



La passion selon Jeanne d'Arc

de Carl Theodor Dreyer

fiche technique

FRANCE 1927 1h30

Réalisateur:

Carl Theodor Dreyer

d'après le roman de
Joseph Delteil

Photo:

Rudolph Maté

Décors:

**Jean Victor Hugo et
Hermann Warm**

Interprètes:

**Renée Falconetti,
Antonin Artaud,
Michel Simon,
Maurice Shutz...**



Renée Falconetti

"L'un des dix plus grands films du monde " en a-t-il été proclamé lors de l'Exposition universelle de Bruxelles. Cette sorte de super-Oscar, de gloire céleste, allant de pair avec l'auréole quasi mythique de son illustrissime auteur font qu'on ne sait trop qu'ajouter à la somme des écrits déjà produits sur ce film des films. Or, ici, justement puisqu'il y a réédition, voilà le lieu peut-être de l'aborder autrement. La Jeanne d'Arc de Dreyer (l'article défini, le raccourcissement du titre, l'adjonction passée dans l'usage du nom de l'auteur en attestent), c'est la Vénus de Milo, c'est la Joconde, c'est l'objet culturel type. Et, en effet, qu'est-ce que « la Jeanne d'Arc » sinon un certain phénomène artistique que l'on connaît avant de l'avoir vu: avec qui le cinéphile moyen n'a eu qu'une rencontre par procuration, en la forme d'un photogramme représentant Falconetti et ses cheveux ras. Un film devenu image d'un film. Et voilà que soudain le mythe est revenu de l'Olympe, a quitté son séjour bienheureux, (comble: l'original avait été détruit... brûlé par une main crimi-

nelle désireuse de toucher la prime d'assurance) grâce aux patientes recherches d'un fidèle: Lo Duca. Et sa résurrection en a bien été une: il a fallu restaurer la gélatine, reconstituer le texte des « didascalies » (sic) avec l'aide d'un instituteur pour sourds-muets quand le carton était perdu, il a fallu l'adapter au rythme de projection des 24 images/seconde modernes, et, avec l'accord de l'auteur (c'était en 1952, il est mort en 1968) lui choisir une musique digne de lui. Tant de piété ne faisait que rehausser l'éclat de ce joyau intemporel. Or quel grand despote n'a pas rêvé d'adjoindre aux attributs de sa puissance l'éclat de quelque prestigieuse pièce du patrimoine. L'empire Gaumont n'y faillit point: et le voilà qui honore l'Art avec un grand A, quand sa politique quotidienne est de le mettre en coupe réglée, de le standardiser aux normes commerciales. Certes, la réédition est luxueuse, respectueuse, impeccable, mais rien à faire, elle l'est trop: trop pour que l'on n'y éprouve pas quelque chose comme une volonté d'annexion. Certes, je risque de sembler faire la

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA



fine bouche et de m'entendre demander ce qu'une grande maison de distribution peut faire de mieux pour prouver son attachement à l'Art ? Peut-être simplement est-il symptomatique qu'elle ressente le besoin de prouver quoi que ce soit.

Mais qu'importe au fond. Qui croit vraiment que les mécènes aient jamais agi pour autre chose que leur gloire personnelle... On le sait et on s'en moque; le film existe, et il fait bien largement la nique à Gaumont une fois le générique passé. Car, en fait de normes, il en bouscule plus d'une, de l'époque, et d'aujourd'hui encore.

Dreyer, partant du texte de Delteil (prix Fémina 1925) a voulu sortir Jeanne de sa châsse, de son reliquaire fané pour en faire un portrait de l'impulsion vitale, de l'intuition face aux factions du conformisme, du "scientifisme" comme paravent idéologique. Et là, tous les thuriféraires du film l'ont bien noté, sa démarche cinématographique a été aussi de heurter de front les habitudes du métier: il fait parler à l'image ses comédiens - on lit les paroles sur leurs lèvres - il a tourné les séquences rigoureusement dans l'ordre définitif, et surtout, il a réalisé un film quasiment tout en gros et très gros plans. Il s'ensuit une sorte de miracle qui, faisant fi de toutes les règles de la « grammaire cinématographique », parvient, et à quel degré, à faire qu'une succession ininterrompue de détails sans presque aucune situation d'ensemble ne s'éparille pas en une myriade disparate. Dès lors, et selon le projet de l'auteur d'aller au-delà du « drame objectif des images », les verrues, les doubles mentons, les yeux plissés, les mèches de cheveux agrandis par la vertu du gros plan se chargent de toute une autre dimension qui les transcende, les emplit d'une signification autre, éloquente au-delà de n'importe quel dialogue ou scénario. Peut-être parce que jamais aucun autre film n'a illustré de si près dans sa forme même, et sans recourir à aucun autre moyen, la théorie de De Saussure sur la double face du signe: le signifiant (la forme visible) qui renvoie au signifié (abstrait), est-il en effet un des dix plus grands films du monde. Ce que le vocabulaire d'une autre époque nommait: "la prodigieuse richesse intérieure du jeu de Falconetti, Silvain et Antonin (Artaud)", mais en sus de ce grossissement macroscopique du réel, de cette attention à la 'Vie', chère à Dreyer, le dépouillement extrême des décors et des costumes indique

bien que la direction à suivre est celle d'un au-delà de l'image, d'un signifié en référence. Sans ce dépouillement, le résultat n'en atteindrait en effet sûrement qu'à un réalisme quelque peu obscène. Tout élément du décor possède cette simplicité, cette réduction au signe minimum, devient la partie qui renvoie au tout (sublime séquence des instruments de torture, où quelques pointes, quelques ombres de crochets évoquent, donc, font sentir, plus que tous les débordements baroques d'un Ken Russell par exemple). De par son dépouillement, chaque fragment du décor devient la partie visible de l'iceberg, fonctionne réellement selon le découpage saussurien.

Ajouter à cela les rares audaces d'une caméra aussi dégagée de principes que se peut, ne cessant d'inventer des angles de prise de vue nouveaux, jusqu'à complètement décaler, coller aux bords du rectangle les masses flasques des visages des juges, alors que le reste de l'image est vide, et centrer au contraire la bonne face de fille du peuple qu'est Jeanne, aux points forts de l'image. Et puis sur aucun système ne s'arrêter: jouer de l'unité de lieu, pour soudain entamer un montage alterné extérieur/intérieur; assigner au travelling de décrire, pour le faire devenir tout à coup porte-parole expressif (ces visages de juges qui surgissent en pleine image par l'effet d'un rapprochement — coup de poing); choisir que l'image suggèrera le dedans par l'exploration de la surface des épidermes... sauf quand elle pratiquera la vision mentale..

Il est des films où la pensée de base est si bien maîtrisée que tout est permis, tous les excès, toutes les audaces, même l'h 30 de visages muets en très gros plans.

Jean-Louis Cros

La revue du cinéma septembre 1978

Carl Dreyer a créé un film qui ne saurait être oublié. Ce qu'il nous présente n'est pas seulement l'illustration d'un fait historique, mais un tableau de la lutte même de deux forces: celle de la lumière et celles des ténèbres: la résistance de la simple vérité à la cruelle méchanceté des hommes (...) Tout le film ne repose que sur des premiers plans. Le paysage est supprimé et les décors sont presque invisibles. On n'y voit que visages, mouvements de têtes, rictus rayonnant, à travers les larmes d'un feu sacré. L'oeil du specta-

teur s'y fait rapidement, et soudain, l'apparition intégrale de Jeanne d'Arc, d'une gracilité enfantine dans ses vêtements d'homme l'émeut avant tout. Le metteur en scène a opposé d'une manière parfaite l'esprit de calcul et la subtilité scrutatrice des juges à la candeur innocente de la prévenue. Les premiers n'élèvent pas les regards: même pris de pitié, ils cherchent à en sortir par un compromis d'ici bas, alors que les yeux de Jeanne d'Arc se tournent vers là-haut: vers Dieu qu'elle voit constamment. (...)

Chaque scène n'est qu'un moment dans l'évolution de la même idée. Cette unité intime est le présage d'une forme nouvelle de l'art cinématographique. Jusqu'ici les films étaient construits selon les principes du roman littéraire. Le lien entre les épisodes n'était qu'extérieur. Le spectateur passait d'une partie du film à une autre par une multitude d'aventures, variées comme les chapitres d'une entraînant nouvelle qui le détournait du cadre primordial de l'oeuvre. Le film de Dreyer tient non pas du roman mais de la poésie lyrique. Tout dans ce film semble être créé d'un seul souffle. La force, la simplicité et la profondeur du sentiment remplacent ici tout ce qu'on considèrerait jusqu'alors comme essentiel dans la mise en scène.

Diana Karenne,

La Griffe cinématographique

1er décembre 1928

Filmographie de Carl-Theodor Dreyer

Le Président 1918

Les pages arrachées du livre de Satan 1919

La quatrième alliance de

dame Marguerite 1920

Aimez-vous les uns les autres 1922

Il était une fois 1922

Mikael 1924

Maitre du logis 1925

Les fiancés de Glomdal 1926

La passion de Jeanne d'Arc 1928

Vampyr 1932

Jour de colère 1943

Deux Etres 1945

Ordet 1955

Gertrud 1964