

Depuis un siècle, environ quarante films ont été tournés sur Jeanne d'Arc, qui révèlent toutes les tendances du film historique

Par Gérard Chandès

Jeanne d'Arc l'histoire à l'écran

Le mythe du héros est un récit universel connu depuis la haute Antiquité, un modèle de comportement à valeur morale, spirituelle et symbolique. Après une naissance « obscure » ou une enfance signalée par des traits hors norme, le héros subit ou recherche une série d'épreuves qui vont lui assurer la célébrité et la reconnaissance de tous. Il s'agit souvent d'actions qui redonnent de la cohérence à une société éprouvée et divisée. Cependant, le parcours ne s'achève pas sur ces réussites sociales et terrestres. Le héros doit faire face à un piège ou à une trahison qui engage une ultime épreuve. Il y trouve la mort. Ce sacrifice l'investit d'une puissante fonction symbolique pour la société toute entière. Ainsi, le Moyen Age a légué à l'Europe moderne deux hautes figures totémiques : le roi Arthur, création légendaire sur base historique obscure ; Jeanne d'Arc, vraie singularité de l'Histoire où coïncident exactement la biographie authentifiée et la logique du mythe héroïque, l'événement et l'imaginaire.

Depuis leur émergence médiévale, ni l'un ni l'autre n'ont disparu de la mémoire collective et de ses diverses formes d'expression. Le parcours cinématographique de la Pucelle commence avec Georges Hatot (1898) et Georges Méliès (1900). Autant dire que Jeanne d'Arc naît au cinéma en même temps que naît l'art cinématographique. Cette conquête immédiate de l'écran ne s'explique pas seulement par la présence messianique de la bienheureuse (en 1909) et la sainte (en 1920) dans l'imaginaire patriotique national. Jeanne d'Arc est une figure extraordinaire de médium-soldat. Visionnaire et clairvoyante, elle évolue aux frontières du paranormal, de la féerie, de l'occulte, de la sorcellerie, de la magie, du merveilleux. Or la consubstantialité du cinéma et de la magie, donc du fantasme, est démontrée dès 1896 par Méliès. Ce

prestidigitateur, mécanicien et metteur en scène, voit dans le cinéma une machine à rêves libérateur. La technique va donc déterminer la thématique : Méliès réalise *L'auberge ensorcelée* (1897), *Dislocation mystérieuse* (1901), *Le chaudron infernal* (1903). Ferdinand Zecca réalise *La fée des roches noires* (1901), *La danse du diable* (1904), Charles Pathé *La fée aux fleurs* (1904), *La fée aux pigeons* (1905) ou *Métempsychose* (1908). L'amazone miraculeuse représente alors le visage chrétien, angélique et vertueux de ces *mirabilia* dans lesquels le cinéma naissant trouve des sujets de prédilection.

Aussi, la mise en scène de l'événement Jeanne d'Arc pose de façon exemplaire une question qui concerne tout film historique. Comment représenter l'Histoire ? Dans quel but ? Pour répondre à quelles attentes ? Les réalisateurs ont à leur disposition des mémoires différentes, parfois contradictoires. Il y a les travaux des historiens, dont la vocation est d'améliorer nos connaissances sur les réalités objectives. Il y a les représentations diffuses et stéréotypées, toute une imagerie dont le Moyen Age, bien plus que n'importe quelle autre époque historique, est l'objet depuis le traitement passionnel qu'il connut au XIX^e siècle : valorisation romantique (Hugo, Wagner, Walter Scott, les préraphaélites...) contre dépréciation par les rationalités et pédagogies républicaines, tout particulièrement en France (« l'obscur Moyen Age ») – à l'exception, justement, de Jeanne d'Arc sauvée par son statut d'icône patriotique. Les intentions des réalisateurs peuvent s'opposer : informer ou faire rêver. Jean-Jacques Annaud et *Le Nom de la Rose* (1986) d'après Umberto Eco, contre John Boorman et *Excalibur* (1980). Le premier met en scène des modes de pensée, des cadres de vie ; il démythifie un certain Moyen Age. Le second inscrit les mythes arthuriens dans un

décor historiquement faux, avec la volonté de réintroduire des mythes «forestiers» dans une modernité dévastée par les rationalités techniques. Le public a ses propres attentes, distribuées de la même façon : connaître la civilisation médiévale dans sa réalité, mais rêver le Moyen Age des féeries, des sorcelleries, des tournois et de l'amour courtois. Le désir est surtout de ce côté, l'ombre, l'extase, la transe. Avec *La Passion Béatrice* (1987), Bertrand Tavernier pensait avoir satisfait le goût pour l'exactitude archéologique et le désir de passion. La critique, quasi unanime, lui reprocha d'avoir écrasé le scénario par le poids de reconstitutions érudites, elle ironisa sur l'influence des conseillers historiques ; elle regretta même (*Télérama*), au nom d'un principe de légèreté, la disparition des chromos hollywoodiens (Richard Thorpe, *Les Chevaliers de la Table Ronde* en 1953, Henry Hathaway, *Prince Valiant* en 1954...).

La filmographie «médiévale», très abondante, présente donc une vaste gamme de positions entre ces pôles contraires. Tous les dosages, toutes les configurations sont tentés, y compris dans la parodie (*Monty Python Sacré Graal*, 1974). Nous les retrouvons dans la filmographie johannique, même si le mythe Jeanne d'Arc ne possède pas la grande plasticité du légendaire attaché au roi Arthur et au Graal, car il reste contrôlé par la réalité historique.

Comment parler de Jeanne d'Arc, et à travers elle du Moyen Age ? Deux réalisateurs, Dreyer et Bresson, apportent une réponse littéraire. Robert Bresson s'en tient à la lettre du procès-verbal de jugement pour son *Procès de Jeanne d'Arc* (1962). La tension naît de cette froideur détachée, comme elle le fera plus tard dans *Lancelot du Lac* (1974). En 1928, Dreyer réalise *La Passion de Jeanne d'Arc*. Consacré au seul procès, dont le déroulement respecte le document-source, ce film représente le conflit irréductible entre la morgue dogmatique des clercs d'Eglise et la spiritualité «sauvage», hors norme donc condamnable à leurs yeux, de Jeanne d'Arc. Le décor est minimaliste, quasi intemporel. Il n'en montre pas moins la marginalité constitutive de tout héros mythique. Victor Fleming et Roberto Rossellini apportent la réponse hagiographique et idéalisée. Le premier avec *Joan of Arc* (1948), version chromo-hollywoodienne de l'histoire. Le second dans *Jeanne au bûcher* (1954), avec Ingrid Bergman (qui avait déjà incarné la Jeanne d'Arc de Fleming), sur texte de Paul Claudel et musique d'Arthur Honegger, dans un décor de pure imagerie chrétienne. Une réponse réaliste est donnée par Jacques Rivette dans *Jeanne la Pucelle* (1993), avec Sandrine Bonnaire. Ici, aucune apparition angélique, simplement un instant d'absence dans la conversation, une prière à l'écart. De l'extraordinaire, mais intériorisé, du naturel qui cache le surnaturel. A l'exact

opposé, la réponse mythique-fantastique de Luc Besson et de son *Jeanne d'Arc* (1999), extravertie et démesurée comme l'était avec d'autres moyens le *Joan the Woman* de Cecil B. De Mille (1916). Sous les armures monstrueuses, à la John Boorman, sous les apparitions surnaturelles s'activent des messages de mode : l'importance de la motivation dans la performance physique, le mix psychanalyse-spiritualité. L'assassinat puis le viol de la sœur de Jeanne, grande liberté prise avec l'histoire, renforce la stature mythique du personnage : le parcours du héros mythique commence souvent par un méfait violent, meurtre ou dévastation.

La puissance d'un mythe tient à sa capacité à accueillir, d'une culture à une autre, de nouvelles interprétations, de nouvelles significations individuelles et collectives qui le régénèrent. Tel est le cas du mythe arthurien, revisité par le féminisme américain dans les *Brumes d'Avalon*, mini-série TV (2001) adaptée du roman de M. Zimmer Bradley. De l'histoire/légende johannique. Mais aussi du mythe «Moyen Age» lui-même. L'immense succès des *Visiteurs* (Jean-Marie Poiré, 1992) ne saurait s'expliquer par la qualité de la réalisation. Il ne tient pas seulement aux performances des acteurs. Le comique habille ou déguise une tendance culturelle lourde, l'obsession patrimoniale version généalogique : il y a des lignages secrets, des explications cachées dans des caves médiévales oubliées sous les châteaux modernisés par la société du stress et du loisir. ■

Tournage du *Procès de Jeanne d'Arc* (1961). De gauche à droite : Robert Bresson, Florence Delay et Serge Roulet (photo Jeanine Niepce, coll. S. Roulet). Dans son livre, *Portrait images* (Le croît vif, 2000), et dans un entretien publié par *L'Actualité* n° 54, Serge Roulet raconte ce qu'il a appris de Robert Bresson lorsqu'il était son assistant.



Gérard Chandès est maître de conférences à l'Université de Limoges, membre du Centre d'études et de recherches sémiotiques, président du Centre de culture européenne de Saint-Jean-d'Angély. Il prépare un ouvrage sur les représentations et transformations du Moyen Age dans la société de communication et de loisirs.