



**HAL**  
open science

**La Passion d'Emma González : étude sur le processus  
d'identification symbolique du visage à travers les  
figures de Renée Falconetti dans La Passion de Jeanne  
d'Arc de Carl Dreyer et d'Emma González**

Amandine Godon

► **To cite this version:**

Amandine Godon. La Passion d'Emma González : étude sur le processus d'identification symbolique du visage à travers les figures de Renée Falconetti dans La Passion de Jeanne d'Arc de Carl Dreyer et d'Emma González. Sciences de l'information et de la communication. 2018. dumas-02965594

**HAL Id: dumas-02965594**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02965594>**

Submitted on 13 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Management et culture

Option : Magistère, management et culture

## La Passion d'Emma González

Étude sur le processus d'identification symbolique du visage à travers les figures de Renée Falconetti dans *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer et d'Emma González

Responsable de la mention information et communication  
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Pauline Escande-Gauquié

Nom, prénom : GODON Amandine

Promotion : 2017-2018

Soutenu le : 25/09/2018

Mention du mémoire : Très bien

## Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Pauline Escande-Gauquié, pour m'avoir guidée, conseillée, aidée à ne pas me perdre dans le dédale de mes envies de sujets d'étude. Elle m'a permis d'aboutir au présent sujet.

Je remercie également Florence d'Azémar, tout d'abord pour avoir accepté de me suivre dans cette aventure, ainsi que pour ses conseils avisés.

J'aimerais également remercier l'ensemble des enseignants, universitaires et professionnels du Magistère pour cette année riche en enseignements et en émotions. J'ai également une pensée particulière pour Sylvie Gesson, qui a été à nos côtés toute cette année, et a déployé des trésors de gentillesse et de patience pour nous rendre la vie plus douce. Je remercie également l'ensemble des personnels du Celsa, toujours disponibles pour nos demandes.

Je remercie l'ensemble des personnes qui m'ont apporté leur regard et leurs conseils dans le cadre de ce travail, et notamment mes collègues de promotion, sans qui cette année n'aurait sans doute pas eu le même attrait.

Enfin, un merci tout particulier à tous ceux qui m'ont soutenu au quotidien, lors de la rédaction de ce mémoire, et plus particulièrement à mon père, mon premier soutien et relecteur. J'ai également une pensée pour ma mère à qui je dédie, en toute humilité, ce mémoire, qu'elle aurait détesté relire.

## Table des matières

Remerciements.....	2
Table des matières .....	3
Introduction.....	5
<b>I - Le cadre cinématographique comme langage fondateur : actrices et visages exposés .....</b>	<b>11</b>
<b>A- Le cinéma : lieu de représentation des visages.....</b>	<b>11</b>
1- Le cinéma : lieu de projection .....	12
2- Le cinéma comme média de masse .....	14
3- L'émergence des stars de cinéma : le visage glamour comme stéréotype et idéal.....	15
<b>B - Jeanne d'Arc : figure de l'héroïne .....</b>	<b>16</b>
1- « Jeanne ! Au secours ! » ou l'incarnation de valeurs polymorphes.....	16
2- Il était une foi. Jeanne d'Arc : puissance hagiographique .....	18
3- Jeanne•s d'Arc cinématographique•s : regard(s) et incarnation(s).....	19
<b>C - La Passion de Jeanne d'Arc : arrêt sur visage.....</b>	<b>21</b>
1- Un film muet qui dialogue avec le spectateur.....	22
2- Rendre compte de l'espace et du temps : la condensation comme enjeu dramatique.....	24
3- Une construction claustrophobique : le spectateur renvoyé à sa position de spectateur .....	25
4- Une mise en lumière transcendantale.....	28
5- La Passion de Jeanne d'Arc : filmer le visage en gros plan.....	29
<b>II - Renée Falconetti et Emma González : au-delà de la ressemblance, le visage incarné.....</b>	<b>32</b>
<b>A – Masquer et révéler. Renée Falconetti : l'anti-image cinématographique. 33</b>	<b>33</b>
1- Greta Garbo : exemple du masque hollywoodien par excellence .....	33
2- Du bon usage de la lumière au cinéma : la photogénie comme qualité.....	35
3- Visage muet et gros plan.....	37
4- Visage nu et mise à nu.....	38

<b>B - Le visage comme lieu du regard.....</b>	<b>40</b>
1- Filmer le regard.....	41
2- Le « trou noir » des yeux.....	42
3- Larmes à l'œil : émotion et monstration .....	44
<b>C- Les cheveux : stigmates, symboles et sexualisation .....</b>	<b>46</b>
1- Porter les cheveux courts : l'absence d'apparat et la puissance de la symbolique.....	46
2- La chevelure comme symbole de la féminité .....	49
3- Masculinité douce et féminité triomphante : vers une inversion des codes ?.....	51
<b>III – Visage et « visagété » : Le visage <i>communicationnel</i>.....</b>	<b>54</b>
<b>A- Visage et identité : ce visage dans lequel je me donne à voir :.....</b>	<b>54</b>
1- La « vraie image » : le visage du Christ comme visage des visages.....	54
2- Unicité du visage et visage unique .....	56
3- Le théâtre humain : masque et persona.....	57
4- Dévisager, s'envisager : le regard comme passerelle .....	58
<b>B- Visage et altérité : ce visage dans lequel je me reconnais .....</b>	<b>60</b>
1- Le pathos : outil de mobilisation des émotions.....	60
2- Le visage-écho .....	64
3- Emission et déperdition – la construction sociale comme filtre .....	66
<b>C- Visage féminin, visage féministe : de nouveaux enjeux .....</b>	<b>68</b>
1- Visage beau, visage laid .....	68
2- Le visage féminin vu par le prisme masculin : nouveaux enjeux.....	69
3- Le visage, comme arme.....	72
<b>Conclusion :.....</b>	<b>75</b>
<b>Bibliographie : .....</b>	<b>79</b>
<b>Tables des annexes : .....</b>	<b>84</b>
<b>Résumé : .....</b>	<b>116</b>
<b>Mots-clés :.....</b>	<b>117</b>

## Introduction

« Je songe par exemple que jamais encore je n'avais pris conscience du nombre de visages qu'il y a. Il y a beaucoup de gens, mais encore plus de visages, car chacun en a plusieurs (...) Mais la femme, la femme : elle était tout entière tombée en elle-même, en avant, dans ses mains <sup>1</sup> ».

Rainer Maria Rilke

Dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Rainer Maria Rilke exprime ce qui va constituer le fondement même du questionnement de notre mémoire : l'essence plurielle des visages. Le visage constitue l'épicentre de la communication entre les êtres. Il dit et tait, se présente et échappe, révèle et *masque* tout à la fois. Par son truchement, nous communiquons, que nous le voulions ou non : à l'image de Roland Barthes, nous pouvons dire qu'il n'existe pas de « degré zéro » de la communication sur le visage. Pas de visage qui ne dirait rien, car alors il ne serait qu'absence, et même en ce cas, cela signifierait encore quelque chose. Il porte en lui les germes de la communication et communique sur le sensible : l'être. « *Le visage est le lieu originaire où l'existence de l'homme prend sens* » <sup>2</sup> écrit David Le Breton. Cependant, il reste insaisissable : foyer de communication, certes, mais qui n'en donne pas les clés. Il est sujet à étude, à interprétation, et nombreux sont ceux qui ont cherché à s'en saisir et ont théorisé sur le sujet. Pourtant, celui-ci résiste à ces tentatives de dévoilement et conserve sa part de mystère, ce « je-ne-sais-quoi », ce « presque rien » pour reprendre les mots du philosophe Vladimir Jankélévitch. Le visage ne se laisse réduire à sa plus simple *expression*. Citons ici le visage qui sans aucun doute préside à tous les visages de l'art : celui de La Joconde et de son énigmatique sourire. A lui seul, il résume à la fois la fascination et le mystère du visage. A lui seul, il incarne toutes les questions que le visage a pu faire naître.

---

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Paris. Seuil. 1966. P.13

<sup>2</sup> David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris. Editions Métailié. 2003, p.11.

Les visages ont ainsi été disséqués, à la manière d'un docteur Frankenstein qui aurait cherché à les déconstruire pour les réassembler, soulevé la surface pour en extraire la substantifique moelle. Jacques Aumont écrit ainsi : « *c'est pour avoir voulu presser le visage dans le sens de l'expression, de la vérité, qu'il en serait arrivé à le produire comme définitivement vide, vide d'intériorité, vide d'expression, vide de visagité* »<sup>3</sup>. A trop vouloir le dévoiler, le visage échappe donc plus encore à toute saisie, le transformant en une éternelle aporie.

Si nous n'avons pas la prétention ici de dévoiler le secret du visage, nous avons choisi de nous pencher sur ce qu'un visage peut émettre et partager avec un autre visage. Nous avons choisi ici d'étudier deux visages en particulier : celui de Renée Falconetti, interprète de Jeanne d'Arc dans le film *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, sorti en 1928, et celui d'Emma González, jeune Américaine devenue la figure de proue du mouvement « *March for our Lives* » qui s'oppose à la NRA – le lobby des armes américains - pour un plus strict contrôle des armes, suite à la tuerie survenue dans son lycée le 14 février 2018. Ces deux visages nous interpellent en raison de leur incroyable ressemblance. Jeanne d'Arc incarne - par-delà nos frontières – une femme forte, qui a changé le destin de la France, menant une armée au combat, faisant couronner un Roi à Reims, guidée par des voix divines, morte de n'avoir pas renié ses convictions malgré la pression ecclésiastique et son jeune âge. Quant à Emma González, elle émerge dans un contexte où les tueries de masses sont quotidiennes<sup>4</sup>, prenant souvent place dans des lycées, tuant des adolescents. Porte-voix d'une partie de sa génération, contre le Président des Etats-Unis Donald Trump, elle incarne, elle aussi, une figure combattante. Qui plus est, sa fougue, son charisme, son énergie font d'elle un leader, une personne capable d'émouvoir et de mobiliser des foules. Au-delà de leur ressemblance physique, dans leur combat, dans leur façon d'être, nous pouvons d'ores et déjà constater des similarités. Notons cependant dès à présent quelques éléments complémentaires au sujet d'Emma González. Elle incarne un paradoxe : celui de la victime qui n'en est pas une, puisqu'elle en a réchappé. Cependant, elle est une victime collatérale, une adolescente, qui gardera toute sa vie les stigmates psychologiques de cette attaque. Par sa posture, elle est également

---

<sup>3</sup> Jacques Aumont. *Du visage au cinéma*. Paris. Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile. 1992. p.183.

<sup>4</sup> « *Aux Etats-Unis, une tuerie de masse par jour en moyenne depuis janvier* ». Le Parisien. 27 août 2018. Consulté le 28 août 2018.

novatrice, car l'opinion publique connaît plus généralement le nom du meurtrier que celui de ses victimes. Ici, en se mettant dans la lumière, elle a reléguée celui-ci dans l'ombre. En l'éclipsant, elle permet de faire oublier l'incarnation du meurtre par une personne physique, de dépasser le stade du fait-divers pour ramener le débat à une question plus globale : celle des armes à feu et des tueries de masse.

Nous nous sommes penchés en l'occurrence sur deux époques spécifiques de leur vie : pour Jeanne, cela sera lié à la période circonscrite par Dreyer dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, c'est-à-dire la période correspondant à son jugement, sa condamnation et son bûcher. Pour Emma González, nous étudierons ses prises de paroles postérieures à la tuerie de Parkland du 14 février. Ces deux périodes correspondent à des moments où l'une comme l'autre sont, par la force des choses, exposées et se révèlent à l'opinion publique.

Nous pouvons admettre le postulat raisonnable selon lequel Emma González n'a sans doute jamais eu connaissance de sa ressemblance frappante avec Renée Falconetti. Néanmoins, au-delà de cette incroyable ressemblance, nous sommes frappés par l'émotion que ces deux visages délivrent. Notre premier questionnement s'est donc tout d'abord porté sur cette ressemblance entre nos deux protagonistes. Dans le premier temps de notre étude, nous avons ainsi commencé par nous questionner sur cette ressemblance et ce que cela implique. Nous nous sommes ensuite penchés sur les signes communs que toutes deux partagent : des émotions puissantes ainsi que leurs coupes de cheveux, éléments remarquables de leur visage. Ces abords nous ont finalement amenés à interroger le visage comme enjeu communicationnel.

Ainsi, voici les questions qui se sont posées à nous lors de notre étude : dans quelle mesure, la ressemblance d'Emma González avec Renée Falconetti a pu impacter la renommée de la jeune américaine ? Ces deux personnalités, qui ont vécues à un siècle d'écart, disposent-elles d'un vocabulaire commun ? Quel imaginaire cela-a t'il participé à convoquer ? Participent-elles à l'émergence d'un nouveau visage et *de facto* d'une nouvelle communication ?

L'objet de recherche est donc devenu au fil des avancés : *Le visage d'Emma González est-il tributaire de celui de Renée Falconetti ?* Il ne s'agissait donc pas

seulement d'étudier Emma González ou Renée Falconetti comme visages jumeaux mais bien de prendre en compte l'héritage de Jeanne d'Arc comme figure incarnée qui présiderait, en termes sémiologique, à la gémellité de ces visages, et bien entendu, il nous fallait nous pencher sur la question cinématographique, car l'impact du visage de Renée Falconetti s'appuie sur un usage technique qui vise à asseoir et révéler la vérité des émotions supposées.

Ce qui nous a conduit à formuler la problématique suivante :

*Dans quelle mesure, la figure de Jeanne d'Arc et notamment sa représentation dans le film La Passion de Jeanne d'Arc de Carl Dreyer, a-t-elle contribué à la construction d'une image symbolique d'Emma González ?*

Pour se faire, nous avons souhaité repousser préalablement toute idée de travail sur la physiognomonie<sup>5</sup> : en effet, bien que les physiognomonistes aient également mené une réflexion sur le visage qui ne peut pas ne signifier, et bien que la physiognomonie puisse être considérée comme une démarche sémiologique, ce travail a été fait par « découpage », délimitation de zones, chacune ayant un sens spécifique. La physiognomonie nie ainsi toute cohérence d'ensemble pour faire du visage un assemblage d'éléments disparates. Le physiognomoniste ne voit qu'une surface à déchiffrer en appliquant laborieusement des règles sur des traits : le visage devient un agencement de traits dans la forme. Le visage devient un objet en deux dimensions, nécessairement réducteur. La physiognomonie fait alors figure de destin psychologique : ainsi certains traits sous-tendraient la criminalité de l'être, comme l'a écrit Cesare Lombroso dans *L'Homme criminel*. De fait, cela aboutit très rapidement à des dérives racistes. En fait, la physiognomonie ne parle que de figure et non pas de visage.

Cela nous amène donc à définir également, dès à présent, la différence entre figure, masque et visage, que nous serons appelés à traiter de manière plus approfondie dans les pages qui suivent. Le visage constitue la somme de notre intériorité et de notre figure qui n'est qu'une enveloppe charnelle, vide de sens. Quant

---

<sup>5</sup> La physiognomonie est le fruit du travail de Johann Caspar Lavater, qui dans son ouvrage *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* a cherché à démontrer que la personnalité des hommes se lit sur leur visage.

au masque, il recouvre plusieurs acceptions. Nous le définirons ici, comme l'outil que nous utilisons pour dérober notre visage, aussi bien comme accessoire au sens classique, que comme fabrication sociale. Il représente ce que nous prétendons être. Dans le cas du cinéma, il peut également représenter le personnage que l'acteur s'applique sur le visage, ainsi Renée Falconetti revêt le masque de Jeanne d'Arc.

Pour répondre à ces questions, notre corpus se constitue principalement du film *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, et de trois des prises de paroles d'Emma González : la première, le 17 février 2018, où elle s'attaque directement à Donald Trump et à la NRA sur la question des armes, avec le désormais célèbre : « *We call BS* »<sup>6</sup>. Nous nous appuierons également sur un débat télévisé en date du 21 février dans lequel Emma González confronte Dana Loesch, porte-parole de la NRA sur la question de l'accessibilité des armes. Enfin, et ce troisième discours constituera l'élément le plus important de notre corpus concernant Emma González, nous étudierons le discours du 24 mars 2018 à Washington, à l'occasion du rassemblement pour la « *March for our Lives* », discours d'une durée de six minutes vingt, soit l'exacte durée de la tuerie de Parkland qui a fait 17 victimes. Sur ces six minutes vingt, Emma González parle environ une minute trente, effectuant une brève présentation de chacun des adolescents tués, avant de se taire, laissant ruisseler ses larmes sur ses joues. Ces quelques quatre minutes de silence constituent le corps de notre analogie avec *La Passion de Jeanne d'Arc*, film muet qui s'appuie essentiellement sur le visage – souvent en larmes – de son interprète. En corpus secondaire, nous nous appuierons sur des articles au sujet d'Emma González, sur *Le cuirassé Potemkine*, dont certaines scènes peuvent apporter un éclairage à *La Passion de Jeanne d'Arc*, et enfin sur l'iconographie chrétienne. Nous avons écarté de notre corpus – pour Emma González, mais également par la force des choses pour Renée Falconetti - tout ce qui relève de la sphère privée et de ce qu'Emma González présente d'elle-même sur les réseaux sociaux.

---

<sup>6</sup> BS pour bullshit. « Nous disons que ce sont des conneries ».

Ainsi, dans un premier temps, il conviendra de définir le périmètre de notre analyse. Nous nous arrêterons sur le cinéma comme média de référence, créant une grammaire des visages. Nous verrons que Jeanne d'Arc incarne la figure de l'héroïne et que sa représentation dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, incroyablement novatrice, en a fait l'un des visages fondateurs du cinéma. Une fois le cadre de notre étude circonscrit, nous analyserons la ressemblance entre Renée Falconetti et Emma González, nous considérerons pour cela différents points de similitude, et la portée symbolique de ceux-ci. L'analyse de leurs visages nous permettra de mobiliser des outils d'analyses méthodologiques. Le troisième chapitre se concentrera sur le visage communicationnel, nous nous attacherons à l'étude de la déperdition de l'information qui s'opère entre l'émetteur et le récepteur. Enfin nous évoquerons les caractéristiques de ces visages, vues précédemment, pour considérer l'émergence d'un nouveau visage, un visage féministe.

## **I - Le cadre cinématographique comme langage fondateur : actrices et visages exposés**

« *Les masses aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux masses* »<sup>7</sup>

Jean-Luc Godard

En 1895, les frères Lumière réalisent le premier film de l'histoire du cinéma : « *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ». L'anecdote veut que, lors de la projection, la panique s'empara de la foule, persuadée que le train allait « crever l'écran », et venir percuter les spectateurs. Si le pouvoir d'immersion du cinéma est aussi saisissant, et ce, dès son origine, il faut néanmoins souligner dès à présent l'intelligence de la technique employée par Louis Lumière, qui, en choisissant d'utiliser la diagonale du champ, a valorisé la perspective et a ainsi renforcé l'effet de ce train sortant du cadre. Cet exemple de l'histoire du film souligne tout à la fois le rôle considérable que le cinéma va prendre en tant que média d'influence, mais également l'importance d'un bon usage de la technique qui vient sous-tendre le propos, et ainsi orienter le regard du récepteur. Nous allons donc dans un premier temps nous pencher sur la question du cinéma comme lieu de la construction d'un regard fondateur, en nous appuyant notamment sur la façon dont celui-ci crée une image – souvent fantasmée - des actrices, et ce notamment par le biais de leur visage. En effet, il nous semble capital de réfléchir tout d'abord sur le support comme lieu de la construction de la représentation iconique.

### **A- Le cinéma : lieu de représentation des visages**

Comment expliquer la place prise par le cinéma dans la vie quotidienne ? L'un des premiers éléments de réponse à son érection comme septième art tient à la synthèse de trois éléments. Le premier est qu'il participe de la tradition ancestrale de la narration : contes, légendes et histoires qui tiennent une place capitale dans la transmission de la mémoire. Il s'agit donc d'un média narratif, mais un média, qui, en

---

<sup>7</sup> Jean-Luc Godard. *Histoire(s) du cinéma*. Paris : Gallimard. 4 vol. 1998. Vol.1. p. 96-97.

sus, est un média de masse, ce qui constitue un deuxième point. En effet, dans les salles de cinéma, nous retrouvons d'autres spectateurs, venus eux aussi assister à une projection d'histoire, sur grand écran. Cet écran, enfin, constitue le point de rupture qui fait du cinéma un média unique et novateur lors de son invention, et qui permet encore aujourd'hui sa prééminence. C'est sur cet écran que le spectateur rencontre les acteurs et actrices, vecteurs des rêves et des passions, dont Hollywood est le temple. C'est sur cet écran que « *se donne à voir la vie dans son mouvement même* »<sup>8</sup>, et cette rencontre constitue notre troisième élément de réponse.

### 1- Le cinéma : lieu de projection

Entre le cinéma des Frères Lumière et le cinéma contemporain, il existe un écart considérable, car en évoluant du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur, et désormais vers la 3D et les écrans iMax, le cinéma a su se réinventer, rester en perpétuel mouvement. En nous appuyant sur les écrits de Gilles Lipovtsky et Jean Serroy dans *L'écran global*, nous pouvons ainsi faire émerger quatre âges, qu'il convient de définir préliminairement, afin de circonscrire les bases du cinéma comme média de référence et d'influence par excellence :

- Le premier âge est celui du muet, celui de la « *modernité primitive* »<sup>9</sup>. Ce premier moment de vie, qui court de ses premiers temps jusqu'aux années 1930 est un moment crucial, où le cinéma se cherche aussi bien dans son statut que dans son style, n'ayant pas de point de référence. Ce faisant, il se complexifie avec le temps, et s'éloigne du théâtre sur lequel il s'était appuyé dans un premier temps : « *jeu fortement expressionniste d'acteurs compensant par une mimique hypertrophiée l'absence de paroles ; style volontiers mélodramatique. (...) un art se constitue, qui à travers ses œuvres maîtresses, fait apparaître un mode d'expression radicalement nouveau, capable de dire le monde comme aucun autre art ne l'avait dit jusqu'ici. (...) Dans cette voie, il donne à ses images valeur d'icônes, en créant la figure de la star : Valentino, Dietrich, Garbo.* »<sup>10</sup>
- Nous le voyons, très rapidement, le cinéma se hisse au rang d'art à part entière,

---

<sup>8</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy. « *L'écran global* ». Paris. Editions du Seuil. 2011. P. 9.

<sup>9</sup> Ibid. P. 17

<sup>10</sup> Ibid. P. 18

et surtout créé des visages, des icônes, qui deviennent des référents pour le public.

- Le deuxième âge est celui de la « *modernité classique* »<sup>11</sup>, allant des années 1930 à 1950. C'est l'âge d'or des studios, qui correspond à la révolution technique du parlant qui périmé le muet. Par ailleurs, dès la fin des années 1930, apparaît la couleur. C'est également à cet époque que le spectateur assiste à l'essor de la « *star, invention des studios, (qui) cristallise tous les fantasmes ; divine, intouchable, comme Garbo (...)* »<sup>12</sup>.

- Le troisième âge, qui correspond aux Trente Glorieuses, est la « *modernité moderniste ou émancipatrice* »<sup>13</sup> : apparaissent alors des mutations profondes dans les formes, liées aux changements que le monde a connu après la Seconde Guerre Mondiale. En France, cela se traduit par l'émergence de la Nouvelle Vague, et une volonté de rupture stylistique. Les réalisateurs mettent en avant un esprit rebelle, qui s'affranchit des contraintes. Le sexe se libère et de nouvelles icônes apparaissent, comme Marilyn Monroe ou Brigitte Bardot.

- Enfin, depuis les années 1980, nous sommes dans l'ère du « *cinéma hypermoderne* »<sup>14</sup>.

A l'aune de ces quatre âges fondateurs du cinéma, nous pouvons d'ores et déjà constater la préséance des visages : les stars de cinéma, projetées à l'écran sur des surfaces géantes impactent les spectateurs, les faisant entrer en résonance avec les personnages qui vivent sous leurs yeux. Ceci est bien évidemment également lié à la puissance de projection et d'impact des films. Roland Barthes, dans « *En sortant du cinéma* », définit les sensations ressenties dans une salle obscure comme proche de l'hypnose. Au cinéma, l'image occupe tout l'espace : l'impact est immédiat, ne laissant que peu de place à la contemplation comme pourrait le faire la photographie, il crée une sensation sensible, sensitive, qui relève presque de l'haptique. Le cinéma devient l'art de la vie, une vie en mieux, plus romanesque, plus épique, dont les acteurs sont plus beaux. Il s'impose alors comme lieu de la « *fabrique du regard* », implémentant une façon de voir le monde qui se porte sur toutes les sphères de la vie contemporaine - social, esthétique, anthropologique, etc. Il devient média d'influence.

---

<sup>11</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy. « *L'écran global* ». Paris. Editions du Seuil. 2011. P. 18

<sup>12</sup> Ibid. P. 19

<sup>13</sup> Ibid. P. 19

<sup>14</sup> Ibid. P. 22

## 2- Le cinéma comme média de masse

Le cinéma a petit à petit conquis ses lettres de noblesse, devenant un art à part entière, le septième. Mais, bien que relevant du champ des arts, il n'est pourtant pas resté réservé à une élite, comme d'autres ont pu l'être avant lui. Ainsi, il possède la particularité d'être disruptif, car il n'a pas de précédent sur lequel s'appuyer pour se construire : il crée son propre langage, ses propres signes. Cousin du théâtre, il ne s'agit pourtant pas de théâtre filmé. Le cinéma est original, puisqu'il invente sa propre grammaire, et cependant cette nécessaire novation se mêle rapidement à une formule standardisée, un univers référentiel qui va de pair avec la réalisation technique ; ainsi un mouvement de caméra pourra traduire un signe spécifique : un travelling un mouvement d'acteur ou un gros plan une volonté de focalisation sur les émotions du personnage.

Mais cela implique également un processus de recréation sans cesse renouvelé : le cinéma entre ainsi dans une ère de quasi industrialisation, dont le modèle le plus emblématique est bien évidemment Hollywood, *l'usine à rêves*. Dans les années 1940, Hollywood produit ainsi une moyenne de 400 films par an<sup>15</sup>. Un tel rendement nécessite évidemment une organisation industrielle requérant différents corps de métier, qui vont chacun agir d'un bout à l'autre de la chaîne de création. En ce sens, il produit un travail d'industrie de masse.

Réunissant dans une salle obscure des personnes différentes, unis par l'attrait d'une histoire, le cinéma a ainsi eu un tel impact dans la vie des gens qu'il s'est rapidement imposé comme média de masse. Un titre d'autant plus facile à conquérir que les œuvres cinématographiques ont la capacité d'être projetées simultanément sur tous les écrans du globe. Par sa multiplicité de médiums, le cinéma a ainsi fait partie de ces médias qui ont contribué à réduire le monde : donnant un même cadre de référence d'un bout à l'autre du globe. Média d'affluence, il est devenu lunettes des spectateurs, possédant non pas un, mais des publics : car finalement, au-delà de la masse, son ambition est de toucher chaque individualité, et en effet, grâce à

---

<sup>15</sup> Ibid. P. 40

l'incroyable production des studios à travers le monde, chacun peut se reconnaître dans les visages portés à sa connaissance.

### 3- *L'émergence des stars de cinéma : le visage glamour comme stéréotype et idéal*

Nous l'avons vu, pour incarner ces personnages, à la psychologie bien « cadrée », le cinéma – dès son premier âge - fait appel à des vedettes dont la notoriété est l'une des garanties du succès populaire d'un film. Ces stars prêtent leur visage pour la promotion du film, se laissant photographier pour construire leur image dans les magazines. Cette démarche - qui engendre l'émergence de la photographie glamour comme outil de promotion - participe de la construction du mythe, ainsi « *la photo glamour produit des masques, non des visages – c'est à dire des types sociaux et des expressions standardisées - et que pour reconnaître le visage sous le masque, il faut connaître l'identité de la star* ». <sup>16</sup> Nécessaire pendant de la construction de cette image de la star, le spectateur assiste ainsi à l'émergence d'une définition du visage : un masque glamour, perçu comme visage idéal par le récepteur, emblème d'une certaine représentation de la féminité, modélisé par Hollywood et les réalisateurs de cinéma, qui imprègnent celui-ci de leur conception : « *le cinéma hollywoodien se concentrait sur l'image idéale de l'actrice qu'il fondait dans l'image réelle de la femme : les gros plans maintenaient un léger flou sur le visage* » <sup>17</sup>. Par le biais de leur regard, elles deviennent des avatars modernes de la muse, avec des réalisateurs endossant le rôle de pygmalion.

Vu par le prisme Hollywood, les personnages féminins, sublimés par le cinéma, l'usage de la lumière, la cosmétisation - et par le biais d'artifices - deviennent petit à petit des stéréotypes, qui, plus qu'images banalisées sont des clés de lecture. Il suffit de penser à Marilyn Monroe, la blonde plantureuse faussement ingénue, qui, toute sa vie, jouera le même type de rôle, s'enfermant dans sa propre caricature, ou plus tard Audrey Hepburn, son opposé hollywoodien : petite brune vive. Cette émergence de stéréotypes répond à un besoin de lisibilité et d'accessibilité par le spectateur. Un film doit être clair et compréhensible en répondant à des codes propres : début, milieu, fin,

---

<sup>16</sup> Jacques Aumont. « *Du visage au cinéma* » Paris : Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1992, p. 62.

<sup>17</sup> Karine Douplitzky. « *Les nouveaux spectres* ». Les Cahiers de médiologie N°15. Paris. Gallimard. 2002. P.212

mais également personnages à la psychologie accessible. Roland Barthes le définit dans ses *Mythologies* au sujet de l'usage de la frange comme signe de la romanité au cinéma : « *Cette même frange amenée sur le seul front naturellement latin du film, celui de Marlon Brando, nous en impose sans nous faire rire* »<sup>18</sup>. Le signe, appliqué à l'acteur doit simplifier la lecture au spectateur, d'où la nécessité de stéréotypes.

En élevant ces femmes au rang d'icône, en leur érigeant un piédestal, celles-ci échappent à elles-mêmes. Au-delà de l'interprétation, des visages et postures qu'elles doivent revêtir pour incarner des personnages, elles deviennent également très vite des références féminines, créant les tendances, transformant les goûts, instaurant de nouveaux codes de la beauté. Cela peut être mis en lien avec le fait que, hissées au statut du star, elles couvrent les pages des magazines, au lectorat essentiellement féminin. Les actrices sont ainsi des figures hybrides, à la croisée d'un être réel, d'une construction de cinéma, et d'une projection populaire, ce qui donne naissance à une tierce personne, à la croisée de ces chemins : sa *persona*<sup>19</sup>, un concept sur lequel nous reviendrons plus avant dans les pages qui suivent.

## **B - Jeanne d'Arc : figure de l'héroïne**

### *1- « Jeanne ! Au secours ! » ou l'incarnation de valeurs polymorphes*

Jeanne d'Arc fait partie de l'imaginaire collectif, preuve en est, elle incarne depuis des siècles en France une héroïne à la fois patriotique et populiste. Dans le cinquième tome de son Histoire de France, Jules Michelet consacre ainsi un long chapitre à la jeune fille de Domrémy, dans lequel il narre sa vie héroïque. Par ses origines modestes, sa candeur, son innocence, son humanité, sa simplicité et sa volonté de se mettre au service de son Roi, elle incarne pour Michelet le sentiment national, elle est la France. Ainsi, une « *idée se trouva à la fin être une personne* »<sup>20</sup> : la Patrie et Dieu s'incarnèrent en un « *corps mortel* »<sup>21</sup>, qui plus est, une jeune vierge. Cette jeune femme, issue d'une famille modeste, réputée comme peu éduquée, a

---

<sup>18</sup> Roland Barthes. « *Les Romains au cinéma* ». Mythologies. 1957. P30

<sup>19</sup> Nous développerons ce concept plus avant dans notre troisième partie.

<sup>20</sup> Jules Michelet, Jeanne d'Arc, Paris, Nelson Editeurs, 1934, p.319.

<sup>21</sup> Ibid, p.196

connu l'un des destins les plus fabuleux de l'Histoire de France, un destin d'autant plus héroïque, qu'il semble issu d'une légende. Et ce sont ses qualités de cœur qui lui ont permis de se transcender et de prendre en main le destin d'un Roi, par la même de la monarchie Française, et de facto de la France, puisqu'elle a occupé une place si capitale dans l'Histoire nationale : « *souvenons-nous toujours, Français, que la patrie chez nous est née du cœur d'une femme, de sa tendresse et des larmes, du sang qu'elle a donné pour nous* »<sup>22</sup>. Ce sont ses qualités qui lui ont donné son éclat, d'autant plus louables qu'elle disait les tenir de Dieu et ne réclamait rien en son nom propre.

Par sa nature même, par les valeurs qu'elle incarne et qui sont des vertus fondamentales, elle galvanise également le peuple français, comme elle a galvanisé ses troupes lors de ses batailles. « *Ô Jeanne sans sépulcre et sans portrait, toi qui savais que le tombeau des héros est le cœur des vivants (...) : à tout ce pour quoi la France fut aimée, tu as donné ton visage inconnu* »<sup>23</sup> s'écriait André Malraux : son sacrifice a ému le peuple, et c'est par ce sacrifice que son souvenir et son nom ont traversé les siècles.

Cette portée patriotique se ressent particulièrement après la Première Guerre Mondiale, et d'autant plus suite à sa canonisation en 1920. Jeanne d'Arc apparaît donc tout naturellement comme une figure guerrière, incarnation de valeurs qui viennent en soutien d'une identité nationale déliquescence. Citons ici un article paru dans *La Petite Illustration*, au moment de la sortie de *La Passion de Jeanne d'Arc* en 1928 : « *Mais le sacrifice de l'héroïque enfant n'a pas été inutile. De lui est née la France et la flamme du bûcher de la Pucelle d'Orléans, premier soldat de France, danse et se tord encore au souffle du vent sur la tombe du Soldat inconnu, sous l'Arc de Triomphe* »<sup>24</sup>. Jeanne d'Arc incarne la résistance à l'envahisseur mais surtout une figure de courage et de jusqu'au-boutisme. Elle a contribué à édifier l'identité française en s'appuyant sur des ressorts nostalgiques.

Paradoxalement, et malgré le lien consubstantiel de Jeanne avec l'Eglise, son image a été récupérée par divers bords, incarnant des valeurs politiques polymorphes

---

<sup>22</sup> *Ibid*, p.280

<sup>23</sup> André Malraux, *La politique, la culture*, Folio Essais, 1996, p283

<sup>24</sup> *La Petite Illustration*, n° 408, supplément à l'illustration du 24 novembre 1928. In Françoise Michaud-Fréjaville, « *Cinéma, Histoire* », Cahiers de recherches médiévales. 2005

selon la cause à incarner. Elle aura ainsi été louée par Jean Jaurès dans *L'Armée Nouvelle*, aura symbolisée la résistance à l'envahisseur sous la France de Vichy, le combat de la classe ouvrière contre les industriels, où l'identité française et la défense contre « l'envahisseur » avec le Front National. Ainsi, ce personnage historique est devenu malléable selon les besoins de la réalité extérieure, et selon l'interprétation qu'ont pu en donner les grands bouleversements idéologiques des derniers siècles. Elle « *est un instrument aux mains de ceux qui tentent de comprendre l'évolution des nations* »<sup>25</sup>.

Jeanne d'Arc, la sans-visage<sup>26</sup> aura par la suite plusieurs incarnations cinématographiques. Toutes relèvent d'une même démarche : la transposition de valeurs, des symboles, propres à une époque. La figure de Jeanne d'Arc est fascinante, car en tant qu'héroïne, elle combat des monstres qui recouvrent le visage de l'époque.

## 2- Il était une foi. Jeanne d'Arc : puissance hagiographique

Au-delà des récupérations politiques, Jeanne d'Arc, béatifiée en 1909 et canonisée en 1920, convoque une image hagiographique, car elle incarne plus qu'une femme ; citons pour mémoire le film d'Otto Preminger : *Sainte-Jeanne* qui s'en réclame dès le titre. Cependant, les films relatifs à Jeanne d'Arc – et *notamment La Passion de Jeanne d'Arc* – jouent de cette résonance hagiographique qui s'étend au-delà du simple sujet. En effet, plus que traiter de la vie d'un saint, sa représentation prendra alors des aspects symboliques forts. Dans ses représentations artistiques modernes, les saints portent toujours leur regard vers le ciel. Symboliquement, ils semblent ainsi dépasser les choses de la vie sur Terre, voir au-delà des nuages, du ciel – lieu métaphorique du paradis - pour se connecter au divin. « *La douleur jugée digne de représentation est, le plus souvent, celle qui paraît émaner de la colère, divine ou humaine* »<sup>27</sup> : dans l'imagerie hagiographique la souffrance accède à la transfiguration.

---

<sup>25</sup> Claude Foucart, « « *Cette vivante énigme* » : *Jeanne d'Arc* », Cahiers de recherches médiévales. Mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 11 août 2018. URL : <http://crm.revues.org/1693>

<sup>26</sup> Il n'existe en effet aucun portrait de Jeanne d'Arc. Tous sont postérieurs à sa mort.

<sup>27</sup> Susan Sontag. *Devant la douleur des autres*. Paris. Christian Bourgeois Editeur. 2003. P.47

Citons ici, l'exemple de *l'extase de Sainte-Thérèse* du Bernin, dont nous pouvons poser le postulat raisonnable qu'elle inspira Carl Dreyer et Renée Falconetti<sup>28</sup>.

Sur le plan de la représentation cinématographique, aucune femme ne peut lui être comparée, seul Jésus Christ dispose d'une aura aussi forte. En intitulant son œuvre *La Passion de Jeanne d'Arc* Carl Dreyer fait ainsi acte de filiation directe avec la Passion du Christ. Les derniers mois de la vie de Jeanne d'Arc offrent ainsi un parallèle évident avec cette période de la vie du Christ qui a précédé sa crucifixion - du moment de son arrestation, jusqu'à sa condamnation, son calvaire et sa mort sur la croix. A Jeanne, comme au Christ, on reproche plus sa nature que ses actes. Tous deux ont souffert en martyrs et ont été suppliciés, l'ont accepté et ont ainsi accédé à la rédemption. Carl Dreyer utilise d'ailleurs des symboles similaires, à l'image de la scène où les deux gardes de Jeanne la tourmentent et finissent par la coiffer d'une couronne, qui évoque bien évidemment immédiatement la couronne d'épines du Christ<sup>29</sup>. Ils lui placent également brutalement entre les mains une flèche en guise de sceptre, tout comme le bâton que dû porter Jésus. Au-delà des attributs, la représentation de Jeanne d'Arc par Dreyer reprend d'ailleurs les codes de la peinture classique dans la posture, les expressions et le traitement de la lumière<sup>30</sup>. En offrant comme sous-texte symbolique ce lien entre leurs passions respectives, le personnage de Jeanne d'Arc revêt ainsi lui aussi une forme d'immortalité. Ainsi, par un raccourci sémiologique, Jeanne se pare des mêmes attributs que Jésus Christ et devient alors également une figure divine.

### 3- *Jeanne•s d'Arc cinématographique•s : regard(s) et incarnation(s)*

Avec l'essor du cinéma, Jeanne d'Arc acquiert une dimension internationale, et se pare de nouveaux attraits, différents selon les réalisateurs, les époques, les supports. Elle fascine les artistes, qu'ils s'agissent d'auteurs, de metteurs en scène, de sculpteurs, de réalisateurs. En un siècle de cinéma, elle a été portée plus d'une dizaine de fois à l'écran. Parmi les plus notables, citons Georges Méliès qui la met en scène dès 1900, Cecil B DeMille en 1916 avec *Joan the Woman*, Victor Fleming en

---

<sup>28</sup> Cf. Annexe 2 : *La Passion de Jeanne d'Arc et L'Extase de Sainte-Thérèse du Bernin*. P. 86

<sup>29</sup> Cf. Annexe 3 : *Jeanne d'Arc selon Carl Dreyer – mise en parallèle avec les Ecce Homo*. P. 87

<sup>30</sup> *Ibid*

1949 et sa Jeanne d'Arc incarnée par Ingrid Bergman ou encore Otto Preminger avec Jean Seberg en *Sainte-Jeanne*. En France, Jacques Rivette et Robert Bresson – qui a d'ailleurs également réalisé un film sur le procès de Jeanne d'Arc - ont également tourné des films consacrés à Jeanne d'Arc.<sup>31</sup>

Chacun de ces réalisateurs s'est consacré à mettre en lumière une facette de Jeanne d'Arc - un avatar - toujours selon un prisme qui lui est propre. Il n'existe aucun portrait d'époque de Jeanne d'Arc : toutes les représentations qui en ont été faites sont postérieures. Elle n'a aucune image, et de ce fait, peut revêtir toutes les images. Ainsi, même si le regard que porte le réalisateur peut se prévaloir d'un travail historique – comme c'est le cas pour Carl Dreyer et Bresson – celui-ci porte nécessairement l'empreinte de son « créateur », fruit de son éducation, de ses valeurs, de sa religion éventuellement.<sup>32</sup> Chaque héroïne est donc façonnée selon une représentation subjective. « *Chaque génération lui a remodelé un visage. Des drames, des comédiennes lui en ont prêtés d'autres ; et ces visages superposés sont sinon aussi vrais, du moins aussi réels que son visage historique* »<sup>33</sup>. Au-delà de la vérité historique, avec Jeanne d'Arc c'est le personnage de l'héroïne en son époque et en celui du cinéma dont il est question. Nous l'avons constaté précédemment, chaque héroïne se donne à voir par l'œil-objectif de son réalisateur. Pour Cecil B DeMille et Gastyn, leurs films s'inscrivent ainsi dans un contexte pré et post-guerre, figurant alors une exaltation des conflits guerriers et des sacrifices militaires. Quant au duo Rossellini-Bergman et Besson-Jovovitch, ils donnent lieu à des représentations vues par le prisme d'Hollywood, plus ou moins héroïque et spectaculaire selon l'époque.

Aussi importante que le regard du réalisateur, et qui participe de ce choix subjectif : l'incarnation par l'actrice. Parmi les plus marquantes des films cités précédemment, nous pouvons citer Ingrid Bergman et Jean Seberg. Le choix des actrices relève également d'une autre démarche : la surexploitation de l'aura de l'interprète choisie, de son histoire personnelle et professionnelle, donc de sa « vérité » supposée. Cela s'inscrit dans ce que nous avons déjà défini précédemment comme

---

<sup>31</sup> Cf. Annexe 4 : *Liste des principaux films ayant pour sujet Jeanne d'Arc*. P.90

<sup>32</sup> Carl Dreyer, protestant, fut accusé d'anticléricalisme à la sortie du film.

<sup>33</sup> Claude Vermorel. « *Jeanne en son temps* ». Etudes cinématographiques N°10. Paris. P.10

sa « *persona* », c'est-à-dire un mélange des rôles précédents, des anecdotes intimes connues du public, de la personnalité de la star.

La Pucelle de Domrémy a transcendé son histoire, a été héroïsée par son destin dramatique, *incroyable*. En cela, elle entre dans la tradition des mythes fondateurs, allant de pair avec le cinéma, qui, comme nous l'avons vu, fait partie des nouveaux modes de transmission de la mémoire. Transposer cette histoire à l'écran c'est participer à l'écriture d'une histoire de la gloire nationale. A ce titre, elle rejoint, en France, la figure de Napoléon bien que non religieuse, et sur un plan religieux et universel elle peut être comparée au Christ. Elle contribue ainsi à un cinéma « de mémoire ». Paradoxalement, le cinéma, en lui offrant un visage contribue à la rendre plus humaine, plus abordable : « *il est patent que cette vision non lénifiante, deshéroïsée, rendue sensible aux souffrances et aux faiblesses humaines fait désormais partie de l'histoire mémorielle* »<sup>34</sup>. Jeanne n'est alors plus juste une figure froide de livres d'Histoire, elle s'anime et permet la projection et l'identification du spectateur. Elle dépasse le cadre de la création cinématographique et atteint ainsi le spectateur dans ses racines, dans son histoire, atteignant son identité et sa fierté nationale, par le biais de cette représentation évidemment plus symbolique que réaliste.

### **C - La Passion de Jeanne d'Arc : arrêt sur visage**

*« Il y a cette ressemblance entre une œuvre d'art et un homme, de même qu'on peut parler de l'âme d'un homme, ainsi peut-on parler de l'âme d'une œuvre d'art, de sa personnalité. L'âme apparaît dans le style (...) C'est par le style que l'artiste (...) fait voir aux autres son sujet avec ses propres yeux. Le style n'est pas quelque chose qu'on peut dégager de l'œuvre d'art terminée. Il la pénètre et l'imprègne tout en restant invisible et indémontrable. »*<sup>35</sup>

Carl Dreyer

---

<sup>34</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy. « *L'écran global* ». Paris. Editions du Seuil. 2011. P.184

<sup>35</sup> Carl Dreyer, « *Au sujet du style cinématographique* », Cahiers du cinéma N°33. 1954. p. 44.

En 1926, Carl Dreyer, qui compte déjà plusieurs films à son actif, et suite au succès du *Maître du logis*, est sollicité par la Société Générale des Films pour réaliser un long-métrage autour d'un personnage historique : choix lui était laissé entre Marie-Antoinette, Catherine de Médicis et Jeanne d'Arc. Après un travail de deux ans, un tournage de neuf mois, et trois mois de montage, pour un coût - alors faramineux - de neuf millions de francs (dont 1,3 consacrés à la réalisation des décors), *La Passion de Jeanne d'Arc* sort en 1928. Si le film est, au moment de sa sortie un échec public, bien que déjà un succès d'estime, il est aujourd'hui considéré comme l'un des chefs d'œuvre du cinéma<sup>36</sup>, « *un de ceux qui comptent le plus dans l'histoire du cinéma, un de ceux, en outre, qui ont le plus contribué à faire admettre que le cinéma pouvait égaler les autres arts* »<sup>37</sup>. Il est notamment loué pour le caractère novateur de sa réalisation et l'incroyable prestation de son actrice principale, Renée Falconetti. Pour rendre compte de l'essence des âmes de ses acteurs, Carl Dreyer a imposé au film une esthétique nouvelle, qui lui est propre.

### 1- *Un film muet qui dialogue avec le spectateur*

Pour réaliser *La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Dreyer s'appuie notamment sur la retranscription des Minutes du procès de la Pucelle. Il concentre en un film de 93 minutes les trois mois du procès, éludant son enfance, les voix, les faits d'armes et le couronnement de Charles VII pour ne rendre compte que de ces instants précis qui vont mener à sa condamnation. *La Passion de Jeanne d'Arc* constitue un tournant dans l'histoire du cinéma car le film - bien que de construction tragique classique<sup>38</sup> - s'inscrit en rupture avec les procédés cinématographiques précédemment employés dans le cinéma. Rappelons préliminairement que *La Passion de Jeanne d'Arc* est un film muet<sup>39</sup>. Cependant, des retranscriptions de ces Minutes sont insérées sous formes d'intertitres entre les plans filmés. Carl Dreyer s'est inspiré du style technique du

---

<sup>36</sup> Tous les 10 ans depuis 1952 le magazine britannique *Sight and Sound* établit, par vote auprès d'un panel de critiques internationaux, un palmarès des 10 meilleurs films de tous les temps : *La Passion de Jeanne* fait partie du classement en 1952, 1972, 1992 et 2012.

<sup>37</sup> Jean Sémolué « *La Passion de Jeanne d'Arc, prise de conscience de Carl Dreyer* » dans *Etudes cinématographiques* N°10. 1962. P38

<sup>38</sup> Unité de temps, de lieu, et d'action

<sup>39</sup> Le film était prévu pour être parlant mais de nombreux problèmes techniques contraignirent Carl Dreyer à en faire un film muet. De la musique a par la suite été ajoutée, mais bien plus tard et sans que cela soit de la volonté de Carl Dreyer, car les négatifs originaux ont été perdus durant des années suite à deux incendies. Un double du premier négatif a finalement été retrouvé en 1981 dans un asile psychiatrique d'Oslo. Ce sont ces négatifs qui ont servis de base de travail à la reconstitution réalisée par la Cinémathèque Française.

procès-verbal pour le traduire sur le plan formel : chaque question et chaque réponse étant très courte, elles se prêtent parfaitement à cette scénographie<sup>40</sup>. De ce fait, le film devient un objet à la fois visuel et textuel. Notons que les intertitres sont plaqués sur l'image, apparaissant parfois alors que nous voyons des répliques naître sur les lèvres des protagonistes. Parfois également nous sommes confrontés à des échanges, à des personnages qui s'expriment, sans que cela ne soit retranscrit dans les intertitres. Les signes d'assentiment ou de dénégation ne font pas non plus l'objet d'intertitres. Notons ainsi que sur 167 intertitres de dialogue, seuls 57 sont des répliques de Jeanne<sup>41</sup>. Beaucoup de questions de juges ont pour réponse son seul visage. Pourtant, bien que nécessitant un effort de projection, la compréhension du lecteur n'en est pas du tout empêchée. En cela, nous pouvons considérer que le film lui-même nous oblige à entrer en résonance avec les personnages, et au-delà même, nous oblige à dialoguer avec eux.

Face à Jeanne d'Arc, se trouvent ses juges et bourreaux, dont les expressions des visages équilibrent celles de la Pucelle, en les complétant ou en s'y opposant : « *Le film est conçu d'un bout à l'autre comme une série d'échanges émotifs, où les personnages évoluent moins qu'ils ne s'affirment* »<sup>42</sup>. Prenons ainsi en exemple les scènes où Jeanne est soumise au feu des questions des juges. Leurs visages semblent porter les stigmates de leur infamie. Notons également que de nombreux plans sur les juges mettent en lumière la laideur et les imperfections physiques des juges, comme par exemple les verrues de l'évêque Cauchon dont le spectateur ne peut se détourner. Ces visages grimaçants, menaçants, évoquent les rictus empruntés à l'iconographie chrétienne : ils rappellent les représentations des esprits malins, les gargouilles, aux visages caricaturaux déformés. En nous plongeant dans ces échanges, en nous confrontant aux affects, le film se construit en permanence comme un dialogue qui transcende l'écran pour atteindre le spectateur.

---

<sup>40</sup> Cf. Annexe 5 : *Retranscriptions des intertitres de La Passion de Jeanne d'Arc figurant les Minutes du Procès*. P. 23

<sup>41</sup> *Ibid.* P. 23.

<sup>42</sup> Jean Sémolué – « *La Passion de Jeanne d'Arc, prise de conscience de Carl Dreyer* » – Etudes cinématographiques n°10. 1962. P 46

## *2- Rendre compte de l'espace et du temps : la condensation comme enjeu dramatique*

Nous l'avons vu, le procès, s'est, dans la réalité, déroulé sur 29 jours. Carl Dreyer dans sa construction filmique nous perd quant à la durée réelle de l'action. Il est très difficile de définir si l'action se déroule sur plusieurs jours ou sur une seule journée. Cependant, Dreyer laisse à penser, au regard de l'intensité dramatique que le récit est condensé en une seule et même journée : celle de la mort de Jeanne d'Arc, le 30 mai 1431. Ainsi, il construit son film de telle manière que l'espace-temps est contraint, restreint, condensé en cette unique journée. Il ne dissimule pas ces entorses faites à la réalité historique mais les revendique, les assume tout au long du film. Il instaure ainsi une tension tragique considérable, puisque le temps semble s'écouler inexorablement, entraînant fatalement Jeanne vers son destin. Pour ce faire, Dreyer a bel et bien travaillé sur les retranscriptions des minutes du procès, mais les a réarrangés, évitant notamment toute redite, de telle manière que l'exactitude historique amène ici à une intensité dramatique inégalée.

Et cependant, le film déroule son action avec lenteur, les plans sur les visages sont interminables, les confrontations avec les expressions s'étirent sur de longues secondes, amenant le spectateur à la limite du supportable. Les intertitres, qui offrent aussi un salut propice au regard, viennent également alourdir le rythme. Le film est une coulée continue, rugueuse, dont le spectateur ne peut s'échapper, pris dans un engrenage terrible, dont il connaît l'issue. Cette lenteur participe d'une construction dramatique : sa valorisation est un procédé à part entière. La lenteur devient anti-vitesse, elle est affichée de façon ostentatoire comme telle.

A cette concentration dans le temps, répond une concentration dans l'espace : toutes les scènes du film se déroulent dans l'enceinte du Palais de Justice de Rouen, dans quelques lieux restreints. L'action se joue ainsi dans la grande salle du Palais, où Jeanne est interrogée, sa cellule où elle est renvoyée suite à l'interrogatoire, la salle de torture où elle s'évanouit face à la menace, sa cellule à nouveau, un cimetière où elle abjure finalement, sa cellule encore – où on lui tond les cheveux, marque de sa condamnation – et le bûcher enfin. Notons également ici que Carl Dreyer a souhaité travailler sur un film qui soit, si ce n'est intemporel, surtout atemporel. Ainsi aucun élément dans les décors, les accessoires ou les costumes ne prête à une reconstitution

historique : « *Ce n'est pas un procès reculé dans le temps, mais la réalité vibrante de l'instant, l'humanité charnelle, qu'il a voulu saisir immédiatement et sans détours* »<sup>43</sup>. Dreyer déjoue ainsi les pièges d'une image hollywoodienne de la « médiévalité », à l'image de la Romanité décrite par Barthes dans ses *Mythologies* : il n'y a pas ici de lisibilité du signe imposant un univers temporel, puisque nous l'avons vu, Dreyer traite de l'universalité des visages, sans user des subterfuges, ou d'artifices pseudo-historiques.

Cette tension de l'espace et de l'espace-temps, qui donne l'impression d'une seule et unique séquence dont le rythme deviendrait effréné, a créé une théâtralisation mais surtout une dramatisation de l'action. De la même manière que l'action est condensée dans l'espace-temps, l'unicité de décors participe du même sentiment d'étouffement.

### 3- *Une construction claustrophobique : le spectateur renvoyé à sa position de spectateur*

Si Renée Falconetti est le centre de l'attention du spectateur, l'extrême dépouillement du décor, associé à une grande parcimonie d'accessoires, n'y est pas étranger. Les visages des acteurs, filmés en plan serré, s'inscrivent dans des cadres scénographiques blancs, nus, qui font perdre au spectateur la conscience des limites. Les décors ont été dessinés par Jean Hugo, d'après le *Livre des Merveilles*. Dreyer désirait grâce à eux évoquer le style des miniatures médiévales, avec un effet de disproportion voulu entre la taille des personnages et la petitesse des constructions<sup>44</sup>. Pour ce faire, Hermann Warm<sup>45</sup>, chef décorateur de Carl Dreyer a travaillé sur des couleurs qui permettent de rendre une blancheur immaculée, presque aveuglante à l'écran : les décors intérieurs sont ainsi peints en jaune pâle, tandis que les extérieurs

---

<sup>43</sup> Jean Sémolué – « *La Passion de Jeanne d'Arc, prise de conscience de Carl Dreyer* » – Etudes cinématographiques n°10. 1962. p44

<sup>44</sup> Cf. Annexe 6 : *Comparatif du Livre des Merveilles de Marco Polo et des décors de La Passion de Jeanne d'Arc*. P. 95

Notons cependant que cela coûta très cher. On édifia par exemple à Clamart un immense château... qui n'apparaît presque pas dans le film, sauf quelques échappées dans les scènes du cimetière et du bûcher, ce qui provoqua la fureur des producteurs.

<sup>45</sup> Il a notamment été chef décorateur du *Cabinet du Docteur Caligari*

sont eux rose pâle, le but étant d'obtenir des couleurs qui n'emprisonnent pas la lumière, mais la reflète.

Soulignons également les contours du cadrage : les angles sont toujours laissés dans le flou, ce qui donne l'impression au spectateur d'être confronté à des scènes dont il serait le témoin direct, comme s'il voyait par son propre œil, et non pas par le prisme d'un écran. Ce travail d'ocularisation, associé à un cadrage quasi-exclusif en gros plans - qui ne laissent aucune place à la divagation du regard, à une possible autre interprétation - contraint le spectateur, par la force des choses, à focaliser son attention sur les personnages et sur l'action qui prend ici place sur la surface des visages, eux-mêmes écrans.

Pour s'échapper, le spectateur ne peut compter sur la perspective : les portes et fenêtres sont closes, enfermant par là-même le regard du spectateur. Pour Jeanne, cela symbolise l'impossibilité d'une échappatoire, l'incapacité de prétendre à un avenir ; quant au spectateur, pour lui nul point de fuite, il est captif des visages et des regards. En excluant ainsi tout point de référence, tout point d'accroche - somme toute tous les éléments du cadre de la narration - le spectateur perd également tout repère temporel mais également spatial qui pourraient le soutenir, mais également lui offrir un répit, dans son impitoyable face-à-face avec Jeanne d'Arc tourmentée. Il est impossible de définir une profondeur de champ entre l'acteur et le décor : tout semble se dérouler sur un seul et unique plan, dont toute idée de distance serait exclue. Prenons ici l'exemple de la scène finale du bûcher, l'unicité de lumière entre toutes les scènes rend impossible à définir si nous sommes en intérieur ou en extérieur : seul le bon sens peut nous guider. Hermann Warm, chef décorateur de Carl Dreyer, a construit sa scénographie sur un travail de perspective déformée<sup>46</sup>. La rareté et l'illisibilité du décor font que même les plans longs sont aussi spatialement superficiels que les plans très rapprochés. Notons cependant qu'il reste un élément fort du décor, souvent présent à l'image : la voûte – aussi bien porte que fenêtre qui utilise cette construction – et qui illustre le symbolisme du passage.

---

<sup>46</sup> « Les murs, les poutres et même les meubles avaient une perspective légèrement déformée, de telle sorte que les volumes apparaissaient clairement lorsque dans les gros plans, on les voyait en relation avec un visage ou un personnage » Hermann Warm in Carl Th. Dreyer « Réflexion sur mon métier » Paris. Cahiers du cinéma. 1997. P.165

Outre les techniques de cadrage, l'utilisation de la perspective asymétrique et l'absence d'un décor lisible, le film rompt également avec toute forme de continuité spatiale, ce, par des mouvements de caméra et des angles contradictoires. David Bordwell constate ainsi que « *chaque séquence contient un nombre étonnant et varié de fausses correspondances qui rendent constamment les relations spatiales au moins ambiguës et souvent franchement inconsistantes* »<sup>47</sup>. L'espace scénique devient, de ce fait, inharmonieux, incohérent et surtout inconcevable pour le spectateur, qui se trouve dans l'incapacité de lire les espaces entre les personnages, de les situer et même de les appréhender dans leurs relations : très peu de plans figurent plus d'un personnage, hormis ceux avec les juges, souvent mis en relation les uns avec les autres par un travelling. Quant à Jeanne, elle occupe la plupart du temps l'écran seule.

Ainsi, « *les compositions et mises en scène de la Passion servent le même intérêt que les visages : ils offrent un environnement expressif dans lequel le spectateur peut se projeter émotionnellement* »<sup>48</sup>. Cependant, si le spectateur peut se projeter émotionnellement, il n'en reste pas moins que les procédés filmiques déployés par Carl Dreyer et Hermann Warm enferment celui-ci dans sa condition, au sens où il ne peut ni l'oublier, ni même s'en défaire : celui-ci est toujours conscient de sa position de spectateur. Il en résulte une tension considérable, presque intolérable, durant laquelle les souffrances de Jeanne ne font que croître. De spectateur, nous devenons guetteurs, tendus dans une attention extrême, nous même prisonniers des visages dont nous ne pouvons pas nous échapper.

Grâce à ces procédés, Carl Dreyer fait du visage le lieu du récit, par l'importance inégalée que celui-ci prend. Reprenons ici les mots de Dreyer : « *Il n'y a rien au monde qui puisse être comparé à un visage humain, c'est une terre qu'on n'est jamais las d'explorer, un paysage qu'il soit rude ou paisible, d'une beauté unique. Il n'y a pas de plus noble expérience (...) que de constater qu'un visage sensible sous la force mystérieuse de l'inspiration, s'anime et s'habille de poésie* »<sup>49</sup>. Les décors, minimalistes, voire absents de l'image renvoient dans le hors-champ tout autre

---

<sup>47</sup> David Bordwell. « *The Films of Carl-Theodor Dreyer* ». Berkeley, Los Angeles/London : University of California Press, 1981. P.80

<sup>48</sup> Paul Schrader. « *Transcendental Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer* ». Berkeley, Los Angeles/London : University of California Press, 1972. P.123.

<sup>49</sup> In : David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris. Editions Métailié. 2003. P.267

élément que les visages. Ceux-ci deviennent à la fois décor, acteurs, dialogues, émotions. Ils sont lieu de l'action plus que tout autre endroit. Ils deviennent à la fois « carte et territoire ».

#### 4- Une mise en lumière transcendante

Rappelons ici également que *La Passion de Jeanne d'Arc* est un film en noir et blanc : ce non-fait en devient un, tant Carl Dreyer attache d'importance à travailler une palette de nuances, allant bien au-delà du noir et blanc, et utilisant - nous l'avons vu - des couleurs pâles qui paraissent plus blanches et plus aveuglantes à l'écran. Ainsi, en travaillant une lumière éblouissante, qui révèle et souligne les ombres et les imperfections, celle-ci prend une dimension allégorique, transcendante qu'il convient de souligner, et ce, au-delà de la représentation religieuse du sujet, en faisant des objets spirituels.

L'idée d'une transcendance, en ce qu'il sous-tend le dépassement de l'être par quelque chose de plus grand, implique chez Dreyer une dimension religieuse. L'art offre alors une équivalence avec la religion dans cette expérience de la religion offerte en miroir. Schrader parle d'un « *higher meaning* »<sup>50</sup>, que nous pouvons traduire grossièrement comme un « sens au-delà ». Ainsi nous pouvons citer l'exemple - peut-être le plus évident de cette visée transcendante – en nous appuyant sur la deuxième scène du film. Jeanne, ayant refusé d'abjurer est reconduite à sa cellule. Pendant ce temps, les juges font écrire une fausse lettre du Roi Charles VII. Jeanne pleure dans sa cellule, jusqu'à ce que les ombres projettent sur le sol la forme d'une croix. Celle-ci reprend alors espoir<sup>51</sup>.

Cet usage de la lumière s'inscrit dans la tradition du mouvement cinématographique appelé *Kammerspiel*<sup>52</sup>, qui vise à créer des scènes intimes en simplifiant le décor, mais également à la croisée du cinéma expressionniste<sup>53</sup>, qui s'attache notamment à l'éclairage. Cependant, *La Passion de Jeanne d'Arc* ne peut

---

<sup>50</sup> Paul Schrader. *Transcendental Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer*. - Berkeley, Los Angeles/London : University of California Press, 1972. p.6

<sup>51</sup> Cf. Annexe 8 : *Jeux d'ombres et de lumière et symbolique*. P. 96

<sup>52</sup> Littéralement « Théâtre de chambre »

<sup>53</sup> Rappelons ici qu'Herman Warm, chef décorateur de *La Passion de Jeanne d'Arc*, fût également le chef décorateur du *Cabinet du Docteur Cagliari*, film expressionniste par excellence.

être considérée comme un film expressionniste *stricto sensu*, car au-delà de l'éclairage, Carl Dreyer s'attache surtout à l'usage de la lumière ; Ainsi, il n'est pas un cinéma expressionniste au sens cinématographique du terme mais bien plus un cinéma d'expression.

#### 5- *La Passion de Jeanne d'Arc : filmer le visage en gros plan*

*La Passion de Jeanne d'Arc* utilise de façon quasi-exclusive le gros plan, meilleur moyen selon Carl Dreyer de plonger dans la psyché de ses personnages. Pour coller au mieux à ces émotions qu'il souhaitait porter à l'écran, Dreyer demandait aux acteurs de trouver la juste expression sans passer par l'intellectualisation mais en s'imprégnant de leur personnage pour le découvrir intuitivement<sup>54</sup>. Par ailleurs, les visages de ses acteurs étaient sans fards : Dreyer ayant refusé l'apport de maquillage sur les visages, qui auraient dissimulé la vérité des expressions.

Cet usage du gros plan crée une puissance dramatique considérable, qui va de pair avec un rythme effréné – le film comporte pas moins de 1499 plans, allant de moins d'une seconde à trente secondes. Généralement, les dialogues dramatiques, affectifs, privilégient un processus de champ-contrechamp, tandis que les dialogues « réfléchis » se font en côte-à-côte. Ils sont cependant associés – dans les rares déplacements de caméra - à des mouvements brusques, qui viennent heurter l'œil. Les plans viennent ici en support du texte pour donner à voir et à ressentir la parole, et la position de la caméra est un autre langage, qui vient compléter, donner du sens au jeu d'acteur. Dreyer choisit ce que le spectateur doit voir ou ne pas voir, il conditionne son regard : le spectateur, immergé dans l'image, ressent ainsi, de manière quasi physique des chocs identiques à ceux de Jeanne confrontée aux questions de son tribunal et torturée par elles. Le spectateur entre dans une logique de projection identificatrice.

Ces *close-ups* sont l'équivalent d'un soliloque, dans lequel nous rentrons en confrontation. En filmant en gros plan, et nous l'avons vu, avec des décors qui font

---

<sup>54</sup> S'il a beaucoup été dit que Renée Falconetti a été martyrisée par Dreyer, leur relation privilégiée a aussi souvent été soulignée. Chaque fin de journée, Dreyer et Falconetti restaient seuls pour visionner ce qui venait d'être tourné et en discuter.

perdre toute notion du temps et de l'espace, le temps de l'action se trouve parfois suspendu, agrégé au temps du visage. Cette manière de filmer participe de la construction claustrophobique du film mais crée tout à la fois un sentiment d'intimité mais également de confinement, voire d'étouffement : « *l'image me captive, me capture : je colle à la représentation* »<sup>55</sup>. David Kindersley, éditeur anglais, invente le terme de « *look and feel* » pour désigner ce sentiment de regarder et ressentir à la fois. En regardant les protagonistes, nous sommes touchés par leurs affects, car nous sommes proches d'eux. Malgré l'écran, le gros plan les fait entrer dans une distance relative, celle de la « *distance intime* »<sup>56</sup>, créant une relation presque haptique avec ces visages. La proximité physique engendre la proximité psychique.

Nous pouvons ainsi considérer que dans le visage s'élabore une intentionnalité représentationnelle, mis en valeur par gros plan, qui érige en symbole par le biais de cette deixis. Mais ce fait nous questionne sur cette intentionnalité. Les visages nécessitent-ils un contexte pour (s') exprimer ? Pour que le spectateur soit en mesure de lire les expressions, Lev Koulechov, réalisateur soviétique, a travaillé sur la portée d'un visage filmé hors contexte. Son étude, aujourd'hui connue sous le nom d'effet Koulechov ou effet Mosjoukine – du nom de l'acteur de l'expérience – consiste à démontrer que le visage n'a de sens que dans un contexte<sup>57</sup>. Ainsi, sans plan « explicatif », le spectateur serait incapable de comprendre le sens de l'image. Outre que ce constat remette, bien évidemment, considérablement en cause les talents de l'acteur, il crée par ailleurs un phénomène de contamination sémantique puisque l'association des plans influence le sens. Il renvoie ainsi au spectateur son propre regard, que celui-ci réimprime ensuite sur l'acteur. Le montage permettrait de donner du sens à l'image, en suggérant au spectateur des informations qui ne sont pas présentes à l'écran : le réalisateur construit de cette manière un espace diégétique du film. Si le parcours de lecture filmique est si important c'est parce que, comme le rappelle Umberto Eco, « *la fixation de mon attention ou de celle de l'autre sur quelque chose est la condition de toute sémiotique à venir. [...] La fixation de l'attention a même lieu avant la curiosité, avant la perception de l'objet en tant qu'objet. C'est la*

---

<sup>55</sup> Roland Barthes. « *En sortant du cinéma* » In : *Communications, Psychanalyse et cinéma*. N°23, 1975. p.106

<sup>56</sup> Edward Twitchell Hall. *La dimension cachée*. Paris. Seuil. 1978. 254p.

<sup>57</sup> L'expérience consiste à assembler le visage du comédien Mosjoukine, filmé en gros plan, avec 3 autres plans : une assiette de soupe – Mosjoukine, une enfant morte – Mosjoukine, une femme alanguie - Mosjoukine. Sur son visage neutre, le spectateur croit pourtant lire : gourmandise, tristesse, ou envie. Cf. Annexe 8 : *L'effet Koulechov : compréhension d'une image et contexte*. P. 97

décision encore aveugle par laquelle, dans le magma de l'expérience, j'individue quelque chose dont je dois rendre compte »<sup>58</sup>. Nous cherchons naturellement une relation entre deux plans lorsque ceux-ci nous sont présentés l'un à la suite de l'autre, et nous construisons ainsi un espace de narration qui offre une cohérence à cette relation<sup>59</sup>. Pourtant, malgré la volonté de Koulechov de démontrer qu'il n'existe pas de langage universel de l'émotion, ce phénomène de contamination sémantique ne peut que difficilement se greffer sur *La Passion de Jeanne d'Arc*, car, d'une part, le contexte est déjà connu, influence la réception du spectateur, et que d'autre part, Carl Dreyer a cherché à montrer l'émotion pure, et il n'y a que peu d'expressions neutres, qui pourrait se prêter à projection.

Notre première partie nous a donc permis de constater que le cinéma, en tant que média de masse, a occupé une place prépondérante dans la construction d'une *fabrique du regard* et notamment en érigeant des visages en figures-types qui deviennent des références dans l'imaginaire collectif. Jamais les spectateurs n'avaient été confrontés de si près aux personnages : la proximité en est telle qu'ils se fondent alors en eux. Dans ce cadre de référence, la figure de Jeanne d'Arc, qui occupe une place prépondérante en tant qu'incarnation de la Nation Française, a été portée à l'écran de nombreuses fois. Parmi les nombreux développements de ce « *cinéma mémoriel* »<sup>60</sup>, Carl Dreyer dans *La Passion de Jeanne d'Arc* expose le visage de son actrice et en exploite sa puissance hagiographique, auratique, de telle façon que le spectateur ne peut s'échapper de sa contemplation. Par-delà cette volonté du réalisateur de capter l'attention et conditionner le regard, cela nous amène logiquement à notre deuxième partie qui se focalisera sur les biais communs d'incarnation du visage entre Jeanne d'Arc, notre figure tutélaire et Emma González en tant que son héritière.

---

<sup>58</sup> Umberto Eco. *Kant et l'ornithorynque*. Paris. Grasset. 1997. pp. 20-21.

<sup>59</sup> Notons cependant que si la relation spatiale n'est pas cohérente, il devient plus difficile d'effectuer ce saut sémantique.

<sup>60</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy. « *L'écran global* ». Paris. Editions du Seuil. 2011. P.173

## II - Renée Falconetti et Emma González : au-delà de la ressemblance, le visage incarné

« Elle avait connu bien des épreuves et il me semblait que son visage portait... oui, en portait encore des marques – des rides, des éraflures invisibles... »

Carl Dreyer<sup>61</sup>

Figure 1 : Visages d'Emma González (à gauche) et de Renée Falconetti (à droite) :



Source : Edwin Heaven – Twitter<sup>62</sup>

Si la représentation de la figure de Jeanne d'Arc s'inscrit dans un cadre sémiotique déterminé par le cinéma d'une part et l'histoire d'autre part, il nous faut encore identifier et caractériser les biais sémiologiques qui concourent à l'incarnation

---

<sup>61</sup> Maurice Drouzy. « *Falconetti et Dreyer (ou la star et le parpaillot)* » Paris. Cahiers du Cinéma. Editions de l'Etoile. 1995. P.38

<sup>62</sup> Compte Twitter d'Edwin Heaven. Tweet en date du 24 mars 2018, soit le jour de l'allocution de Washington. Consulté le 22 juillet 2018. URL : <https://twitter.com/writeslikehell/status/977767210159521792>

et à la puissance d'impact de leur visage, que le spectateur n'a plus qu'à recevoir. Dans un premier temps, notre réflexion portera donc sur Renée Falconetti comme actrice disruptive par rapport à son temps, avant de nous attarder sur la symbolique liée aux yeux et aux cheveux au sein de l'entité visage. Nous étudierons spécifiquement leur visage, comme lieu de la cristallisation du dialogue, et nous nous attarderons spécifiquement sur les yeux et les cheveux.

Par ailleurs, rappelons ici préliminairement qu'Emma González a 17 ans, et que Renée Falconetti incarne une Jeanne d'Arc âgée de 19 ans au moment de son procès. L'une comme l'autre font front, face à des hommes en position de domination. Au lieu d'incarner une « demoiselle en détresse », elles occupent des postures très chevaleresques, refusant le mensonge et s'érigeant comme voix de la vérité. Au-delà de l'évidente ressemblance de ces deux visages mis en lumière, c'est la lisibilité de leurs émotions, leurs mises à nu totales qui frappent le spectateur.

## **A – Masquer et révéler. Renée Falconetti : l'anti-image cinématographique**

### *1- Greta Garbo : exemple du masque hollywoodien par excellence*

S'il est une actrice qui surpasse toutes les autres en termes d'immortalité du visage, c'est bien Greta Garbo dont « *elle a moins inventé un usage qu'un concept du visage* »<sup>63</sup>. Celle-ci n'a jamais laissé paraître les outrages du temps, mettant fin à sa carrière après seulement 20 ans de tournage, sortant de plus en plus dissimulée par divers artifices – lunettes, chapeau, foulard, etc. - à mesure qu'elle avançait en âge. Elle a ainsi construit elle-même sa propre mythologie. De fait, elle n'a jamais vieilli, puisqu'elle n'est jamais apparue comme telle dans la mémoire collective. Et n'ayant jamais vieilli, elle a par conséquent atteint une forme d'immortalité, qui l'a élevée au-dessus du commun des mortels et ainsi soustrait à toute identification.

---

<sup>63</sup> Jacques Aumont. *Du visage au cinéma*. Paris. Cahiers du cinéma. Editions de L'Etoile. 1992. P.78.

Pour Roland Barthes « *Garbo appartient encore à ce moment du cinéma où la saisie du visage humain jetait les foules dans le plus grand trouble, où l'on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre, où le visage constituait une sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne pouvait ni atteindre ni abandonner* »<sup>64</sup>. Greta Garbo est le visage par excellence de l'âge d'or hollywoodien, où le visage de l'actrice se lit avant celui de son personnage, il dépasse le paradoxe d'un double visage, à savoir un visage qui représente à la fois l'acteur lui-même et un autre. Dans *La Reine Christine*, le plan final la présente en figure de proue de son navire fendant les flots : son visage impassible, aux yeux qui ne cillent pas, remplit peu à peu tout l'écran, et transforme son visage en masque : à la fois divin et mortuaire, à l'image des masques de pharaons. Hollywood en fait donc une surface parfaitement lisse, sur laquelle il est impossible d'avoir prise.

Il convient de s'attarder sur les particularités de ce visage : traits anguleux – qui peuvent d'ailleurs convenir également à un homme comme dans *La Reine Christine*, où elle se travestit – sourcils aigus, et surtout un visage extrêmement fardé, très blanc, qu'elle porta jusqu'à la fin de sa carrière en 1941. « *Dans ce visage déifié, quelque chose de plus aigu qu'un masque se dessine (...) le masque n'est qu'addition de lignes, le visage, lui, est avant tout rappel thématique des unes aux autres. Le visage de Garbo représente ce moment fragile où le cinéma va extraire une beauté existentielle d'une beauté essentielle, où l'archétype va s'infléchir vers la fascination de figures périssables, où la clarté des essences charnelles va faire place à une lyrique de la femme* »<sup>65</sup>. Le visage de celle qu'on surnommait « La Divine » répond donc à un ensemble de signes, pris dans des significations qui finissent même par les dépasser. Ainsi Barthes fait du mythe Garbo une forme d'idéologie.

En cela, Greta Garbo, ayant soigneusement dissimulé les outrages du temps, fait figure d'exception cinématographique : « *car cette troublante capacité à la métamorphose (...) le cinéma, l'intègre comme facteur constitutif de son art, celui de la durée. Le passage du temps s'inscrit sur le visage qui devient médium et plaque tournante de la narration : une surface-écran. D'incessants passages du verbe à la chair, et inversement, ont lieu sur le visage, témoin et siège par excellence de*

---

<sup>64</sup> Roland Barthes. « *Le visage de Garbo* ». Mythologies. Paris. Editions du Seuil. 1957. P.75

<sup>65</sup> Roland Barthes. « *Le visage de Garbo* ». Mythologies. Paris. Editions du Seuil. 1957. P.77

*l'incarnation* »<sup>66</sup>. Or, Garbo, et son visage lisse, qui fut parfois comparé à un masque mortuaire en refusant le temps, a refusé aussi l'expressivité. Sa beauté reste ainsi une beauté froide, un idéal de papier glacé plus que de cinéma.

## 2- Du bon usage de la lumière au cinéma : la photogénie comme qualité

S'il est quelque chose de particulièrement remarquable chez Greta Garbo, c'est l'usage de la lumière qui a été construit autour d'elle. Avec une lumière très forte, des ombres se créent, qui donnent relief, personnalité et mysticisme au visage. Nous ne pouvons pas ici, ne pas nous référer à Roland Barthes et à ses écrits sur l'acteur d'Harcourt : par l'habile jeu de lumière, les actrices « *sont à la ville manifestement des anges* »<sup>67</sup>. Saisis hors de tout contexte, photographiés hors de tout corps, dépouillés de leurs attributs physiques et vocaux, et donc hors de toutes interprétations, les acteurs affichent une virilité triomphante et les actrices une féminité délicate. Ils endossent un nouveau rôle : celui de l'objet divin, intouchable. Le visage, baigné dans une lumière intemporelle est ainsi « *plane, lisse, (...) poncé par la vertu, aéré par la douce lumière du studio d'Harcourt (...) éternellement jeune, fixé à jamais au sommet de la beauté (...) idéalement silencieux, c'est-à-dire mystérieux, plein du secret profond que l'on suppose à toute beauté qui ne parle pas (...) réduit à un visage épuré de tout mouvement* »<sup>68</sup>. Ils se hissent ainsi au-dessus de leur condition humaine, s'éloignent des rôles qu'ils ont pu interpréter, et qui pourraient laisser une empreinte sur leur image : Harcourt entend montrer l'être en dehors des plateaux, la vérité de l'acteur. Une fois photographiés, ces visages revêtent alors des qualités inouïes, se parent d'un supplément de « visagité », mais plus que photographies, ils deviennent alors clichés.

Outil de cet enjolivement, la lumière, nous le constatons avec l'exemple d'Harcourt, joue un rôle primordial, celui de magnifier le visage. Dans le cas de Greta Garbo ou d'Harcourt, elle le rend lisse, le sort de tout espace temporel pour le rendre immortel. Dans le cas de *La Passion de Jeanne d'Arc*, elle souligne les ombres et les failles pour Renée Falconetti, ou les défauts physiques – rappelons-nous ici les verrues

---

<sup>66</sup> Daniel Bounoux. « *Faire visage comme on dit faire surface* ». Les Cahiers de médiologie N°15. Paris. Editions Gallimard. 2002. P.12

<sup>67</sup> Roland Barthes. « *L'acteur d'Harcourt* ». Mythologies. Paris. Éditions du Seuil. 1957. P.25

<sup>68</sup> *Ibid.* P.24

de Cauchon – pour les juges. Ainsi, c'est dans l'usage du noir et blanc que se révèle pleinement la photogénie, comme le souligne Barthes : « *La couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres). Car ce qui m'importe, ce n'est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée* »<sup>69</sup>. Plus que la lumière artificielle utilisée par le photographe, ce serait finalement le photographié qui par sa lumière propre se valoriserait, étant alors photogénique, en se reflétant dans son entièreté sur l'image fixe. Emma González a également été photographiée, dans le cadre d'un reportage fleuve du Times<sup>70</sup>. Son portrait, entre ombre et lumière, baigné d'une lumière douce, où elle figure léger sourire aux lèvres, et yeux regardant vers le ciel, dans une pose à la fois actorale et empreinte de mysticisme, évoque, nécessairement les procédés d'Harcourt.

Inné ou acquis, qualité autre que la beauté, fabrication consciente ou « supplément d'âme » : s'il est difficile de définir la photogénie, il est également ardu de saisir la façon dont elle peut être mobilisée. Pour Jean Epstein, aucun visage n'est photogénique, c'est son expression qui l'est, car « *la photogénie est de l'ordre de la seconde* »<sup>71</sup> : il s'agirait alors de savoir capturer ces instants de grâce où le visage se dévoile. La photogénie serait une « image-mouvement » pour reprendre Gilles Deleuze, et c'est dans cette saisie de l'instant que résiderait la représentation photographique d'une image idéale, une image qui transcenderait le visage pour rendre compte du caractère. Il ne s'agit donc pas de rechercher un visage le plus lisse et le plus abstrait possible, mais un visage qui « dit ». En cela, la photographie procède d'une volonté du meilleur rendu possible du visage, la difficulté consistant à saisir l'insaisissable, à saisir ce « je-ne-sais-quoi », qui émane d'un visage et le rend photogénique.

Nous le constatons, la photogénie pose un problème de définition considérable, car montrant l'insaisissable, elle semble également se dérober à toute volonté de saisie. Pour Louise Merzeau, la photogénie se situe ainsi « *dans cet entre-deux du visage, dont le propre est de toujours se tenir à mi-chemin entre la surface, le signe et*

---

<sup>69</sup> Roland Barthes. *La Chambre Claire*. Gallimard. Paris. 1980. P.128

<sup>70</sup> Cf. Annexe 9 : *Portrait d'Emma González paru dans l'article « The School Shooting Generation Has Had Enough » - 22 mars 2018. Time Magazine. P.98*

<sup>71</sup> Jean Epstein. *Ecrits sur le cinéma*. Cinémaclub-Seghers. Paris. 1974. P.93

*l'artifice* »<sup>72</sup>. Paradoxalement, la photogénie dépasse donc le simple champ du visible et se réclame de l'insaisissable, dépassant le signe. Soulignons que cette mise en lumière de ces visages, la saisie de ce « je-ne-sais-quoi » participe de la fabrique du regard du récepteur. En utilisant des procédés qui visent à révéler au spectateur l'intériorité de la personne figée sur la pellicule, que le spectateur doit pouvoir appréhender dans sa globalité – et parfois, plus encore, dans sa quasi-divinité – et ce, en une pose, le photographe surexploite la photogénie de son sujet. Il capture ce que le spectateur reçoit comme l'essence du sujet photographié et oriente la lecture du regard interprétatif.

### 3- *Visage muet et gros plan*

Le visage de Renée Falconetti est, par nécessité, un visage muet, qui ne peut exprimer que par sa surface. Sa bouche, bien que mouvante, est un organe « vide », puisque le sens ne nous en est pas clairement lisible – rappelons ici que les intertitres ne coïncident pas forcément avec les mouvements des lèvres des protagonistes - même si nous pouvons parfois le deviner. Quant à Emma González, son visage n'est jamais aussi puissant et expressif que lorsqu'elle se tait pour laisser la pleine puissance à ses émotions. Dans cette communication non-verbale, le visage révèle de multiples couches de sens que l'esprit se charge ensuite d'unifier. « *Bien sûr, il est absurde de croire que le langage en tant que tel puisse véhiculer un message. Une langue est toujours prise dans des visages qui en annoncent les énoncés, qui les lestent par rapport aux signifiants en cours et aux sujets concernés. (...) Le visage est un véritable porte-voix* »<sup>73</sup>. Nous ressentons alors le visage comme le symbole de l'esprit. C'est dans le visage que se dépose l'expression du caractère. Le visage produit alors avec un minimum de modification – des larmes qui coulent, par exemple - un maximum d'impact.

Le visage en gros plan deviendrait alors le lieu de l'affect, qui est, par essence même, éphémère dans son émergence, passant qu'une qualité à l'autre. « *Le cinéma est consubstantiel à certains sentiments dont il représente la fugivité, la mobilité. S'il*

---

<sup>72</sup> Louise Merzeau. « *De la Photogénie* ». Cahiers de médiologie N°15. Gallimard. Paris. 2002. P.200

<sup>73</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mille plateaux – Capitalisme et Schizophrénie* 2. Paris. Les Editions de Minuit. 1980. P.220

*incarne ce cinéma-là, le visage-muet se définit par ce qui passe sur lui sans s'arrêter, par le temps* »<sup>74</sup>. Ce visage serait donc plus libre et c'est par le biais du gros plan que la psyché du personnage pourrait alors se révéler aux spectateurs.

Le visage muet, en tant que lieu de la communication qui s'est départi de la parole est très souvent filmé en gros plan, comme pour asseoir plus encore son message : « *la forme du visage muet, son espace-temps est le gros plan* »<sup>75</sup> écrivait Aumont, dépassant ainsi la technique cinématographique. Il occupe, il envahit la totalité de l'écran, et l'écran lui-même devient alors visage. Il signifie alors une « *vision totale de la surface de l'écran, et même un vision totalitaire* »<sup>76</sup> : il exclut alors, par la force des choses, tout autre élément du champ de vision. Le visage se trouve entièrement décorporalisé, privé du secours de son entité complète.

#### 4- *Visage nu et mise à nu*

Dès les premiers temps du cinéma, une distinction se fait entre comédien de théâtre et acteur de cinéma. Le comédien est amené à revêtir différentes apparences selon les rôles, tandis que l'acteur de cinéma n'en revêt qu'une, car, nous l'avons vu, les films nécessitent souvent l'appropriation de l'aura qui entoure le comédien afin d'attirer le spectateur. « *Si le visage de l'acteur de théâtre, support virtuel de masques innombrables, n'a au fond pas de traits particuliers, l'acteur de cinéma exprime un masque et un seul (...). L'acteur de film, doit tout posséder de façon innée : la beauté, le courage ou la concupiscence doivent être à voir dans le film, ne peuvent être remplacés grâce à des adjuvants. En outre, le maquillage ne doit pas détruire ce visage inné : quant au réalisateur, sa tâche est de faire jouer l'acteur « à l'intérieur de ses limites »* »<sup>77</sup>. Théâtre et cinéma fonctionnent ainsi sur deux modes distincts : attrait du texte, de l'auteur et du metteur en scène d'une part, attraction pour l'acteur d'autre part. Ainsi, si le comédien de théâtre est amené à jouer différentes interprétations, attardons-nous ici sur les besoins cosmétiques inhérents. Au théâtre, le maquillage, le fardage doit être outrancier, être visible par tous les spectateurs, y compris les plus

---

<sup>74</sup> Jacques Aumont. « *Du visage au cinéma* » Paris : Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1992. P.101

<sup>75</sup> *Ibid.* p.100

<sup>76</sup> *Ibid.* p.92

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 80

éloignés de la scène. Au cinéma, en revanche, le maquillage doit révéler : sublimés les acteurs sont eux-mêmes, mais en mieux. Cet usage du maquillage entraîne un dédoublement du visage, la création d'un masque, que l'acteur porte par-dessus son visage, sans que cela ne l'oblitére.

L'exemple de Cindy Sherman, artiste américaine, qui a beaucoup travaillé sur la construction du visage et questionné l'usage du maquillage est particulièrement significatif pour démontrer l'usage du maquillage dans la construction de personnages. Sa série intitulée « *Untitled Film Stills* »<sup>78</sup> la représente ainsi se travestissant en différentes personnalités stéréotypées du cinéma, différents « clichés » de l'iconographie américaine : starlette blonde qui évoque Marilyn, pin-up, femme au foyer ou encore étudiante. Le maquillage oblitère le visage de l'artiste pour créer celui des personnages, et la démultiplie, représentant différentes femmes en une, questionnant la représentation, mais aussi le visage et ses possibilités de transformations et d'expressions car il ne vient pas créer un masque figé. Le maquillage met ainsi en images une sémiologie de l'expression. « *Untitled Film Stills* » s'inscrit à mi-chemin entre reproduction des stéréotypes d'une féminité exacerbée et fantasmée d'une part, et sémiologie d'une mythologie d'autre part.

Le cas de Renée Falconetti pour Jeanne d'Arc est extrêmement rare, car c'est son visage nu – véritablement nu et non pas maquillé pour sembler nu, comme d'ailleurs l'ensemble des acteurs - qu'elle présente à l'écran. Renée Falconetti, qui était alors âgée de 34 ans, paraissait ainsi beaucoup plus jeune. « *On expérimenta d'abord avec quelques visages fardés, puis on essaya des poudres de couleur. (Son opérateur) était habitué à photographier de beaux visages (les actrices ne pouvaient jamais être trop belles). Mais après quelques hésitations, il abandonna les produits de beauté habituels. Grâce au seul jeu de la lumière et à des caches appropriés, il réussit à faire ressortir une beauté éclatante et simple, comparable à celle de gravures sur bois* »<sup>79</sup>. L'absence totale de maquillage procède ici d'une mise à nue aussi bien physique que symbolique. Ce manque d'artifice, qui vise usuellement, soit à dissimuler, soit à souligner ou exagérer, révèle finalement plus que tout autre chose. La rhétorique s'inscrivant sur le visage, il devient ainsi lui-même écran.

---

<sup>78</sup> Les « films stills » étaient de petites photos prises sur les tournages. Cf. Annexe 15 : *Cindy Sherman – Untitled film stills*. P. 107

<sup>79</sup> Carl Th. Dreyer. « *Réflexions sur mon métier* ». Paris. Petite bibliothèque des cahiers du cinéma. 1997. P.164

Soulignons également ici l'influence de l'art classique dans la conception graphique de *La Passion de Jeanne d'Arc*. Ainsi, l'intérêt de Carl Dreyer pour Renée Falconetti ne résidait pas dans la beauté de son actrice, mais dans sa capacité à émouvoir le public plutôt qu'à le subjuguier : « *Nous sommes loin des mines de l'actor's studio, dont la retenue tant vantée n'a d'autre sens que la gloire personnelle du comédien (je renvoie pour exemple aux mines de Brando dans le Dernier tango à Paris)* »<sup>80</sup> disait Barthes au sujet du cinéma d'Eisenstein. Il en est de même avec Renée Falconetti. Il est intéressant de souligner ici la puissance de son jeu et ce clivage qui a été souvent fait entre comédien et acteur, car celle-ci était une comédienne de théâtre, sociétaire de la Comédie Française ; *La Passion de Jeanne d'Arc* fût d'ailleurs son seul et unique film.

## **B - Le visage comme lieu du regard**

« *T'as de beaux yeux, tu sais* »

Jean Gabin - Quai des Brumes

Yeux exorbités, yeux larmoyants, yeux suppliants, yeux implorants, yeux habités, yeux passionnés, yeux terrifiés, yeux absents, yeux éteints : dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, c'est un monde d'expression qui passent dans les yeux et sur le visage de Renée Falconetti. Dans l'imaginaire collectif, les yeux disposent d'une aura particulière, ils sont considérés comme « le miroir de l'âme ». Force est de constater que regarder *La Passion de Jeanne d'Arc* c'est aussi se laisser happer par le regard de Renée Falconetti, qui tient à lui seul lieu de texte. Les yeux d'Emma González sont aussi puissants lorsque, lors de ses prises de parole, elle les fixe au loin. « *Par le regard se fait la prise en considération du visage de l'autre, et donc symboliquement de son sentiment d'identité* »<sup>81</sup> : le regard constitue une passerelle, un point d'ancrage de l'intention et de l'attention au cœur du visage. D'ailleurs, ne pas regarder en face est considéré comme un signe révélateur de malhonnêteté, de duplicité. Le regard

---

<sup>80</sup> Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein ». L'obvis et l'obtus. Paris. Seuil. 1982. P.91

<sup>81</sup> David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris. Editions Métailié. 2003, P.152

porte donc en lui, à la fois une promesse d'échange et une révélation que l'on fait à autrui. Ainsi, dans la théorie deleuzienne du visage, les yeux constituent le « trou noir » de la subjectivité interprétative, tandis que le visage représente le « mur blanc » de l'expression.

### 1- *Filmer le regard*

Lorsque nous regardons un objet tel qu'un film, dans le cas de Renée Falconetti, ou un discours, dans celui d'Emma González, nous sommes récepteurs de leurs visages, mais nous ne sommes pas émetteurs : nous n'échangeons aucun regard. Leurs yeux ne nous voient pas. Que voient-ils alors ? Dans une construction de film classique, le jeu de champ et de contre-champ nous aiguille souvent : les acteurs dialoguent et se regardent. L'indication est, la plupart du temps, donnée par une épaule ou une nuque, filmées de  $\frac{3}{4}$  arrière. Le regard se trouve ainsi en bute à un autre regard. Il convient également de souligner que filmer de  $\frac{3}{4}$  arrière rend la communication non fonctionnelle, puisque ne figure alors sur la pellicule ni les yeux, ni la bouche : les deux sites de la communication. Mais dans le cas de *La Passion de Jeanne d'Arc*, les plans ambivalents et la construction de l'espace incohérent et insaisissable pensé par Carl Dreyer, et dont nous avons déjà parlé précédemment, ne permettent pas d'appréhender clairement la destination des regards de l'actrice. Il devient alors impossible de saisir le regard dans le champ diégétique.

Et si le portrait peint classique a longtemps joué avec ce que le théâtre et le cinéma appellent le *quatrième mur*<sup>82</sup>, à savoir le regard que l'acteur pourrait jeter directement à la caméra et qui donne alors l'impression de confronter et de se confronter directement au spectateur, les usages en sont rares dans le cinéma. En brisant ce quatrième mur, le réalisateur – et a fortiori l'acteur – entre dans un registre métafictionnel, qui brise le registre du film pour ainsi se projeter hors de l'écran. Il est à noter ici qu'à un très bref instant, Renée Falconetti brise le quatrième mur en fixant le spectateur par le prisme de la caméra. Cet instant est si fugace qu'il peut même sembler fantasmé au spectateur inattentif.

---

<sup>82</sup> C'est Diderot qui le premier formule cette théorie : « *Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas* ». (De la Poésie dramatique - Chapitre XI, « De l'intérêt »).

Figure 2 : Renée Falconetti, interprète de Jeanne d'Arc, brisant le quatrième mur



Source : *La Passion de Jeanne d'Arc* – 1h 11min 8sec.

La scène se déroule alors que Jeanne, après avoir abjuré sous la pression, revient sur sa décision et, bien que consciente du sort qui l'attend, souhaite pourtant renier ce qu'elle a dit précédemment. « *Donc tu te crois encore envoyée par le Seigneur ?* » : à cela - et bien que le film ne comporte aucun intertexte - le hochement de tête de Renée Falconetti donne clairement réponse. Elle clôt ensuite les yeux, semble libérée du poids d'une trop grande culpabilité, soupirant, lève brièvement les yeux vers le ciel, puis après un bref regard caméra, qui semble prendre le spectateur à témoin, détourne le regard vers le sol, dans l'angle opposé.

## 2- Le « trou noir » des yeux

Gilles Deleuze et Félix Guattari parlent du système « *mur blanc - trou noir* » du visage et des yeux, comme lieu de « *signifiance* » d'une part, où « *elle inscrit ses signes et ses redondances* » et lieu de la « *subjectivation* » d'autre part, où se « *loge*

*sa conscience, sa passion, ses redondances* »<sup>83</sup>. C'est dans donc dans cette dualité que les sémiotiques se mêlent. Le visage et les yeux sont ainsi les repères de la communication verbale, en cela qu'ils donnent des clés interprétatives au receveur. Les multiples postures de Renée Falconetti, ses yeux se détournant parfois, implorants, doux, ou même fermés ; ou encore le regard franc et droit d'Emma González lors de ses prises de paroles<sup>84</sup> répondent à des codes universels, qui s'éloignent de toute forme d'individualité, tout en signifiant leur personnalité propre : « *l'œil n'est pas un lieu d'intériorité mais le support et l'origine visible d'une vectorisation* »<sup>85</sup>.

Soulignons également la puissance hypnotique des yeux de l'une comme de l'autre, qui ne cillent que très peu, ce qui leur donne encore plus de puissance. Projetés sur grand écran, ils aimantent le regard du spectateur, qui ne peut alors s'en détourner, car ciller « libère » de la puissance du regard. « *A travers le masque percent les yeux, l'indissimulable langage des yeux. L'œil ne luit pas, il parle* »<sup>86</sup>. Par leurs visages, par leurs yeux qui semblent dire toute leur intériorité, nous avons le sentiment d'être happés. Les yeux sont plus que le visage, ils le complètent significativement, et le débordent.

Par-delà même ce débordement, les yeux renvoient à tout ce que la personne en face de nous a pu voir également. Rappelons ici les mots de Roland Barthes au sujet d'une photographie du frère de Napoléon : « *Je vois les yeux qui ont vu l'empereur* »<sup>87</sup>. Avec Jeanne, nous voyons les yeux qui ont vu des anges, et qui, d'une certaine façon, ont vu Dieu. Avec Emma, nous voyons les yeux qui ont vu l'horreur. Les yeux créent cette passerelle, comme si, par leur prisme, le spectateur pouvait également voir ce qui les a bouleversés. Ainsi, cette photographie, selon Barthes fonde le « ça-a-été » photographique, c'est à dire le souvenir d'une scène qui a été :

---

<sup>83</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mille plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris. Les Editions de Minuit. 1980. P.205.

<sup>84</sup> Aussi bien lors de sa prise de parole face aux caméras le 17 février, juste après la tuerie de Parkland, que lors du discours du 24 mars de la « *March for our Lives* » de Washington, ou encore lorsqu'elle participe à un débat sur les armes avec Dana Loesch, porte-parole de la NRA, il est impressionnant de constater combien son regard est toujours droit.

<sup>85</sup> Jacques Aumont. « *Du visage au cinéma* » Paris. Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1992, P.54

<sup>86</sup> Emmanuel Levinas. « *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité* ». Paris. Livre de Poche. 1990, P.62

<sup>87</sup> Roland Barthes. *La Chambre Claire*. Gallimard. Paris. 1980. P.13

établissant une deixis au passé, rendant visuellement présent un événement déjà accompli. Les yeux, *a fortiori*, participent de cette rémanence.

Epicentre de la vie au cœur du visage, les yeux constituent donc - avec la bouche – les lieux de la communication par excellence. Dans un film muet, la bouche est réduite à un orifice inopérant, aussi ce sont alors les yeux qui cristallisent l'attention, émettent et reçoivent à leur tour le regard du spectateur, créant ici une passerelle relationnelle. Ce lien au cinéma est corrompu, car il ne peut y avoir d'échange, le regard de l'acteur portant sur un champ diégétique que l'on retrouve soit à l'écran soit hors-champ, mais qui n'outrepasse jamais l'écran cinématographique. Si ces récepteurs en sont multiples, lui ne peut rien recevoir en retour. Médium de cet échange, la caméra-œil du réalisateur, devient alors œil du spectateur. Selon Christian Metz, cette « *identification cinématographique primaire* » est fondatrice de l'« *identification cinématographique secondaire* »<sup>88</sup> : par l'ocularisation, se crée l'identification au personnage du spectateur. C'est cette identification qui engendre alors l'investissement émotionnel.

### 3- *Larmes à l'œil : émotion et monstration*

« *Il crie en silence* »<sup>89</sup>

Roland Barthes

Si les yeux constituent le lieu de l'échange, ils contribuent également à exprimer l'émotion, par leur capacité à la faire émerger aux yeux de tous. Ils contribuent en effet à produire des larmes, signe tangible d'une émotion, trop forte pour être contenue. Jeanne d'Arc et Emma González nous saisissent lorsqu'elles pleurent : leurs larmes nous font alors entrer en résonance profonde avec elles, elles instaurent une forme de reconnaissance universelle : nous nous reconnaissons dans leur douleur.

Au-delà de ces visages auxquels le spectateur est confronté, ce sont les émotions elles-mêmes que Carl Dreyer a voulu montrer, bien au-delà d'une explication

---

<sup>88</sup> Christian Metz. *Le Signifiant Imaginaire*. Paris. Christian Bourgeois Editeur. 1984. P.79.

<sup>89</sup> Roland Barthes. *La Chambre Claire*. Gallimard. Paris. 1980. P.87

d'émotions, en transcendant la technique, et dépassant une simple volonté de saisie. Elles vont par-delà la figure, elles sont ici *transfigurées*. Prenons ici un extrait issu du film, celui de la scène d'ouverture ; une scène d'interrogatoire, au cours de laquelle Jeanne est interrogée sur sa religiosité. Au cours de cette scène, constituée des tout premiers échanges du film, Cauchon interroge Jeanne sur son âge. D'emblée, le spectateur sait donc qu'il s'agit d'une jeune femme, qui doit réfléchir et s'aider de ses doigts pour répondre. Le jeu de caméra nous fait également prendre conscience du déséquilibre du rapport de force entre les ecclésiastiques - les « sachants » - et Jeanne - « Jeannette » - qui connaît à peine son âge. Le rapport d'identification, se fait immédiatement, en faveur de Jeanne.

Figure 3 : Retranscriptions des intertitres de la scène d'ouverture :

Jeanne	Je jure de dire la vérité, toute la vérité...
Jeanne	... rien que la vérité...
Jeanne	En France, on m'appelle Jeanne...
Jeanne	... dans mon pays, on m'appelait Jeannette
Cauchon	Quel âge avez-vous ?
Jeanne	Dix-neuf ans... à ce qu'il me semble
Cauchon	Savez-vous votre Pater ?
Cauchon	Qui vous l'a appris ?
Jeanne	... ma mère
Cauchon	Voulez-vous réciter le Pater ?

Lorsque l'évêque Cauchon lui demande qui lui a appris le Pater, la larme qui coule sur la joue de Jeanne avant qu'elle ne donne sa réponse donne à voir l'émotion même, et non pas une explication de l'émotion. Son bouleversement est là, il existe, filmé avec lenteur, insistance et méticulosité. Carl Dreyer orchestre avec minutie cette émotion : « *La larme qui coule sur la joue de Jeanne après sa réponse, au lieu d'être le simple résultat d'une démonstration, en est le dépassement, la transfiguration* »<sup>90</sup>. Il renvoie par ailleurs le spectateur dans un autre espace diégétique – qui s'inscrit dans les quelques secondes où Jeanne se replie en elle avant de donner sa réponse. Cet espace c'est celui de l'enfance de Jeanne, de sa jeunesse à Domrémy avec sa mère, avant sa révélation et ses faits d'armes, avant son procès, avant sa mort qui approche. En étant renvoyée à cette enfance, le spectateur est saisi de toute l'importance du « *ça-a-été* » décrit par Barthes dans *La Chambre Claire*, comme rappel de la Mort.

---

<sup>90</sup> Jean Sémolué « *La Passion de Jeanne d'Arc, prise de conscience de Carl Dreyer* ». Etudes cinématographiques N°10. 1962. P. 45

Nous pouvons également mettre cette scène en lien avec une autre définition de Barthes, à savoir « l'instant prégnant », qui recouvre un instant, qui, en « *un seul regard (une seule saisie si nous passons (...) au cinéma) permet de lire passé, présent et avenir* ». <sup>91</sup>

Lors du discours de la « *March for our Lives* » de Washington, de la même manière, les larmes d'Emma González s'inscrivent dans un espace diégétique que le spectateur reçoit avec force : celui de la tuerie de Parkland du 14 février. Par ses larmes, il est renvoyé dans ce « *ça-a-été* », cette mort qui a fauché les étudiants de l'école, il construit un espace diégétique d'autant plus fort qu'il en reconnaît la véracité. « *(Cela) aboutit à l'indicible, (...) à une communion intuitive. Il faut sympathiser au sens plein du terme, avec les personnages. Les moments supérieurs du film sont ceux où ces êtres, physiquement si individualisés, expriment des états d'âmes généraux, collectifs, où nous nous reconnaissons nous-mêmes : la peur, l'angoisse, la colère, la ruse, la pitié.* » <sup>92</sup> disait Jean Sémolué au sujet de *La Passion de Jeanne d'Arc*. Ces larmes sont d'autant plus puissantes, qu'elles expriment un chagrin inconsolable, auquel nous ne pouvons que nous associer. De la même manière, les larmes dépassent ces émotions individualisées pour devenir universelles.

### **C- Les cheveux : stigmates, symboles et sexualisation**

S'il est un élément qui assoit la ressemblance de Renée Falconetti et d'Emma González, c'est bien leur coupe de cheveux : toutes deux arborent un crâne rasé. Acte symbolique fort ou non-signé, il convient de s'attarder sur le poids de l'absence, qui recouvre différentes acceptions selon les époques, les coutumes ou les pays.

#### *1- Porter les cheveux courts : l'absence d'apparat et la puissance de la symbolique*

La chevelure, notamment féminine, et *a fortiori* la chevelure rasée est un signe

---

<sup>91</sup> Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein ». L'obvis et l'obtus. Paris. Seuil. 1982. P.89

<sup>92</sup> Jean Sémolué « *La Passion de Jeanne d'Arc, prise de conscience de Carl Dreyer* ». Etudes cinématographiques N°10. 1962. P. 45

fort, qu'il convient de mettre en lien avec l'Histoire, qui a modelé cela. Rappelons en premier lieu qu'il n'existe aucune représentation de Jeanne d'Arc d'après portrait : toutes sont postérieures. De ce fait, la représentation que nous nous faisons de Jeanne d'Arc est liée à un imaginaire développé par des artistes qui se sont emparés de son image. Cheveux courts ou cheveux longs, dans le cas de Dreyer, les cheveux sont courts, et presque rasés à la fin du film. Il s'agit, en premier lieu, c'est à dire quand il s'agit du choix de Jeanne, d'une volonté de masculinisation, qui va de pair avec son habit masculin. Mais lorsque l'Eglise décide de la tondre, cela relève d'une volonté d'humiliation, d'afficher aux yeux du monde son infamie.

La symbolique des cheveux rasés en 1928 est encore très forte : en effet les premières tontes « punitives » de femmes sont connues dès les années 1920 – même si elles furent nettement moins nombreuses qu'après la seconde Guerre Mondiale pour les femmes ayant « frayé avec l'ennemi ». Il s'agit donc bel et bien d'une volonté d'humilier, de marquer ces femmes du sceau de l'infamie dans la société civile, afin que tous sachent leur « crime ». Les visages sont ainsi stigmatisés, dénoncés, par ce qui constitue tout à la fois un signe et la marque d'une intentionnalité sociale, qui vise à discréditer de manière évidente la personne. Erving Goffman en rappelle les origines : « *Les Grecs inventèrent le terme de stigmaté pour désigner des marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel et de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée. Ces marques étaient gravées sur le corps au couteau ou au fer rouge, et proclamaient que celui qui les portait était un esclave, un criminel ou un traître, bref, un individu frappé d'infamie, rituellement impur, et qu'il fallait éviter, surtout dans les lieux publics* »<sup>93</sup>. Le stigmaté désigne ainsi l'impureté morale, démontre physiquement la laideur psychique. Par héritage sémiologique, les crânes chauves de femmes renvoient à un imaginaire lié à la mémoire collective : l'image convoque l'image.

Nous ne pouvons pas, évidemment, ne pas évoquer les tontes dans les camps. Si cela recouvre en théorie des modalités « hygiénistes » (lutter contre les poux, puces, etc.), et « pratiques » (revente des cheveux) cela revient surtout à gommer les spécificités du visage. Les nazis ont ainsi éliminé toute différence, en effaçant du visage tout marqueur d'identité, ce qui passe évidemment par éradiquer les cheveux,

---

<sup>93</sup> Erving Goffman. *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*. Paris. Les Éditions de Minuit. 1975. p.11.

parfois les dents... et puis finalement éteindre le regard. Raser les cheveux c'est procéder de la première mise à nu, d'une première atteinte à l'identité, du dépouillement de soi. En supprimant les visages des occupants des camps, les SS créent une relation dissymétrique où ils sont les seuls détenteurs de l'humanité. Primo Levi le raconte ainsi : « *Car son regard ne fut pas celui d'un homme à un autre homme, et si je pouvais expliquer à fond la nature de ce regard, échangé comme à travers la vitre d'un aquarium, entre deux êtres appartenant à deux mondes différents, j'aurais expliqué du même coup l'essence de la grande folie du Troisième Reich* »<sup>94</sup>. Ainsi, bien avant la mort physique, dans les camps s'effacent les traits, signes de l'individualité. Ne reste plus qu'un masque de peau tendu sur des os. Les déportés se soustraient ainsi à tout ce qui pourrait démarquer, attirer l'attention, et par là, la punition, le châtement. Cela crée une ligne de démarcation entre hommes à visage et hommes sans visage. Pour reconnaître des hommes, il n'est plus besoin de faire appel à leurs visages, il ne leur est plus utile, car l'administratif a supplanté cela en instaurant un marquage, une typologie. La *défiguration* est telle qu'il devient impossible de donner un âge aux prisonniers des camps : « *la désagrégation du visage est une marque qui ne trompe pas, elle est le signe d'un acheminement vers la mort que même la reconnaissance de l'autre ne peut plus arrêter. (...) On peut avoir la mort sur le visage (...) Peut-être parce que nulle part ailleurs que dans les camps la mort fût à ce point sans visage* »<sup>95</sup>. Ainsi, dans les camps avoir un visage, un visage et non pas un masque uniforme, partagé avec d'autres, est un statut, un privilège. En ôtant leurs visages, en se *défigurant*, les déportés se sont fondus dans la masse, n'ayant plus d'existence propre, mais pourtant, ce sont les visages seuls qui disent ce que la langue ne peut dire, en effet « *seul un visage peut témoigner de ce qui échappe au tamis de la langue* »<sup>96</sup>.

Ainsi, un visage sans cheveux n'est plus le même : il éradique l'unicité de chacun pour ne plus laisser à voir qu'un ensemble de figures, insignifiant, qui ne forme plus qu'une seule foule, une seule et même masse, instaurant une relation de sujet à objet. Nous pouvons ainsi lier visage et cheveux : si le visage est le lieu de l'être de l'homme, la négation de son humanité passe aussi par le travail d'effacement de son

---

<sup>94</sup> Primo Levi. *Si c'est un homme*. Paris. Julliard. 1987. P.139

<sup>95</sup> David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris. Editions Métailié. 2003. P.293.

<sup>96</sup> Simone de Beauvoir « *La Mémoire de l'horreur* » in Claude Lanzmann, *Shoah*. Paris. Fayard. 1985. P.7.

visage, en gommant les différences.

## 2- La chevelure comme symbole de la féminité

Si nous remontons plus loin dans l'histoire, nous ne pouvons pas ne pas évoquer le mythe de Samson, dont l'incroyable force réside dans sa chevelure. Quant aux Mérovingiens, leurs cheveux indiquaient leur statut social : « *couper les cheveux à un Mérovingien, c'était tout simplement le déposer et le reléguer dans la classe populaire. On dépouillait un roi franc de sa chevelure comme un empereur de son diadème* »<sup>97</sup>.

Peu à peu les codes se sont inversés, les cheveux longs devenant symboles de féminité et de sensualité, un atout. L'histoire des modes capillaires est longue et pleine de détours, cependant notons que les années folles ont lancé la mode de la coupe dite « à la garçonne »<sup>98</sup> pour les femmes, et que c'est avec les années Woodstock et la libération sexuelle que les hommes commencent à porter les cheveux longs.

Si dans le cas d'Emma González cette coupe revêt un aspect pratique<sup>99</sup>, pour Renée Falconetti, ce ne fût pas sans peine : celle-ci avait accepté contractuellement que ses cheveux soient coupés à l'écran pour le film : « *Elle avait signé dans l'espoir que nous autres serions assez humains (...) pour l'en dispenser (...). Et les techniciens de plateau, les photographes et tous pensaient comme elle. Ils lui apportèrent des bouquets de fleurs, avaient la plus grande compassion pour elle. Mais il me fallut être intransigeant ! Le film était plus important. On tourna alors la scène aussi bien qu'elle le pouvait. Ce n'était pas fameux. Mais j'eus tout de même les quelques mètres dont j'avais besoin. Et j'étais satisfait* »<sup>100</sup>. Pour incarner Jeanne d'Arc, le spectateur imagine volontiers des cheveux courts – pas forcément ras – comme les portèrent Jean Seberg ou Mila Jovovitch. Et en effet, si l'on s'en réfère aux textes historiques,

---

<sup>97</sup> François-René de Chateaubriand. *Analyse raisonnée de l'histoire de France*. Paris. Victor Lecou. 1854. P.436

<sup>98</sup> Soulignons néanmoins que cette coupe « à la garçonne » consiste principalement en une coupe carrée s'arrêtant au-dessous des oreilles. L'exemple le plus connu est sans doute Louise Brooks... bien loin de la coupe au bol de Jeanne d'Arc.

<sup>99</sup> Cf. Annexe 10 : *Emma González et son rapport à ses cheveux*. P. 99

<sup>100</sup> Carl Theodor Dreyer, « *Mon travail avec Falconetti* ». Anthologie du cinéma n°6. Paris. L'Avant-Scène cinéma. 1970. P.32

Jeanne d'Arc était très certainement coiffés « à l'écuelle », ce que nous appellerions aujourd'hui « coupe au bol » et dont Mila Jovovitch est la plus proche parmi les interprètes de Jeanne d'Arc. Les cheveux courts constituent l'abandon de la parure ; au même titre que l'absence de maquillage voulue par Dreyer. Il s'agit là de mettre complètement l'actrice à nu, de la dépouiller – tout comme le décor – de tout artifice et de toute mise en scène. Les cheveux courts participent alors de la parure de l'homme, tout comme l'habit qu'elle doit revêtir pour être crédible.

Jeanne d'Arc est une héroïne qui questionne la féminité car elle joue avec les codes du genre et même au-delà, les trompe. Ce point est d'ailleurs l'un des enjeux du procès de la Pucelle : à plusieurs reprises les juges reviennent sur son travestissement, essayant par de multiples biais de lui faire quitter ses habits d'homme pour enfiler une robe, y compris en lui refusant d'assister à la messe tant qu'elle n'aura pas revêtu un vêtement qui convienne à son sexe.

Figure 4 : Retranscriptions des intertitres relatifs à son travestissement.

Juge	<i>Pourquoi avez-vous pris cet habit d'homme ?</i>
Juge	<i>Si nous vous donnons un habit de femme, le mettez-vous ?</i>
Jeanne	<i>Quand la mission que Dieu m'a confiée sera terminée, je reprendrai un vêtement de femme.</i>
D'Estivet	<i>Alors c'est Dieu qui vous a ordonné de porter cet habit d'homme ?</i>
D'Estivet	<i>Et quelle récompense espérez-vous obtenir de Notre-Seigneur ?</i>
Jeanne	<i>Le salut de mon âme</i>
	<i>(...)</i>
Jeanne	<i>Messire...</i>
Jeanne	<i>... permettez-moi d'entendre la messe</i>
Cauchon	<i>Jeanne, si on vous permet d'entendre la messe...</i>
Cauchon	<i>... consentirez-vous à quitter vos habits d'homme ?</i>
Cauchon	<i>Alors, vous aimez mieux vos habits d'homme qu'entendre la messe ?</i>
Cauchon	<i>Cet habit impudique...</i>
Cauchon	<i>... abominable à Dieu...</i>
Cauchon	<i>Vous n'êtes pas fille de Dieu...</i>
Cauchon	<i>...Vous êtes le suppôt de Satan !</i>

« Ce qui peint le temps, l'esprit inintelligent de ces docteurs, leur aveugle attachement à la lettre sans égard à l'esprit, c'est qu'aucun point ne leur semblait plus grave que le péché d'avoir pris un habit d'homme. Ils lui remontrèrent que selon les canons, ceux qui changent ainsi l'habit de leur sexe sont abominables devant Dieu »<sup>101</sup>. Jules

<sup>101</sup> Jules Michelet. *Jeanne d'Arc*. Editions de l'éclat. Paris. 2017. p114.

Michelet souligne ainsi tout l'enjeu de la féminité de Jeanne pour l'Eglise. En effet, si nous nous référons aux textes originaux du procès de Jeanne d'Arc, son acte d'abjuration mentionne explicitement son travestissement comme une faute commise envers son Seigneur : « (...) *en portant habit dissolu, difforme et deshonneste contre la décence de nature, et cheveux rongnez en ront en guise de homme, contre toute honnesteté du sexe de femme* »<sup>102</sup>.

Aujourd'hui encore l'aura qui entoure les cheveux féminins semble très forte : actuellement, une autre femme fait également parler d'elle en tenant tête à un homme de pouvoir : Rose McGowan qui fût l'une des premières à dénoncer Harvey Weinstein, fait également partie de ces femmes au crâne rasé. Dans sa biographie - *Brave* - sur laquelle elle pose d'ailleurs, de dos, en train de se faire raser le crâne<sup>103</sup>, l'actrice explique les raisons qui l'ont poussé à faire ce choix : « *On m'a carrément dit que je devais avoir les cheveux longs ou alors les hommes qui recrutent les actrices à Hollywood ne voudraient pas me baiser. Et s'ils ne voulaient pas me baiser, ils ne voudraient pas m'engager. C'est mon agent, une femme, qui m'a dit cela, ce qui est tragique à bien des points de vue (...) Eh bien, allez-vous faire foutre, Hollywood, le message, la propagande, les clichés* »<sup>104</sup>. Ses raisons sont donc intimement liées à la représentation sexuelle qu'une longue chevelure peut recouvrir, et les cheveux continuent pour elle de constituer un genre : « *J'aimais l'idée d'être un individu. J'aimais le fait de ne ressembler ni à une femme, ni à un homme, mais d'être quelque part au milieu* »<sup>105</sup>.

### 3- *Masculinité douce et féminité triomphante : vers une inversion des codes ?*

« *On ne naît pas femme, on le devient* »

Simone de Beauvoir

---

<sup>102</sup> Jules-Etienne Quicherat. *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle*. Vol. 1. (Publié pour la première fois d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale, suivis de tous les documents historiques qu'on a pu réunir et accompagnés de notes et d'éclaircissements) J. Renouard et Cie. Paris. 1841-1849. p447 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851075d/f462.image>

<sup>103</sup> Cf. Annexe 11 : *Couverture du livre de Rose McGowan – Brave*. P. 100

<sup>104</sup> Rose McGowan. *Brave*. New York. HarperCollins. 2018. P.47

<sup>105</sup> *Ibid.* P.72

Avec l'exemple d'Emma González, nous constatons désormais que les codes du genre se brouillent entre hommes et femmes. Celle-ci considère en effet que ses cheveux sont – comme nous l'avons vu précédemment - un non-sujet, un non-signé. Hommes aux cheveux longs s'appropriant sous de nouveaux noms des coupes plutôt féminines (citons par exemple le « man bun »), où femmes au crâne rasé participent d'une logique de remise en question des stéréotypes, ou plutôt de l'émergence de nouveaux codes.

Soulignons aujourd'hui que les héroïnes cinématographiques les plus puissantes, les plus « badass » ont le crâne rasé : Ellen Ripley (Sigourney Weaver) dans *Alien* et Evey Hammond (Nathalie Portman) dans *V pour Vendetta* ont ainsi ouvert la voie à Furiosa (Charlize Theron) dans *Mad Max : Fury Road*<sup>106</sup>, à Eleven (Millie Bobby Brown) dans la série *Stranger Things*, ou plus récemment aux guerrières du Dora Milaje dans le film féministe et « black power » phénomène *Black Panther*<sup>107</sup>. Ces crânes en disent beaucoup sur la modification de la perception qui s'opère progressivement, tant la coupe à ras incarne encore l'antithèse des normes hollywoodiennes de la féminité. En effet, le crâne rasé n'est jamais anodin, et il est quasiment toujours utilisé comme élément de caractérisation des personnages, souvent s'en suit une certaine typologie : nous sommes là face à des guerrières, des femmes débarrassées de l'apparat, qui vont au-delà, et deviennent ainsi libres, en secouant le carcan de la féminité codifiée.

Emma González, bien qu'elle ne considère pas sa coupe de cheveux comme un acte militant, s'inscrit dans cette logique de femmes combattantes, qui s'opposent à des hommes puissants : en l'occurrence, le Président des Etats-Unis Donald Trump, tout comme Rose McGowan s'oppose à Harvey Weinstein. Paradoxalement, en agissant sur leurs cheveux, et de facto leur visage – car changer de coupe de cheveux modifie la perception du visage – elles agissent également par ricochet sur leur corps. Elles sortent d'une logique de « femme-corps », réduites à leurs apparences, et modifient le regard qu'autrui peut porter sur elles. Citons par exemple ici Marlène Schiappa qui a expliqué comment réaliser un chignon quand on veut être prise au sérieux : « *La plupart des articles, au lieu de parler de ce que je disais, parlaient de ce*

---

<sup>106</sup> Il est d'ailleurs intéressant de souligner ici que les maîtresses ont toutes les cheveux longs. Charlize Theron en se rasant le crâne a même éclipsé Tom « Mad Max » Hardy.

<sup>107</sup> Cf. Annexe 12 : *Cheveux et cinéma – Exemples de nouvelles héroïnes rasées*. P.101

à quoi je ressemblais (...) donc pour être entendue (...) j'ai décidé de m'attacher les cheveux »<sup>108</sup>. Il subsiste donc bien néanmoins un regard stéréotypé, lié à un impératif de beauté – très féminin, et qui donc passe par une chevelure longue et, belle, cela va sans dire – et qui conditionne l'image sociale. Selon Bourdieu « (les femmes) existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets »<sup>109</sup>. Néanmoins, ses transformations révèlent des volontés de plus en plus marquées de déconstruction du genre, de ne plus se construire dans le regard d'autrui, mais tout d'abord dans le sien. Le corps n'est plus un destin et le genre n'est plus forcément bipolaire ou marqué par des signes identifiants immuables.

Dans ce second temps, nous nous sommes ainsi penchés sur les signes qui contribuent à faire des visages de Renée Falconetti et Emma González des visages incarnés. Malgré l'aporie intrinsèque des visages, qui se laissent difficilement lire, toutes deux renvoient à des marqueurs culturels qui résonnent dans l'imaginaire collectif, qu'il s'agisse de leurs visages, de leurs larmes ou de leurs coupes de cheveux. Mais au-delà de ces signes, elles dessinent et érigent leurs propres codes, en s'affranchissant des diktats hollywoodiens et sociétaux notamment. Cela nous amène alors à nous questionner plus globalement sur le visage, celui émis comme celui reçu, dont la maîtrise peut aboutir à une arme.

---

<sup>108</sup> Marlène Schiappa pour le webzine Madmoizelle « *Tuto : un chignon facile pour que les mecs t'écoutent* ». 8 mars 2018. Consulté le 7 août 2018.  
URL : <http://www.madmoizelle.com/tuto-coiffure-chignon-marlene-schiappa-895797>

<sup>109</sup> Pierre Bourdieu. *La domination masculine*. Paris. Seuil. 1998. P.73

### III – Visage et « visagété »<sup>110</sup> : Le visage *communicationnel*

A la manière d'un Docteur Frankenstein, nous avons morcelé le visage, et nous nous sommes attachés à comprendre et analyser les éléments constitutifs des visages de Renée Falconetti et d'Emma González, progressant ainsi d'un visage exposé à un visage incarné. Pourtant, il nous faut maintenant considérer le visage comme entité complète et communicationnel, nous attachant à l'étudier dans sa globalité, comme une peinture de Picasso, qui se présente sous tous les angles à la fois. Pour cela, nous étudierons le visage émetteur : par quel dispositif monstatif nous présentons-nous à nos interlocuteurs ? Nous nous pencherons ensuite sur le visage dans lequel je me reconnais, avant de questionner les nouveaux codes du genre que Jeanne d'Arc et Emma González ont bouleversé.

#### **A- Visage et identité : ce visage dans lequel je me donne à voir :**

##### *1- La « vraie image » : le visage du Christ comme visage des visages*

*« Dieu créa l'homme à son image »*

Genèse I, 27. La Bible

Pouvons-nous considérer l'existence d'un visage universel, de référence, un visage qui constituerait le visage suprême ? Il existe en tout cas un visage interdit, celui de Dieu, qu'il est impossible de représenter. Johann Caspar Lavater, auteur de *« L'art de connaître les hommes par leurs traits physiologiques »* considère ainsi que le visage de Jésus est le visage des visages. Cependant, là également se pose la question de la véracité de la représentation du Christ. Son visage, tel que l'imaginaire collectif le représente est celui d'un homme, de type caucasien, aux traits fins, portant barbe et cheveux longs<sup>111</sup>. C'est ce visage que l'Eglise présente et c'est également ce

---

<sup>110</sup> Nous avons ici emprunté le terme à Gilles Deleuze : il définit les traits de visagété comme les actions que le champ social exprime sur le visage.

<sup>111</sup> Des études récentes démontrent qu'en réalité, au regard des faciès de cette époque dans cette aire du globe, le Christ était sans doute très différent. Séverine Mermilliod. *« Enquête : à la recherche du vrai visage du Christ »*. Culturebox. 23 décembre 2016. Consulté le 22 août 2018.

visage dont l'art s'est emparé ; un visage qui est celui que le Saint-Suaire aurait dévoilé. En proposant une image du Christ, cela produit une image du Divin, car, comme tous les hommes, Jésus Christ a eu un visage. La dichotomie de sa représentation pose alors des questions théologiques qui se résolvent en effectuant une distinction entre ses deux natures, l'humaine – représentable – d'une part, et la divine – inconnue – d'autre part. Hans Belting nous enseigne que c'est de cette première distinction que naît le terme de *persona*, découlant des théologiens grecs, qui utilisaient le terme de *prosôpon* pour désigner à la fois le visage et le masque, ce que les latins repriront donc sous le terme *persona* : « *le Christ portait, si l'on veut, dans son être d'homme, le masque de Dieu* »<sup>112</sup>. De là, découle donc également la première distanciation entre personne et visage. Le Christ est le premier homme dont la représentation est décorporalisée, son visage englobant la totalité de son être.

Ainsi, c'est le fils de Dieu qui occupe cette place de représentation du divin : le Christ est une figure souvent représentée, plus que l'incarnation de l'archétype de l'homme, il est l'image de l'Homme : « *le visage c'est le Christ. Le visage c'est l'europpéen type (...) pas universel mais « facies totius universi* »<sup>113</sup>. *Jésus superstar : il invente la visagification de tout le corps et la transmet partout (La Passion de Jeanne d'Arc en gros plan)* »<sup>114</sup>. C'est donc l'image même de Jésus qui imprègne les conceptions des visages : selon Deleuze et Guattari, *La Passion de Jeanne d'Arc* est soumise à l'influence directe de l'image divine. L'art, dans son globalité – qu'il s'agisse de cinéma ou de peinture - « *a joué de toutes les ressources du Christ-visage. La machine abstraite de visagité, mur blanc-trou noir, elle s'en est servi dans tous les sens pour produire avec le visage du Christ, toutes les unités de visage. (...) Non seulement le Christ préside à la visagification de tout le corps, à la paysagification de tous les milieux mais il compose tous les visages élémentaires* »<sup>115</sup>. Ce faisant le visage du Christ est ainsi devenu le visage de référence, ce qui entraîne la cascade sémiologique suivante : Renée Falconetti interprétant Jeanne d'Arc se réfère indubitablement au Christ, et Emma González - ressemblant de manière frappante à la Jeanne d'Arc de Dreyer - évoque alors de manière subreptice la figure divine.

---

URL : <https://culturebox.francetvinfo.fr/patrimoine/histoire/enquete-a-la-recherche-du-vrai-visage-du-christ-250509>

<sup>112</sup> Hans Belting. *La vraie image*. Paris. Gallimard. 2007. P.74.

<sup>113</sup> « Visages de l'univers »

<sup>114</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mille plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris. Les Editions de Minuit. 1980. P.216-217

<sup>115</sup> *Ibid.* P.219

## 2- Unicité du visage et visage unique

S'il existe un visage qui préside à l'ensemble des visages - celui du Christ – il n'en reste pas moins que notre visage demeure unique, ce dont nous sommes naturellement persuadés tant notre personnalité l'est. De ce fait, comment notre visage, reflet de notre intériorité pourrait-il être partagé : « *nous ressentons le visage comme le symbole non seulement de l'esprit mais de l'esprit en tant que personnalité à nulle autre pareille* »<sup>116</sup>. Notre visage raconte ainsi notre aventure intérieure personnelle, construction à la fois sociale et culturelle, que nous travaillons pour le rendre le plus conforme possible à notre *état d'esprit* – coiffure, maquillage, chirurgie, etc. – et que nous faisons vivre par le biais de nos expressions. Notre visage – à moins que nous ne le recouvrons d'un masque univoque – est multiple et polyphonique : nous pouvons exprimer une infinité de sentiments, d'émotions, et pourtant il reste un tout.

Si, sans aucun doute, notre visage nous appartient, nous pouvons parfois avoir du mal à nous reconnaître en lui. Tout d'abord car nous avons du mal à le saisir : le paradoxe du visage réside dans le fait qu'il nous reste inconnu : notre interlocuteur connaît mieux notre visage que nous, car en tant qu'émetteur, nous sommes obligés de nous confronter à notre visage par le biais de médiums : miroir, photo, vidéo. « *Je est un autre* » et nous connaissons moins notre visage que l'Autre. En effet, nous aimerions que notre visage reflète notre unicité, et lorsque celui-ci n'est pas conforme à nos attentes, en étant, par exemple, trop banal, nos sentiments à son encontre deviennent ambivalents. « *On dirait un masque malencontreux qui dérobe à chacun le visage intérieur, infiniment plus séduisant, dont on s'étonne qu'il ne paraisse jamais* »<sup>117</sup>. Nous attendons, nous espérons mieux – de nous-même, qui plus est ! – ce qui rend ce sentiment encore plus ambigu. Cette saisie du visage est d'autant plus difficile que nous portons dans notre imaginaire un visage de « référence », celui qui nous a le plus agréé, celui dont nous aimerions qu'il nous représente. Notre visage s'oppose ainsi à un visage intérieur, fantasmé. Et chaque nouvelle confrontation avec notre visage qui en diffère nous renvoie au « ça-a-été » barthésien, au *memento mori*,

---

<sup>116</sup> Georg Simmel. *La tragédie de la culture*. Paris. Editions Rivages. 1993. P.142

<sup>117</sup> David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris : Editions Métailié. 2003, P.173

car notre visage est sans doute la partie du corps qui traduit le plus l'outrage du temps – ou du moins, sur lequel nous focalisons le plus notre regard - nous rappelant notre propre finitude.

### 3- *Le théâtre humain : masque et persona*

Nous l'avons vu, le terme de *persona* est un héritage direct du christianisme, afin de désigner en latin, le masque de Dieu que porte le Christ sur son être humain. Mais, antérieurement, il désigne également le masque de théâtre antique, celui que le comédien porte pour dissimuler ses traits, pour amplifier les sentiments de son personnage, mais aussi le masque comme écran, qui nécessite de « parler à travers ». Ainsi, Dieu parle à travers le masque du Christ. Par la suite, la psychologie analytique, en la personne de Carl Jung s'empare du terme et l'utilise pour définir la *persona* comme le masque social que chacun doit revêtir, impliquant la création d'un individu, ni tout à fait moi, ni tout à fait autre, mais fruit du Moi et de la construction sociale. La *persona* est donc un compromis, un arrangement de l'individualité avec la société : « *La persona est ce que quelqu'un n'est pas en réalité mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est* »<sup>118</sup>. Cet usage du terme de *persona*, qui désigne donc originellement le masque traduit bien la volonté de se travestir pour indiquer le rôle dans lequel nous apparaissions. La *persona*, alors, serait l'outil qui nous permettrait de créer la communication avec l'Autre. C'est par son entremise que nous pouvons mutuellement nous envisager.

Le masque est donc le fruit de la confrontation avec l'Autre, il est une co-construction. Cependant, s'il dissimule, il est également un confort, car il permet de ne pas révéler l'angoissante nudité de notre être, car la nudité du corps, pour inconfortable qu'elle soit, ne dit rien de lui-même, alors que le visage abandonne tout, il abandonne le confortable masque de l'apparence. Le risque inhérent est de s'agréger totalement à ce masque, ne plus faire qu'un avec cette construction sociale qui nous départi du Moi profond. Ainsi, Greta Garbo se résume t'elle, encore aujourd'hui à son masque, aussi bien fruit de l'artifice que de la construction psychique : « *En fait, la beauté archétypale de la star retrouve le hiératisme sacré du masque ; mais ce masque est*

---

<sup>118</sup> Carl G. Young. *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*. Editions Gallimard. 1964. 386p.

*devenu parfaitement adhérent, il s'est identifié au visage, confondu avec lui* »<sup>119</sup>. L'adhésion de ce masque créé ainsi une fusion totale entre personne et *persona*, rendant impossible toute velléité de distinction.

Ce masque dont nous nous parons pour affronter le regard social a pour visée de dissimuler la vérité de nos affects. Nous ne pouvons pas ne pas communiquer, de ce fait, notre visage nous trahit, il exprime pour et par nous. Gilles Deleuze, au sujet du film *Persona*<sup>120</sup>, considère que le visage est une entité, un néant, qui n'existe pas en dehors de ce qu'il exprime : « *l'exprimé c'est l'affect pur, l'expression c'est le visage* »<sup>121</sup>. Ainsi, le masque ultime est celui de la mort : « *le visage mort devient forme, masque mortuaire, il se montre au lieu de laisser voir, mais précisément ainsi n'apparaîtra plus comme visage* »<sup>122</sup>. Le visage, dépossédé de l'expression devient alors masque, un masque qui n'exprime plus, ne montre plus. Et si la *persona* avait pris le pas sur le visage, vient alors à mourir ce qui était mort depuis bien longtemps. L'âme n'est plus là pour le faire vivre, pour *l'animer*.

#### 4- *Dévisager, s'envisager : le regard comme passerelle*

Si nous avons précédemment interrogé l'importance des yeux comme sur-lieu au sein du visage, il convient maintenant de questionner le regard qui constitue le lieu de la rencontre entre Je et l'Autre, entre deux visages expressifs. Il est le lien qui fonde la communication. En tant que tel, il revêt une puissance symbolique extrêmement forte : on peut se sentir exister ou disparaître dans un regard. Selon sa durée, selon sa provenance, il peut nous ignorer, nous reconnaître ou, s'il dure, nous embarrasser car il est alors perçu comme une atteinte à l'intimité. « *Le regard est un contact, il touche l'Autre et la tactilité qu'il revêt est loin de passer inaperçue dans l'imaginaire social. (...) Le regard a une force symbolique dont il est difficile d'écarter l'acuité. Les yeux de l'Autre sont dotés du privilège d'accord ou de retirer des significations*

---

<sup>119</sup> Edgar Morin. *Les Stars*. Paris. Seuil. 1973. P.43

<sup>120</sup> Film d'Ingmar Bergman, sorti en 1966. Jacques Aumont le décrit ainsi : « *Persona : l'histoire de deux femmes dont l'une est si forte qu'elle finit par déverser dans l'autre la maladie de son âme, au point qu'elles deviennent indistinguables.* » (Jacques Aumont, *Ingmar Bergman : « Mes films sont l'explication de mes images »*. Paris. Cahiers du cinéma. « Auteurs ». 2003. P.177).

<sup>121</sup> Gilles Deleuze – Cinéma - Cours du 10 du 23 FEVRIER 1982 – 2è partie. Consulté le 28 août 2018.  
URL : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=136](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=136)

<sup>122</sup> Emmanuel Levinas. *Totalité et Infini*. Paris. Livre de Poche. 2000. P.293

essentielles »<sup>123</sup>. L'échange de regard - qui crée le face-à-face ou plutôt le visage-à-visage - est un contact en tant qu'il fonde la relation, c'est en premier lieu par lui que notre visage – et *de facto* notre être - va être lu et interprété, il octroie socialement un statut et une reconnaissance.

Mais pour que l'échange se fasse, il est capital que les yeux se rencontrent, le regard est un lien « *à la fois si intime et si subtil qu'il ne peut se former que suivant la voie la plus courte : la ligne droite (...) le moindre écart (...) en détruirait complètement le caractère unique* »<sup>124</sup>. Le visage, que nous présentons naturellement plus ou moins nu – écartons ici les grimaces excessifs – procède d'une mise à nu. Aussi, la rencontre dans les yeux de l'autre peut être vécue comme risque, car le regard peut aller au-delà du masque de l'apparence et nous dévoiler. Aussi, pour fonder une relation, le regard doit être franc. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Dreyer a soigneusement veillé à ce que Jeanne soit – sauf rares exceptions – toujours seule à l'écran. Cette manière de filmer assoit sa solitude et notamment, le fait qu'elle interdit ainsi toute interaction. Ainsi, si le spectateur ne peut – bien évidemment – pas échanger de regard avec Jeanne, elle-même ne peut pas non plus en échanger avec ses juges et bourreaux. Nous nous appuyons ici sur l'une des scènes-clés du film. Jeanne, physiquement et mentalement éprouvée par la salle de torture, est allongée dans sa cellule et vient de subir une saignée. L'évêque Cauchon profite alors de ce qu'il perçoit comme un instant de faiblesse pour essayer de la faire abjurer. Revêtant le masque du souci, avec un air que l'on peut qualifier de paternel, celui-ci vient s'asseoir à son chevet. En tant que spectateur, nous pouvons ainsi reconstituer un espace où Jeanne et Cauchon sont physiquement proches : cependant, nous ne les verrons jamais conjointement à l'écran. Cauchon refuse son regard à Jeanne, et refuse également son contact lorsqu'elle cherche sa main, après lui avoir avoué sa peur de mourir<sup>125</sup>. En refusant de croiser son regard, il – ainsi que les autres juges, soldats et autres personnes présentes – la dénie complètement, refuse son humanité, refuse de la *voir*.

Marina Abramović a questionné le regard lors de sa performance « *The Artist is present* », réalisé en 2010 au MoMa. Pendant une durée que lui seul déterminait,

---

<sup>123</sup> David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris : Editions Métailié. 2003, P.157

<sup>124</sup> Georg Simmel. *Essai sur la sociologie des sens. Sociologie et épistémologie*. Paris. PUF. 1981. P.227

<sup>125</sup> Cf. Annexe 13 : *La construction d'un espace diégétique qui isole Jeanne d'Arc*. P.102

pouvant aller de quelques minutes à plusieurs heures, le spect-acteur de la performance avait ainsi la possibilité de s'asseoir face à l'artiste, en silence, et d'échanger avec elle un – long – regard. Impassible face aux participants, elle a provoqué chez eux de violents sentiments : « *S'asseoir en face d'elle est une expérience qui transforme, c'est lumineux (...) elle presse le bouton qui fait sortir toutes les émotions* »<sup>126</sup>. Marina Abramović a, une fois, laissé déborder ses émotions lorsque son ex-compagnon Ulay est venu prendre place face à elle. Leur échange de regard montrait la *re-connaissance* de l'autre. « *Le regard ne laisse pas indifférent car il expose sans que l'acteur puisse s'en défendre, l'intimité du visage à une prise de pouvoir symbolique* »<sup>127</sup> écrit David Le Breton. Le premier élément que nous recevons d'un visage, la première rencontre se fait au-delà d'une structure osseuse, d'éléments physiques, mais elle s'inscrit dans un champ d'expressions et de signes. Se regarder, regarder le visage, échanger un regard, c'est regarder l'individu dans son ensemble.

## **B- Visage et altérité : ce visage dans lequel je me reconnais**

« *Je est un autre* »

Arthur Rimbaud

### *1- Le pathos : outil de mobilisation des émotions*

Les visages de Renée Falconetti et d'Emma González<sup>128</sup> nous heurtent de plein fouet car ils sont *pathétiques*, non pas au sens aujourd'hui dévoyé de ce terme mais au sens premier : ils suscitent chez le receveur une émotion forte. Ils nous font entrer en résonance avec lui. Le *pathos* est un procédé récurrent pour qui veut atteindre son auditoire – rappelons ici qu'Aristote le désigne comme l'un de ceux à mobiliser dans son *Discours de la Rhétorique*, bien plus efficace que la raison – et sans aucun doute, le *pathos* peut être mobilisé par des biais de forme ou de fond. Dans le premier cas, il faudra se concentrer sur le signifié et s'attarder sur la situation – nécessairement

---

<sup>126</sup> Clément Ghys. « *Marina Abramovic, aux larmes et caetera* ». Libération. 4 sept. 2010. Consulté le 27 août 2018. URL : [http://next.liberation.fr/arts/2010/09/04/marina-abramovic-aux-larmes-et-caetera\\_699003](http://next.liberation.fr/arts/2010/09/04/marina-abramovic-aux-larmes-et-caetera_699003)

<sup>127</sup> David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris : Editions Métailié. 2003, P.160

<sup>128</sup> Pour appuyer notre analyse, nous nous fonderons ici sur son discours du 24 mars 2018 à Washington pour le lancement « *March for Our Lives* ».

inique – que rencontre le personnage. Dans le second cas, en guise de signifiant, le réalisateur s'appuie sur des dispositifs audiovisuels afin d'impliquer le spectateur – des gros plans par exemple. Ainsi, le spectateur se trouve plongé au cœur du *pathos*, et s'éloigne du champ de la raison pour atteindre celui de l'empathie. Qu'importe qu'Emma González soit d'origine cubaine et ouvertement bisexuelle - ce qui pourrait la confiner à un cliché – son émotion la hisse au-dessus de ces considérations, et a contribué à l'élever comme porte-parole du mouvement contre le pouvoir de la NRA. Qu'importe que Jeanne ait été hérétique - ou peut-être habité par le Diable – ce que le spectateur voit, ce n'est pas ce qu'elle paraît être au premier abord, ou selon ce que l'on dit d'elle, mais bien la pureté et la profondeur de ses émotions. Le dévoilement de sa nature est d'autant plus touchant qu'il se fait en opposition aux antagonistes : les juges, hommes cruels, toujours filmés en contre-plongée, toujours vils et grimaçants, sont des personnages archétypaux. Nous nous retrouvons projetés alors dans une logique manichéenne, dans une construction véritablement en noir et blanc, ombre et lumière, où s'opposent bien et mal, chacun révélant l'autre par opposition. Le discours pathétique rejoint alors le discours dramatique, les deux convergeant pour aboutir à la mise en empathie du spectateur, qui se laisse nécessairement happer et émouvoir par la construction tragique.

Au cinéma, l'acteur doit posséder des caractéristiques qui vont susciter le *pathos*, provoquant chez le spectateur des émotions auxquelles il adhérera nécessairement. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Dreyer fait croître l'attention et la tension selon un schéma défini en 3 temps. Dans un premier temps, nous sommes confrontés à une opposition classique entre bon et méchants, qui conditionne d'emblée le processus identificatoire du spectateur : son premier élan envers Jeanne d'Arc est ensuite renforcé par les différents chocs éprouvés conjointement. Il y a d'abord ce crachat sur la joue de Jeanne, premier acte de violence, que le spectateur reçoit aussi frontalement que le personnage. Ce crachat est fédérateur : il tisse les liens du *pathos*, qui vont se renforcer dans un deuxième temps, tant Jeanne subira d'injustices. La violence et la méchanceté vont ensuite se cristalliser lors de la scène où les gardes arrachent sa bague à Jeanne, lui tordant cruellement le bras. Cette mesquinerie révolte le spectateur, et lui donne envie de dépasser la contrainte physique de l'écran, d'autant plus que s'enchaîne ensuite la scène de la torture – très saisissante techniquement car l'accélération de l'action donne un sentiment de vertige – qui s'achève par l'évanouissement de Jeanne, *climax* de la scène. Au-delà des

actions, chaque question est aussi reçue avec violence : elle place le spectateur dans une posture d'inconfort car derrière l'écran, nous percevons clairement les intentions malveillantes et doutons que Jeanne - image même de l'innocence - puisse déjouer les pièges tendus. Impuissants, dans ce qui constitue un troisième temps, nous attendons alors le *Deus Ex Machina*, qui viendra la sauver, réduit à espérer que les juges se rendront compte, se laisseront émouvoir, un espoir nourri par l'un des premiers intertitres du film : « *Pour moi, elle est une sainte* ». Et puisque la contamination émotionnelle transperce l'écran pour venir nous heurter, comment les juges pourraient-ils rester insensibles. Nous sommes ainsi soulagés au moment de son abjuration, espérant un *happy end*, car même si nous connaissons bien la fin de l'histoire, le cinéma permet d'ouvrir le champ de possibles et de se défaire de l'authenticité, de se réfugier dans la croyance que le cinéma peut guérir de la réalité. La déception n'en est que plus grande lorsque Jeanne revient sur sa déclaration : au-delà de la grande Histoire c'est sa petite histoire qui nous émeut. Nous sommes effondrés car nous sommes profondément touchés par elle. Le paroxysme est atteint lors du bûcher, où la proximité personnage-spectateur est à son apogée, l'émotion est d'autant plus profonde que la situation est profondément injuste. Cette implication émotionnelle se retrouve également avec Emma González, où le premier temps peut être considéré comme étant celui de la fusillade au sein de son école, puis sa prise de parole lors du discours de Washington, avec comme apogée de ce pathos, les quatre minutes 25 secondes de terrible et soudain silence, qu'elle ne se donne pas la peine d'expliquer, plongeant le spectateur dans une position attentiste. Celui-ci la croit brisée par l'émotion, ce qui rend le choc final de son intervention, durant laquelle elle explique les raisons de son silence,<sup>129</sup> d'autant plus saisissant.

Barthes définit comme « *dramatis personae* »<sup>130</sup> des personnages qui focalisent le pathos : enfants, mères ou vieillards particulièrement. Ils se retrouvent dans la foule présente au bûcher de Jeanne, mais également chez Eisenstein : nous nous appuyons ici particulièrement sur *Le Cuirassé Potemkine* et la scène célèbre des escaliers d'Odessa. Dans cette scène, nous retrouvons plusieurs de ces *dramatis*

---

<sup>129</sup> « Depuis que je suis arrivée ici, 6 minutes et vingt secondes se sont écoulées. Le tireur a cessé de tirer et s'apprête à abandonner son fusil. Il se mêle aux étudiants qui s'enfuient et marche, libre, pendant une heure, avant d'être arrêté. Battez-vous pour vos vies, avant que quelqu'un d'autre ne le fasse ». Emma González – Discours du 24 mars 2018 à Washington.

<sup>130</sup> Roland Barthes. « *Structure du fait divers* ». Essais critiques. Paris : Seuil, 1964, 285p.

*personae* : la mère, figure par excellence de la *Mater dolorosa*<sup>131</sup>, la vieille, abattue par une balle tirée dans l'œil, et évidemment le bébé, dévalant les escaliers en landau : climax de cette terrible scène. Les visages des *dramatis personae* visent ainsi à capter l'attention, agissant comme *captatio benevolentiae* rhétorique. Dans *La Chambre Claire*, Barthes parle également du *punctum*, comme élément qui vient piquer le spectateur dans son observation : « le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard, qui en elle me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) »<sup>132</sup>. Ainsi, le choc du *punctum* consiste à révéler ce qui était caché, ce que le *pathos* libère. Avec Jeanne et Emma, cette douleur qui se montre à nos yeux abolit toute distance que le média pourrait inscrire. Car, si dans les faits, nous restons impuissants, condamnés à l'inaction par le prisme du média, dans le fait cette souffrance nous fait entrer en résonance.

Techniquement, nous sommes contraints de contempler le visage de Jeanne : omniprésente, elle est de presque chaque plan, et – sauf rares exceptions - toujours seule. Les plans où d'autres personnages figurent avec elle sont peu nombreux<sup>133</sup>. Rappelons-le, la caméra est toujours extrêmement proche du visage : cette proximité est celle du regard de l'instance spectatorielle, que Jeanne confronte d'ailleurs à une occasion, comme nous l'avons vu précédemment. Quant à Emma González, son regard est rivé à la caméra, happant le spectateur. Cette proximité physique, que nous ressentons, malgré le biais de la caméra, est particulièrement oppressant et nous force à la projection. Chez Jeanne, comme chez Emma, il n'y a pas de sur-jeu, pas d'emphase, le trait n'est pas forcé. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, l'aspect historique, que nous connaissons d'emblée par le biais du premier intertitre, ainsi que l'usage des Minutes nous fait quitter le champ purement cinématographique pour flirter avec les frontières du documentaire. Par ailleurs, la grande pureté des décors, associée à la proximité de la caméra et au jeu du symbolisme – citons par exemple la croix projetée sur le sol par le grillage de sa cellule – nous entraînent du côté de l'iconographie religieuse, de l'hagiographie.

---

<sup>131</sup> La *Mater Dolorosa* représente la souffrance de la Vierge Marie pendant *La Passion* de son fils

<sup>132</sup> Roland Barthes. *La Chambre Claire*. Gallimard. Paris. 1980. P.49. Le *punctum* s'oppose au *studium*, c'est-à-dire au goût de quelque chose (par exemple le cinéphile a le *studium* du cinéma)

<sup>133</sup> 400 plans sur 1499 sont des gros plans de Jeanne d'Arc seule. Seul une cinquantaine de plans figure Jeanne d'Arc avec d'autres personnages ; et encore parfois seulement partiellement, comme lorsque Cauchon est assise à son chevet que nous n'apercevons que la main de Jeanne.

Ce *pathos* se retrouve pour nos deux protagonistes dans la foule qui les observe. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Dreyer a pris soin de créer une foule qui n'est pas qu'une masse, mais des individualités de visages. De même pour Emma González, lors de sa prise de parole à Washington, le réalisateur s'attarde sur des visages dans la foule réunie. Ces « personnages » annexes, ces « *dramatis personae* », qui pourraient nous éloigner du *pathos*, nous touchent également, mais nous poussent aussi à nous questionner sur les raisons de cette émotion : nous nous rapprochons ainsi du champ de *l'ethos* – autre terme aristotélien. En rhétorique, outre le *logos*, *l'ethos* s'oppose ainsi au *pathos* des passions pour désigner les us et coutumes d'une communauté et son système de valeurs. Ce renvoi à *l'ethos* incite donc le receveur à se questionner : l'Église est-elle juste ? Le deuxième amendement<sup>134</sup> est-il bon ?

## 2- Le visage-écho

Si le visage est une construction que nous façonnons par rapport à un contexte social, de facto, celui-ci trouve un écho chez notre interlocuteur : certains visages nous ressemblent, nous nous y retrouvons, y rencontrons.

Nous l'avons vu, les *close-ups* amènent à une perspective profondément humaine et le *pathos* engage alors le spectateur par un phénomène de contagion émotionnelle : par mimétisme, nous entrons en résonance avec les personnes que nous voyons à l'écran. Ce flot émotionnel va de Jeanne à ses bourreaux tout d'abord<sup>135</sup>, à la foule et par extension au spectateur, et crée un sentiment de connexion : nous ne la comprenons peut-être pas mais nous connaissons Jeanne, car nous nous reconnaissons en elle. La douleur, si visible de Jeanne d'Arc atteint la population qui vient assister à son bûcher. La foule, qui vient tout d'abord satisfaire une curiosité morbide est elle aussi prise dans le flot de l'émotion : Carl Dreyer s'attache d'ailleurs à ne pas traiter la foule comme une masse mais comme un ensemble de personnalités singulières, qui, de fait continue à maintenir le lien

---

<sup>134</sup> Amendement qui garantit à tout citoyen américain le droit de posséder une arme

<sup>135</sup> Rappelons ici que le 39<sup>e</sup> intertitres, soit l'un des tout premiers est la réplique d'un juge reconnaissant la sainteté de Jeanne : « *Pour moi, elle est une sainte* ». (Cf. Annexe XX. P. XX), mais nous pouvons également parler du regard de Loyseleur après que Jeanne d'Arc soit revenue sur son abjuration.

émotionnel. Toutes les individualités sont portées à l'écran<sup>136</sup>. Attardons-nous ici sur la représentation de la foule chez Dreyer. Chaque visage est filmé de manière à ce que le regard du spectateur s'attarde individuellement. Notons également la présence d'un bébé qui tête. Ces éléments mis bout à bout font écho à un autre monument du cinéma du début du XX<sup>e</sup> siècle : *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein et notamment la scène des escaliers d'Odessa, avec le *climax* du berceau les dévalant. Quant aux personnes assistant au discours d'Emma González à Washington, ce phénomène de visages émergeant de la foule produit les mêmes effets sur le spectateur : nous identifions là une souffrance qui entre en écho avec nos sentiments, et dépasse le filtre de l'écran. Le fait que ces foules soient chacune des sommes d'individualités nous amène à vibrer comme si nous en faisons partie. Lorsque ces visages spectateurs de l'action principale apparaissent à l'écran, nous sommes alors à maturité émotionnelle, déjà impliqués complètement par un phénomène que Barthes considérait comme hypnotique : « *l'image me captive, me capture : je colle à la représentation, et c'est cette colle qui fonde la naturalité (la pseudo nature) de la scène filmée (colle préparée avec tous les ingrédients de la « technique ») ; le Réel, lui, ne connaît que des distances, le Symbolique ne connaît que des masques ; seule l'image (l'Imaginaire) est proche, seule l'image est « vraie » (peut produire le retentissement de la vérité)* »<sup>137</sup>. L'image mobilise ainsi en nous un métalangage, qui nous échappe, sur lequel nous n'avons pas forcément prise, happés que nous sommes par ce grand écran qui déborde notre regard et dont l'espace-temps, si rapide, ne nous laisse guère le temps de créer le nôtre pour accéder à une réflexion.

Le spectateur fait écho avec ces personnes qu'il voit vivre de l'autre côté de l'écran, pouvant parfois reproduire par mimétisme les émotions. Loig Le Bihan utilise le terme d'« *alter spectator* »<sup>138</sup> : le spectateur par ce phénomène de contagion mentale met de côté son individualité. Le rôle de média de masse que revêt le cinéma, dans le cas de *La Passion de Jeanne d'Arc*, ou la télévision, pour Emma González, engendre un effet de cohésion de foule : nous sommes ainsi pleinement conscients de faire partie d'une entité, d'un groupe, dont nous avons le sentiment, puisque nous

---

<sup>136</sup> Cf. Annexe 14 : *La Foule comme ensemble de visages uniques - Comparatif de la scène du bûcher dans La Passion de Jeanne d'Arc et de l'allocution d'Emma González à Washington*. P.103

<sup>137</sup> Roland Barthes. « *En sortant du cinéma* » In : *Communications, Psychanalyse et cinéma*. N°23, 1975. P.106

<sup>138</sup> Loig Le Bihan. « *L'Alter spectator* ». CINERGON. 2003. Où va le cinéma ? PP. 48-59.

partageons le même lieu, de partager les sentiments. Les émotions trouvent ainsi tout leur écho sur les visages, mais sont interprétés, lus par la société.

Dans ce visage-écho, nous ne pouvons pas ne pas évoquer Roland Barthes et ses théories sur l'obvis et l'obtus. L'obvis constituant ce qui « *vient au-devant, (...) ce qui se présente tout naturellement à l'esprit* », et l'obtus, ce « *qui vient en trop, comme un supplément que (je) ne parvien(s) pas à absorber* »<sup>139</sup>. Eisenstein dans *Le Cuirassé Potemkine* – dont nous avons déjà parlé précédemment au regard des parallèles qu'il offre avec *la Passion de Jeanne d'Arc* – constitue un excellent exemple de monstration des sens obvis et obtus. Car il assène le sens, comme dans la scène des escaliers d'Odessa, où la douleur est si intensément montrée, l'invasion profondément inique, les gestes profondément emphatiques : citons ici l'exemple de la figure que nous appelons *Mater Dolorosa*, la mère qui porte son fils et hurle avant de s'avancer au-devant de l'armée : « *le sens obvis, c'est toujours, chez Eisenstein, la révolution* »<sup>140</sup>. L'obtus s'inscrit quant à lui dans un « *feuilleter de sens* »<sup>141</sup>, qui n'annihile pas le sens précédent, mais l'adjoint au propos. Bien que difficilement saisissable et définissable, il s'inscrit dans un métalangage, il porte au-delà du langage articulé, s'inscrit, en quelque sorte, dans les espaces interstitiels, auxquels il faut se rendre sensible pour pouvoir les appréhender. L'obtus constitue donc un supplément de sens, niché dans les détails, présent par intermittence, que nous pouvons retrouver dans les films : ainsi, ces « *punctum* » constituent les points d'attention du visage-écho<sup>142</sup>.

### 3- *Emission et déperdition – la construction sociale comme filtre*

Le plus grand paradoxe du visage réside en ce que, alors qu'il nous présente au monde, nous n'avons pas de maîtrise dessus, car nous ne pouvons pas nous voir. Ainsi notre visage nous échappe, il est reçu par notre interlocuteur, qui l'interprète selon sa propre pensée. Cette pensée – qui est aussi la nôtre lorsque nous *lisons* le visage d'autrui - se construit à partir d'éléments extérieurs. En effet, la communication des visages prend place dans un contexte social : à la façon d'un effet Koulechov, cette compréhension du message va s'inscrire dans un ensemble plus vaste. Il a

---

<sup>139</sup> Roland Barthes. « Le troisième sens ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p.45

<sup>140</sup> Roland Barthes. « Le troisième sens ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p.48

<sup>141</sup> *Ibid.* P. 51

<sup>142</sup> Cf. Annexe 17 : *Etude comparative de La Passion de Jeanne d'Arc et du Cuirassé Potemkine*. P. 112

d'abord les signes que nous apposons sur les visages, les préjugés que nous calquons sur les personnes que nous rencontrons : nous appartenons à des catégories sociales de visage, répondons à des « signes extérieurs de richesse », de pauvreté, d'homme, de femme, etc. David Le Breton pousse la considération au-delà : « *C'est l'autre qui aide à forger les expressions : sourire, rire, tristesse, sont le résultat de la confrontation avec autrui. L'autre est un miroir* »<sup>143</sup>. Le visage se trouverait alors emprisonné entre l'Être et l'Autre, soumis à la volonté de notre interlocuteur, qui peut lui apposer le masque de son choix. « *Ce que la société fait de ma photo, ce qu'elle y lit, je ne le sais pas (...) mais lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que (...) les autres - l'Autre – me déproprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils* »<sup>144</sup>. Alors même que nous offrons notre visage à la société, celui-ci se perd entre le moment de l'émission et celui de la réception, ce, sans que nous ne puissions agir dessus. L'échange des visages fonde la rencontre avec autrui et sa construction sémiotique.

*In extenso*, un cadre de référence s'inscrirait sur nos visages pour donner des clés de lecture communes à chacun : tout artifice, toute mise en scène (maquillage, coiffure, chirurgie éventuelle, etc.) produit également des signes, que nous reconnaissons et qui nous permettent de mettre en branle une série de signification, enchevêtrant signe et sujet, ainsi « *le visage n'est jamais une nature, mais une composition* »<sup>145</sup>. Plus que nature donc, le visage est culture, résultante d'un modelage qui raconte une histoire, celle de l'Homme derrière la construction. Il est alors construction par strate, agrégation du masque – à la manière de Garbo ou de « l'arrière-visage » de Rilke – qui montre et masque à la fois, montrant ce qui relève de la sphère publique et dissimulant l'intime, et du visage : « *Tout visage entrecroise l'intime et le public. Tous les hommes se ressemblent mais aucun n'est pareil à un autre* »<sup>146</sup>. De ce socle commun, chaque protagoniste peut alors construire sa singularité. Une singularité qui reste néanmoins marginale, car trop s'en distinguer entraînerait alors la fin de la communication.

---

<sup>143</sup> David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris. Editions Métailié. 2003, P.126

<sup>144</sup> Roland Barthes. *La Chambre Claire*. Gallimard. Paris. 1980. P.31

<sup>145</sup> *Ibid.* P.138

<sup>146</sup> *Ibid.* P.139

Au-delà de la parole, cette part de construction personnelle des échanges se niche alors dans les regards, les positions de tête, les haussements de sourcils, grimaces et autres mimiques : ils sont les signes qui délivrent la communication, comme nous l'avons vu avec Renée Falconetti et Emma González. Pour l'une comme pour l'autre, le vrai message se délivre sans l'adjonction du langage parlé, le visage constituant déjà en lui-même un métalangage. Le visage dit l'humanité. Il participe de manière individuelle à la création d'un sens collectif. On offre toujours son visage sans le voir. Lorsque nous voyons, nous décodons, nous nous projetons et nous attribuons à l'Autre des significations qui ne sont pas nécessairement les siennes. On comble ainsi la distance. Pas de communication sans autrui pour la fonder, si *on ne peut pas ne pas communiquer*, il semblerait également qu'on ne puisse pas communiquer seul : notre visage, seul n'aurait aucune portée et le message serait alors perdu.

### **C- Visage féminin, visage féministe : de nouveaux enjeux**

#### *1- Visage beau, visage laid*

La puissance d'attraction des visages d'Emma González et Renée Falconetti est-elle liée à ce que nous les ressentons comme beaux ? Nous l'avons vu précédemment, Jeanne d'Arc, jeune fille virginale oppose la pureté de son visage – et *de facto* de son âme – aux visages disgracieux et vérolés de ses juges. Renée Falconetti est loin des canons de beauté figée d'Hollywood. Quant aux juges, leur laideur est réaliste et expressive. Ils représentent respectivement ce à quoi doit ressembler la pureté et ce à quoi doit ressembler la malignité. Seul Antonin Arthaud fait preuve d'humanité et de douceur envers Jeanne, et son physique est celui d'un jeune premier, aussi doux que son attitude. Quant à Emma González, son adversaire dans cette lutte autour de la question des armes - Donald Trump – n'est généralement pas considéré comme disposant d'un physique séduisant. Même si la beauté est évidemment un fait subjectif – qui varie selon les lieux et les époques – il demeure néanmoins que certains visages nous agréent plus à l'œil que d'autres.

Ainsi, la beauté serait un atout et la laideur, un handicap ; qui, par ailleurs, s'appuierait sur des critères différents selon que le jugement se porte sur un homme ou une femme. Ainsi, un homme pourra compenser un manque de beauté par du

charisme, ce qui viendra accroître son potentiel de séduction, car finalement la beauté est avant tout un outil de mesure sur l'échelle de la séduction. Pour une femme, la beauté reste ainsi le critère prédominant. Le jugement est plus favorable envers des personnes à la belle figure car elles renvoient à des stéréotypes positifs. Cette tendance à penser qu'un visage beau équivaut à une belle âme n'est pas sans évoquer les tendances physiognomonistes qui entérinent le lien entre bel et bon. En effet, la beauté serait structurée par la qualité morale, et la laideur dénoterait des vices certains, fait d'autant plus prégnant que la beauté est souvent un attribut naturel, auquel ne s'attache que peu de mérite : si elle est donc injuste, il convient alors qu'elle aille de pair avec des qualités morales certaines pour compenser cette bonne fortune et ne pas prêter le flanc à la critique. Nous prêtons, bien naturellement, foi à ces conclusions dans le cinéma - où notre regard a été formaté pour que le vilain soit nécessairement vilain - nous nous prêtons volontiers au même raccourci sémiologique lorsqu'il s'agit de juger des personnes qui s'offrent à notre regard, comme nous le voyons avec Emma González et Donald Trump.

Le visage présidant au corps, et dévoilant l'âme, ils tolèrent alors mal les imperfections, qui connoteraient de fait des imperfections de l'âme. Ainsi la représentation du visage doit être conforme à la représentation morale, idéale que nous souhaitons rendre. Ainsi, Southworth, photographe à Boston au XIX<sup>e</sup> siècle, précise : « *Il faut découvrir tout le caractère de celui qui pose en un clin d'œil. (...) Les défauts naturels ou accidentels seront séparés des perfections naturelles ou possibles. (...) Il ne faut pas du tout représenter la nature comme elle est, mais comme elle devrait être ou aurait pu être éventuellement. (...) Mais sur le résultat, la représentation de la beauté, de l'expression et de la personnalité ne saurait s'écarter en rien de la vérité* »<sup>147</sup>. La vérité de l'être doit donc déjà nécessairement être belle, et il faudra s'employer – par le biais de techniques ou d'artifices s'il le faut – à la rendre encore plus belle, car la beauté est un jugement à la fois esthétique et moral. Pour connaître la vérité de la personne qui nous fait front, il faudra alors déborder l'esthétique, voir au-delà, ce qui nécessite d'outrepasser les apparences.

## 2- Le visage féminin vu par le prisme masculin : nouveaux enjeux

---

<sup>147</sup> Ben Maddow. *Visages. Le portrait dans l'histoire de la photographie*. Paris. Denoël. 1982. P.70

Historiquement le cinéma est un cinéma patriarcal, en tant qu'il a toujours été porté par des hommes. Aujourd'hui encore, les débats récents - tels que la parité dans la réalisation au cinéma<sup>148</sup> - nous montrent que cette question est toujours sujette à débat. De facto, les personnages féminins ont longtemps été vus par le prisme masculin, notamment par le biais d'un mode de pensée – théorisée par Laura Mulvey dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* sous le terme « *male gaze* », ou « regard masculin » en 1975 – qui démontre que les représentations féminines se font par le biais du regard masculin hétérosexuel. Ainsi, le regard masculin fonde le personnage féminin : citons ici l'exemple sans doute le plus célèbre du cinéma français : celui de Brigitte Bardot dans *Et Dieu créa la femme*. Roger Vadim – alors réalisateur et mari de « BB » - dans la scène la plus fameuse du film, la scène de son mambo endiablée, la filme ainsi de manière sexuée, non comme une actrice dans son ensemble, mais en détaillant son corps par accumulation de plans qui se concentrent sur certaines parties, explicitant clairement le regard désirant de l'homme derrière la caméra. La construction de la féminité, se ferait alors par et pour le regard masculin. « *Le regard est danger* »<sup>149</sup> résume ainsi Simone de Beauvoir au sujet de l'attention masculine, en tant qu'il fonde la perception que la femme se fait de son propre corps : d'un regard, d'un mot, l'homme a ainsi le pouvoir d'anéantir ou d'élever le sentiment qu'une femme a d'elle-même. Il est alors la manifestation d'un pouvoir asymétrique : la femme travaillera son visage et son corps en permanence, même quand elle n'est pas vue, pour pouvoir être jugée positivement.

Au cinéma, les femmes ont ainsi été le plus souvent cantonnées à des rôles de faire-valoir : outre qu'elles soient, nécessairement, agréables à voir, par leur présence, elles contribuent à révéler de nouvelles facettes du héros masculin - tendresse, douceur, gentillesse - des qualités de chevalier servant. En 1985, l'illustratrice Alison Bechdel crée ainsi un test qui questionne les représentations féminines au cinéma<sup>150</sup>. Afin de réussir le test, un film doit remplir les trois critères suivants : il doit, en premier lieu, porter à l'écran au moins deux personnages féminins, qui, deuxièmement, doivent

---

<sup>148</sup> « Selon (une étude) réalisée par le collectif « 50/50 en 2020 », entre 2006 et 2016, parmi les 2 066 personnes ayant réalisé en France au moins un film de fiction, d'animation ou de documentaire, une sur 5 environ était une femme ».

URL : <https://usbeketrica.com/article/le-cinema-francais-met-le-cap-sur-la-parite-en-2020-ou-pas-cap>

<sup>149</sup> Simone De Beauvoir. *Le deuxième sexe II*. Paris. Folio Essais. 1949. P.160

<sup>150</sup> Il est amusant de souligner que le dernier film à avoir rempli ces critères selon Alison Bechdel est *Alien* : film où Sigourney Weaver incarne une femme combative au crâne rasé. Cf. Annexe 15 : *Test de Bechdel*. P. 111

discuter entre elles et, troisièmement, d'autres choses que d'hommes : s'opposant ainsi dès le premier point au « syndrome de la Schtroumpfette »<sup>151</sup>. Tout l'enjeu de ce test est de passer d'un statut de « femme dont on parle » à celui de « femme qui parle », afin de démontrer par ce biais qu'il n'existe pas qu'une femme stéréotypée, mais bien une pluralité de femmes.

En réalité, cette domination patriarcale est bien évidemment la résultante du modèle sociétal prédominant, dans lequel la femme n'est pas considérée comme l'égale de l'homme : « *La femme elle-même reconnaît que l'univers dans son ensemble est masculin* »<sup>152</sup>. Ce schéma de pensée est particulièrement prégnant dans le cas de nos deux « héroïnes » : Jeanne d'Arc comme Emma González sont deux jeunes filles – rappelons ici qu'elles ont respectivement 17 et 19 ans – qui s'opposent à des hommes bien plus âgés qu'elles. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc* ces hommes surplombent et submergent Jeanne, faisant montre de tout leur pouvoir et de toute leur autorité pour la soumettre. Cette volonté d'écrasement entre en résonance avec la bataille de pouvoir qui oppose Emma González et Donald Trump : la grâce se heurte de plein fouet à la violence. L'une comme l'autre s'éloigne d'une conception féminine vue par le prisme masculin, et qui impliquerait que la femme soit belle, et que, pour ce faire, elle doit se sublimer, se maquiller, se dissimuler en un sens, pour répondre à des standards qui impactent aussi bien le corps que le visage. Pour se sublimer, les femmes devraient – entre autres – se sublimer grâce à un maquillage qui viendrait les embellir, et porter les cheveux longs. Jeanne d'Arc et Emma González s'éloignent de ces impératifs, notamment hérités d'Hollywood et des standards glamour, pour révéler la vérité de leur nature. Si Jeanne d'Arc a épousé les codes de son époque qui lui ont permis de mener glorieusement des troupes d'hommes, par le biais du travestissement, ce afin que son autorité ne soit pas déniée, Emma González quant à elle, refuse de se laisser dominer par ce regard masculin et assume fièrement tout ce qu'elle est et représente : citons ainsi la première phrase d'un article qu'elle a écrit pour le Harper's Bazaar : « *My Name is Emma González. I'm 18 years old, Cuban and bisexual* »<sup>153</sup>. Nous l'avons vu avec Rose McGowan, la capacité à s'émanciper

---

<sup>151</sup> Le « syndrome de la Schtroumpfette » désigne la surreprésentation de personnages masculins au détriment de personnages féminins.

<sup>152</sup> Simone De Beauvoir. *Le deuxième sexe II*. Paris. Folio Essais. 1949. P.478

<sup>153</sup> Emma González : « *Parkland Student Emma González Opens Up About Her Fight for Gun Control* ». Harper's Bazaar. 26 février 2018. Consulté le 18 août 2018.  
URL : <https://www.harperbazaar.com/culture/politics/a18715714/protesting-nra-gun-control-true-story/>

sexuellement - qui se traduit par exemple par une coupe de cheveux - participe d'une émancipation sociale.

### 3- *Le visage, comme arme*

Si Jeanne a conduit une armée afin de couronner Charles VII, Emma González, quant à elle, lutte contre le lobby de la NRA aux Etats-Unis. Mais l'une comme l'autre ont fait de leur visage leur meilleure arme. C'est grâce à lui qu'elles dévoilent la pureté de leur âme, leur innocence et leur naïveté, qui fait de leur combat une juste cause. Cette innocence, qui est le propre des enfants, et donc d'une certaine pureté naturelle, avant toute marque de corruption, constitue le cœur de la puissance auratique du visage : « *L'enfance, une fois encore, est comme la clef de l'expression photogénique. Celle-ci, en effet, - c'est le miracle redoublé – est non seulement apte à rendre l'âme visible sous le visage, ou mieux, sur lui, mais aussi à vicarier le grand manque du cinéma muet, l'absence de communication verbale* »<sup>154</sup>. Ce pouvoir du visage innocent, est celui qui permet de fonder la confiance : l'âme est nue sur un visage d'enfant, sur le visage de celui qui n'a pas encore appris à masquer. Il n'a pas besoin de mots pour s'exprimer pleinement, il livre sans retenue.

Par ailleurs, le visage d'Emma González se trouve pris dans un enchevêtrement de signes autres, qui renvoie à d'autres imaginaires : nous l'avons vu, Emma González se définit elle-même comme âgée de 18 ans, cubaine et bisexuelle. Ce qu'une candidate à la chambre des représentants du Maine du parti démocrate, traduit en « *skinhead cubaine* »<sup>155</sup>. Son visage est ainsi un visage sur lequel s'inscrit en transparence celui de l'autre. Mais en se livrant totalement, le visage devient alors le lieu de la lutte et donc du pouvoir. « *Nous ne disons certes pas que le visage, la puissance du visage, engendre le pouvoir et l'explique. En revanche, certains agencements de pouvoir ont besoin de production de visage* »<sup>156</sup> écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ainsi, sur les visages s'inscrivent les signes du pouvoir, des signes que le récepteur reconnaît et assimile, comme par exemple les larmes comme

---

<sup>154</sup> Jacques Aumont. *Du visage au cinéma*. Paris. Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile. 1992. P.86

<sup>155</sup> Charlotte Alter : « *The School Shooting Generation Has Had Enough* ». Time. 22 mars 2018. Consulté le 17 juillet 2018. URL : <http://time.com/longform/never-again-movement/>

<sup>156</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mille plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris. Les Editions de Minuit. 1980. P.215

signe de l'émotion. Comprendre les signes, c'est ainsi posséder le savoir du corps, et exercer un certain pouvoir sur l'autre, en étant capable de classer et hiérarchiser les indices du visage : « *Les rapports de pouvoir [...] exigent de lui des signes* »<sup>157</sup>, et ce faisant ils établissent le sens, dépossédant potentiellement l'émetteur, le livrant à l'interprétation subjective.

Nous l'avons vu précédemment, les premières larmes de Jeanne d'Arc - qui coulent dès les premières minutes de son procès, lorsqu'elle est questionnée sur son apprentissage du *Pater Noster* – ont été soigneusement orchestrées par Carl Dreyer. Quant aux larmes d'Emma González, celles-ci sont également mises en scène lors de son discours de Washington. En effet, elles occupent une place prépondérante dans sa rhétorique, car Emma González les accueille et ne cherche pas à les dissimuler. Elle reste calme et continue de fixer l'horizon droit devant elle, imposant un silence total, que d'ailleurs l'auditoire peine à comprendre, la croyant débordée par l'émotion. Les larmes, qui paradoxalement peuvent être perçues comme une faiblesse typiquement féminine – « *pleurer c'est pour les fillettes* », « *arrête de chialer* » et autres injonctions péjoratives – deviennent donc un élément de discours d'une grande force, qui construisent un espace diégétique à part entière auxquels les larmes renvoient et qui légitiment l'oratrice. Jeanne comme Emma participent également à construire une image – plus ou moins inconsciente – de *Mater dolorosa* : nous l'avons vu précédemment, Jeanne, dans ses postures, renvoie à l'imagerie hagiographique. La *Mater dolorosa* présente un symbole encore plus fort, en premier lieu, par son renvoi à la figure maternelle, qui est nécessairement une figure empathique et altruiste, mais aussi dans l'oubli de soi et le don total de sa personne à l'autre. La *Mater dolorosa* dépasse ainsi une imagerie purement chrétienne pour accéder à une mythologie universelle : « *(elle) n'est pas seulement la représentation iconique de la mère du Christ pleurant la mort de son fils, elle est surtout la figure symbolique de la douleur incommensurable* »<sup>158</sup>. Cet abandon de soi, ce dénuement total, qui se traduit également sur leur visage nu, et exprime cette grande douleur qui dépasse et se passe des mots, est ainsi leur plus grande arme.

---

<sup>157</sup> Michel Foucault. *Surveiller et punir*. Paris. Gallimard. 1975. P.30.

<sup>158</sup> Pierre-Alban Delannoy. *La pietà de Bentalha – Etude du processus interprétatif d'une photo de presse*. Paris. L'Harmattan. 2005. P.48

Ainsi, il apparaît que le visage ne prend sa pleine mesure que dans un tissu relationnel reliant l'émetteur – dont le visage, et par conséquent le discours, lui échappe – au récepteur – qui façonne et interprète celui-ci, par apposition de codes socio-culturels. Cependant, ce visage se trouve pris dans la relation avec un nouveau langage, mouvant, celui d'une nouvelle définition du visage féminin, qui devient un sujet que les femmes se réapproprient, pour en faire une arme communicationnelle, l'affranchissant des carcans masculins qui projettent leurs signes sur le « *mur blanc* » de leur visage.

## Conclusion :

« *Tout ce qui fut sera,  
pour peu qu'on s'en souviene* »<sup>159</sup>

Louis Aragon

Emma González et Renée Falconetti : toutes deux semblent porter sur leur visage le masque de Jeanne d'Arc. Les visages et les identités en viennent à se confondre : avons-nous étudié les visages d'Emma González, de Renée Falconetti en tant que Jeanne d'Arc, de Jeanne d'Arc en tant que Renée Falconetti, ou bien trois entités distinctes ? Nous en arrivons à ne plus pouvoir distinguer les personnes derrière les *personas*. Les frontières sont floues. Nous nous trouvons confrontés à une double énonciation du visage, qui appartient à la fois à la langue et à l'acteur. Le masque de Jeanne a adhéré au visage : Renée Falconetti est devenue Jeanne, l'actrice s'évanouissant derrière le personnage. Elle a d'ailleurs disparu ensuite de la vie cinématographique et actorale, partant vivre en Argentine, où elle se suicidera. Son rôle l'a consumée. Elle a été dépassée par son masque. Leur fusion a entraîné notre confusion. « *Là où un visage se lève, l'être supplante le paraître et le lieu devient lieu* »<sup>160</sup>, ce qui nous semble ici particulièrement vrai, dans ce cinéma, qui finalement nous montre nous-mêmes, nous offrant en miroir nos propres émotions. Inception finale de cette réflexion, citons le film de Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*, dans lequel Anna Karina, regarde Jeanne qui pleure, pleurant elle-même, miroir de Jeanne, miroir du spectateur. Dreyer a érigé Renée Falconetti en visage de la femme élevée au-dessus de toutes les autres.

Nous l'avons vu précédemment, les actrices sont tributaires du regard – souvent masculin – que le cinéma porte sur elles. Carl Dreyer a filmé Renée Falconetti de manière résolument moderne, ne l'objectifiant pas. Il a pourtant, à nul autre pareil,

---

<sup>159</sup> Louis Aragon. « *Prose du bonheur et d'Elsa* » in *Le Roman Inachevé*.

<sup>160</sup> Daniel Bounoux. « *Faire visage comme on dit faire surface* ». *Les Cahiers de médiologie* N°15. Paris. Gallimard. 2002. P.10

érigé son visage en symbole : Roland Barthes parlait des visages déifiés des acteurs de cinéma, baignés d'une lumière d'immortalité par les studios Harcourt. « *Ce ne sont plus des divinités que les médias cherchent à nous faire désirer, mais des stéréotypes de la normalité : au visage déifié du cinéma, s'est substituée la télégénie ordinaire des hommes politiques, des lofteurs et des animateurs de jeux télévisés* »<sup>161</sup>. Le visage d'Emma González dément cette affirmation, par son héritage, il apparaît comme un visage déifié entre tous.

Revenons sur son ascendance cinématographique et historique. Jules Michelet décrit Jeanne d'Arc comme l'incarnation de valeurs du peuple : alliant bon sens et bon cœur, elle a su le fédérer. De plus, en convoquant l'imaginaire lié à la pucelle, Renée Falconetti et Emma González évoquent tout un corpus religieux : figure de Dieu, de Jésus Christ, et leur cortège de Saint•e•s, références volontaires que Carl Dreyer instaure par le jeu de la lumière et par des cadrages reprenant les postures de l'art hagiographique. Cette iconicité fait ainsi constamment appel à notre mémoire des images, sans que ce référentiel soit nécessairement intellectualisé, comme un ensemble flou à la frontière de la conscience. Dans cet empire des signes, « *l'emploi d'un sujet connu, détails débrouillés d'avance, décor planté de tout temps, permet au dramaturge de vaquer à l'essentiel* »<sup>162</sup> permettrait l'instauration d'un langage universel. Ainsi, les images fonctionnent autant comme des modèles, que comme des répliques : les symboles étant affectés d'une « *secondarité originaire* »<sup>163</sup>. Références et raccourcis sémiologiques nous offrent alors des clés de lecture, et l'iconographie chrétienne représente, sans aucun doute, l'une des sources les plus fertiles et les plus universelles sur lesquelles s'appuyer. Ces codes puisent dans un *habitus* social et culturel, qui transcendent les symboles pour interpeller le récepteur, sans distinction de genre, de culture ou d'époque. En se portant sur le visage, celui-ci s'affranchit des usages de la langue, il crée son propre langage, une universalité, en cela, il s'approche de la langue de Babel.

Ce rapport au sacré, cet ancrage de celui-ci dans la vie quotidienne - qui l'éloigne alors d'autant du sacré - procède d'une manifestation du sens que Stéphane

---

<sup>161</sup> Louise Merzeau. « *De la Photogénie* ». Cahiers de médiologie N°15. Paris. Gallimard. 2002. P.204

<sup>162</sup> Marguerite Yourcenar. *En pèlerin et en étranger*. Paris. Gallimard. 1989. P.29

<sup>163</sup> Michel Thévoz. *L'académisme et ses fantasmes*. Paris. Editions de Minuit. 1980. P.44

Dufour et Jean-Jacques Boutaudont définissent comme tributaire de trois éléments : « *esthésique, esthétique et éthique* »<sup>164</sup>. Ainsi, dans le cas présent, l'esthésie est celle du rapport aux visages, esthétique renvoie au registre hagiographique, tandis que l'éthique correspond au discours de la douleur.

Ces codes se lisent sur les visages, lieu du moi, lieu de la cristallisation de l'être, surface plastique sur lequel s'inscrit le champ de nos expressivités, « *mur blanc* » de la communication, comme l'écrivaient Deleuze et Guattari. Il est le signe de notre identité profonde. A ce titre, il efface le corps, le déterritorialise, devenant le lieu primaire de la communication, là où l'être se condense. Chez Jeanne d'Arc, son corps disparaît, il est quasiment inexistant, y compris lors de son bûcher : « *L'homme est son corps, il est son visage* »<sup>165</sup>. Pourtant, il n'est pas un livre qu'il suffirait de lire après en avoir appris l'alphabet. Le visage reste un mystère. Est-il un visage-carte ? Un visage-temps comme le désignait Deleuze ? Un visage-âme ? Un visage-monde comme le résumait Jacques Aumont par le syllogisme suivant : « *le visage est le miroir de l'âme, qui est le miroir du monde : ce que voit le visage est donc le monde* »<sup>166</sup> ? Inqualifiable, insaisissable, il résiste dans ce « je-ne-sais-quoi », lié au dévoilement de l'être. Exposé, incarné, communicationnel, le secret du visage continue pourtant à nous échapper. Néanmoins, nous pouvons noter les signes que les visages partagent, les indices qui nous permettent de *re-connaître* un visage. « *N'est-il pas le lieu même de l'expression spontanée et d'une certaine nudité adamique ? Dans les labyrinthes d'un monde gorgé de codes, d'artifices et d'interfaces techniques, (qui) ne cessent de (...) compliquer les rapports du proche et du lointain, le face-à-face des visages ne promet-il pas, dans une touchante proximité, une transparence du sens ?* »<sup>167</sup>. Ainsi, le secret du visage se dévoilera avec plus de facilité dans la proximité, dans le gros plan, et surtout dans la relation à l'Autre, qui démasque les faux-semblants et les faux-fuyants pour laisser apparaître la vérité.

De Dieu, à Jésus Christ, aux Saints, à Jeanne d'Arc, pour finalement aboutir à Emma González par le biais de Renée Falconetti, notre étude s'est ainsi construite sur

---

<sup>164</sup> Stéphane Dufour et Jean-Jacques Boutaud. « *Extension du domaine du sacré* ». Questions de communication n°23. 2013. p. 14.

<sup>165</sup> David Le Breton. *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris : Editions Métailié. 2003, P.168.

<sup>166</sup> Jacques Aumont. *Du visage au cinéma*. Paris. Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile. 1992. P.99

<sup>167</sup> Daniel Bounoux. « *Faire visage comme on dit faire surface* ». Les Cahiers de médiologie N°15. Paris. Gallimard. P.9

une cascade sémiologique. Renée Falconetti et Emma González contribuent à déranger et « dé-generer », brouillant les codes de la féminité et de la masculinité. La légitimité d'Emma González découle ainsi du modèle divin, et celle-ci transcende – au sens métaphysique du terme - son humanité, et sa féminité. Emma González incarne ainsi aujourd'hui une figure symbolique, une figure qui relève de la mythologie, mais qui procéderait d'une hyper-modernisation : un passé au présent. Si Renée Falconetti fût l'actrice d'un seul grand rôle qui marqua profondément sa vie, nous pouvons alors ouvrir notre propos, en nous questionnant sur celui qu'Emma González incarnera. Nous l'avons vu, cette analogie passe par le champ du *pathos*, qui entraîne la projection spectatorielle, parfaitement incarnée par Anna Karina. Par leur biais, les femmes passent d'objet regardé à sujet regardant, ce qui appartient sans doute à un grand bouleversement féministe.

## **Bibliographie :**

*À noter que certains ouvrages couvrent parfois des thèmes transversaux.*

### **Visages et corps :**

AUMONT (Jacques). *Du visage au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, Editions de L'Etoile, 1992, 219 p.

BELTING (Hans). *La vraie image. Croire aux images*. Paris. Gallimard. 2007. 277 p.

BOUGNOUX (Daniel)– Coordonné par. *Les Cahiers de médiologie N°15*. Paris. Gallimard. 2002. 218 p.

BRETON Le (David). *Des visages : essai d'anthropologie*. Paris. Editions Métailié. 2003, 328 p.

FARGES (Joël). « *L'image d'un corps* ». In *Communications : Psychanalyse et cinéma*. N°23. 1975. 350 p.

LEVINAS (Emmanuel). *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*. Paris. Livre de Poche, 1990. 343 p.

MADDOW (Ben). *Visages. Le portrait dans l'histoire de la photographie*. Paris. Denoël. 1982. 540 p.

SIMMEL (Georg). *La tragédie de la culture*. Paris. Editions Rivages. 1993. 255 p.

### **Cinéma :**

BARTHES (Roland). « *En sortant du cinéma* ». In *Communications : Psychanalyse et cinéma*. N°23. 1975. 350 p.

BELLOUR (Raymond). *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris. Editions de la différence. 2002. 339 p.

BIHAN Le (Loïg). « *L'Alter spectator* ». In : CINERGON. *Où va le cinéma ?* . 2003. 115 p.

BORDWELL (David). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles/London : University of California Press, 1981. 251 p.

CASSETTI (Francesco). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris. Armand Collin. 1999. 355 p.

DELEUZE (Gilles). - *L'image mouvement. Cinéma 1.* – Paris. Les Editions de Minuit, 1983, 298 p.

DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix). - *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2. Paris. Les Editions de Minuit. 1980. 645 p.

DREYER (Carl). « *Au sujet du style cinématographique* ». Paris. Cahiers du cinéma N°33. 1954. 316p.

DREYER (Carl). « *Mon travail avec Falconetti* ». Anthologie du cinéma n°6. L'Avant-Scène cinéma. Paris. 1970. 52p.

DREYER (Carl) *Réflexions sur mon métier*. Paris. Petite bibliothèque des cahiers du cinéma. 1997. 188 p.

DROUZY (Maurice). « *Falconetti et Dreyer (ou la star et le parpaillot)* » Paris. Cahiers du Cinéma. Editions de l'Etoile. 1995. 188 p.

EPSTEIN (Jean). *Ecrits sur le cinéma*. Paris. Cinéma club-Seghers. 1974. 436p.

GODARD (Jean-Luc). *Histoire(s) du cinéma*. Paris. Gallimard. 4 vol. 1998. Vol.1. 976p.

LIPOVETSKY (Gilles) et SERROY (Jean). *L'écran global*. Paris. Editions du Seuil. 2011. 359 p.

MORIN (Edgar). *Les Stars*. Paris. Seuil. 1973. 192 p.

SCHRADER (Paul). *Transcendental Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer.* - Berkeley, Los Angeles/London : University of California Press, 1972. 194 p.

SEMOLUE (Jean) « *« Douleur, noblesse unique » ou la passion chez Carl Dreyer* ». Etudes cinématographiques N°6. 1961. 198 p

SEMOLUE (Jean) « *La Passion de Jeanne d'Arc, prise de conscience de Carl Dreyer* ». Etudes cinématographiques N°10. 1962. 174 p.

SEMOLUE (Jean) « *Passion et procès (de Dreyer à Bresson)* ». Etudes cinématographiques N°10. 1962. 174 p.

SEMOLUE (Jean). *Carl Th. Dreyer, le mystère du vrai*. Paris. Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 2005, 180 p

### ***Jeanne d'Arc et Histoire :***

BOUTAUD (Jean-Jacques) et DUFOUR (Stéphane). « *Extension du domaine du sacré* ». Questions de communication n°23. 2013. 30 p.

CHATEAUBRIAND De (François-René). *Analyse raisonnée de l'histoire de France*. Paris. Victor Lecou. 1854. 496 p.

FOUCART (Claude). « « *Cette vivante énigme* » : *Jeanne d'Arc* ». Cahiers de recherches médiévales. Mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 11 août 2018.

URL : <http://crm.revues.org/1693>

LANZMANN (Claude). *Shoah*. Paris. Fayard. 1985. 226 p.

LEVI (Primo). *Si c'est un homme*. Paris. Julliard. 1987. 213 p.

MALRAUX (André). *La politique, la culture*. Paris. Folio Essais, 1996, 283 p.

MICHAUD-FREJAVILLE (Françoise). « *Cinéma, Histoire* ». Cahiers de recherches médiévales [En ligne], 12 spécial | 2005, mis en ligne le 28 juin 2008, consulté le 27 juillet 2018. URL : <http://crm.revues.org/740>

MICHELET (Jules). *Jeanne d'Arc*. Paris. Editions de l'éclat. 2017. 144 p.

QUICHERAT (Jules-Etienne). *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle*. Vol. 1. Paris. Jules Renouard et Co. 1841. 506 p.

VERMOREL (Claude). « *Jeanne en son temps* ». Etudes cinématographiques N°10. 1962. 174 p.

### **Photographie :**

BARTHES (Roland). *La chambre claire : notes sur la photographie*. Paris. Gallimard, 1980. 200 p.

DELANNOY (Pierre-Alban). *La pietà de Bentalha – Etude du processus interprétatif d'une photo de presse*. Paris. L'Harmattan. 2005. 70 p.

SONTAG (Susan). *Devant la douleur des autres*. Paris. Christian Bourgeois Editeur. 2003. 138 p.

### **Féminisme et genre :**

BEAUVOIR De (Simone). *Le deuxième sexe II*. Paris. Folio Essais. 1949. 408 p.

BEAUVOIR De (Simone). *Le deuxième sexe II*. Paris. Folio Essais. 1949. 652 p.

BOURDIEU (Pierre). *La domination masculine*. Paris. Seuil. 1998. 142 p.

FRAISSE (Geneviève). *La fabrique du féminisme*. Lyon. Le Passager clandestin. 2012. 477 p.

MCGOWAN (Rose). *Brave*. New York. HarperCollins. 2018. 256 p.

## **Articles :**

*Ceux-ci ont notamment traits à Emma González*

ALTER (Charlotte). « *The School Shooting Generation Has Had Enough* ». <http://time.com>. 22 mars 2018 (date de consultation : 13 juillet 2018)

DELAGE (Christian). « Le silence d'Emma González, par Christian Delage ». <http://www.ihtp.cnrs.fr>. (date de consultation : 4 août 2018)

GONZÁLEZ (Emma) « Parkland Student Emma González Opens Up About Her Fight for Gun Control ». <https://www.harpersbazaar.com>. 26 février 2018. (date de consultation : 21 juillet 2018)

LAHITOU (Jessica). « Transcript Of Emma Gonzalez & Dana Loesch Talking About The NRA Is A Must-Read ». <https://www.bustle.com>. 22 février 2018. (date de consultation : 11 août 2018)

OBAMA (Barack). « *Cameron Kasky, Jaclyn Corin, David Hogg, Emma González and Alex Wind : The World's 100 Most Influential People* ». <http://time.com>. (date de consultation : 11 août 2018)

ONION (Rebecca) – VIENNOT (Bérengère) pour la traduction. « Comment les jeunes ont changé l'Amérique ». <http://www.slate.fr>. 28 février 2018. (date de consultation : 13 juillet 2018)

STERN (Mark Joseph) – NAU (Jean-Clément). « La « génération Parkland » incarne un nouveau militantisme, intersectionnel et inclusif ». 27 mars 2018. (date de consultation : 13 juillet 2018)

## **Ouvrages de référence :**

*Ces ouvrages traitent de sujets étudiés ponctuellement, et ne peuvent être classés dans les catégories précédentes.*

BARTHES (Roland). *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, 285 p.

BARTHES (Roland). *L'obvie et l'obtus*. Paris. Seuil. 1982. 283 p.

BARTHES (Roland). *Mythologies*. Paris. Seuil. 1957. 233 p.

ECO (Umberto). *Kant et l'ornithorynque*. Paris. Grasset. 1997. 470 p.

GOFFMAN (Erving). *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*. Paris. Les Éditions de Minuit. 1975. 180 p.

JOLY (Martine). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris. Armand Collin. 1993. 147 p.

METZ (Christian). *Le Signifiant Imaginaire*. Paris. Christian Bourgeois Editeur. 1984. 2002. 371 p.

SIMMEL (Georg). *Essai sur la sociologie des sens. Sociologie et épistémologie*. Paris. PUF. 1981. 227 p.

THEVOZ (Michel). *L'académisme et ses fantasmes*. Paris. Editions de Minuit. 1980. 168 p.

TWITCHELL HALL (Edward). *La dimension cachée*. Paris. Seuil. 1978. 254 p.

YOUNG (Carl). *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*. Editions Gallimard. 1964. 386p.

YOURCENAR (Marguerite). *En pèlerin et en étranger*. Paris. Gallimard. 1989. 276 p.

## Tables des annexes :

*Les annexes qui suivent présentent des extraits du corpus, des articles, ainsi que des données et des outils d'analyses.*

ANNEXE 1 : FICHE TECHNIQUE – LA PASSION DE JEANNE D'ARC : .....	85
ANNEXE 2 : LA PASSION DE JEANNE D'ARC ET L'EXTASE DE SAINTE- THERESE DU BERNIN .....	86
ANNEXE 3 : JEANNE D'ARC SELON CARL DREYER – MISE EN PARALLELE AVEC LES ECCE HOMO - REPRESENTATION DU CHRIST LORS DE LA PASSION .....	87
ANNEXE 4 : LISTE DES PRINCIPAUX FILMS AYANT POUR SUJET JEANNE D'ARC.....	90
ANNEXE 5 : RETRANSCRIPTIONS DES INTERTITRES DE LA PASSION DE JEANNE D'ARC FIGURANT LES MINUTES DU PROCES.....	91
ANNEXE 6 : COMPARATIF DU LIVRE DES MERVEILLES DE MARCO POLO ET DES DECORS DE LA PASSION DE JEANNE D'ARC. ....	95
ANNEXE 7 : JEUX D'OMBRES ET DE LUMIERE ET SYMBOLIQUE. ....	96
ANNEXE 8 : L'EFFET KOULECHOV : COMPREHENSION D'UNE IMAGE ET CONTEXTE. ....	97
ANNEXE 9 : PORTRAIT D'EMMA GONZALEZ PARU DANS L'ARTICLE « <i>THE SCHOOL SHOOTING GENERATION HAS HAD ENOUGH</i> » - 22 MARS 2018. TIME MAGAZINE.....	98
ANNEXE 10 : EMMA GONZALEZ ET SON RAPPORT A SES CHEVEUX.....	99
ANNEXE 11 : COUVERTURE DU LIVRE DE ROSE MCGOWAN – <i>BRAVE</i> .....	100
ANNEXE 12 : CHEVEUX ET CINEMA – EXEMPLES DE NOUVELLES HEROÏNES RASEES .....	101
ANNEXE 13 : LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE DIEGETIQUE QUI ISOLE JEANNE D'ARC.....	102
ANNEXE 14 : LA FOULE COMME ENSEMBLE DE VISAGES UNIQUES - COMPARATIF DE LA SCENE DU BUCHER DANS LA PASSION DE JEANNE D'ARC ET DE L'ALLOCUTION D'EMMA GONZALEZ A WASHINGTON.....	103
ANNEXE 15 : CINDY SHERMAN – <i>UNTITLED FILM STILLS</i> .....	107
ANNEXE 16 : TEST DE BECHDEL .....	111
ANNEXE 17 : ETUDE COMPARATIVE DE LA PASSION DE JEANNE D'ARC ET DU CUIRASSE POTEMKINE : .....	112

## ANNEXE 1 : FICHE TECHNIQUE – LA PASSION DE JEANNE D'ARC :

*La Passion de Jeanne d'Arc*

Film français

Durée : 1h50

Date de sortie : 1928

Réalisateur : Carl Theodor Dreyer

Scénaristes : Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil

Conseiller historique : Pierre Champion

Acteurs :

- Renée Falconetti : *Jeanne d'Arc*
- Eugène Sylvain : *l'Evêque Pierre Cauchon*
- André Berley : *Jean d'Estivet*
- Maurice Schutz : *Nicolas Loyseleur*
- Antonin Artaud : *Jean Massieu*
- Michel Simon : *Jean Lemaître*
- Jean d'Yd : *Guillaume Evrard*
- Louis Ravet : *Jean Beaupère*

Principaux compositeurs :

- Jon Von Den Booren (1985)
- Jesper Kyd, Ole Schmidt (2007)
- Reinhardt Wagner (2012)

Le film connût de nombreuses bandes (originales ou non) : Carl Dreyer ne travailla à aucune, et ce n'est que suite à sa redécouverte que divers compositeurs proposèrent leur interprétation. Parfois la mise en musique fut faite par ajout de grands classiques. A ce jour, le DVD officiel propose une musique interprétée par Karol Mossakowski, enregistrée en 2016 sur l'orgue Cavallé-Coll de l'Auditorium de Lyon.

Directeur de la photographie : Rudolph Maté

Chefs monteur : Marguerite Beaugé, Carl Theodor Dreyer

Décorateurs : Hermann Warm, Jean Hugo

Assistants réalisateurs : Ralph Holm, Paul La Cour

Chef costumier : Valentine Hugo

Producteur : Société Générale de Cinématographie

Distributeur (France) : Gaumont

ANNEXE 2 : LA PASSION DE JEANNE D'ARC ET L'EXTASE DE SAINTE-THERESE DU BERNIN



**ANNEXE 3 : JEANNE D'ARC SELON CARL DREYER – MISE EN PARALLELE AVEC LES ECCE HOMO - REPRESENTATION DU CHRIST LORS DE LA PASSION**

Le terme *Ecce Homo* vient du Procès du Christ : « Et Pilate leur dit : “Voici l’homme” (soit « *Ecce Homo* »). Les *Ecce Homo* constituent les représentations du Christ lors de sa Passion, portant sceptre et couronne d’épines visant à son humiliation.

Les captures d’écran de *La Passion de Jeanne d’Arc* sont issues d’une scène (à compter de la 38<sup>è</sup> minute du film jusqu’à la 40<sup>è</sup>) qui fait à une série d’interrogatoires de Jeanne. Les gardes viennent investir sa cellule et la tourmenter, la piquant avec un bâton et lui faisant porter couronne et sceptre pour se moquer d’elle.



*Ecce Homo* – Juan de Juanes (1523 – 1579) – Musée du Prado Madrid



*Ecce Homo* dit « *Le Christ au Roseau* » – Pierre Mignard (1690) – Musée des Beaux-Arts de Rouen.

#### ANNEXE 4 : LISTE DES PRINCIPAUX FILMS AYANT POUR SUJET JEANNE D'ARC.

- *L'Exécution de Jeanne d'Arc* de Georges Hatot (1898)
- *Jeanne d'Arc* de Georges Méliès (1900)
- *La vie de Jeanne d'Arc* d'Albert Capellani (1909)
- *Joan The Woman* de Cecil B DeMille (1916) avec Géraldine Farrar
- *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* de Marco de Gastyne (1929) avec Simone Genevois
- *Das Mädchen Johanna* de Gustav Ucicky (1935) avec Angela Salloker
- *Joan of Arc* de Victor Fleming (1948) avec Ingrid Bergman
- *Destinées* de Jean Delannoy (film à sketches) avec Michèle Morgan
- *Jeanne au bûcher* de Roberto Rossellini (1954) avec Ingrid Bergman
- *Sainte-Jeanne* d'Otto Preminger (1957) avec Jean Seberg
- *Le procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson (1962) avec Florence Delay
- *Jeanne la Pucelle* de Jacques Rivette (1994) avec Sandrine Bonnaire
- *Jeanne d'Arc* de Luc Besson (1999) avec Milla Jovovitch
- *Jeanne captive* de Philippe Ramos (2011) avec Clémence Poésy
- *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* de Bruno Dumont (2017)

## **ANNEXE 5 : RETRANSCRIPTIONS DES INTERTITRES DE LA PASSION DE JEANNE D'ARC**

### **FIGURANT LES MINUTES DU PROCES**

1	Dans la bibliothèque de la Chambre des Députés de Paris, se trouve l'un des documents les plus extraordinaires de l'histoire du monde : le procès-verbal rédigé durant le procès de Jeanne d'Arc, procès qui aboutit à sa condamnation et sa mort...	
2	... les questions des juges et les réponses de Jeanne y sont consignées avec grande exactitude...	
3	... à la lecture, nous découvrons Jeanne telle qu'elle était - non pas avec casque et cuirasse - mais simple et humaine... une jeune femme qui mourut pour son pays...	
4	... et nous sommes témoins d'un drame impressionnant - une jeune femme croyante, confrontée à une cohorte de théologiens aveuglés et de juristes chevronnés.	
5	Je jure de dire la vérité, toute la vérité...	Jeanne
6	... rien que la vérité...	Jeanne
7	En France, on m'appelle Jeanne...	Jeanne
8	... dans mon pays, on m'appelait Jeannette	Jeanne
9	Quel âge avez-vous ?	Cauchon
10	Dix-neuf ans... à ce qu'il me semble	Jeanne
11	Savez-vous votre Pater ?	Cauchon
12	Qui vous l'a appris ?	Cauchon
13	... ma mère	Jeanne
14	Voulez-vous réciter le Pater ?	Cauchon
15	Vous prétendez être envoyée par Dieu ?	Juge
16	... pour sauver la France...	Jeanne
17	... c'est pour cela que je suis née.	Jeanne
18	Alors tu penses que Dieu hait les Anglais ?	Juge
19	De l'amour ou de la haine que Dieu a pour les Anglais, je n'en sais rien...	Jeanne
20	...mais je sais bien que les Anglais seront tous chassés de France...	Jeanne
21	... sauf ceux qui y mourront !	Jeanne
22	Vous avez dit que St-Michel vous était apparu... comment était-il?	Cauchon
23	Avait-il des ailes ?	Juge
24	Portait-il une couronne ?	Juge
25	Comment était-il habillé ?	Juge
26	Comment pouviez-vous savoir s'il s'agissait d'un homme ou d'une femme ?	Juge
27	Etait-il nu ?	Juge
28	Pensez-vous que Dieu n'ait pas de quoi le vêtir ?	Juge
29	Avait-il de longs cheveux ?	Juge
30	Pourquoi les aurait-il fait couper ?	Cauchon
31	Pourquoi avez-vous pris cet habit d'homme ?	Juge
32	Si nous vous donnons un habit de femme, le mettez-vous ?	Juge
33	Quand la mission que Dieu m'a confiée sera terminée, je reprendrai un vêtement de femme.	Jeanne
34	Alors c'est Dieu qui vous a ordonné de porter cet habit d'homme ?	D'Estivet
35	Et quelle récompense espérez-vous obtenir de Notre-Seigneur ?	D'Estivet
36	Le salut de mon âme	Jeanne
37	Vous blasphémez Dieu	D'Estivet
38	C'est indigne	Juge
39	Pour moi, elle est une sainte.	Juge

40	Dieu vous a-t'il fait des promesses ?	Cauchon
41	Cela n'est nullement de votre procès	Jeanne
42	Faut-il laisser les juges en décider ?	Cauchon
43	Voulez-vous mettre cette question aux voies ?	Cauchon
44	Et bien ! Quelle promesse Dieu vous a-t'il faite ?	Cauchon
45	Peut-être vous a t'il dit que vous seriez délivrée de prison	Cauchon
46	Quand ?	Cauchon
47	Je ne sais ni le jour...	Jeanne
48	... ni l'heure	Jeanne
49	Puisqu'elle ne veut pas faire d'aveux par la douceur, il faut tenter de lui en extirper par la ruse.	Juge
50	Allez chercher une lettre portant la signature du Roi Charles VII	Juge
51	Ecrivez la lettre que je vais vous dicter	Juge
52	J'ai grand pitié de vous !	Loyseleur
53	Connaissez-vous la signature du Roi ?	Loyseleur
54	J'ai une lettre de lui pour vous	Loyseleur
55	Je ne sais pas lire	Jeanne
56	A notre chère et bien aimée Jeanne	Loyseleur
57	Je me prépare à marcher sur Rouen avec une grande armée	Loyseleur
58	Je vous envoie ce prêtre dévoué, ayez confiance en lui	Loyseleur
59	De même que Jésus est fils de Dieu, vous vous dites fille de Dieu	Juge
60	Voulez-vous maintenant réciter votre Pater ?	Juge
61	Dieu vous a-t'il dit que seriez délivrée de prison	Juge
62	... par une grande victoire !	Jeanne
63	Dieu vous a-t'il promis que vous iriez au ciel ?	Juge
64	Vous êtes donc sûre d'être sauvée ?	Juge
65	Faites attention, c'est une réponse grave	Massieu
66	Puisque vous êtes sûre de votre salut, alors vous n'avez pas besoin de l'Eglise ?	Juge
67	Etes-vous en état de grâce ?	Juge
68	Eh bien ! Répondez ! Etes-vous en état de grâce ?	Juge
69	Si j'y suis, que Dieu m'y tienne...	Jeanne
70	Si je n'y suis pas, que Dieu m'y mette	Jeanne
71	Messire...	Jeanne
72	... permettez-moi d'entendre la messe	Jeanne
73	Jeanne, si on vous permet d'entendre la messe...	Cauchon
74	... consentirez-vous à quitter vos habits d'homme ?	Cauchon
75	Alors, vous aimez mieux vos habits d'homme qu'entendre la messe ?	Cauchon
76	Cet habit impudique...	Cauchon
77	... abominable à Dieu...	Cauchon
78	Vous n'êtes pas fille de Dieu...	Cauchon
79	...Vous êtes le suppôt de Satan !	Cauchon
80	Va préparer la torture	Juge
81	Elle a bien l'air d'une fille de Dieu	Garde
82	Dans la chambre de torture	
83	Regardez vos juges...	Juge
84	... ne croyez-vous pas que ces savants docteurs sont plus sages que vous ?	Juge
85	... Mais Dieu est encore plus sage	Jeanne
86	Ecoutez, Jeanne, nous savons que vos révélations ne viennent pas de Dieu	Juge
87	Mais du Diable !	Juge
88	Comment reconnaissez-vous un bon ange d'un mauvais ange ?	Juge
89	C'est devant Satan que vous vous êtes mise à genoux et non devant Saint-Michel !	Juge

90	Ne voyez-vous pas que c'est le diable qui vous a tourné la tête ?	Juge
91	... qui vous a trompée...	Juge
92	... et trahie ?	Juge
93	Je crois qu'elle est prête à signer l'acte d'abjuration	Juge
94	L'Eglise vous tend les bras...	Juge
95	... si vous le refusez, l'Eglise vous abandonnera et vous resterez seule	Juge
96	... seule ! <sup>168</sup>	Juge
97	... oui, seule...	Jeanne
98	... seule avec Dieu !	Jeanne
99	Même si vous me faites partir l'âme du corps, je ne révoquerai rien...	Jeanne
100	... et si je dis quelque chose, après, je dirai que vous m'avez fait parler de force !	Jeanne
101	Je ne veux pour rien au monde qu'elle meure de mort naturelle !	Garde
102	Elle est très faible.	Garde
103	Elle a la fièvre... il faut la saigner.	Prêtre
104	Méfiez-vous elle pourrait mettre fin à ses jours, elle est très rusée.	Garde
105	Allez chercher les sacrements	Loyseleur
106	N'avez-vous rien à nous dire ?	Cauchon
107	Je crains d'être en grand danger de mort...	Jeanne
108	... et si je meurs, je vous demande de mettre mon corps en Terre Sainte	Jeanne
109	L'Eglise est miséricordieuse...	Cauchon
110	... elle accueille toujours la brebis égarée	Cauchon
111	Jeanne, nous désirons tous votre bien. Voyez, j'ai envoyé chercher le Saint-sacrement	Cauchon
112	Je suis une bonne chrétienne.	Jeanne
113	Ne savez-vous pas que c'est le Corps du Seigneur que vous refusez ?	Cauchon
114	Ne voyez-vous pas que c'est Dieu que vous outragez par votre entêtement ?	Cauchon
115	J'aime et honore Dieu... de tout mon cœur	Jeanne
116	Vous dites... que je suis... l'envoyée du Diable	Jeanne
117	... ce n'est pas vrai...	Jeanne
118	... c'est vous qui êtes envoyés par le Diable pour me faire souffrir ...	Jeanne
119	... et vous...	Jeanne
120	... et vous...	Jeanne
121	... et vous...	Jeanne
122	Il n'y a plus rien à faire... Allez avertir le bourreau !	Cauchon
123	Pour la dernière fois, essayons de sauver cette âme perdue...	Juge
124	C'est à toi, Jeanne, que je parle...	Juge
125	... C'est à toi que je dis que ton Roi est un hérétique	Juge
126	Mon Roi est le plus noble chrétien de tous les chrétiens	Jeanne
127	L'orgueil de cette femme est insensé	Juge
128	... jamais on n'a vu en France un pareil monstre !	Juge
129	Je n'ai jamais fait de mal à personne	Jeanne
130	Si vous ne signez pas, vous serez brûlée vive...	Juge
131	... vois le bourreau qui attend !	Juge
132	Tu n'as pas le droit de mourir. Ton Roi a encore besoin de ton aide. Jeanne, signe... et sauve ta vie !	Loyseleur
133	Jeanne, nous avons grand pitié de vous	Juge
134	Signe, Jeanne !	Juge
135	Au nom du Seigneur. Amen	Cauchon

<sup>168</sup> L'intertitre est souligné dans le film.

136	Puisque tu as reconnu tes erreurs, nous t'absolvons des liens d'excommunication	Cauchon
137	Mais parce que tu as péché témérairement, nous te condamnons...	Cauchon
138	... à la prison perpétuelle avec le pain de douleur et l'eau d'angoisse	Cauchon
139	Vous avez fait une bonne journée : vous avez sauvé votre vie et votre âme	Loyseleur
140	Elle n'a fait que se moquer de vous !	Garde
141	Vive Jeanne !	Foule
142	Va chercher les juges !	Jeanne
143	Je me repens, j'ai menti ...	Jeanne
144	Hâte-toi !	Jeanne
145	J'ai fait grande mauvaiseté...	Jeanne
146	... j'ai renié Dieu... pour sauver ma vie ;	Jeanne
147	Mais, Jeanne, devant le peuple vous avez reconnu que vous étiez inspirée du diable.	Cauchon
148	Vous croyez donc toujours que vous êtes l'élue du Seigneur ?	Cauchon
149	Cette réponse équivaut à la mort	Massieu
150	Je n'ai avoué que par crainte du feu	Jeanne
151	As-tu autre chose à nous dire ?	Cauchon
152	Nous sommes venus te préparer pour la mort	Massieu
153	Est-ce maintenant... déjà ?	Jeanne
154	Quelle mort ?	Jeanne
155	Sur le bûcher	Massieu
156	Je vais chercher le viatique	Prêtre
157	Dis-moi, comment peux-tu toujours croire que tu es envoyée par Dieu ?	Massieu
158	Ses voies ne sont pas nos voies	Jeanne
159	Oui, je suis son enfant	Jeanne
160	Et la grande victoire ?	Massieu
161	... mon martyre !	Jeanne
162	... et ta délivrance ?	Massieu
163	... la mort !	Jeanne
164	Veux-tu te confesser ?	Massieu
165	Corpus Domini nostri Jesu Christi custodiat animam tuam...	Prêtre
166	... in vitam aeternam. Amen	Prêtre
167	Jeanne, sois courageuse. Ta dernière heure est proche	Massieu
168	Très doux Dieu, j'accepte la mort de bon cœur...	Jeanne
169	... mais ne me laissez pas souffrir trop longtemps	Jeanne
170	Serai-je avec vous ce soir au Paradis ?	Jeanne
171	Jésus !	Jeanne
172	Vous avez brûlé une Sainte !	Foule
173	... les flammes protectrices entourèrent l'âme de Jeanne lorsqu'elle s'éleva vers le ciel - Jeanne dont le cœur est devenu le cœur de la France... Jeanne dont la mémoire sera honorée en tout temps par le peuple français.	
174	FIN	

- 7 intertitres explicatifs – sur fond blanc
- 54 répliques sur 167 pour Jeanne (soit moins d'un tiers des répliques) – figurant en jaune
- 113 pour ses juges – figurant en gris

ANNEXE 6 : COMPARATIF DU LIVRE DES MERVEILLES DE MARCO POLO ET DES DECORS DE LA PASSION DE JEANNE D'ARC.



ANNEXE 7 : JEUX D'OMBRES ET DE LUMIERE ET SYMBOLIQUE.



**ANNEXE 8 : L'EFFET KOULECHOV : COMPREHENSION D'UNE IMAGE ET CONTEXTE.**



ANNEXE 9 : PORTRAIT D'EMMA GONZALEZ PARU DANS L'ARTICLE « *THE SCHOOL SHOOTING*  
*GENERATION HAS HAD ENOUGH* » - 22 MARS 2018. TIME MAGAZINE



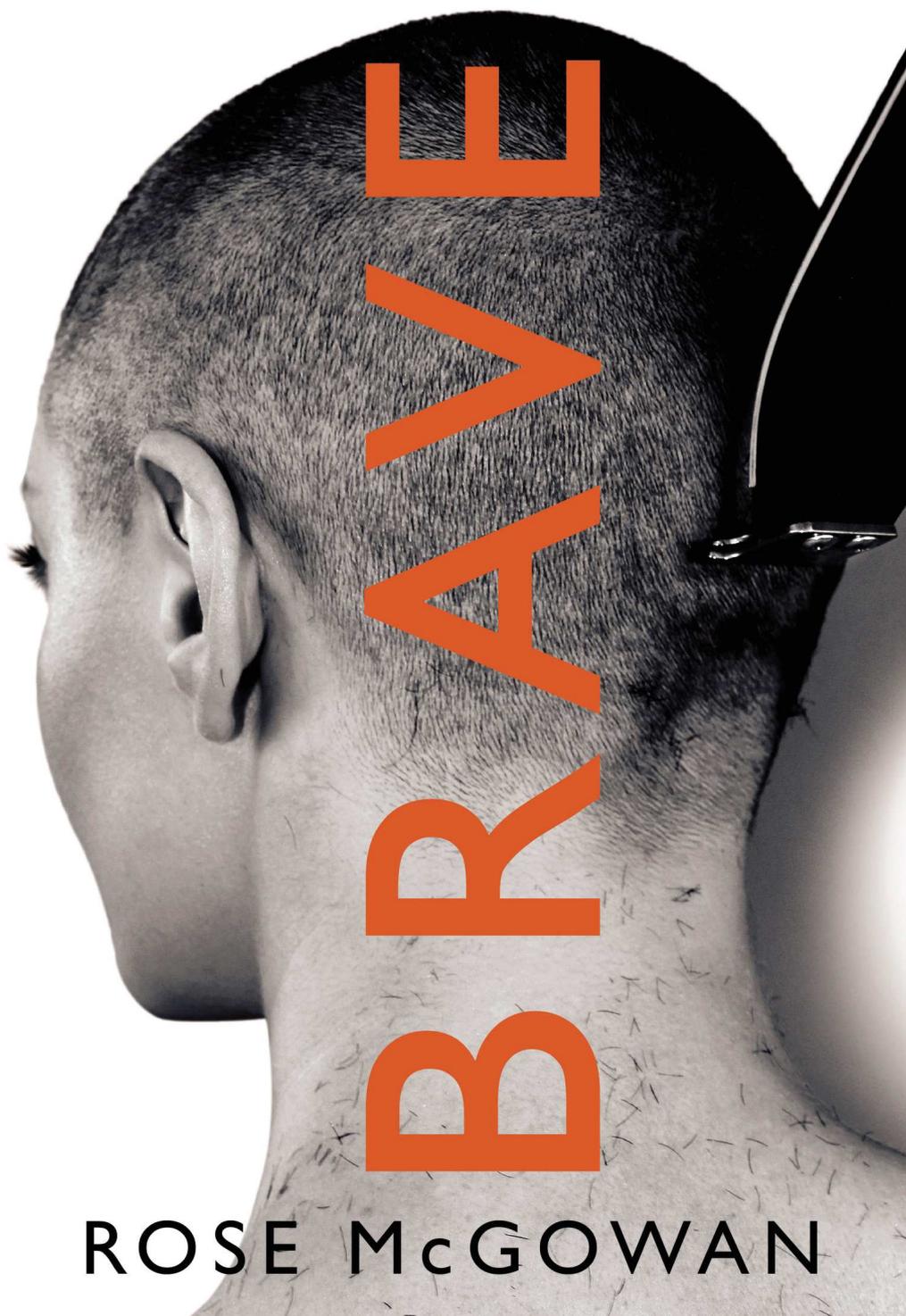
## ANNEXE 10 : EMMA GONZALEZ ET SON RAPPORT A SES CHEVEUX.

Capture d'écran du compte instagram *Humans of Stoneman Douglas* – école où a eu lieu la tuerie du 14 février 2018. Post en date du 22 janvier.



*« J'ai décidé de me couper les cheveux car j'avais mal au cou, si vous me passez l'expression. Il faisait très chaud, c'était très encombrant et lourd, et j'avais souvent des migraines. Cela coûtait cher à entretenir, et, alors que l'époque du bal de promo arrivait, je me suis rendue compte que cela me coûterait moins cher si je n'avais pas à me soucier de mes cheveux. Plus mes parents me disaient non, plus je voulais le faire. En réalité, j'ai fait un Powerpoint pour les convaincre de me laisser faire. Je me suis rendue compte que je serai très bien comme ça, et c'est le cas. Finalement, tout s'est bien passé. »*

*NEW YORK TIMES BESTSELLER*



## ANNEXE 12 : CHEVEUX ET CINEMA – EXEMPLES DE NOUVELLES HEROÏNES RASEES

De gauche à droite et de bas en haut :

Sigourney Weaver dans *Alien* (1979). Nathalie Portman dans *V pour Vendetta* (2005). Charlize Theron dans *Mad Max : Fury Road* (2015). Millie Bobby Brown dans *Stranger Things* (2016). Les guerrières du Dora Milaje dans *Black Panther* (2018).



ANNEXE 13 : LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE DIEGETIQUE QUI ISOLE JEANNE D'ARC



**ANNEXE 14 : LA FOULE COMME ENSEMBLE DE VISAGES UNIQUES - COMPARATIF DE LA SCENE  
DU BUCHER DANS LA PASSION DE JEANNE D'ARC ET DE L'ALLOCATION D'EMMA GONZALEZ  
A WASHINGTON.**

Dans les deux occurrences choisies et présentées ici, les foules occupent une place particulière car elles entrent en résonance avec le protagoniste. Chez Dreyer, un long plan en travelling permet de balayer une quinzaine de personnages, chacun unique dans son émotion. Quant au discours d'Emma González, quelques visages sont choisis pour émerger de la masse de la foule et représenter l'émotion.









Pour mettre en valeur la similarité de la construction de la représentation de la foule, nous avons passé les images issues du discours d'Emma González en noir et blanc. Par ce procédé, nous souhaitons focaliser l'attention sur les visages et non sur les couleurs – parfois criardes – des vêtements et accessoires, qui perturbent la lecture.

**ANNEXE 15 : CINDY SHERMAN – UNTITLED FILM STILLS**

Les *Untitled Film Stills* mettent en scène Cindy Sherman dans différents rôles stéréotypés. Ici, les **#6**, **#34**, **#54**, **#56**, **#58** (présentés dans cet ordre) offrent un panel non-exhaustif des différents visages – et personnages - que le maquillage - et tout un processus de grimage - a permis à Cindy Sherman de construire dans cette série.









## ANNEXE 16 : TEST DE BECHDEL

Ce test a été popularisé en 1985 par la bande dessinée d'Alison Bechdel *Lesbiennes à suivre*, dans une planche intitulée *La règle*, et qui traite de la représentation féminine dans les films.



**ANNEXE 17 : ETUDE COMPARATIVE DE LA PASSION DE JEANNE D'ARC ET DU CUIRASSE POTEMKINE :**

*Le Cuirassé Potemkine* – sortie en 1925 - et sa scène mythique des Escaliers d'Odessa offre des parallèles intéressants dans sa construction avec la scène du bûcher de *La Passion de Jeanne d'Arc*. Ces deux scènes constituent deux grands moments de contamination émotionnelle du spectateur. En utilisant les mêmes ressorts dramatiques et filmiques – également la même durée : environ 6 minutes pour chaque - Eisenstein et Dreyer instaurent le pathos.

(NB : A noter que l'effet de flou sur certains plans de *La Passion de Jeanne d'Arc* résulte de la fumée du bûcher)

<i>Le Cuirassé Potemkine</i>	<i>La Passion de Jeanne d'Arc</i>	Signifiés de premier niveau (description)	Signifiants plastiques	Connotation de second degré (interprétation)
		Culs-de-jatte qui ouvrent tous les deux la scène dramatique du film.	Plan large. Scène d'ouverture	Mouvement, prémisse de l'action. Précipitation à fuir chez Eisenstein, à aller assister chez Dreyer.
		Bébés qui occupent l'attention. Élément étonnant, et dérangeant.	Gros plan	Enfants arrachés à leur mère. Emotion pure. Regard d'incompréhension. Innocence et inconscience du drame qui se joue. Naïveté.

		<p>Enfants agenouillés près de corps d'adulte(s) mort(s)</p>	<p>Plan rapproché</p>	<p>Enfants comme symbolique de l'innocence. Injustice car orphelins.</p>
		<p>Figure de la « Gitane », qui incarne chez Eisenstein la Mater Dolorosa. Ressemblance visuelle formelle.</p>	<p>Gros plan – qui grossit encore chez Eisenstein, jusqu'à ne plus cadrer que les yeux.</p>	<p>Justice. Emotion pure. Effet de sidération face à la scène qui se déroule sur leurs yeux. Réaction de l'ordre de l'émotion, manque d'action. Annonce pourtant l'action à venir.</p>
		<p>Vieille femme qui se dresse au milieu d'un groupe de personnes. Fédératrice. Chez Dreyer l'équivalent est la figure de Jean Massieu joué par Antonin Artaud.</p>	<p>Gros plan.</p>	<p>Douceur et compassion (évocation de la grand-mère chez Eisenstein). Sagesse. Témoin de leur temps. Voix de la raison. Impuissance. Symbolique de la violence aveugle de l'armée.</p>

		<p>Soldats : bête mécanique et inarrêtable chez Eisenstein. Défense furieuse et désordonnée chez Dreyer.</p>	<p>Plan large. Lignes droites, cassantes. Opposition de verticales et d'horizontales chez Eisenstein.</p>	<p>Conflit de mouvement : hommes descendent et femmes montent chez Eisenstein. Opposition physique violente chez Dreyer. Cause chez Eisenstein, conséquence chez Dreyer. Ombres démesurées sur les marches : approche de la mort.</p>
		<p>Foule. Amoncellement de corps. Inversion des mort mère-enfant avec corps et premier plan et fuite.</p>	<p>Plan large</p>	<p>Confusion. Panique. Oppression de l'armée. Mort violente. Peine.</p>
		<p>Tour de garde. Forme massive.</p>	<p>Plan proche et plongée.</p>	<p>Décors écrasants (escaliers interminables chez Eisenstein. Château disproportionné chez Dreyer). Armée comme figure inatteignable, imprenable et imbattable.</p>

		<p>Statue et croix qui dominant la foule et l'action.</p>	<p>Plan large</p>	<p>Puissance supérieure. Dieu présent, bien qu'aveugle et sourd à la souffrance des hommes. La révolte ne peut venir que du peuple.</p>
			<p>Majorité de plans contraints, occupant tout l'écran. Plongeant le spectateur dans l'action.</p>	<p>Aucun personnage masculin d'importance parmi les foules qui s'opposent aux soldats. Les personnages masculins (à l'exception d'Antonin Artaud) se retrouvent uniquement chez les soldats. Les <i>dramatis personae</i> (femmes, enfants, vieillards) instaurent le <i>pathos</i>.</p>

Il convient également de souligner chez Dreyer un phénomène filmique : lorsque les personnes du peuple entrent dans le château, la caméra filme par en haut, provoquant un basculement de perspective, avec des personnages qui marchent au plafond. Nous pouvons en déduire que la volonté de Dreyer est de montrer un monde à l'envers, où la logique est inversée.

## Résumé :

Le 14 février 2018, un étudiant s'introduit dans le lycée *Marjory Stoneman Douglas* à Parkland. En l'espace de six minutes et vingt secondes, il assassine 17 étudiants. Le 17 février, le monde entier découvre le visage d'Emma González lors d'une prise de parole incendiaire et passionnée, au cours de laquelle elle apostrophe violemment Donald Trump. Emma González ressemble traits pour traits à Renée Falconetti, interprète majeure d'un seul grand rôle, celui de Jeanne d'Arc dans le film *La Passion de Jeanne d'Arc*, réalisé par Carl Dreyer en 1929.

A partir de ce postulat, nous nous sommes questionnés sur les biais de construction analogique entre ces deux visages. Dans notre démarche, nous avons ainsi été entraînés sur des chemins originaux et inattendus, qui ont participé à construire notre réflexion. Notre recherche s'est ainsi portée sur les différents visages, qu'ils soient exposés au cœur du cinéma, incarnés dans les représentations cinématographiques ou télévisuels, ou communicationnels en cœur de nouveaux enjeux d'échanges, d'incarnations, mais également de genres.

**Mots-clés :**

Emma González

*La Passion de Jeanne d'Arc*

Renée Falconetti

Visage

Masque

Cinéma

Histoire

Christianisme

*Pathos*