



Le procès de Jeanne d'Arc

de Robert Bresson

Fiche technique

France - 1962 - 1h30

Réalisation et Scénario :
Robert Bresson

Musique :
Francis Seyrig

Interprètes :
Florence Carrez
(Jeanne)
Jean-Claude Fourneau
(Cauchon)
Roger Honorat
(Jean Beaupère)
Marc Jacquier
(Jean Lemaître)
Jean Gillibert
(Jean de Châtillon)
Michel Hérubel
(Isambart de la Pierre)



Résumé

Au moment où le film commence, Jeanne est emprisonnée depuis plusieurs mois dans une chambre du château de Rouen. Capturée devant Compiègne par des soldats français du parti adverse, elle a été vendue aux Anglais à prix d'or (on sait quels sont les intérêts en jeu) Elle comparait devant un tribunal composé presque exclusivement de membres de l'Université anglophile de Paris et présidé par l'évêque Cauchon.
(Ce texte suit immédiatement le générique).

Critique

Les axes, la suture

Jean-Pierre Oudart, à partir de la vision de **Procès de Jeanne d'Arc**, crédite ce film d'avoir le premier, après l'intuition de Pickpocket, organisé ce film autour d'une utilisation inédite, nouvelle, de l'Absent et, sous le nom de suture proposait l'analyse suivante. A tout champ filmique fait écho, vers le quatrième côté, une absence. C'est la place où l'imaginaire du spectateur pose un personnage, l'Absent, qui coïncide avec la place de la caméra. Ce fait de structure rayonne sur l'ensemble des objets du champ filmique, et les dépose comme

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

signifiants de cette absence. Aussi les plans ne s'articulent-ils pas seulement entre eux, mais d'abord en rapport avec cette place de l'Absent. Dans le déroulement d'un film, cette place est sujette à un rapport éclipse entre l'absent, comme installation d'un manque que désigne ce lieu, auquel succède l'arrivée de quelqu'un, qui, par sa présence, anticipe le segment filmique à venir. Le champ de l'Absent devient celui de l'Imaginaire du lieu filmique, constitué par les battements dans une même prise de vue, d'une présence-absence, ou d'une présence attestée, quelqu'un ou quelque chose dans le champ. La suture apparaît donc quand l'Absent aboli ressuscite en quelqu'un.

Du coup, dit Oudart, le spectateur au cinéma est doublement décentré : d'une part ce qui s'énonce devant lui n'est pas son discours, ni celui de personne. D'autre part parce que la relation d'éclipse alternative du sujet à son propre discours, noyée par ce continuum hypnotique où s'abolit toute possibilité de discours, exige d'être représentée dans le procès de lecture du film qu'elle dédouble.

Le champ contrechamp classique est la trace de cette place qu'atteste la suture. Mais cette trace n'est empiriquement présente que par le biaisement des regards par rapport à la caméra, les raccords de regards ne se faisant jamais dans leur direction réelle par rapport à l'espace de référence, ce biais est la trace d'une perception inconsciente de la suture.

Mais cette place est aussi liée à une autre discontinuité de la perception, une vacillation : la perception du cadre, des limites de l'image, est antagonique de celle de l'espace filmique lui-même ; ils sont dans un rapport d'opposition structurelle, et l'irruption du cadre dans la perception ruine la jouissance d'un lien fusionnel avec cet espace. Cette éclipse des perceptions partielles, qui peut être très mobile, sujette à des décrochements imprévisibles, fonde ce

qu'Oudart appelle "le caractère tragique et vacillant de l'image", dont la totalité est insaisissable.

Jeanne et la loi

Qu'est-ce que **Procès de Jeanne d'Arc** ? La confrontation d'une jeune fille seule à la loi, dans son incarnation juridique et religieuse, terrestre si on veut. Cette loi, elle n'est qu'humaine : c'est au fond l'un des multiples avatars de sa transmission, elle n'arrive que brisée. Et la lettre éparsse de cette loi sur laquelle s'appuient les juges pour examiner Jeanne, quand bien même elle se réclame d'une instance supérieure, d'une autorité qui n'est pas la leur seule, il est de son statut qu'il lui faille parler par des bouches différentes. La pluralité des juges répond à ce statut incertain ; la variété axiale, dans une direction d'axe générale, enregistre cet émiettement dont les voix, qu'on verra plus tard discordantes, des juges ne sont qu'un effet. L'espace entier du tribunal jamais montré comme tel, nous signifie cette hétérogénéité radicale entre Jeanne et ses juges : comme si, en effet, ils n'étaient pas du même monde.

Pour nous, cette place double, présente absente, presque déductible des deux axes, dans une stalle peut-être, sur le côté du tribunal, à droite.

Jeanne, les juges, Isambart et le spectateur

Jeanne, sa première parole sera pour dire : "Mon nom est Jeanne, j'ai dix-neuf ans". C'est son titre, et sa loi à elle, elle la tire de ses voix, de ses apparitions. L'Évangile sur lequel elle jure, le recours au pape qu'on lui suggère, les références communes qu'ils peuvent

avoir sont toutes divisées par l'usage incompatible que Jeanne et les juges en font. Avant que le procès ne se déplace dans la cellule de Jeanne, après que Cauchon, à cause du vacarme dans la salle, ne l'y fasse transporter, on peut distinguer cinq interrogatoires différents, ponctués par les sorties du tribunal de Jeanne, entre les gardes de la faction, lance dressée à la main, et par l'escalier qui conduit à sa geôle. Le battement alterné des places dans le tribunal, qui se substituent sur l'espace unique de l'écran l'une l'autre, devient le curseur rythmique, la scansion qui incise la continuité de cette confrontation par une brève syncope.

Jeanne et la vérité

Après que Jeanne se soit présentée lors du premier interrogatoire dans la salle du tribunal, Cauchon lui demande de jurer la vérité. Elle fléchit pour poser ses mains croisées et enchaînées sur un Évangile ouvert. Puis les questions tournent autour de son baptême, de l'origine de sa croyance et Cauchon lui signifie son confinement dans le château de Rouen. Deuxième interrogatoire : Cauchon, à nouveau, lui demande de prêter serment. Elle résiste : "Et si vous me demandez de dire quelque chose que j'ai juré de ne pas dire, je serai parjure, ce que vous ne devriez pas vouloir". Cauchon : "Vous devez dire la vérité à votre juge". Jeanne : "Prenez garde. Vous qui vous dites mon juge, vous assumez une grande charge". Cauchon : "Nous vous requérons de prêter serment". Jeanne : "Faut-il jurer deux fois en justice ?". Cauchon : "Voulez-vous jurer simplement et absolument ?". Jeanne : "Vous pouvez bien vous en passer". Et, un peu plus tard, Jeanne : "Je dirai la vérité, mais je ne dirai pas tout". Et, un peu après, à nouveau : "Je dirai ce que je sais, mais encore pas tout". C'est

l'autre traduction de cet affrontement : la vérité, pour Jeanne, n'y sera pas toute dite, ce que signifie ensuite, les : "Passez outre", "Est-ce de votre procès ? ", "Prenez garde", qu'elle lance à ses juges comme la limite de leur investigation. C'est sa force, par quoi elle tient à une autre loi : celle qui oblige le tribunal à transgresser sa propre légalité. Et cet affrontement devient aussi le recueil des multiples flexions, regards, mains, corps, parfois retardés par le décalage entre les paroles et ce que montrent les plans.

Axe oblique et frontalité

Reste cependant, d'une manière générale, la prévalence, chez Bresson, d'un axe oblique privilégié. Son insistance peut peut-être s'expliquer négativement par un refus de la frontalité, qui rappelle le point de vue de l'orchestre - on connaît l'aversion de Bresson pour la dépendance du cinéma par rapport au théâtre. Mais est-ce vraiment convaincant. On a pu dire que cette obliquité était en rapport avec la représentation comme péché, et le cadrage de biais comme lié au cheminement du mal, du meurtre, la frontalité étant l'indice d'une "Vérité pure, celle de la nature", réservée aux vierges, "le temps fulgurant d'un plan". Pourtant, on trouve d'autres exemples de frontalité : plan, à Longchamp, sur Michel, au moment du vol de celui qu'il ne sait pas encore être un flic ; ou au tout début du film, toujours à Longchamp, quand il vole le sac de la dame au chapeau : sur sa jouissance. Ou dans le Procès, ces plans frontaux sur l'œil qui regarde Jeanne à travers le trou de sa cellule, ou qui voient ce que voit ce regard à travers le même trou : Jeanne, pendant l'interrogatoire. Un de ses regards est lié au commentaire que Warwick fait sur la virginité de Jeanne : "C'est grotesque, elle a vécu

avec des soldats et couché sur la paille avec eux, et elle est vierge ?". Et, cette virginité ayant été constatée, Warwick dira un peu plus tard que si c'est cela qui fait sa force qu'on lui enlève. Et Jeanne se plaindra, plus tard, qu'un milord anglais par trois fois a voulu lui faire outrage. On est évidemment dans un domaine où il s'agit d'intuitions, et non d'une règle a priori, appliquée théoriquement. Mais peut-être cette obliquité est à mettre en rapport avec la vérité diagonale du tournage, le modèle absente de lui-même, et avec ces plongées discrètes qui servent souvent à capter ce qui circule, argent, objets..., ce qui est entre. Et la frontalité avec l'éclat unique d'une jouissance perverse.

Philippe Arnaud

Robert Bresson Cahiers du Cinéma
collection Auteurs

Bresson, conscience et référence du cinéma moderne

Quarante ans d'une ligne résolument singulière, un travail de sculpteur-musicien mettant de l'ordre dans la cacophonie du monde.

Plus que tout autre, notre époque favorise une confusion des valeurs qui nécessite que, périodiquement les montres soient remises à l'heure, et que les boussoles critiques, fréquemment affolées, cessent un instant de perdre le Nord. Revoir ou découvrir l'intégrale de l'oeuvre de Robert Bresson est, à cet égard, une chance unique. Parce qu'il est notre contemporain (la vigueur, la

verveur de **l'Argent**, l'an passé en témoignent) et parce qu'il a été rien moins que le précurseur des aventures les plus hardies du cinéma. Car s'il est vrai que, durant quarante ans, Robert Bresson a suivi obstinément une ligne résolument singulière, il n'en est pas moins vrai que son oeuvre recouvre et recoupe en plus d'un point le cinéma moderne : le recours à la *lettre* d'un texte, le travail sur le cadre et la scénographie, le jeu sur le hors-champ et l'idée qu'un film s'écoute autant qu'il se voit, bref pratiquement tout ce sur quoi a travaillé la modernité, se trouve très tôt chez Bresson.

Robert Bresson a donné lieu à toutes sortes de légendes (l'homme qui ruine ses producteurs, qui sadise ses acteurs, qui fait craquer ses opérateurs) qui, quelque part de vérité qu'elles contiennent, ont contribué à escamoter le travail à l'oeuvre dans tous ses films. L'exigence de Bresson ne serait que maniaquerie, son besoin de budgets importants goût de l'excès, et de la multiplication des prises caprice d'auteur. Ces critiques mesquines tombent d'elles-mêmes devant les films, qui désignent Bresson comme l'un des très rares artistes de notre temps, pratiquement le seul *inventeur de forme*, avec Jacques Tati, de la génération des années quarante, comme le sera Godard pour celle des années soixante.

J'en veux pour preuve que, dès 1950, avec **Le journal d'un curé de campagne** Robert Bresson ait inventé une forme d'adaptation placée sous le signe de la littéralité, pratique qui, plus de trente ans plus tard, reste l'un des plus beaux acquis du cinéma moderne, de Jean-Marie Straub à Manoel de Oliveira. André Bazin à l'époque ne s'y trompe pas, qui écrit en 1951 : "Après Robert Bresson, Aurenche et Bost (les "adapteurs-maison" du cinéma français - NDR) ne sont plus que les Viollet-Le-Duc de l'adaptation cinématographique." Oeuvre en rupture avec le cinéma de l'époque, le film est aussi rupture à l'in-

térieur du propre cinéma de Robert Bresson. C'est en effet - bien que les deux précédents soient admirables - le film où il abandonne définitivement les acteurs professionnels, et où il met en place un système reposant sur des "modèles" qui ne tourneront chacun, par principe, qu'une fois avec Bresson. Un tel système, qui exige de ne filmer que des êtres totalement vierges de toute expérience théâtrale ou cinématographique est tout sauf arbitraire ; il obéit d'abord à un refus absolu de la représentation. Dresser ainsi le cinéma (ou "théâtre photographié") qu'il récuse, contre le cinématographe qu'il pratique et appelle de ses vœux, c'est revendiquer l'art des images et des sons comme écriture spécifique. De la même manière qu'un véritable écrivain a d'abord affaire à la matérialisation des mots, de même Bresson se confronte-t-il à la matière visuelle et sonore qu'il travaille (...)

De ne donner à voir l'espace que par fragments ("Eloge du fragment : tout montrer voue le CINEMA au cliché, l'oblige à montrer les choses comme tout le monde a l'habitude de les voir"). On pourrait ne voir là qu'un brillant système formel si cette éloge du fragment ne nous plongeait au coeur du scénario bressonien-type : un être aux prises avec les forces du Mal, touché *in fine* par la Grâce. Passage obligé entre le Bien et le Mal, l'univers carcéral où Bresson a situé mainte séquence, parfois même des films entiers, est le lieu bressonien exemplaire : l'espace y est déjà fragment, que le découpage va fragmenter plus encore. Les innombrables portes, grilles, vitres de parloirs, etc, du cinéma de Bresson, ne seraient pas là pour nous dire que ce qu'il s'agit d'emprisonner, c'est la Représentation elle-même, vécue comme un péché, comme *le* péché ?

Que proposer comme alternative à la représentation ? Tout simplement la présentation : le cinéma de Robert

Bresson est un cinéma du "Voici". Voici en effet, selon une succession de plans qui tombent comme des couperets, avec de saisissants effets de fulgurance, un monde neuf, virginal. Tel geste familier, tel objet quotidien est là, devant nos yeux, comme si on le voyait pour la première fois. Pas seulement parce que l'angle et l'objectif de prise de vue auront été choisis avec la méticulosité requise. Parce que surtout le réel, les choses et les êtres, auront été décapés pour apparaître dans leur vérité première : modernité de Robert Bresson sur la question de la captation de la vérité, dont l'émergence est d'autant plus impressionnante que, nous l'avons vu, les moyens pour y parvenir sont on ne peut plus radicaux. Lorsque Bresson définit le travail de ses modèles comme "*un mouvement du dehors vers le dedans*" il ne vise rien moins qu'atteindre l'âme et la vérité de cette âme. Il lui aura fallu passer par le "faux" - du moins nommé tel selon les canons du "naturel" - pour atteindre le vrai. D'où le superbe paradoxe de son oeuvre. La série de refus sur laquelle se fonde le travail de Robert Bresson, loin d'aboutir à un cinéma glacé, stratosphérique, restitue une émotion directe rarement atteinte ailleurs, et d'autant plus paroxystique qu'elle s'inscrit dans une scénographie et une dramaturgie à l'économie maximale. A cet égard, et contrairement à une idée assez répandue, les personnages de Robert Bresson sont tout sauf désincarnés. Même si elle ne passe pas par les voies les plus fréquentées par le cinéma, l'émotion de tel geste, de tel regard, de telle larme, (même minimale : une ligne sur une joue), n'en est pas moins poignante, tout comme est véritable la sensualité des gestes : une main sur un coeur (**Pickpocket**), une main sur un visage (**Lancelot du Lac**), une main joutant ou étreignant une autre main (passim) . De telles images dessinent, de film en film, une figure centrale dont on suit avec bonheur les métamorphoses, comme on

retrouve, d'un modèle à l'autre, parmi les héroïnes bressoniennes, un même visage de femme, d'une pureté absolue, et qui, du cinéma de Robert Bresson, est comme la signature emblématique.

Alain Philippon

Extrait du supplément de Libération du Festival d'Automne 84

Filmographie

Les affaires publiques	1934
Les anges du péché	1943
Les dames du bois de Boulogne	1944/1945
Le journal d'un curé de campagne	1950
Un condamné à mort s'est échappé	1956
Pickpocket	1959
Le procès de Jeanne d'Arc	1962
Au hasard Balthazar	1966
Mouchette	1967
Une femme douce	1969
Quatre nuits d'un rêveur	1971
Lancelot du Lac	1974
Le diable probablement	1977
L'argent	1983