

JEANNE D'ARC À L'OPÉRA : LA TRADUCTION À L'ŒUVRE

Julie Deramond
Université Toulouse II.

Résumé

Au XIXe siècle, nombre de librettistes et de compositeurs tentent d'adapter l'aventure de Jeanne d'Arc à l'opéra. S'il semble relativement aisé au départ de transposer l'histoire pour la scène, telle qu'elle est écrite par les historiens, en respectant les conventions opératiques en vigueur, néanmoins, un tel sujet semble rapidement, aux yeux des critiques et sans doute des spectateurs, irréductible à la « traduction ». Notre propos est de réexaminer le concept de traduction, en prenant en compte la double contrainte à l'œuvre avec le thème johannique, de l'histoire et de la légende.

Mots clés : Jeanne d'Arc, traduction, opéra, histoire contemporaine, historiographie, arts du spectacle.

Abstract

During the nineteenth century, many librettists and composers try to adapt Joan of Arc's adventures to opera. While it may have been relatively easy for them to transpose history, such as it is written by historians, to the stage, by respecting operatic conventions, Joan of Arc seems finally, for critics and undoubtedly for the audience, non-amenable to « translation ». Our purpose is to re-examine the concept of translation, by taking into account the double background at work, with the « johannique » topic, of history and of legend.

Key words: Jeanne d'Arc, translation, opera, contemporary history, historiography, the performing arts.

Jeanne d'Arc n'a jamais vraiment été oubliée des historiens comme des littérateurs.¹ Pourtant, c'est avec la fin du XVIIIe siècle qu'elle suscite un fort intérêt chez les historiens et les dramaturges : si Laverdy, Lenglet Dufresnoy recourent à des sources plus sûres pour écrire son histoire, les spécialistes du mélodrame et de la pantomime que sont Regnard de Pleinchesne et Cuvelier de Trie² inventent des

¹ Olivier Bouzy, « Le souvenir de Jeanne d'Arc du XVe au XVIIIe siècle », *Christianisme et lieux de mémoire, XVe université d'été du Carrefour d'histoire religieuse*, numéro spécial des *Cahiers du Littoral*, 2, 6, 2007, p.49-55.

² Roger Timothée Regnard de Pleinchesne, *Programme de la pucelle d'Orléans ou le fameux siège*, Paris, P. R. C. Ballard, 1778, 24 p. Conservée à la BNF Arsenal G.D. 23798. J. G. A. Cuvelier de Trie, *Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans*, Pantomime en trois actes et à grand spectacle, créée au Théâtre de la Gaité, en 1803 (an XI) et *La Pucelle d'Orléans*, pantomime historique et chevaleresque en trois actes représentée en 1813 au Cirque Olympique.

péripéties nouvelles au gré de leur inspiration, participant activement de sa redécouverte et de l'éclosion de son « culte » au XIXe siècle en France. C'est de cette tradition que part la représentation de Jeanne d'Arc à l'opéra, bon exemple de mise en scène de l'Histoire sur les planches, prise dans l'écheveau serré d'une double contrainte. Un opéra, un drame musical, sont-ils censés traduire le plus fidèlement possible l'Histoire, telle qu'elle est renouvelée au fil des ans par les historiens, ou se doivent-ils d'abord d'être une « transposition » de l'Histoire, grâce à une excellente adaptation aux contraintes spécifiques du genre auxquels ils se rattachent ? Tout au long du siècle et dès le premier opéra représenté en France, en 1790, *Jeanne d'Arc à Orléans*, et jusqu'au dernier à proprement parler en 1917³, les auteurs mais également les critiques ne cesseront de se poser cette sempiternelle question, pour y répondre chacun à leur manière, les uns choisissant de donner leur propre « version » de l'épopée johannique, les autres préférant recourir aux sources les plus fiables pour tenter de traduire le plus littéralement possible son histoire et atteindre ainsi la « vérité » historique. Nous nous intéresserons donc à ce phénomène de « transécriture »⁴ de l'histoire à la scène de l'opéra, en déplaçant peu à peu le regard des auteurs, librettistes et compositeurs essentiellement, vers les récepteurs, spectateurs et critiques, en nous interrogeant sur la mise en son et en images de l'histoire, pour observer une nécessaire réappropriation du passé à l'aune du présent. Pour des raisons documentaires, nous élargirons parfois légèrement nos propos en nous intéressant aux drames mis en musique à la fin du XIXe siècle⁵.

Traduire en son et images

Traduire l'histoire à l'opéra, c'est changer totalement de forme et décentrer le regard. Déjà, lorsqu'un historien communique les résultats de ses travaux, deux possibilités s'offrent à lui. Dans un premier cas, le plus rare, l'historien se charge de publier les sources qu'il a retrouvées afin de les rendre plus accessibles, d'abord à la communauté des autres spécialistes, historiens patentés, puis aux

³ Raymond Rôze, *Jeanne d'Arc*, créé à Covent Garden en 1913, à l'Opéra de Paris en 1917.

⁴ André Gaudreault et Thierry Groensteen, *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, [André Gaudreault et Thierry Groensteen dir.], Québec/Angoulême, Editions Nota Bene, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, 280 p.

⁵ Essentiellement les drames de Jules Barbier et Joseph Fabre, mis en musique respectivement par Charles Gounod et Benjamin Godard.

érudits. Charles L'Averdy fait ainsi paraître ses célèbres *Notices*⁶ en 1790. De même, Jules Quicherat se charge dans les années 1840, pour le compte de la société d'histoire de France, de publier les procès de condamnation et de réhabilitation ainsi que lettres et notices permettant de mieux appréhender l'histoire de Jeanne d'Arc. Dans un second cas, les historiens ont recours à l'écriture et se chargent de décrire, de commenter l'histoire telle qu'ils ont pu la reconstituer à travers l'étude des sources. C'est finalement une première étape de traduction, plus ou moins érudite et savante, qui s'adresse à un cercle restreint de spécialistes ou à un large public, pour rendre « lisible » l'histoire, sans oublier jamais d'atteindre autant que possible la « vérité historique ». Lebrun des Charmettes⁷ renouvelle ainsi profondément l'historiographie johannique en publiant une histoire de Jeanne d'Arc empreinte de lyrisme, déjà mise en scène à travers les mots, pour plaire à ses lecteurs. A ce titre néanmoins, c'est Jules Michelet qui assure le mieux la promotion des aventures de Jeanne d'Arc en construisant une histoire largement teintée de romantisme, dès 1841, dans son *Histoire de France* et en la diffusant très largement. De tels ouvrages popularisent la connaissance de Jeanne d'Arc dans la société française. En même temps, ils constituent le matériau de base, sur lequel choisissent ou non de s'appuyer les auteurs, compositeur et/ou librettiste, lorsqu'ils représentent Jeanne d'Arc à l'opéra.

S'opère alors une seconde phase de traduction, qui vise à rendre visible l'histoire de Jeanne d'Arc dans le présent, en une expérience de « remémoration » efficace et collective du passé⁸. Peut-être vaudrait-il mieux, d'ailleurs, utiliser le terme de « transposition » à cet égard, puisqu'il s'agit ici d'adapter le contenu d'une œuvre « dans une forme différente »⁹. Il est question de transformation, puisqu'il est nécessaire, au cours du passage dynamique d'une œuvre à l'autre, de prendre en compte les spécificités génériques qui leur sont liées. Comme l'explique Thierry Groensteen « chaque art doit faire ce que les autres ne peuvent pas faire, en cette originalité réside sa raison de vivre »¹⁰.

⁶ Charles L'Averdy, *Notices et extraits de la Bibliothèque du Roi lues au Comité établi par sa majesté dans l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1790.

⁷ Philippe Le Brun de Charmettes, *Histoire de Jeanne d'Arc surnommée la Pucelle d'Orléans*, Paris, Chez Arthus Bertrand, 1817, 4 vol.

⁸ Cf. Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Denoël, 1971.

⁹ Selon la définition donnée par le Trésor de la Langue Française informatisé, publié par l'université de Nancy et diffusé sur le site : <http://atilf.atilf.fr/>

¹⁰ Thierry Groensteen, « Fictions sans frontières », *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip, op. cit.*, p. 27.

Dès lors, le librettiste et le compositeur qui choisissent de mettre en scène Jeanne d'Arc ont à construire pour le spectateur un nouvel univers. Ce qui n'était que description, explication et commentaire d'une situation devient, avec l'« implémentation »¹¹, visible pour le spectateur. Rappelons en effet avec Alain Viala, que « Le theatron, c'est d'abord l'« endroit où l'on voit » : le théâtre se caractérise comme une pratique du spectacle public ; il donne lieu avant tout à une perception sensible et il suppose une réception collective »¹². Pour traduire l'histoire de Jeanne d'Arc au théâtre, nécessité est faite aux auteurs ainsi qu'aux promoteurs du spectacle, de prendre en compte la « multiplicité des signes », la « simultanéité des données »¹³ nécessaires à la mise en scène. Il s'agit donc de sortir de la simple description pour utiliser toutes les ressources du théâtre, ces procédés qui en font « une tekne »¹⁴ à part entière. Et cela est d'autant plus fort que l'on passe ainsi de l'écrit académique à un divertissement, destiné à séduire un public le plus large possible. Dès le début du XIXe siècle, les auteurs s'adjoignent donc les talents d'un ou de plusieurs décorateurs, d'acteurs qui vont interpréter le texte, puis, plus tard, de costumiers. De plus en plus fortement au cours du siècle, ils vont ainsi chercher à reconstituer une époque révolue, celle de Jeanne d'Arc. Décors peints, accessoires, costumes mais aussi texte et musique vont ainsi être de plus en plus mobilisés à l'opéra afin de recréer le plus minutieusement possible le XVe siècle, tel qu'il est alors perçu et souhaité par le public. Cela est d'autant plus important que l'un des grands principes de l'opéra au XIXe siècle est celui de « l'accord d'un paysage avec un état d'âme, un sentiment ou même un événement qui permet la fusion du descriptif et de l'expressif. Le cadre de l'action devient de la sorte le miroir des forces qui animent les cœurs et les esprits des personnages »¹⁵.

Jules Quicherat décrit ainsi en quelques mots, empreints au langage savant et académique, le paysage ayant abrité l'enfance de Jeanne d'Arc :

Les informations faites à Domremy en 1455, nous offrent un tableau charmant et plus d'une fois reproduit : au pied du coteau, la chaumière de la famille d'Arc joignant le pourpris de l'église ; un peu plus loin, en montant, entre des touffes de groseilliers, la fontaine ombragée du fameux arbre, du hêtre séculaire dont mille récits faisaient le séjour des fées ; enfin sur la hauteur, le Bois-Chesnu.¹⁶

¹¹ Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Paris, Editions de l'Eclat, 1986, p. 54.

¹² Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, 2005, p. 5.

¹³ Alain Viala, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ Alain Viala, *ibid.*

¹⁵ Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 91.

¹⁶ Jules Quicherat, *Aperçus nouveaux sur l'histoire de Jeanne d'Arc*, Paris, Jules Renouart et Cie, 1850, p. 7-8.

Mais force est de constater qu'il est nettement plus délicat de matérialiser un tel paysage. En général, les décorateurs représentent un paysage bucolique, *locus amoenus* par excellence à la mode depuis le XVIII^e siècle, comme le fait Chéret pour l'opéra d'Auguste Mermet en 1876 : aux côtés d'une gentille chaumière, composée d'après le modèle de la maison de Jeanne d'Arc, acquise par le département des Vosges en 1818, un arbre, une fontaine et une église en arrière plan. Il est assez courant que les spectateurs écoutent, en même temps qu'ils découvrent ce paysage agreste, un « air champêtre » à la clarinette ou au hautbois, comme le prévoit par exemple Charles Lenepveu dans son drame lyrique donné en 1901¹⁷. Plus souvent encore, évoluent dans ce décor peint des jeunes filles, chargées de chanter un air pastoral. En 1821, Théaulon et Dartois agrémentent l'action en montrant des paysans qui ont de tendres sentiments l'un pour l'autre, ce qui permet à Michele Carafa de composer un duo d'amour, toujours apprécié du public. Le dispositif nécessaire pour « traduire » quelques lignes à la scène s'avère donc nécessairement beaucoup plus lourd et complexe à mettre en œuvre. Cela est d'autant plus vrai à mesure que le siècle avance, alors que le public se montre de plus en plus friand de spectaculaire, d'émotion et de beautés visuelles¹⁸. Les décors et les costumes acquièrent une grande importance à l'opéra et sont de puissants ingrédients du succès.

Traduire Jeanne d'Arc à l'opéra c'est donc d'abord rendre visible, donner à voir mais aussi donner à entendre, à percevoir, une atmosphère, une ambiance pour mieux créer l'illusion. Le théâtre « repose sur la « représentation » d'une réalité (et non pas une réalité qu'on présente ». Donc sur une illusion. Du coup, l'action de ce spectacle n'est pas « directe », mais toujours par détour, au second degré »¹⁹.

Cette nécessité de rendre visible ce qui n'est qu'écrit dans les récits historiques se ressent d'autant plus à propos de Jeanne d'Arc qu'un des principaux épisodes de son épopée, l'un des plus attendus par le public, oblige les auteurs à révéler un phénomène qui échappe d'ordinaire au regard. La représentation des voix sur les planches de l'opéra s'avère en effet particulièrement délicate. Si l'on sait, d'après le procès de condamnation, que Jeanne d'Arc était entièrement

¹⁷ Abbé Rivet, *La Jeanne d'Arc de Lenepveu, souvenir des exécutions des 7 et 8 mai 1901*, Orléans, imp. Pigelet, s. d., p. 5.

¹⁸ Cf. notamment Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS-Éditions, 2006, 328 p.

¹⁹ Alain Viala, *Histoire du théâtre, op. cit.*, p. 6.

convaincue par ses apparitions²⁰, il est nettement plus complexe pour les historiens du XIXe siècle de rendre compte d'un tel phénomène. En général, ils s'en tirent par une pirouette, en se contentant d'une formule elliptique ou en suivant, selon leur école, l'une des deux voies possibles : les républicains utilisent souvent la formule suivante : Jeanne d'Arc « a cru entendre des voix », lorsque les catholiques écrivent plutôt que Jeanne d'Arc « a entendu des voix », pour mieux attester de leur présence. Auteurs et compositeurs ne peuvent se soustraire à l'évidente nécessité de choisir de montrer ou non les voix sur la scène. Obliger Jeanne à parler seule revient à la ranger dans le camp des « hallucinées » des personnes atteintes de maladie mentale²¹, la voir échanger avec ses « voix » impose leur présence factuelle, leur donne une réalité de fait. Au début du XIXe siècle, les auteurs, à commencer par Théaulon et Dartois²² (mais le même procédé est encore repris par Méry et Duprez en 1865²³), ont coutume de matérialiser les voix tout en les enfermant dans un cadre surnaturel, au travers d'un stratagème alors couramment utilisé : la voie du songe. Une telle scène remporte un grand succès auprès du public, toujours curieux de merveilleux :

La décoration du songe de Jeanne d'Arc mériterait seule l'empressement dont le public honore cette pièce. Le bel effet qu'on doit au brillant pinceau de M. Mathis et aux combinaisons hardies de M. Carré remplit l'âme d'un sentiment tout religieux (...) Les yeux aussi sont le chemin du cœur.²⁴

Plus tard, librettistes et dramaturges ne se servent plus de ce dispositif et choisissent généralement de faire apparaître les voix. Jules Barbier auteur d'un drame intitulé *Jeanne d'Arc* décide ainsi de transformer la scène qu'il avait initialement prévue, lorsqu'il apprend que sa pièce sera représentée avec musique. Au départ, Jeanne d'Arc exprimait son inquiétude face à des voix que l'on ne voyait ni n'entendait. Une fois sûr de la contribution de Charles Gounod pour mettre en musique son texte²⁵, Jules Barbier matérialise les voix sur les planches : Jeanne d'Arc leur fait face et parle quand elles chantent. Il faut dire qu'une des fonctions de la musique est de dire le surnaturel. Jacques Finné

²⁰ « Je les ai vus des yeux de mon corps, aussi bien que je vous vois », assure-t-elle en 1431. Cf. Pierre Tisset et Yvonne Lanhers, *Procès de condamnation*, Paris, Klincksieck, 1970 p. 73.

²¹ Voir notamment Alexandre Brière de Boismont, *De l'Hallucination historique, ou Étude médico-psychologique sur les voix et les révélations de Jeanne d'Arc*, Paris, G. Baillière, 1861.

²² Pour l'opéra de Michele Carafa, représenté en 1821 à l'Opéra-Comique.

²³ *Jeanne d'Arc*, livret de Méry et Edouard Duprez, musique de Gilbert Duprez, opéra représenté au Grand Théâtre Populaire en 1865.

²⁴ *Le Courrier des Spectacles*, 15 mars 1821.

²⁵ Jules Barbier, « Lettre à un inconnu, 26 novembre 1873 », *Correspondance de Jules Barbier relative à Jeanne d'Arc*, BNF, Opéra, Fond Barbier carton 17, pièce 149.

constate que parmi les « quatre-cents opéras répertoriés dans le *Kobbé*, (...) plus de 40 % [d'entre eux] se basent sur un ou plusieurs éléments surnaturels »²⁶. Traduire Jeanne d'Arc à la scène, c'est prendre en compte la vocalité de l'opéra.

La langue des sons, si merveilleusement souple qu'elle soit a pourtant sa logique propre, elle a aussi sa dignité, qui se refuse à faire d'elle un truchement capable seulement de répéter les mots : elle les interprète, elle les commente. Elle allonge, elle supprime. Elle généralise, elle simplifie.²⁷

En matérialisant les voix tout en les faisant chanter ou en les accompagnant d'instruments, le compositeur peut dire l'exceptionnel et l'étrange tout en satisfaisant le public friand de spectaculaire et de sensationnel²⁸. La plupart des librettistes et des compositeurs choisissent donc à l'opéra de montrer les voix²⁹, pour satisfaire à ce que l'on peut déjà considérer comme une convention. Lorsqu'Auguste Mermet s'abstient de les matérialiser, se contentant d'un chant entonné dans la coulisse, le public et les critiques sont désarçonnés, souvent déçus :

D'où partent ces voix ? Que veulent-elles ? Il y a là un effet que le public ne s'explique pas, soit à cause de l'éloignement du chœur placé derrière la scène, soit à cause de l'absence de l'élément surnaturel, dont le compositeur a négligé d'éclairer son cantique³⁰.

Finalement, ce que reprochent les critiques au compositeur en 1876, c'est de n'avoir pas pris en compte les *desiderata* du public, pour donner sa propre lecture de l'épopée johannique. Derrière la question de la transposition de l'histoire au livret, prime l'enjeu de l'adaptation aux conventions théâtrales et opératiques.

De l'Histoire au livret

Lorsqu'il compose le texte de son livret, le librettiste ne peut, comme l'historien, « tout dire ». Il doit adapter son écriture aux conventions théâtrales, avant même de s'attaquer à celles de l'opéra. C'est ainsi qu'il lui est nécessaire d'opérer des choix dans les multiples

²⁶ Jacques Finné, *Opéra sans musique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, p. 60.

²⁷ Emmanuel Maurice, « La Vie réelle en musique », *La Revue de Paris*, 7^e année, T. 3, 15 juin 1900, p. 880.

²⁸ Ce type de scène connaît les faveurs du public depuis les fameuses « voleries » des mystères au XV^e siècle.

²⁹ Jules Barbier et Charles Gounod en 1873 et 1890, Joseph Fabre en 1891 au Châtelet, notamment.

³⁰ F. de Lagenevais [Ange Henri Blaze de Bury], « Revue musicale », *Revue des deux mondes*, 15 mai 1876, p. 451-452.

événements qui composent la vie de Jeanne d'Arc, afin de resserrer l'action, de la rendre plus simple et plus efficace pour le temps court de la représentation. En même temps, il doit sélectionner les épisodes qui lui semblent les plus importants en fonction du message qu'il souhaite transmettre et en fonction de la « mode ». Au début du XIXe siècle, l'épopée de Jeanne d'Arc est souvent réduite, à l'opéra comme au vaudeville, à ses débuts et s'arrête avec le triomphe orléanais (dans l'opéra-comique de Desforges et Kreutzer³¹ par exemple). D'autres épisodes sont souvent écartés tout au long du XIXe siècle, tels que le départ de Vaucouleurs ou le voyage jusqu'à Chinon, tout simplement parce qu'ils sont plus faibles dramatiquement et qu'ils pourraient s'avérer redondants. A l'inverse, le librettiste doit concentrer sur les moments les plus significatifs « la lumière, quitte à leur donner une valeur un peu exagérée, quitte à les grossir, pourvu qu'il ne les déforme pas »³². Enfin, pour s'adapter aux conventions théâtrales, il n'est pas rare de le voir ajouter des épisodes imaginaires, comme en témoigne pragmatiquement Johannès Weber à propos de l'opéra créé en 1876 : « ne pouvant se contenter des données historiques (on ne le peut jamais au théâtre), M. Mermet a dû y ajouter des scènes inventées par lui »³³.

A la fin du XIXe siècle, l'opéra johannique classique comporte donc cinq actes résumés en cinq « lieux » et épisodes les plus représentatifs de son épopée : Domremy (l'enfance, les voix), Chinon (la rencontre avec le roi), Orléans (la victoire contre l'Anglais), Reims (le sacre de Charles VII), Rouen (la prison et la mort). Les librettistes, en choisissant les épisodes les plus célèbres contribuent à créer, puis à figer les « stéréotypes », ces images d'Épinal toujours convoquées à propos de Jeanne d'Arc. Un tel procédé s'avère particulièrement utile pour procéder à l'héroïsation du personnage, à l'œuvre dès le début du siècle au spectacle. Pour obtenir le succès, il est important de montrer un héros fascinant, qui suscite l'admiration et facilite l'identification du spectateur. Dès lors, ce dispositif va dans le sens de la codification dramatique³⁴.

Bien évidemment, ces contraintes s'avèrent beaucoup plus fortes lorsqu'il s'agit de traduire l'histoire de Jeanne d'Arc en suivant les lois du genre opératique, et notamment celles du « grand opéra

³¹ Jeanne d'Arc, représenté en mai 1790 à Paris.

³² Maurice Le Corbeiller, « Essai d'esthétique et de critique. Le mélange des genres au théâtre », *Revue d'art dramatique*, 1er septembre 1890, p. 296.

³³ Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 avril 1876.

³⁴ Jean Mesnard, « Préface », *Le héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'opéra, Actes du 9^e colloque international*, [Irène Mamczarz dir.], Léo S. Olschki Editore, 2001, p. XV.

romantique » plébiscité par les auteurs johanniques. Le grand opéra est en effet à la mode depuis les années 1830, et ses règles ont été particulièrement bien définies grâce aux championnes du genre, ces œuvres phares que sont *La Muette de Portici* d'Auber (1828), *Robert le Diable* de Meyerbeer (1831), *la Juive* (1835) de Fromental Halévy, *la Favorite* de Donizetti (1840), notamment. Dès lors, les auteurs qui choisissent ce genre très particulier pour mettre en scène Jeanne d'Arc à partir de 1860³⁵ sont invités à se conformer à un certain nombre de principes préétablis. Bien loin de l'écriture visant à la véracité historique, la logique suivie par les concepteurs d'opéra est d'abord de divertir le spectateur grâce à une machinerie imposante, des chanteurs nombreux dotés de voix puissantes, ainsi que des thématiques récurrentes : le recours au passé, une héroïne au destin tragique, une ou des morts violentes, des amours contrariées, de beaux et longs cortèges, des contrastes savamment orchestrés, le courage face à l'adversité... Le drame est conçu pour servir la musique, en cinq actes bien découpés et propices aux rebondissements, avec une ouverture symphonique, la succession d'arias, duos et trios, l'intervention de grandes masses chorales et de ballets. Pour y réussir, « les personnages principaux doivent être en petit nombre et répondre aux principaux genres de voix établis par l'organisation physiologique de l'espèce humaine »³⁶. Le grand opéra relève sans aucun doute d' « une esthétique de l'emphase »³⁷, comme l'a mis en valeur Hervé Lacombe.

Auteurs et compositeurs ont coutume d'adapter l'histoire de Jeanne d'Arc, de la transformer pour la rendre conforme aux exigences de la scène lyrique, quitte à trahir l'histoire. Les principales œuvres johanniques, la *Jeanne Darc* de Dupez, la *Giovanna d'Arco* de Verdi telle qu'elle est représentée en France en 1868, la *Jeanne d'Arc* de Mermet (1876) ou celle de Raymond Rôze (1917) correspondent assez largement au modèle de grand opéra imaginé par Hérold : ils conviennent au « dessin général du genre de poème qu'[Hérold] aurait voulu avoir à traiter pour l'opéra ». Le compositeur aurait ainsi souhaité un premier acte « court, sans emphase : peu ou point de divertissement, mais un intérêt de curiosité. Des occasions de joli chant et un bon final »³⁸. En général, en effet, les auteurs s'assurent de créer un premier acte d'exposition, avec quelques pas de danse et de chant, réalisés généralement par les compagnes de Jeanne d'Arc. Ils ajoutent un peu de suspense en montrant des fuyards pourchassés

³⁵ Notons que le seul grand opéra qui précède cette date est la *Giovanna d'Arco* de Verdi, créée à Milan en 1845 mais en France, à Paris, au théâtre des Italiens, en 1868.

³⁶ Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 avril 1876.

³⁷ Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 65.

³⁸ Hérold, cité par Arthur Pougin, *Hérold*, Paris, H. Laurens, 1906, p. 53-54.

par l'ennemi³⁹ à moins que ce ne soit plutôt un missionnaire venu colporter les nouvelles des derniers désastres militaires⁴⁰ survenus à proximité. C'est bien sûr ce qui doit contribuer à la vocation de Jeanne d'Arc et à l'évocation de ses voix, le moment le plus attendu du premier acte.

Au second acte, Hérold souhaitait des tableaux « déjà plus grandiose(s) ». Il désirait également « un peu de danse, d'une autre couleur que le premier acte. Un morceau de chant brillant, un finale de grand caractère ». Pour lui, le second acte était « l'acte court »⁴¹. Les librettistes chargés d'écrire l'histoire de Jeanne d'Arc pour la scène ont l'habitude de la montrer directement parvenue à Chinon. Ainsi, la confrontation avec Baudricourt à Vaucouleurs, l'enquête que subit Jeanne après avoir vu le roi pour la première fois⁴² sont-elles complètement passées sous silence au profit de la « rencontre » royale généralement mise en scène de manière palpitante⁴³, véritable acmé de cet acte. Jeanne réussit à le reconnaître, caché parmi la foule de ses courtisans, et le convainc de délaissier les réjouissances pour le combat. On l'a vu, il est nécessaire à l'opéra de condenser l'action : la rencontre permet de concentrer en un seul moment toutes les embûches surmontées par Jeanne d'Arc avant de se lancer dans la bataille. Johannès Weber l'exprime bien dans *le Temps* : « Dans le drame de M. Barbier, Jeanne d'Arc est obligée de soutenir une longue conversation avec Lahire et une autre avec Agnès Sorel avant de pouvoir parler au roi ; dans un opéra, ces retards ne sont pas admissibles »⁴⁴. Et puis un tel tableau a le grand mérite de permettre d'insister sur les luxuriances du château⁴⁵, et de donner au public ce qu'il aime par-dessus tout, un air entonné par un ou des troubadours, ainsi que le traditionnel ballet⁴⁶, souvent chanté sur un air populaire, dans la pure tradition opératique⁴⁷ : « Qu'on donne le signal des plaisirs ! chante le roi Charles. Un soupir de soulagement s'échappe de toutes les poitrines. Voilà le ballet ! »⁴⁸. Pour ajouter un peu de contraste à l'action, il est courant de convoquer l'anachronique Agnès

³⁹ Dans le drame de Jules Barbier par exemple.

⁴⁰ Gaston de Metz se charge dans l'opéra de Mermet d'énumérer les nouvelles places prises par l'ennemi.

⁴¹ Hérold, cité par Arthur Pougin, *ibid.*, p. 54.

⁴² Colette Beaune, *Jeanne d'Arc*, Paris, Perrin, 2004, p. 97.

⁴³ Notamment dans l'opéra de Méry et Duprez, représenté en 1865.

⁴⁴ Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 avril 1876.

⁴⁵ Le décor de Lavastre et Despléchin présentant les jardins du château est ainsi particulièrement apprécié dans l'opéra de Mermet en 1876.

⁴⁶ Le ballet dans l'opéra de Raymond Rôze est exécuté par des « baladins égyptiques » selon Guillot de Saix, *La France*, 27 novembre 1917.

⁴⁷ Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 avril 1876, p. 2. Par exemple dans l'opéra de Mermet, comme dans *Hamlet* d'Ambroise Thomas.

⁴⁸ Un Monsieur de l'Orchestre, « Soirée théâtrale », *Le Figaro*, 6 avril 1876.

Sorel⁴⁹ qui « fait des roulades »⁵⁰ dans l'opéra-comique de Carafa, véritable double antithétique de Jeanne d'Arc : « Au second acte, scène entre la maîtresse du roi et Jeanne. Voilà bien la scène classique! Contraste, conflit, lutte et victoire. Le bon principe, le mauvais principe. Conversion de la courtisane par les mépris de la vierge »⁵¹. Il est également coutume d'ajouter, selon les lois du genre, une scène d'amour entre Jeanne d'Arc et son traditionnel soupirant. En effet, l'ingrédient essentiel de l'opéra, « c'est l'amour, le sentiment musical par excellence, celui sans lequel il semble qu'il ne puisse y avoir d'œuvre lyrique, absolument complète »⁵². Rossini, selon un dialogue réel ou imaginaire retranscrit par le critique Achille Lauzières de Thémis, se serait refusé à composer une Jeanne d'Arc pour ne point avoir à la doter d'un amant⁵³... Et c'est ainsi que Méry et Gilbert Duprez imaginent Jeanne succomber au coup de foudre pour... le soudard Lyonnell, dans la plus pure tradition schillérienne, quand Verdi et Solera préfèrent écrire un beau et classique duo entre le ténor, Charles VII, et Jeanne, la soprano⁵⁴...

Hérold est des plus exigeants avec le synopsis du troisième acte :

Dès le commencement, une immense décoration. Ici la plus grande pompe ; de grands divertissements ; des pas de 12, de 20 de un, de deux. Une revue ; des chevaux. Une musique de régiment sur le théâtre, nouveau moyen, peu usé. Pour le chant, c'est égal, comme on voudra »⁵⁵. Selon lui, c'est « l'acte long et amusant »⁵⁶.

Dans l'opéra johannique, le troisième acte est en effet celui des régiments et des chevaux. En général, pour lui donner toute sa vigueur, librettiste et compositeur le font débiter avec une scène pittoresque au cours de laquelle les troupes se divertissent avec des ribaudes⁵⁷, occasion de ballet, pour répondre aux lois de l'opéra johannique : « au second tableau, il y a nécessairement des soldats et des ribaudes, des chants et des danses ». C'est surtout le moment choisi par les auteurs pour entrer dans l'action. Les différentes batailles auxquelles participe Jeanne en 1429 et 1430 sont condensées au

⁴⁹ Véritable maîtresse de Charles VII, elle était beaucoup plus jeune que Jeanne d'Arc et ne l'a jamais rencontrée. Elle est présente dans l'opéra de Kreutzer en 1790 comme dans celui de Mermet en 1876.

⁵⁰ *La Minerve littéraire*, 1821, T. 2, p. 329.

⁵¹ Emile Faguet, *Notes sur le théâtre contemporain*, T. 3, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1891, p. 13.

⁵² *La Liberté*, 2 février 1891.

⁵³ M. de Thémis, « Jeanne d'Arc au théâtre », *L'Art musical*, 21 août 1873, p. 266.

⁵⁴ Voir notamment Julie Deramond, « Jeanne d'Arc et ses voix dans deux œuvres lyriques, Verdi et Honegger », *Clio*, n°25, 2007, p. 115-132.

⁵⁵ Hérold cité par Arthur Pougin, *Hérold, op. cit.*, p. 54.

⁵⁶ Hérold, *ibid.*, p. 54.

⁵⁷ Chez Mermet par exemple.

travers de la plus marquante à Orléans. Jeanne d'Arc, véritable chef de guerre sort victorieuse, après de tumultueux mais brefs combats. Un cortège de soldats peut défiler en grande pompe en chantant l'air de la victoire, un hymne patriotique⁵⁸ ou le *Veni Creator Spiritus*, entonné en grande pompe par tout l'orchestre⁵⁹, afin de sacraliser le triomphe. Cet acte de grandeurs militaires prépare tout à fait le quatrième acte.

Hérold réclamait un quatrième acte « très court, [avec] 3 scènes. Du pathétique, de la vigueur : oppositions de masse et de couleur : fin originale »⁶⁰. Les librettistes et compositeurs johanniques tentent d'utiliser toutes les ressources que permet l'épisode rémois. Pour débiter par un moment de pathétique intense, il n'est pas rare de voir Jeanne d'Arc vouée aux gémonies par son père devant la cathédrale, comme le propose Solera, d'après la tradition imposée par Schiller en 1801. Ensuite, très vite, comme l'on aime les scènes de foule, les librettistes en profitent pour montrer le peuple réuni pour acclamer son roi⁶¹. C'est le type même de scène qui jouit des faveurs du public du XIXe siècle, comme au début du XXe siècle. Maurice Ravel, quand il imagine le grand opéra johannique qu'il ne parviendra pas à composer avant de mourir, imagine ainsi de donner une place d'honneur aux « mouvements de masse humaine ». Cet acte est également l'occasion d'un nouveau cortège, sur le modèle créée par le défilé du *Prophète* de Meyerbeer (1849). Cette fois ce sont les membres de la cour, qui passent avec leur costume d'apparat, de brocard et de soie, au son d'une marche solennelle⁶², pour assister au sacre dans la cathédrale. Comme le remarque Hervé Lacombe, « librettistes et musiciens ont compris l'extraordinaire potentiel émotionnel et scénique qu'ils pouvaient tirer des éléments extérieurs (célébrations, processions) ou plus intimes (prières) de ces pratiques [religieuses] »⁶³. La décoration de la cathédrale est souvent appréciée, habilement reconstituée par les meilleurs décorateurs⁶⁴. Mais le clou du spectacle reste la scène du sacre, composée sur le modèle de celle du *Prophète*. Après cette apogée, Jeanne d'Arc connaît la fin.

Selon Hérold, le cinquième acte d'un grand opéra se doit d'être « court aussi, mais à deux décorations, ou du moins avec un tableau final de grand effet. » Il contient « quelques chants faciles et

⁵⁸ Dans le livret de Théaulon et Dartois pour l'opéra de Carafa, en 1821, par exemple.

⁵⁹ Dans l'opéra de Mermet notamment.

⁶⁰ Hérold, cité par Arthur Pougin, *Hérold, op. cit.*, p. 54.

⁶¹ Dans l'opéra de Gilbert Duprez, par exemple.

⁶² Dans l'opéra de Verdi ou dans l'opéra rêvé par Maurice Ravel. Cf. Gabriel Reuillard, « M. Maurice Ravel va écrire une « Jeanne d'Arc », *L'Excelsior*, 24 septembre 1933, p. 4-5.

⁶³ Hervé Lacombe, *Les Voies de l'Opéra français au XIXe siècle, op. cit.*, p. 100.

⁶⁴ Lavastre et Carpezat pour la cathédrale créée au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1890 pour le drame de Barbier mis en scène par Gounod, Ambrose Lee pour l'opéra de Raymond Rôze en 1917.

agréables » et laisse la « fin dans les mains du peintre, du machiniste et du directeur »⁶⁵. C'est l'acte qui met le plus de temps à prendre une tournure classique, seulement codifié à la fin du XIXe siècle. Kreutzer et Carafa oublient la passion de Jeanne et n'illustrent pas ses souffrances, Solera et Verdi font mourir Jeanne, après avoir été emprisonnée, sur le champ de bataille, d'après Schiller... Il s'avère très délicat de représenter le procès, trop réaliste, sur la scène, « on sait trop bien quels étaient les juges »⁶⁶, et parmi les seuls tableaux retenus par les librettistes, figurent le plus souvent la prison⁶⁷ et le bûcher⁶⁸, d'un grand intérêt scénique. « Le bûcher où monte Jeanne est d'un réalisme assez habile [dans l'opéra de Méry et Duprez] ; les flammes, en léchant les vêtements de la martyre, ont épouvanté les cœurs sensibles de l'auditoire »⁶⁹. Bien évidemment, le choix de montrer ou non le bûcher révèle les intentions de l'auteur. Auguste Mermet, en l'évoquant tel une prémonition au moment du sacre de Charles VII, insiste sur l'héroïsation patriotique d'une Jeanne d'Arc qui vient de « faire » son roi, à une époque où l'on tente plutôt de « fabriquer » la sainte. Sa lecture de l'histoire est décalée par rapport celle que le public conçoit à cette période.

On l'aura compris, il s'avère finalement difficile de retrouver l'« Histoire » derrière ces nombreux petits arrangements scéniques. Librettistes et compositeurs ne peuvent traduire littéralement l'histoire de Jeanne d'Arc sur les planches de l'opéra. Nécessité leur est faite de transformer les faits, d'en imaginer d'autres pour rendre l'épopée plus courte et plus palpitante, davantage susceptibles de correspondre aux attentes du public, tout autant que pour donner leur propre lecture de sa vie.

L'avis des critiques, entre « légende » et « histoire »

La traduction ne s'entend qu'en lien avec ses « lecteurs », son public, dans un « acte fraternel », « un acte d'amitié »⁷⁰. Les spectateurs de ces opéras johanniques s'avouent-ils satisfaits du respect des conventions opératiques ou plutôt déstabilisés par de telles élucubrations romantiques ?

⁶⁵ Hérold, cité par Arthur Pougin, *Héroid*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁶ Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 avril 1876.

⁶⁷ Dans l'opéra de Raymond Rôze par exemple, en un tableau vivant.

⁶⁸ Dans l'opéra de Charles Lenepveu.

⁶⁹ Paul Ferry, « Gilbert Duprez. Jeanne d'Arc... triomphante », *La Comédie*, 29 octobre 1865, p. 2.

⁷⁰ Marcel Cressot, « Traduction et transposition », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1956, n°8, p. 116.

Ce sont les critiques qui laissent les principaux indices de la réception par le public des œuvres johanniques. A cette occasion, ils mettent en mots, en suivant les conventions journalistiques cette fois, la représentation de l'opéra johannique. Dès lors, ils opèrent une nouvelle lecture de ces spectacles, en une double médiation, et par là traduction nouvelle, commentée, de l'expérience qui s'est déroulée sur la scène, rendant lisible le visible.

Lorsqu'ils discutent des opéras johanniques, les critiques ne cessent généralement pas de revenir sur le traditionnel dilemme entre légende et histoire, résolu différemment au gré des époques et bien explicité à la fin du XIXe siècle. La plupart d'entre eux admettent volontiers qu'il existe des conventions scéniques, comme en témoigne Johannès Weber :

On a dit non sans raison que l'histoire de Jeanne d'Arc n'est pas propre au théâtre, quoi qu'elle y ait été traitée très souvent. Elle est bien moins avantageuse encore pour un opéra, non seulement par elle-même, mais aussi à cause des formes étroites, fausses et conventionnelles de l'opéra qu'on ne saurait corriger ni élargir sans encourir les accusations que vous savez⁷¹.

Néanmoins, il leur est plus souvent difficile de convenir que les auteurs puissent tronquer, transformer l'histoire de Jeanne d'Arc pour répondre à ces codes opératiques. Par exemple, Léon Gautier ne peut réprimer une critique sévère devant le livret esquissé par Auguste Mermet pour son opéra créé en 1876 : « Quand on a l'immense honneur de traiter un tel sujet, on n'a pas le droit de se soustraire aux études historiques. Un librettiste, en pareil cas, est tenu d'être un historien »⁷². Bien évidemment, en tant que critiques dramatiques, « littéraires » plus généralement, ces auteurs ont bien des accointances avec le monde de l'écrit. Ils reconnaissent l'importance du son et de l'image à l'opéra, mais n'en inscrivent pas moins leur propre article en mots. Garants d'une certaine culture, ils se doivent de comparer l'œuvre johannique avec l'histoire, même quand leurs talents et leur éducation ne les y préparent guère. C'est ainsi que bon nombre de ces auteurs, au cours de leur lecture critique, commettent bien des méprises en convoquant une histoire officielle qu'ils connaissent mal. Les uns, tels Léon Sault prennent au pied de la lettre ce qui est représenté sur la scène, considérant les inventions scéniques comme de véritables pans historiques : « En présentant au théâtre l'histoire de l'héroïne de Vaucouleurs, M. Mermet a suivi de point en point la légende historique.

⁷¹ Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 18 avril 1876.

⁷² Gautier Léon, « Quelques mots sur la *Jeanne d'Arc* de M. Mermet », *Revue du monde catholique*, 1876, p. 244.

Sur ce point, il doit être complimenté »⁷³. Plus rarement, les autres crânent et jugent la pièce à l'aune de leurs faibles connaissances, tel le critique du *Matin*, qui ne reconnaît guère derrière l'Yseult inventée par Jules Barbier, le double d'une Agnès qu'il n'est guère plus loisible de montrer sur la scène car elle n'a jamais rencontré Jeanne d'Arc :

Qu'est ce que c'est que ça, Yseult ? Pourquoi a-t-on ainsi déguisé le nom d'Agnès Sorel ? Sommes-nous à la cour de Babolin XIV ou à celle du roi de Bourges ? Quand on fait un drame historique, on respecte l'histoire, et nous ne nous expliquons pas cet accroc ridicule à la vérité⁷⁴.

Au travers de tels témoignages, sans doute faut-il d'abord et surtout noter la primauté que revêt l'histoire. L'histoire est ici sacralisée au travers du discours critique, alors même qu'elle n'est pas respectée, comble de l'ironie. A la fin du XIXe siècle, l'on considère comme essentiel de respecter l'histoire de Jeanne d'Arc, ce qui aux yeux de nombreux critiques rend sa vie inadaptable à la scène. C'est ainsi que la belle renommée de Jeanne d'Arc, héroïne admirée et appréciée de tous, devient un désavantage au théâtre. Parce qu'on l'aime telle qu'en rendent compte les historiens, ou plutôt telle qu'on l'imagine, il semble impossible de voir son histoire édulcorée ou transformée, ce qui reviendrait à la trahir. « C'est que l'on ne peut mettre sur la scène que la vie de cette amazone chrétienne ; c'est qu'on ne peut rien y changer, rien y ajouter ; que l'inspiration du poète doit replier ses ailes et suivre pas à pas l'histoire sous peine de la gâter »⁷⁵. Ceux qui accourent au théâtre parce qu'ils l'apprécient, sortent ainsi déçus d'une représentation aux intérêts contradictoires qui ne peut les satisfaire, comme l'exprime bien Alain Soubiès :

Le théâtre vit de passion et de fiction. Or, l'âme et le cœur de la vierge de Domremy étaient au-dessus de toute passion terrestre et, comme l'a dit excellemment Madame de Staël : « Dans le sujet de Jeanne d'Arc, c'est le fait véritable qui a non seulement plus de naturel, mais plus de grandeur que la fiction »⁷⁶.

L'histoire de Jeanne d'Arc semble plus belle telle qu'elle s'est passée réellement que tous les faits tissés et imaginés par des auteurs qui souhaiteraient la magnifier encore davantage. Et c'est ainsi que nombre de critiques considèrent que Jeanne d'Arc résiste à la

⁷³ Léon Sault, « Revue théâtrale, Jeanne d'Arc, opéra en quatre actes et six tableaux », s. l. ni d., article conservé dans le dossier *Jeanne d'Arc, Mermet*, département des Arts du Spectacle, BNF, RO 1885-1886.

⁷⁴ « Jeanne d'Arc », *Le Matin*, 4 janvier 1890.

⁷⁵ M. de Thémines, « Jeanne d'Arc », *L'Art musical*, 13 novembre 1873, p. 363.

⁷⁶ Albert Soubiès, *Une première par jour, Causeries sur le théâtre*, Paris, F. Marpon et E. Flammarion Editeurs, Nouvelle édition, s. d., p. 149.

représentation opératique. Au lieu de contribuer au succès, comme l'escomptent les compositeurs, la « traduction » de l'histoire à la scène devient l'une de ses pierres d'achoppement. Achille Lauzières de Thémines peut ainsi conclure : « Non de quelque façon qu'on modifie et change la donnée historique, on ne réussira pas à faire d'un personnage admiratif un personnage scénique »⁷⁷. Et c'est l'un des éléments qui participent le plus de l'échec annoncé de Jeanne d'Arc à l'opéra, échec qui se vérifie peu ou prou chez Giuseppe Verdi, Auguste Mermet ou Raymond Rôze⁷⁸.

Il s'avère tout à la fois facile et quasi impossible de « traduire » l'épopée de Jeanne d'Arc à la scène. Si les librettistes, et après eux les compositeurs, décorateurs, costumiers, acteurs... parviennent aisément à transposer et à se réapproprier son histoire pour suivre les lois soigneusement définies du grand opéra, parce qu'elle semble s'y prêter tout à fait, il semble néanmoins beaucoup plus délicat d'obtenir l'assentiment des critiques, et sans doute des spectateurs, souvent déroutés par les choix d'auteurs amenés à satisfaire une double contrainte paradoxale, respectant la légende et l'histoire tout à la fois. Si une telle difficulté s'observe pour l'ensemble des sujets historiques traités à cette période, elle semble ici redoublée par le fait que Jeanne d'Arc est devenue « mythique », suscitant tous les fantasmes, depuis le XVI^e siècle. Sans doute est-il alors plus difficile qu'à l'encontre de tout autre sujet, pour les spectateurs, de retrouver au cours de la représentation l'image qu'ils ont rêvée. Après la première guerre mondiale et l'éclatement des genres, auteurs et compositeurs s'attachent bien souvent davantage à l'esprit qu'à la lettre, réussissant dès lors ce tour de force que d'adapter scéniquement Jeanne d'Arc. Paul Claudel et Arthur Honegger, en leur « oratorio » *Jeanne d'Arc au bûcher*, trouvent le succès à la fin des années 1930, découvrant au-delà des conventions, les libertés nécessaires à la réalisation de leur propre lecture de l'épopée, tout en restant fidèle à l'Histoire. On peut considérer qu'ils ont su interpréter Jeanne d'Arc. Dès lors, peut-on concevoir que la « bonne » traduction n'est pas celle qui cherche avant tout la fidélité, « mais l'équivalence du sentiment, de la relation entre l'œuvre et son récepteur »⁷⁹.

⁷⁷ M. de Thémines, « Jeanne d'Arc au théâtre », *L'Art musical*, 21 août 1873, p. 266.

⁷⁸ Voir Julie Deramond, *Jeanne d'Arc en accords parfaits. Musiques johanniques en France entre 1800 et 1939*, thèse soutenue en 2009 sous la direction de Patrick Cabanel à l'Université Toulouse II, 1640 p. (dactyl.)

⁷⁹ Elisabeth Caillet, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », *Publics et musées*, n°6, 1994, p. 56.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUNE, Colette. 2004. *Jeanne d'Arc*. Paris : Perrin.
- BOUZY, Olivier. 2007. « Le souvenir de Jeanne d'Arc du XVe au XVIIIe siècle », *Christianisme et lieux de mémoire, XVe université d'été du Carrefour d'histoire religieuse*, numéro spécial des *Cahiers du Littoral*, p.49-55.
- BRIÈRE DE BOISMONT, Alexandre. 1861. *De l'Hallucination historique, ou Étude médico-psychologique sur les voix et les révélations de Jeanne d'Arc*. Paris : G. Baillière.
- CAILLET, Elisabeth. 1994. « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence ». In *Publics et musées* 6 : p. 56.
- CRESSOT, Marcel. 1956. « Traduction et transposition ». In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 8 :116.
- DERAMOND, Julie. 2007. « Jeanne d'Arc et ses voix dans deux œuvres lyriques, Verdi et Honegger ». In *Clio*, 25 : 115-132.
- DERAMOND, Julie. 2009. *Jeanne d'Arc en accords parfaits. Musiques johanniques en France entre 1800 et 1939*, thèse soutenue sous la direction de Patrick Cabanel. Toulouse : Université Toulouse II.
- FAGUET, Emile. 1891. *Notes sur le théâtre contemporain*. Paris : H. Lecène et H. Oudin.
- FINNÉ, Jacques. 1982. *Opéra sans musique*. Lausanne : L'Age d'homme.
- GAUDREAU, André et GROENSTEEN, Thierry (eds). 1998. *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. Québec/Angoulême : Editions Nota Bene, Centre national de la bande dessinée et de l'image.
- GOODMAN, Nelson. 1986. *L'art en théorie et en action*, Paris : Editions de l'Eclat.
- KRUMEICH, Gerd. 1993. *Jeanne d'Arc à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel.
- L'AVERDY, Charles. 1790. *Notices et extraits de la Bibliothèque du Roi lues au Comité établi par sa majesté dans l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*. Paris : Imprimerie Royale.
- LACOMBE, Hervé. 1997. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*. Paris : Fayard.
- LACOMBE, Hervé. 2003. « Histoire et opéra ». In *Histoire, économie et société*, 22-2 : 147-151.
- LE BRUN DE CHARMETTES, Philippe. 1817. *Histoire de Jeanne d'Arc surnommée la Pucelle d'Orléans*. Paris : Chez Arthus Bertrand.
- MESNARD, Jean. 2001. « Préface ». In : *Le héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'opéra, Actes du 9^e colloque international*, (Irène Mamczarz et altri), Léo S. Olschki Editore.
- MOINDROT, Isabelle (ed.). 2006. *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*. Paris : CNRS-Éditions.
- POUGIN, Arthur. 1906. *Héroid*. Paris : H. Laurens.
- QUICHERAT, Jules. 1850. *Aperçus nouveaux sur l'histoire de Jeanne d'Arc*. Paris : Jules Renouart et Cie.

REGNARD DE PLEINCHESNE, Roger-Timothée. 1778. *Programme de la pucelle d'Orléans ou le fameux siège*, Paris : P. R. C. Ballard.

RIVET, Abbé. *La Jeanne d'Arc de Lenepveu, souvenir des exécutions des 7 et 8 mai 1901*, Orléans : imp. Pigelet.

SERRES, Michel. 1974. *Hermès III, La traduction*. Paris : Editions de Minuit.

SOUBIÈS, Albert. *Une première par jour, Causeries sur le théâtre*. Paris : F. Marpon et E. Flammarion Editeurs.

TISSET, Pierre et LANHERS, Yvonne. 1970. *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*. Paris : Klincksieck.

VIALA, Alain. 2005. *Histoire du théâtre*. Paris : PUF.