

24 images

La jeune fille et la mort / *Jeanne la Pucelle* de Jacques Rivette

Marie-Claude Loiselle

Number 75, January 1994, February 1995

URI: id.erudit.org/iderudit/23299ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M. (1994). La jeune fille et la mort / *Jeanne la Pucelle* de Jacques Rivette. *24 images*, (75), 64–65.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

LA JEUNE FILLE ET LA MORT

par Marie-Claude Loisel

Parce qu'il s'est abstenu d'alimenter la controverse idéologique qui fait de Jeanne d'Arc ou une pionnière du nationalisme français (à tendance xénophobe) ou une rebelle plébéienne – quoique la Jeanne à laquelle on a ici affaire est tout de même plus près de la seconde que de la première –, en portant son regard sur la véritable essence du personnage: son mystère, mais en s'interdisant radicalement tout commerce de faux sacré, Jacques Rivette est parvenu à extirper des profondeurs un être charnel et familier mais malgré tout immuablement insaisissable, comme ne pouvait que l'être cette figure historique, énigmatique entre toutes. Il s'agit ici pour Rivette d'incarner le mystère de Jeanne, non comme Bresson ou Dreyer, en s'attachant à transcrire par des moyens formels l'aventure de la sainteté semée de tourments intérieurs, mais en l'incarnant véritablement en chair, en action surtout, portée par une volonté inflexible. Rivette lui prête en fait une opiniâtreté et une énergie toute paysanne, qui n'excluent pas une fierté frôlant parfois l'arrogance. Il nous révèle un être somme toute ordinaire, à mille lieues des Jeanne d'Arc illuminées et éthérées le plus souvent représentées à travers l'histoire de l'art et de la littérature – et beaucoup plus près en cela de celle de Péguy dont Rivette ne se cache pas d'avoir été inspiré – animé par une foi, une détermination impétueuse; habité aussi, en d'autres temps, par l'incertitude et une très humaine peur de la souffrance. Ajoutons à cela la façon qu'a la silhouette gracile de Sandrine Bonnaire, qui incarne cette Pucelle, moulée dans un pourpoint et des chausses d'homme, d'être présente à l'image, de fouler le sol d'un pas ferme et pourtant léger. Pour mieux toucher «l'âme» de Jeanne, c'est par le corps, par la densité de l'existence physique du personnage que Rivette passe.

Or malgré la transparence apparente de cette Jeanne, le mystère, lui, demeure. Rivette ne propose aucune justification théorique,



Jeanne (Sandrine Bonnaire) en compagnie de deux de ses fidèles: le Bâtard d'Orléans (Patrick le Mauff) et Jean d'Alençon (Jean-Pierre Lorit).

aucune explication, ni religieuse ni païenne, concernant les voix qu'entendait la Pucelle, le «signe» qu'à Chinon elle aurait donné au Dauphin, ce vent contraire aux abords d'Orléans qui brusquement tourna pour devenir favorable ou encore son étonnante intuition militaire pour une jeune paysanne de dix-sept ans. Rivette, on le sait, est passé maître dans l'art des énigmes irrésolues et du mystère — qu'on se souvienne seulement de son plus récent film, *La belle noiseuse*, et de ce mur refermé sur le secret d'une toile que nous n'aurons jamais vue. Qu'il se soit intéressé à ce personnage historique n'a donc rien de surprenant, pas plus d'ailleurs qu'il ait choisi d'écarter entièrement le procès – pour ne conserver que la sentence – dans la mesure où l'issue était déjà chose connue. De ce point de fusion où s'ancre le film, entre la profondeur abyssale de l'énigme et la compacité matérielle du personnage, éclôt toute sa magie de même que son puissant pouvoir de fascination et d'envoûtement.

Mais cet envoûtement que procure le film est aussi certainement attribuable à son rythme, je dirais presque d'un autre temps; d'un temps où il fallait 11 jours pour franchir à cheval les quelque 400 kilomètres qui séparent Vaucouleurs de Chinon, où l'homme évoluait encore dans un espace et un

temps dont il pouvait physiquement appréhender le déploiement. Ce rythme ne nous est assurément plus familier depuis que l'accélération de la vitesse véhiculaire (train, voiture, avion, etc.) et de la vitesse technique (celle apportée notamment par le cinéma considéré justement comme «l'art du temps») ont provoqué ce déracinement spatio-temporel, modifiant jusqu'à la conscience que l'individu peut avoir de sa propre existence – dans la mesure où la vitesse dérober à la vue et à l'entendement ce qui lie l'individu à son environnement¹.

Ici, au contraire, plus rien ne semble se dérober. L'espace géographique parcouru par la

Pucelle devient presque tangible, tout comme la formidable langue du début, par l'expérience de la durée qu'elle procure, nous permet réellement de saisir ce que représentait pour Jeanne cette année de flottement qui sépare le moment où elle se rend à Vaucouleurs rencontrer pour la première fois Robert de Baudricourt dans l'espoir d'être conduite auprès du Dauphin, et celui où elle prend enfin d'assaut Orléans. Le spectateur effectue une véritable avancée dans l'espace et le temps du film, s'y engage comme on s'enfonce dans une forêt. Nul autre que Jacques Rivette sans doute n'aurait pu aborder ainsi ce parcours par le biais de la durée; une des plus grandes forces de ce cinéaste, qu'il a si brillamment su exploiter depuis *Out One* (1971-74, en deux versions: 12h40 et 4h15). La durée ici, c'est celle vécue par Jeanne entre son départ de Domrémy en 1428 et sa mort survenue trois ans plus tard presque jour pour jour: temps bref dans une vie mais qui est aussi toute une vie en condensé pour Jeanne.

Liée à cette approche du temps, il y a évidemment l'exploitation de l'espace qui ici se confond avec le territoire à parcourir: l'itinéraire, le tracé géographique. Aussi faut-il considérer l'importance symbolique de l'action de Jeanne qui consiste à reconquérir le terrain perdu (aux mains des Anglais).



Jeanne, après avoir levé le siège d'Orléans, retrouve le Dauphin (André Marcon) au château de Loches.

Tout au long de la première partie (Les batailles) – mais surtout à partir du départ de la Pucelle pour Chinon –, puis au début de la seconde partie (Les prisons) – jusqu'à ce que la trêve soit signée et l'armée du Sacre dissoute par le roi, ce qui coïncide pratiquement avec le moment où Jeanne cesse de recevoir conseil de ses voix –, le film déploie une authentique poésie du mouvement. Ce qui est mis en scène, c'est autant l'élan de la foi et de la volonté inébranlable de Jeanne que le mouvement physique qui lie les différentes stations (Orléans, Beaugency, Patay, Troyes, etc.) qui la conduiront jusqu'à Reims où le Dauphin sera sacré roi.

Or la dramaturgie passe ici en bonne partie par le rythme de cette traversée du territoire et par la configuration d'espaces hantés par la présence menaçante des Bourguignons et des Anglais. De ces paysages aux ciels immenses devrait naître le danger – comme l'indique l'allusion que l'oncle de la Pucelle fait aux écorcheurs qui sillonnent le pays. *Pourtant le danger, l'ennemi, ne se pointera pas au cours de tous ses déplacements. L'ennemi c'est le doute, l'inertie, la peur que ne connaît pas la Pucelle. Le paysage devient ainsi un reflet de l'expérience intérieure de Jeanne, et sa nature, en*

apparence hostile au moment du départ pour Chinon – et davantage lors du premier départ avorté, alors que Jeanne est encore incertaine: «Il y a que je sais ce que je dois faire, mais que je ne sais pas comment le faire», dit-elle –, se pacifie peu à peu et, hors des batailles, n'offrira jusqu'à la fin que des étendues désertes. Aussi, les prisons de la dernière partie se présentent comme une image inversée de ces vastes espaces du début, les lignes de fuite du paysage, qui soulignaient les possibilités infinies offertes par sa détermination, remplacées par des murs sans issues, pendant matériel du silence des voix de Jeanne, de l'incertitude et de la peur qui progressivement la gagnent.

Jacques Rivette s'est bien gardé, pour ce premier film «historique» de sa carrière, de succomber aux artifices du spectaculaire. Pas plus d'ailleurs il ne cherchera à pasticher le français du XV^e siècle. Se tenant toutefois près de la sensibilité médiévale dont les résonances ont été respectées, Rivette, mais surtout les deux brillants dialoguistes qu'il a su s'allier (Christine Laurent et Pascal Bonitzer), ont inventé un langage direct et poétique à la fois qui accomplit parfaitement bien la fusion entre le passé et le présent. Ce parti pris, Rivette l'appliquera

également aux décors intérieurs et aux costumes qui, tout en schématisant les formes propres au Moyen Âge, trouvent la juste mesure entre respect et interprétation. Ainsi, aux voies du faux-semblant, il aura préféré la sobriété, ou plutôt une virtuosité sans jactance, prouesse ni emphase. Rivette livre ici une œuvre impressionnante et vibrante qui, à l'instar des «Jeanne d'Arc» de Bresson et de Dreyer, saura elle aussi, dans 30 ou 50 ans, briller de tout son éclat. ■

1. Ce qu'a très bien exposé Paul Virilio dans son ouvrage intitulé *Esthétique de la disparition*.

JEANNE LA PUCELLE: LES BATAILLES, LES PRISONS

France 1994. Ré.: Jacques Rivette. Dial.: Christine Laurent et Pascal Bonitzer. Ph.: Willy Lubtchansky. Mont.: Nicole Lubtchansky. Son: Florian Eidenbenz. Décors: Manu de Chauvigny. Cost.: Christine Laurent. Mus.: Guillaume Dufay et Jordi Savall d'après Dufay et comp. anonyme. Int.: Sandrine Bonnaire, André Marcon, Patrick le Mauff, Jean-Pierre Lorit, Jean-Louis Richard, Mathias Jung, Vincent Solignac, Stéphane Boucher, Yann Collette, Monique Mélinand, Alain Ollivier. 160 et 176 minutes. Couleur. Dist.: Alliance.