

LA RÉÉCRITURE SCHILLÉRIENNE DE *LA PUCELLE* DE VOLTAIRE

Pierre Hartmann
Université de Strasbourg

Par son côté légendaire et merveilleux, non moins que par les enjeux qui s'y trouvent engagés, l'histoire de Jeanne d'Arc s'est prêtée au cours des siècles à d'incessantes métamorphoses. Mieux qu'aucune autre, elle pourrait illustrer la thèse selon laquelle tout événement historique est tributaire du récit où il vient à s'exprimer. Les pièces même du procès qui servirent à la condamnation de Jeanne, que sont-elles d'autre qu'un récit lourdement orienté ? Dans les mois qui suivent la levée effective du siège d'Orléans paraît une ballade célébrant la prouesse de l'héroïne, transformée quelques années plus tard en protagoniste d'un mystère représenté par deux fois au moins sur les lieux mêmes de sa plus mémorable victoire. Une ballade, un mystère, les minutes d'un procès, l'histoire de Jeanne se diffracte dès l'origine en des genres littéraires variés, qui chacun lui imprime sa marque spécifique et en délivre une interprétation possible, pour autant que le choix d'un genre ou d'une forme impose d'emblée une lecture orientée de l'événement. Impossible alors de distinguer Jeanne de sa *légende*, au sens le plus exact du terme : ce qu'on peut en lire, l'ensemble des récits qui constituent son histoire.

Ces remarques liminaires ne sont pas étrangères à mon propos : pour bouffonne qu'elle s'avoue, la mouture voltairienne de l'histoire de Jeanne en constitue bien une vision, sinon une interprétation. En versifiant sa *Pucelle d'Orléans*, c'est moins un pan de l'histoire de France qu'un de ses plus fameux « lieux de mémoire » que Voltaire revisite en y imprimant sa marque¹. Faire de la geste de Jeanne l'objet d'une épopée burlesque, c'est déjà prendre parti

1 Dans l'*Essai sur les mœurs* en revanche, la geste de Jeanne est exécutée en une page, le personnage ravalé au rang d'« expédient » politique : « Un gentilhomme des frontières de Lorraine crut trouver dans une jeune servante de cabaret un personnage propre à jouer le rôle de guerrière et d'inspirée » (chap. 80).

dans la querelle des interprétations, comme l'est symétriquement le fait de rendre compte de l'accession au trône de Henri IV par le recours au mètre épique et le suffixe en *iade* qui signale le genre noble par excellence. À cet égard, je ne puis m'empêcher de noter la mise en abîme, effectuée par Voltaire lui-même, de cette dimension herméneutique propre à l'histoire de « la bonne Lorraine », dès lors que le poème se prétend le démarquage d'un récit premier des aventures de Jeanne, attribué contre toute vraisemblance à l'abbé Tritême, occultiste fameux dont la convocation aussi réaffirmée qu'incongrue ménage à l'écrivain transformé en éditeur d'infinis prétextes à polémique sur l'interprétation à donner de la geste de son héroïne². Or, et c'est où je veux en venir, la version schillérienne de *La Pucelle* s'inscrit elle-même dans un tel conflit des interprétations, qui porte sur un texte toujours déjà légendaire et abondamment retraité, comme le montre ici même, pour la partie allemande, l'article d'Ewa Mayer³. À preuve encore, un poème du même Schiller, contemporain de l'écriture du drame, intitulé *La Jeune Fille d'Orléans*, mais dont le titre initial (*Voltaires Pucelle und die Jungfrau von Orléans*) opposait frontalement l'œuvre du dramaturge à celle de son prédécesseur. Voici ce poème, dont le caractère circonstanciel, et pour tout dire assez médiocre, me dispense heureusement de chercher à lui donner une tournure littéraire.

Pour tourner en ridicule la noble image du genre humain,
 La dérision te traîna dans la boue ;
 Ne croyant ni aux anges ni au dieu,
 L'esprit mène une guerre éternelle contre le Beau ;
 Au cœur il veut dérober son trésor,
 En combattant le délire il blesse la foi.

Mais tout de même qu'à toi, dans un âge candide,
 À une pieuse bergère comme toi,
 La poésie offre ses droits divins,
 Elle s'élève avec toi jusqu'aux astres éternels
 Et te nimbe d'une auréole glorieuse ;
 Engendrée par le cœur, tu survivras à jamais.

Le monde aime à ternir tout ce qui étincelle
 Et à traîner le sublime dans la boue,
 Mais ne crains rien ! Il est encore de belles âmes
 Qui s'embrasent pour ce qui est élevé et magnifique ;

2 J'ai abordé cette question dans un article intitulé « Entre éditeur fictif et appareil critique : les marges de *La Pucelle* », à paraître dans le petit volume collectif consacré à cette œuvre par la prochaine livraison des *Seminari pasquali di analisi testuale* (Bologne, 2009).

3 E. Mayer, « *La Pucelle d'Orléans* dans le théâtre allemand », ci-dessous, p. 73-79.

Plaise à Momus de divertir la plèbe bruyante,
Un noble goût se plaît à de plus nobles figures.

Si une telle production est peu faite pour ajouter à la gloire du poète, elle nous éclaire en revanche sur les motivations du dramaturge. Celles-ci relèvent manifestement d'une intention polémique et visent à la réhabilitation d'une figure selon lui maltraitée par un illustre devancier. S'y dessine en filigrane un portrait de Voltaire qui préfigure la célèbre apostrophe de Musset : c'est bien le « hideux sourire » du philosophe qui se voit ici incriminé dans sa dimension avilissante, dans sa propension à déconsidérer par la raillerie les valeurs les plus respectables ; entendons en l'occurrence la *légende dorée* de Jeanne d'Arc, héroïne sublime ravalée au rang de personnage burlesque, et à laquelle le dramaturge se propose à l'évidence de restituer une nouvelle jeunesse, par lui-même qualifiée de « romantique ». L'intention avouée du philosophe est certes reconnue (combattre « le délire », c'est-à-dire la superstition), mais les moyens qu'il met en œuvre sont condamnés au motif qu'ils excèdent leur visée en englobant dans un même ridicule les croyances les plus légitimes. Surtout, l'entreprise de désacralisation dont témoigne exemplairement l'écriture de *La Pucelle d'Orléans* est interprétée et récusée sur son versant proprement esthétique, comme si elle devait impérativement entraîner à sa suite une dégradation de l'idéal poétique dans lequel se reconnaît Schiller. Sans qu'il y soit fait explicitement mention, on devine que le choix du genre poétique est impliqué dans cette condamnation sans appel : si c'est à la « *Dichtkunst* » qu'est dévolue la mission de restaurer l'image avilie de l'humanité, c'est qu'à l'épopée burlesque est tacitement dénié tout droit d'appartenance à la sphère poétique. Désormais, la poésie ne doit plus avoir affaire qu'au « sublime », à l'« élevé », au « magnifique », tous adjectifs présents dans le poème. D'où résulte une option générique diamétralement opposée à celle de Voltaire, puisqu'à l'épopée burlesque succède la « tragédie romantique », genre forgé tout exprès pour servir d'écrin poétique à la geste de l'héroïne. Le caractère patent de cette polémique menée à l'encontre de Voltaire doit donc nous engager à considérer *La Pucelle* de Schiller comme une réécriture de *La Pucelle* voltairienne. Or, qui dit réécriture dit à la fois modification et conservation, reprise et altération d'un même schéma. Je tâcherai de montrer, au cours de cette étude, que *La Pucelle* de Schiller est bien une réécriture de celle de Voltaire, une réécriture hautement productive dans le sens où ce qui est conservé de la trame et du texte voltairiens est soumis à une réinterprétation qui engage tout à la fois la poétique et la philosophie esthétique de Schiller, dont il me faudra pour l'occasion rappeler les points saillants.

Il convient d'abord de prêter attention au titre de l'œuvre, plus riche d'implications qu'il paraît à première vue. *Die Jungfrau von Orleans* traduit au plus près le titre voltairien, néanmoins dépouillé de sa résonance déjà quelque peu surannée, familière et possiblement truculente ; c'est là un fait de langue dont le dramaturge n'est pas responsable, quoiqu'il consonne avec l'intention affichée. Pour correspondre à une tradition ancestrale, la caractérisation de Jeanne comme « pucelle » ou « *Jungfrau* » n'en recèle pas moins un sens précis : tant chez Schiller que chez Voltaire, le destin de l'héroïne est tributaire de sa virginité, selon des modalités dont la différenciation nous permettra de mettre en pleine lumière la nature de la réécriture schillérienne. Quant à la seconde caractérisation de l'héroïne, elle engage une option narrative voulue par Voltaire et partiellement reprise à son compte par Schiller. En arrêtant la geste héroïco-burlesque à la victoire d'Orléans, Voltaire fait plus que souscrire à l'un des préceptes tirés par Aristote de l'examen de l'épopée homérique, la focalisation du poème épique sur un épisode particulier de la vie du héros ; il élude la partie proprement dramatique de la vie de Jeanne, sa capture par les Anglais, son procès et sa condamnation au bûcher, tous événements peu susceptibles d'un traitement comique. Vectorisée par un auteur facétieux, l'histoire de Jeanne devait se conclure par son succès le plus retentissant, la partie tragique de son existence étant soigneusement passée sous silence. S'il ne pouvait en aller de même dans l'écriture d'une tragédie, il est pourtant à noter que Schiller élude même la figure à venir de « Jeanne au bûcher ». Profitant à la fois de la liberté généralement concédée aux auteurs tragiques et de ce qui ne saurait être, aux yeux des Allemands, un véritable « lieu de mémoire », il prend ses aises avec la vérité historique en faisant mourir son héroïne au combat. Reste que l'épisode par lui traité correspond à peu près à celui circonscrit par son prédécesseur : l'histoire de Jeanne est suivie jusqu'au sacre de Reims, conséquence immédiate de la levée du siège d'Orléans. À l'intérieur de cette reprise globale de la trame voltairienne, cette modification de la fable recèle un sens dont je me propose de rendre compte après en avoir suivi le déroulement.

À en croire le traducteur français de la *Jungfrau von Orleans*, « du poème satirique de Voltaire, Schiller ne trouva à prendre que le personnage d'Agnès Sorel⁴ ». Plutôt que de souscrire à une vision aussi superficielle des choses, considérons la présence et le rôle d'un tel personnage dans la pièce de Schiller comme l'indice probant d'une tentative de réécriture de l'épopée burlesque. Quant à déterminer la signification d'Agnès Sorel dans le poème voltairien,

4 Schiller, *La Pucelle d'Orléans (Die Junfrau von Orleans)*, Paris, Éditions Montaigne, 1932, p. xv.

c'est chose aisée : le premier chant débute précisément par l'évocation des « amours honnêtes de Charles VII et d'Agnès Sorel⁵ ». Si l'adjectif est évidemment à prendre *cum grano salis*, il n'en désigne pas moins l'un des tropismes fondamentaux de Voltaire. À l'orée de l'épopée, genre martial par excellence, la veine anacréontique ; car ce n'est guère que dans le registre parodique que Voltaire se complait à la description des travaux guerriers. Si les amours de Charles et de sa belle maîtresse sont dites « honnêtes », c'est moins au sens moral (la suite ne l'infirmé que trop) qu'au sens esthétique du terme : ils sont nimbés de grâce et participent d'un érotisme souriant et de bon aloi, auquel le poème satirique oppose la brutalité de la soldatesque anglaise, pour ne rien dire de la lubricité asine de la monture de l'héroïne. « Tout est beauté, tout est charme dans elle » est-il dit de l'illustre maîtresse royale (chant I, vers 124), Voltaire ne faisant en l'occurrence qu'avaliser une tradition nationale bien établie. Aussi le premier tableau du poème comique oppose-t-il frontalement l'atmosphère courtoise et galante de la cour de France à la brutalité guerrière de conquérants avides et farouches : « Comme il menait cette joyeuse vie / Le prince anglais, toujours plein de furie / Toujours aux champs, toujours armé, botté » etc. (vers 181, *passim*). Nul doute que Voltaire ne prenne plaisir à l'évocation d'amours ayant pour toile de fond une cour raffinée dont les soupers fins sont accompagnés de « musique italienne en genre chromatique » (vers 77-78) et se prolongent par le spectacle et « la comédie » (vers 159). C'est l'atmosphère hédoniste et déculpabilisée complaisamment décrite dans maintes œuvres et revendiquée d'agressive manière dans le poème philosophique du *Mondain*. Aussi convient-il maintenant de se montrer attentif à l'usage fait par Schiller de cet incipit galant.

Certes, Schiller modifie la trame voltairienne en commençant par camper Jeanne parmi les siens, dans un décor provincial et rustique. Encore convient-il de remarquer que la séquence initiale du drame est rejetée dans un Prologue, tandis que son premier acte nous place pareillement à la cour de France pour nous mettre bientôt en présence de la même Agnès Sorel. Exception faite du Prologue, qui correspond peu ou prou au second chant de *La Pucelle*, la tragédie débute dans un climat analogue à celui de la parodie. Chez Voltaire, c'est saint Denis qui s'émeut de la passivité du roi et de son addiction érotique ; chez Schiller, c'est Dunois qui s'indigne de le trouver « entouré de jongleurs et de troubadours, devinant d'ingénieuses énigmes et donnant à Dame Sorel des fêtes galantes » (I, 1). Nonobstant la différence intrinsèque

5 Intitulé du premier chant. Mon édition de référence est celle de Jerom Vercruysse dans *Les Œuvres complètes de Voltaire* (Oxford, Voltaire Foundation, t. 7, 1970).

des registres, la tonalité générale du propos paraît d'abord très proche. Au « roi plongé dans les amours » (chant II, vers 268), à l'« esclave roi, par l'amour enchaîné » (vers 354) dépeint par Voltaire correspond ce prince amoureux qui tient sa maîtresse pour son bien le plus précieux et qui mésinterprète à son avantage une vieille prophétie au point de s'exclamer : « Voici l'héroïne qui me conduira à Reims, c'est par l'amour de mon Agnès que je vais remporter la victoire » (I, 4). S'il n'est pas douteux que Schiller se tient ici au plus près du modèle voltairien, il l'investit pourtant d'une tout autre signification. La sympathie narquoise manifestée par Voltaire à Charles VII ne va pas au-delà de ses propres inclinations hédonistes et pacifistes ; tout autre est la position de Schiller, pour peu que l'on s'avise de décrypter l'*ethos* de son personnage à la lumière de la philosophie esthétique de son créateur. Il apparaît alors que le roi de France n'est pas seulement un homme adonné aux plaisirs de l'amour et des « fêtes galantes », mais un admirateur de son cousin le roi René, qui veut « ramener les temps anciens », ayant « fondé une cour d'amour où devront se rendre les nobles chevaliers, où devront trôner dans leur éclat les chastes dames » (I, 2). Au-delà de son inscription historique et de l'imagerie médiévale-romantique qu'il met en scène, un tel tableau illustre un ensemble de déterminations qui s'articulent à la définition schillérienne du Beau et de son corollaire, *le beau caractère*. Dès sa toute première apparition, avant même d'évoquer la figure de sa maîtresse, le roi tient des propos attestant non seulement sa dilection pour les arts, mais la haute opinion qu'il se fait des artistes : « Ils font fleurir notre sceptre desséché, ils entrelacent le rameau immortel de la vie dans la couronne stérile ». Au rebours de la tradition platonicienne, ce n'est pas l'alliance de la royauté avec la philosophie mais bien avec l'art que proclame le dauphin, en des termes dignes d'attention : les artistes « s'égalent aux princes », ils doivent « marcher de pair avec les rois » car « l'un et l'autre habitent les cimes de l'humanité ». Loin d'être anodins, de tels propos engagent toute une philosophie sans la prise en compte de laquelle ils ne peuvent être correctement appréciés.

Appréhendé à l'aune de cette philosophie, dont je rappelle qu'elle s'est déployée en un bouquet d'essais esthétiques groupés autour de l'œuvre capitale que constituent les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), le personnage de Charles doit être compris comme l'incarnation d'une figure anthropologique dûment analysée par son créateur, celle du beau caractère ; lequel, explique Schiller, vit en harmonie avec le monde sensible, entendu comme un monde idéal. Le beau caractère ressortit ainsi à l'ordre esthétique, gouverné par le libre jeu des facultés spirituelles : il ne connaît ni l'assujettissement aux pulsions grossières, ni les rigueurs de la contrainte

morale imposées par la dure loi des temps. Le tableau de la cour de France brossé par Voltaire et repensé par Schiller au prisme de sa propre philosophie constitue l'écrin d'un tel personnage, que l'on découvre insoucieux du péril qui menace son royaume non du fait d'une tare fondamentale, mais en raison de sa dilection naturelle pour le Beau, dont la dame de ses pensées incarne l'idéal. On se doute en effet que dans le drame schillérien, Agnès Sorel ne connaît pas les tentations charnelles auxquelles succombe, sans résistance excessive, la gracieuse courtisane plaisamment imaginée par Voltaire : à sa première apparition, elle se présente généreusement, « un coffret à la main » : « Voici de l'or, voici des bijoux. Faites fondre mon argent, vendez mes châteaux, faites argent de tout » (I, 4). Quant au dauphin, c'est toujours en se référant à son idéal qu'il réagit aux sinistres nouvelles dont la succession scandé significativement l'ensemble du premier acte. Les caisses du royaume sont vides, mais il lui importe avant tout de faire « bon accueil » aux troubadours à lui adressés par « le roi sans terre » qui symbolise sa propre situation (I, 2). S'estimant incapable de secourir Orléans, il délègue ses habitants de leur serment d'allégeance, pour éviter que le sang de ses sujets ne coule en pure perte (I, 5). Plus avant, il refuse en ces termes le sacrifice d'un officier prêt à se livrer en otage à son ennemi acharné, le duc de Bourgogne : « Quand je devrais tourner le dos à dix royaumes, je ne me sauverai pas au prix de la vie d'un ami » (I, 6). Enfin, il accepte son destin sans murmurer, prompt à se projeter dans un monde plus conforme à son idéal esthétique : « Ne t'attriste pas, chère Agnès. Par delà la Loire il y a encore une France. Nous irons dans un monde plus heureux, où rit un ciel plus doux et sans nuages, où soufflent des brises plus légères et où nous serons reçus de façon plus amène. C'est là qu'habitent les chansons et que fleurissent plus beaux et la vie et l'amour » (I, 7). Où l'on voit que Schiller a repris à son compte le personnage légué par la tradition à Voltaire, mais en l'investissant d'une noblesse spéciale et en lui conférant une aura poétique accordée à sa philosophie esthétique. On vérifiera maintenant qu'il en va de même, *mutatis mutandis*, du personnage de Jeanne.

Considérons d'abord le déroulement de la fable, avant d'en venir au Prologue. C'est une esthétique du contraste burlesque qui gouverne chez Voltaire l'arrivée inopinée, à la cour des Valois, d'une pucelle en armes montée sur un âne volant (chant II). Le contraste même ménagé par Schiller dès la seconde section du premier acte répond à de tout autres critères. Ce que le dramaturge allemand a voulu représenter, c'est l'inéluctable faillite du beau caractère confronté aux dures nécessités du conflit politique et de la fureur belliqueuse. Face à une réalité disruptive, l'adulation du Beau n'est d'aucun secours ; il y faut l'intervention d'une nouvelle dimension de l'âme humaine,

elle-même en rupture avec la marche ordinaire des raisons et des passions. Cette distinction capitale, Schiller l'a thématifiée, à la suite de Kant, sous les espèces contrastés du Beau et du Sublime. Mises en œuvre dans ses ouvrages dramatiques, ces catégories esthétiques s'incarnent en des personnages dont la confrontation est par elle-même porteuse de sens. Aussi le dauphin et la Pucelle se succèdent-ils sur la scène théâtrale comme deux expressions du beau caractère et du caractère sublime. Au second, la réalisation de la tâche qui incombe au premier, mais dont il s'avère incapable tout en préservant par ailleurs son aura spécifique ; car, il importe de le dire avec force, le dauphin de Schiller n'est en aucune façon un « Charlot », pour utiliser un instant le langage burlesque plaisamment mis par Voltaire dans la bouche de « monsieur Denis », saint de son état. C'est donc au caractère sublime que revient de retourner la situation laissée en déshérence par la belle âme. À cette tâche ne suffisent non plus les nobles cœurs restés fidèles au dauphin, à commencer par Dunois, dont Schiller fait, à l'instar de Voltaire, le bras droit de l'héroïne. Si la loyauté féodale et le dévouement chevaleresque ne suffisent pas, c'est bien qu'il leur manque cette dimension supplémentaire, cet arrachement à soi et au monde sensible qui porte la marque du sublime.

Dans cette « tragédie romantique », dont il importe de souligner qu'elle constitue un *hapax* dans la production schillérienne, le sublime prend une coloration religieuse d'ailleurs imposée par le sujet (Voltaire n'y échappe qu'en renchérissant dans le merveilleux, tandis que dans *Sainte Jeanne des abattoirs*, lointain avatar de *La Pucelle* schillérienne, Brecht fait de son héroïne une activiste de l'Armée du Salut !). À la suite de Voltaire mais dans une tout autre visée, Schiller déborde l'inscription chrétienne de l'histoire de Jeanne en recourant à un merveilleux populaire charriant de nombreux éléments païens. Le rideau se lève sur un paysage champêtre comprenant tout à la fois une chapelle et un grand chêne qualifié ultérieurement d'« arbre des druides ». C'est sous son ombrage, apprend-on bientôt, que la bergère aime à se retirer pour « dialoguer mystérieusement » avec les éléments, dans un environnement dont il est aisé de s'apercevoir qu'il possède tous les attributs profanes du sublime selon la typologie mise au point par Burke dans son livre fondateur, *l'Enquête philosophique sur l'origine de nos idées du Beau et du Sublime* (1757). L'imaginaire mis en branle par Schiller ne relève pas plus que celui de Voltaire d'un christianisme rigoureux, selon les conceptions duquel l'arbre des druides paraîtrait aussi incongru que l'âne volant procuré à l'héroïne par le convertisseur mythique des Gaules. En dépit des apparences, Schiller n'est pas davantage que Voltaire un auteur religieux : le merveilleux chrétien lui est seulement un matériau propice au déploiement dramatique

des catégories esthétiques qui fondent sa pensée et sa philosophie. C'est ce dont on prendra une meilleure vue en se livrant à une analyse comparative du motif supporté par le titre même des œuvres en question, celui de la virginité de l'héroïne.

Le motif de la virginité de l'héroïne fait partie intégrante de la légende de Jeanne et appartient probablement à un fonds mythique ancestral revivifié par le christianisme. Amazone ou walkyrie, la prouesse guerrière n'est consentie aux femmes que sous la condition d'une féminité refoulée et d'une sensualité éteinte. Dans le contexte du surgissement de la légende, la virginité de Jeanne renvoie de toute évidence à celle de Marie : l'héroïne est elle-même réputée pure et sans souillures. La tradition, rappelée par Voltaire dans une note ironique mais sagace, veut que la chose ait été constatée selon les règles. Toujours est-il que l'écrivain s'empare avec délectation d'un motif qu'il s'ingénie à détourner de son sens initial pour en faire le centre d'intérêt, par suite le moteur de son poème : la prise d'Orléans et le sacre royal y sont en effet suspendus à la virginité préservée de l'héroïne, comme l'attestent tant l'exhortation placée dans la bouche de saint Denis (« au laurier du courage héroïque / Joins le rosier de la vertu pudique ») que le serment afférent de Jeanne, à la péroraison du deuxième chant : « Je pars, adieu, pense à ton pucelage. / La belle en fit le serment solennel, / Et son patron repartit pour le ciel ». C'est alors la poétique même du genre (les notions conjuguées de l'*intérêt* et du *péril*) qui veut que le pucelage de l'héroïne soit sans cesse attaqué, et sa mission de ce fait menacée. On se souvient que Jeanne échappe successivement aux entreprises lubriques du moine paillard Grisbourdon, au droit de la guerre revendiqué par le soudard Chandos auquel monsieur Denis noue opportunément l'aiguillette (chant IV, note benoîtement érudite sur la locution *nouer l'aiguillette*), enfin à la « tendre témérité de son âne » (intitulé du vingtième chant). Surtout, elle se montre sensible aux mâles ardeurs de son compagnon d'armes Dunois, lui-même enfant de l'amour, circonstance réputée favorable (« Car elle avait toujours le cœur ému / Se souvenant de l'avoir vu tout nu », chant XIII). Aussi le dernier péril surgit-il au dernier chant, sous les remparts mêmes d'Orléans. « L'amour », est-il dit de Dunois, « pressait son âme vertueuse / C'en était fait... » sans une nouvelle intervention de saint Denis, qui diffère une étreinte réservée à la seule victoire : « Je vous promets que vous aurez ma fleur ». On connaît la suite, et le *happy end* ménagé par Voltaire, à l'encontre de la tradition. C'est à strictement parler la conclusion du poème, Voltaire se faisant un malin plaisir d'en respecter scrupuleusement la poétique, en concluant sur son véritable sujet, le pucelage de l'héroïne : « La même nuit, la fière et tendre Jeanne / Ayant au ciel renvoyé son bel âne, / De son

serment accomplissant les lois, / Tint sa parole à son ami Dunois ». Reste, en deux vers lapidaires, la conclusion proprement philosophique du poème, savoir l'élucidation politique de la légende et la dérision du motif central de la virginité : « Lourdis, mêlé dans la troupe fidèle, / Criait encore : Anglais ! elle est pucelle ! ».

66

En reprenant à son compte le titre voltairien, Schiller en avalise la dynamique sous-jacente, qu'il relance selon une trajectoire analogue quoique dans une perspective évidemment modifiée. À vrai dire, le motif de la virginité de l'héroïne est traité chez lui dès le Prologue, qui met en scène un père (Thibault d'Arc) sur le point d'accorder ses trois filles. Si les deux premières sont promptement casées, Jeanne est dépeinte dès l'abord comme rétive à l'amour, au grand dam de son père qui se désespère d'une indifférence qu'il impute à « quelque grave erreur de la nature ». Loin d'être anodine sous la plume de Schiller, une telle expression doit se comprendre comme une appréhension intuitive de la disposition sublime, comme le prouve assez l'évocation des paysages (les « monts désolés ») où sa fille se complaît dans la solitude, à « l'heure redoutable » où les hommes recherchent inversement la compagnie. Dans le lexique schillérien, l'expérience sublime procède en effet d'une rupture avec l'ordre de la nature comme d'un arrachement de l'être à la communauté de ses semblables : le caractère sublime est, en quelque façon, inhumain. C'est ce dont arguera ultérieurement et dans le code culturel qui est le sien le propre père de l'héroïne, lorsqu'il la traitera publiquement de sorcière (IV, 11). Outre ce Prologue préfigurant le drame à venir, il est une autre scène dans laquelle Jeanne récusé explicitement sa part sensible, partant son appartenance à l'humanité sexuée ; c'est, dans l'euphorie de la victoire, lorsque Agnès Sorel (qui d'autre ?) l'invite à interroger son cœur et à se choisir un homme parmi ses soupirants. Réponse non équivoque de Jeanne : « Ce n'est pas pour tresser sur mes cheveux la couronne nuptiale que j'ai revêtu l'armure d'airain. C'est à une œuvre toute autre que je suis appelée et seule une pure jeune fille peut l'accomplir. Je suis la guerrière du Très-Haut et ne puis être l'épouse d'aucun homme » (III, 4). De même que chez Voltaire et conformément à la légende, l'héroïne ne peut se concevoir que vierge. Reste à montrer qu'elle n'en est pas moins que dans le poème burlesque confrontée à l'épreuve de l'amour.

Différence des genres oblige, ce qui se donnait, dans le poème comique, pour une exposition de l'héroïne aux tentatives charnelles les plus scabreuses apparaît dans la tragédie romantique comme l'épreuve suprême, la confrontation à l'amour. C'est-à-dire, en dernier ressort, la confrontation du caractère sublime avec sa part sensible, avec sa subsistante humanité.

L'épreuve a lieu sur le champ de bataille, au cours d'une succession de scènes d'allure shakespearienne⁶. Dans la première de ces scènes (II, 7), Jeanne fait montre d'insensibilité en tuant le « jeune homme » Montgomery (IV, 1), qui implore vainement sa clémence en lui proposant une rançon, selon les usages du temps. Dans une scène ultérieure (III, 9), elle méprise « l'avertissement » que lui donne le « chevalier noir », sorte de spectre qu'elle pense surgi des marais infernaux pour la détourner de sa mission. Dans la scène suivante, elle défait aisément le chevalier Lionel mais renonce à le tuer en découvrant son visage, après lui avoir arraché son heaume. Didascalie : « À cet instant, elle le regarde en plein visage ; sa vue la saisit, elle demeure immobile, puis elle laisse lentement tomber le bras ». Davantage : devant ce noble adversaire qui refuse sa grâce et demande la mort, elle compromet sa mission en s'offrant elle-même en victime consentante (« tue-moi... et fuis »). Finalement, Lionel quitte la partie non sans lui avoir arraché son épée ni tenté de convaincre de le suivre celle qu'il tient manifestement pour une égarée qui l'émeut et qu'il prend à son tour en pitié. Au cours de leur brève rencontre, Jeanne laisse échapper un aparté qui donne sens à cet épisode : « Qu'ai-je fait ? J'ai violé mon vœu ». Didascalie : « Elle se tord les mains de désespoir ». Texte et pantomime sont également parlants : si Jeanne estime avoir rompu son serment, c'est que Lionel lui est apparu comme *la figure défendue de l'amour*. Elle a péché par pensée, sinon par action. Et il n'est certes pas anodin qu'au moment de la faute, c'est Marie qu'elle implore. Didascalie : « Jeanne (lève d'un mouvement rapide l'épée contre lui, mais en le fixant du regard, la laisse rapidement retomber). – Sainte Vierge ! ». Dans la première scène du quatrième acte, cet épisode donne lieu à un long monologue délibératif qu'il nous faut brièvement commenter.

La scène est maintenant à Reims, au lendemain d'une victoire dont le sacre constitue l'aboutissement glorieux. Se tenant à l'écart tant de la liesse populaire que des réjouissances curiales, Jeanne médite sur son destin : « Il ne me touche pas, ce bonheur général ; mon cœur à moi est transformé et retourné ». C'est que « toutes les forces intimes » de l'héroïne sont converties en « désirs langoureux » et s'épanchent en « larmes mélancoliques », signes non équivoques d'une sensibilité recouvrée. À la différence de la mâle jouvencelle voltairienne qui ne fait que ronger son frein mais ne perd rien

6 Pour des raisons que l'on comprendra aisément, j'ai négligé de mentionner, dans le cours de cet article, une probable influence shakespearienne sur le dramaturge allemand, qui n'a pu ignorer la caractérisation anglaise de Jeanne comme sorcière. On a vu plus haut que l'accusation développée dans *Henry VI* (1^{re} partie) est reversée par Schiller au propre compte du père de l'héroïne, chrétien bigot et obtus seulement concerné par le salut spirituel de celle qu'il ne reconnaît pour sa fille qu'en la vouant à l'exécration publique.

pour attendre, celle de Schiller ressent les tourments de l'amour comme radicalement incompatibles avec la mission dont elle se croit investie :

Pourquoi fallait-il le regarder dans les yeux ? contempler les traits de ce noble visage ? C'est par ton regard que commença ta faute, malheureuse ! C'est un instrument aveugle que Dieu réclame, c'est en aveugle qu'il fallait accomplir son œuvre. Dès que tu as ouvert les yeux, le bouclier divin t'a délaissée, les lacets de l'enfer t'ont saisie (*les flûtes reprennent, elle retombe en une muette mélancolie*).

68

On ne manquera pas de relever les harmoniques religieuses d'un tel propos ; comme dans le mythe biblique, la faute est liée à la (re)connaissance de la sexualité, qui entraîne à sa suite le retrait du divin et l'expulsion du paradis dont la métaphore du bouclier indique l'aspect sourdement érotique (l'invulnérabilité de la Pucelle). À l'instar du mystique, l'héroïne romantique a dû renoncer à toute subjectivité pour se faire l'« instrument aveugle » d'une divinité ne pouvant agir que par le truchement d'un corps inviolé, enveloppe charnelle d'une âme insensible aux appels de l'amour. Au comble de la dérélition, Jeanne demande alors au Ciel de se choisir un instrument plus adéquat parmi les « esprits immortels et purs, qui ne sentent ni ne pleurent ». Vœu pieux que Schiller ne peut s'empêcher de traduire dans le langage philosophique qui lui est propre : « Pouvais-je endurcir ce cœur que le Ciel créa sensible ? ». Si la sensibilité est un attribut de l'humanité, sa manifestation témoigne de la persistance de cette humanité à l'intérieur même de « l'instrument » que la Providence s'est provisoirement donné. En termes esthétiques : le Sublime est l'affaire d'un moment ; s'il n'aboutit pas à la mort, l'individu qui n'en est que le support transitoire se voit nécessairement ramené à son humaine condition, ce qui advient à Jeanne par le biais de cette quintessence de la sensibilité qu'est l'exaltation amoureuse. C'est aussi pourquoi ce monologue, capital pour la compréhension intime du drame de l'héroïne, est immédiatement suivi d'un dialogue entamé avec Agnès Sorel, incarnation quant à elle de la sensibilité érotique.

La rencontre et le dialogue entre Jeanne et Agnès appartiennent en propre à Schiller et sont préparés de longue main dans la tragédie. Chez Voltaire en revanche, les deux personnages connaissent des aventures parallèles, sans jamais se croiser ni se parler. Au chant III, se sentant abandonnée par son royal amant parti en guerre, Agnès s'en prend mentalement à « cette Jeanne hardie, / Non des Anglais, mais d'Agnès ennemie » (vers 262-263). C'est qu'elle réagit conformément à son *ethos* de femme amoureuse, ce qui explique qu'en conformité (ironique) avec les schémas légués par le roman précieux, elle s'avise de dérober l'armure de l'héroïne pour aller retrouver son amant

sur les champs de bataille. On se doute que la tragédie romantique exclut une conduite si extravagante, non moins que les scènes scabreuses auxquelles elle donne bientôt lieu. Plus avant, Jeanne est aux prises avec le grotesque Grisbourdon, Agnès avec l'aimable Montrose ; la première conserve son pucelage, la seconde succombe aux avances du jouvenceau avant de céder bon gré mal gré à « sœur Besogne » : « N'est pas toujours femme de bien qui veut », lit-on à la clausule du chant X. Au chant suivant, celui du viol des nonnes par la soldatesque anglaise, Jeanne arrive trop tard pour épargner les derniers outrages à l'« aimable Agnès ». Commentaire narquois du narrateur : « votre sort, objet charmant et doux / Est à jamais de pécher malgré vous » (vers 75-76). Curieusement, l'épisode ne donne lieu à aucun échange entre les deux femmes pourtant présentes sur les mêmes lieux, non plus que celui du palais de la folie où elles voisent sans se reconnaître ni s'adresser la parole. On ne saurait mieux marquer qu'elles appartiennent à des mondes différents.

Il en va tout autrement chez Schiller, pour qui la confrontation de ces deux personnages répond à une double nécessité : dramatique et philosophique. En Agnès et Jeanne, Schiller a en effet incarné deux postures fondamentales, dont on découvre une formulation approchante au titre de l'un de ses essais esthétiques : la *grâce* et la *dignité*. Aussi le dialogue de ces deux figures antithétiques prend-il la forme d'un hommage mutuel, fondé sur la reconnaissance des vertus dont chacune se sent dépourvue mais que l'autre incarne, pense-t-elle, exemplairement. C'est ainsi qu'au début de la scène (IV, 2), Agnès se prosterne devant Jeanne (« tu es l'ange ») tandis qu'à son issue, c'est Jeanne qui proclame bizarrement la sainteté d'Agnès : « C'est toi la sainte, c'est toi l'âme pure ! ». C'est qu'à la différence de la dignité sublime, qui ne s'acquiert que par le combat (à commencer par le combat mené contre sa propre sensibilité), la beauté gracieuse se vit comme un don, une nature heureusement ignorante de la contradiction. À la maîtresse royale qui avoue ne pouvoir « s'élever à la grandeur héroïque » (« ce n'est pas la gloire de la patrie ni l'allégresse des peuples qui occupe ce faible cœur, c'est lui, l'adoré »), Jeanne rétorque que c'est précisément cet amour, à elle interdit, qui ennoblit Agnès : « Cette fête du royaume est la fête de ton amour. Tu es à l'unisson de l'universelle extase, tu aimes ce qui les réjouit tous, le soleil, et ce que tu vois est l'éclat de ton amour ». Ce qui signifie que la complétude de l'être, qui se réalise dans l'harmonisation spontanée des affects privés et des intérêts collectifs, est du côté de la grâce, tandis que l'effort sublime, pourtant à l'origine de cette réconciliation de la communauté nationale, confine l'héroïne dans une indépassable solitude, dont la mort est le terme inéluctable. Voilà ce que signifie fondamentalement, au-delà des invraisemblances d'une

intrigue qui fait Jeanne amoureuse d'un Anglais, la confrontation des deux figures féminines qui se partagent la scène de la *Jungfrau von Orleans*. Partage rigoureux, dont j'ai tenté de montrer qu'il tenait à la philosophie esthétique de Schiller, là où l'option voltairienne ménage inversement une pluralité de personnages féminins exposés à de multiples avanies (Jeanne et Agnès, mais aussi Dorothee, Rosamore et la présidente Louvet, sans compter sœur Maton, sœur Ursule et toutes les victimes anonymes de la fureur lubrique de la soldatesque).

70

De la lecture parallèle de *La Pucelle* et de la *Jungfrau* se laisse donc déduire que la seconde doit bien être tenue pour une réécriture de la première. En témoignent non seulement le poème dont j'ai donné la traduction, mais encore des éléments aussi probants que le titre de l'œuvre, la délimitation de l'intrigue, l'enjeu représenté par le motif de la virginité de l'héroïne, sans compter nombre de détails qu'il me faut passer sous silence, faute de place. Se pose alors la question des motifs qui conduisirent Schiller à proposer une telle réécriture. À s'en tenir au poème précité, ils paraissent de nature essentiellement idéologique, voire morale : l'affect dominant dudit poème semble être celui de l'indignation, de la révolte contre un traitement indigne du sujet. Pour peu que l'on poursuive l'investigation, force est pourtant de constater que ces motifs n'apparaissent pas en toute clarté. « En combattant le délire, il blesse la foi ». S'agit-il pour autant d'une réinscription de l'histoire de Jeanne dans l'orbite religieuse, et l'auteur des *Dieux de la Grèce* aurait-il en l'occurrence apporté sa pierre à l'entreprise générale de restauration des valeurs chrétiennes consécutive à l'épisode révolutionnaire ? Il est permis d'en douter. Nulle solution de continuité, bien au contraire, entre le discours éclairé du narrateur voltairien sur les motifs de la victoire française :

Du bon Lourdis le discours extatique
Fit plus d'effet sur le cœur des soldats
Que l'amazone et sa troupe héroïque
N'en avaient fait par l'effort de leurs bras.
Ce vieil instinct qui fait croire aux prodiges,
L'esprit d'erreur, le trouble, les vertiges,
La froide crainte et les illusions
Ont fait tourner la tête des Bretons (chant IV, vers 63-70),

et la déploration de Talbot agonisant sur ceux de la défaite anglaise :

Déraison, tu triomphes et je dois périr. Contre la sottise, les dieux eux-mêmes
luttent en vain. Auguste raison, fille éclatante sortie de la tête du dieu, sage

fondatrice de l'univers, guide des étoiles, qu'es-tu donc si, attachée à la queue du courrier fou de la superstition, tu dois, avec des cris impuissants, te regarder tomber avec la bête ivre dans l'abîme ? Si, comme vaillants nous étions vaincus par d'autres vaillants, nous pourrions nous consoler. Mais succomber à ce grossier tour de charlatan ! (III, 6)

On voit qu'on se tromperait lourdement en voulant enrégimenter Schiller dans les cohortes de la réaction religieuse post-révolutionnaire. De fait, c'est au plan esthétique plutôt qu'idéologique qu'il convient de saisir continuités et discontinuités, ruptures et reprises. Dans une lettre à Goethe datée du 24 décembre 1800, Schiller nous met lui-même sur la voie en évoquant la nature de sa tragédie : « ses motifs sont tous poétiques, et, en grande majorité, du genre naïf⁷ ». Or le *naïf* est, on le sait, l'une des catégories centrales de l'esthétique schillérienne, comme il appert à la lecture de l'essai *Poésie naïve et poésie sentimentale*. En inscrivant sa *Jungfrau* dans le genre naïf, Schiller prolonge à sa manière le geste voltairien, dont on n'a pas assez souligné le caractère paradoxal : railler la superstition au sein d'une œuvre où les êtres surnaturels et les saints du paradis mènent la danse. C'est que Voltaire a lui-même fait le choix d'un genre (faussement) naïf, celui de la légende populaire, encadrée par un narrateur malicieux doublé d'un éditeur sagace. En ce sens, Schiller n'a rien fait d'autre que réécrire *La Pucelle* dans le genre naïf sérieux, conséquemment débarrassé de son narrateur et de son éditeur fictif. Qu'une telle réécriture rende l'œuvre initiale méconnaissable aux yeux du profane ne doit donc pas nous empêcher d'en repérer le parcours et la trace. S'il est en effet un genre qui ne saurait être naïf sans dommage, c'est bien celui que nous pratiquons, l'exégèse des œuvres informée par l'histoire littéraire.

7 Goethe et Schiller, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1994, t. II, p. 384.