans le support du décor. Que l'on s'en souvienne, c'est par l'emploi d'un référent auditif que le référent textuel, le mystère de la charité de Jeanne d'Arc,¹¹ a pu représenter dans une perspective nouvelle la poignante histoire des cris de la passion. C'est à partir de la même extension sémantique, chaos-clameur-détresse humaine, lutte de la chair et de l'esprit, combat du temporel et du spirituel que la voix s'est faite déchirure. L'exploitation des cris de colère, de révolte, d'angoisse et d'agonie qui engendrent le récit de la passion a valeur de modèle. La technique des voies de la voix a rendu possible la conversion dramatique de la Douleur en une esthétique gestuelle de l'oralité interprétative.

Notes

¹ Charles Péguy, *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* (Paris: Gallimard, 1944, 1962); *Jeanne D'Arc (1412-1431) théâtre*; 17 cm; 206 p. Publié aux *Cahiers* le 16 janvier 1910; *Cahier pour le jour de Noël et pour les Rois* de la onzième série; premier cahier préparatoire pour le cinq centième anniversaire de la naissance de Jeanne d'Arc qui doit tomber le jour des Rois de l'an 1912.

² Jean Sébastien Bach, (1685-1750), *la Passion selon Saint-Jean*, Passion motet, oeuvre polyphonique jouée par The Monteverdi Choir, The English baroque soloists, conduite par John Eliot Gardener, Disque compact BWV24 5. Débrosse a utilisé un extrait de cette pièce de Bach, dotée de mysticisme religieux, car celui-ci s'adresse précisément au pardon des fautes humaines et à la bonté infinie de Dieu. C'est un matériel audio-artistique qui se prête aux thèmes développés dans l'interprétation théâtrale *Passion-Péguy-Débrosse*.

³ Roy Jay, Nelson, *Péguy, poète du sacré, Essai sur la poétique de Péguy* (Paris: Cahiers de l'Amitié, Charles Péguy, 1960), p. 74; *Péguy et les Cahiers de la Quinzaine VII*, I(1) - 1 p. 313 dans le chapitre. Selon Roy Jay Nelson, Péguy appelle ce sacrifice efficace du matériel la «souffrance féconde. Il parle de ce sacrifice du corps à l'esprit dans les *Cahiers de la Quinzaine* sous la rubrique: À nos amis, à nos abonnés. Nelson a illustré cette pensée de Péguy dans sa critique du spirituel et du matériel «seule la matérialité peut se trouver féconde: l'Esprit pur est par là imparfait» Les termes «souffrance féconde» figurent à la page 69 du *Mystère de la charité de Jeanne*.

⁴ Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétation* (Paris: Seuil, 1969), p. 16.

⁵ Paul Ricoeur, *Finitude et Culpabilité*, Tome I (Paris: Aubier, 1960), p. 327.

⁶ Charles Péguy, «Entre deux trains,» *Cahiers de la Quinzaine I*, 1, 9, (5 mai 1900), p. 32. Voici le projet de Péguy sur l'apport du socialisme dans l'imaginaire créatif: «Dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité, dire bêtement la vérité bête, ennuyeusement la vérité ennuyeuse, tristement la vérité triste; voilà ce que nous sommes proposé depuis plus de vingt mois, et pas seulement pour les questions de doctrine et méthode, mais aussi, mais surtout pour l'action».

⁷ Félicien Challaye, *Péguy socialiste: Les grandes oeuvres* (Paris: Éditions Amyot-Dumont, 1954), p. 84. Péguy a fait allusion à la future mission de Jeanne d'Arc comme sauveur de la France. Celle-ci dénonce les atrocités de la guerre (*Mystère de la Charité*, p.

⁸ Guillaume Apollinaire, "Zone" dans *Alcool* suivi de *Le Bestiaire* illustré par Raoul Dufy et de *Vitam impendere amori / Guillaume* (Paris: Gallimard, [1966], C 1920), p. 14.

⁹ Félicien Challaye, *Péguy socialiste: Les grandes oeuvres*, p. 175-176. Cet extrait concerne la mystique et la poétique que Péguy insère dans son oeuvre théâtrale, *le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, écrite pour la défense de la mystique chrétienne.

¹⁰ G. Zwanenburg, *Recherche sur la prosodie de la phrase française* (Paris: Leiden, 1965), p. 103 (8.2). D'après ce théoricien, l'intérêt porté à la prosodie modifie le concept de langue elle-même: «la prosodie de la phrase appartient non pas à la langue mais à la parole».

¹¹ *Péguy et les Cahiers — Textes concernant la gérance des Cahiers de la Quinzaine*, choisis par Madame Charles Péguy (Paris: Gallimard NRF, 2e édition, 1947), *Cahiers de la quinzaine* Gx, pp. 313-314, 13(1): À nos abonnés . Tout au long de son oeuvre, *le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, Péguy a notamment soulevé «le problème de la relation du corps à l'esprit». Par ce postulat du corps souffrant du Christ, le Verbe fait chair, l'auteur exploite la matérialité d'une histoire poignante, à la fois réaliste et mystique: la Passion du Christ, cette histoire est devenue à l'échelle des temps l'événement mémorable qui a ouvert les voies au christianisme, à l'union mystique promue par la vraie charité, source de vie, d'amour et de création d'un être nouveau. En témoignent les notes de Péguy publiées dans les *Cahiers de la Quinzaine* qui s'adressent au temporel et au spirituel.

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume. *Alcools*, suivi de *Le Bestiaire*, illustré par Raoul Dufy et de *Vitam Impendere amori / Guillaume*. [Paris]: Gallimard, [1966] C 1920; 190 p.; ill.; 18 cm. Collection Poésie, 10.

Bach, Jean Sébastien (1685-1750). *La Passion selon Saint-Jean*, Passion Motet. Groupe musical: The Monteverdi Choir, The English baroque soloists, oeuvre conduite par Eliot Gardener, Disque compact BWV245.

Challaye Félicien. *Péguy socialiste*. Paris: Éditions Amyot-Dumont, 1954; 334 p.

Debrosse, Blondel. *La Passion-Péguy-Debrosse*, Interprétation de la *Passion du Christ* par Charles Péguy, gravé sur cassette, Brooklyn, New York, 1993.

Nelson, Roy Jay. *Péguy, poète du sacré, Essai sur la poétique de Péguy*. Paris: Cahiers de l'Amitié, Charles Péguy, 1960; *Péguy et les Cahiers de la quinzaine VII*, L(1)- 221 p.

Péguy, Charles. *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*. Paris: Gallimard, 1962; *Jeanne d'Arc (1412-1431)*, théâtre; 206 pages.

_____. «Entre deux trains,» *Cahiers de la Quinzaine*, I, 1, 9, (5 mai 1900).

_____. *Péguy et les Cahiers de la Quinzaine. Choix de Madame Charles Péguy*. Paris: Gallimard NRF, 2^e Édition, 1947, *Cahiers de la Quinzaine GX*, 13(1).

Ricoeur, Paul. *Finitude et culpabilité*. Tome II. Paris: Aubier, 1960.

_____. *Le conflit des interprétations*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. 505 p.

Zwanenburg, W. *Recherches sur la prosodie de la phrase française*. Leiden: Universitaire Pers, 1965. 135 p.