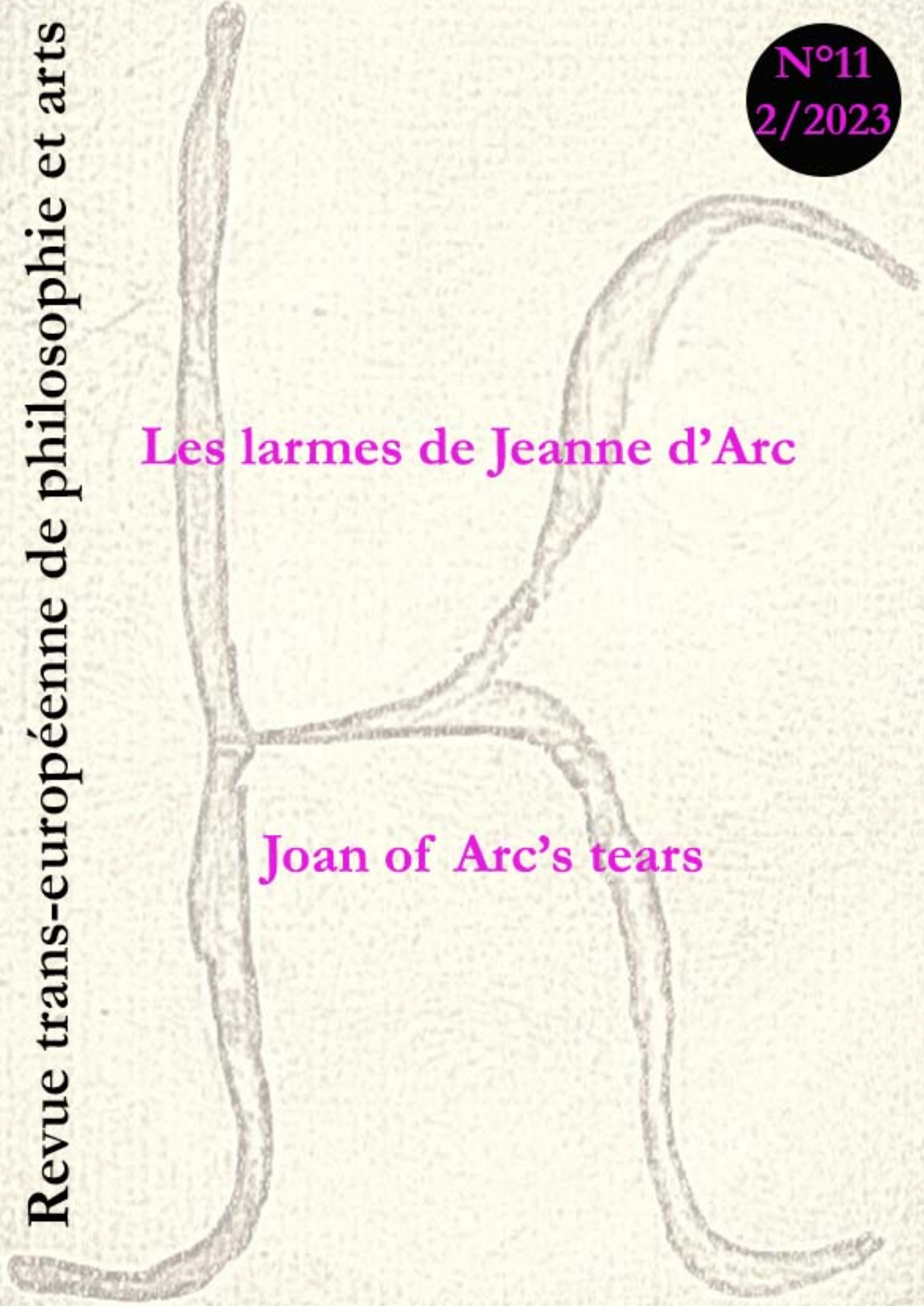


Revue trans-européenne de philosophie et arts

**N°11
2/2023**

Les larmes de Jeanne d’Arc

Joan of Arc’s tears



K.
Revue trans-européenne de philosophie et arts

Les larmes de Jeanne d’Arc

Joan of Arc’s tears

n° 11 - 2/2023

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts
Numéro 11 - 2/2023
ISSN de la revue 2609-2484

Rédaction

Directeurs : Pierandrea Amato, Luca Salza

Comité scientifique : Thamy Ayouch, Étienne Balibar, Michèle Bompard-Porte, Alain Brossat, Alessia Cervini, Fabio Caramelli, Georges Didi-Huberman, Thomas Dutoit, Michèle Guillemont, Stéphane Hervé, Jean-Paul Manganaro, Gianluca Miglino, Pietro Montani, Giorgio Passerone, Camille Schmoll, Gianluca Solla, Enrico Terrinoni, Enzo Traverso, Maurizio Zanardi

Comité de rédaction : Pierpalo Ascarì (coordinateur), Irene Calabrò, Mariavita Cambria, Dario Cecchi, Massimiliano Coviello, Rosa Alba De Meo, Fanny Eouzan, Stefania Guglielmo, Dorothee Haag, Andrea Inzerillo, Costanza Jori, Fabien Lacouture, Beatrice La Tella, Marie Morisset, Matilde Orlando, Melinda Palombi (coordinatrice), Fabio Domenico Palumbo, Michele Pavan, Marie Rebecchi, Giuliana Sanò, Nadège Sieckelink (secrétaire de rédaction), Marco Tabacchini, Francesco Zucconi.

Avec la collaboration du laboratoire CECILLE de l'Université de Lille et du département de Philosophie de l'Université de Messine.

Contact :

contact-revue-k@univ-lille.fr / krevuecontact@gmail.com

www.facebook.com/krevuedestituant/

<https://revue-k.univ-lille.fr>

I contributi pubblicati da K. Revue trans-européenne de philosophie et arts sono stati precedentemente sottoposti a un processo di peer review e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. I direttori e i capi di redazione revisionano la correttezza delle procedure e approvano o respingono in via definitiva i contributi. La rivista K. Revue trans-européenne de philosophie et arts e tutti i contributi in essa contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported: pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli contributi, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali né la si trasformi o modifichi.

Les contributions publiées par K. Revue trans-européenne de philosophie et arts ont été préalablement soumises à un procédé d'évaluation par des pairs - peer review : leur publication est donc subordonnée au résultat positif d'une évaluation anonyme faite par deux experts, qui ne font pas nécessairement partie du Comité scientifique. Le Comité de direction vérifie l'exactitude des procédures et approuve ou rejette de manière définitive les contributions. La revue K. Revue transeuropéenne de philosophie et arts et toutes les contributions qu'elle contient sont distribuées avec la licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification 3.0 non transposé : l'on peut donc télécharger, imprimer, photocopier et distribuer la revue et chaque contribution individuellement, tant que l'on précise correctement la paternité de l'œuvre, qu'on ne l'utilise pas à des fins commerciales et qu'on ne la transforme ni ne la modifie.

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

ANNO VI 2023 (2), 11

LES LARMES DE JEANNE D'ARC
JOAN OF ARC'S TEARS

Indice / Table des matières / Contents

Éditorial/Editorial

Les larmes de Jeanne d'Arc, pp. 6-9

Joan of Arc's tears, pp. 10-13

Essays

Luca Salza, "*Constelada de lágrimas*". *Potenza della passione di Giovanna d'Arco*, pp. 15-26

Joachim Daniel Dupuis, *Jeanne ou la voix de la multitude*, pp. 27-38

Rosa Alba De Meo, *Sentire la grazia, vedere la voce: note su Giovanna d'Arco*, pp. 39-51

Melinda Palombi, « *Il y eut une fille appelée Jeanne* ». *Quelques notes sur Jeanne au bûcher de Rossellini*, pp. 52-60

Fabio Domenico Palumbo, *Jeanne d'Arc allo Specchio. Del femminile assoluto*, pp. 61-79

Michele Pavan, *Creatività e immaginario destituente in Giovanna D'Arco*, pp. 80-93

Jessica Vollstädt, *She will be drenched with pitiful tears. Jeanne d'Arc in the obligation and freedom of the private law*, pp. 94-107

Interviews

Un mistero irrisolto. Conversazione con Mark Rappaport, pp. 109-116

Sulle voci e visioni di Giovanna. Conversazione con Chiara Zamboni, pp. 117-128

Works

Alain Badiou, *L'insubordinazione di Giovanna*, pp. 130-136

Leonardo Tondelli, *Jeanne était tellement belle, si tu savais*, pp. 137-141

Readings

Stefania Guglielmo, *Piangere e tangere. Jeanne d'Arc e la decostruzione dello sguardo*, pp. 143-153

Christine Vial Kayser, *Marcel Duchamp. Contre Jeanne d'Arc*, pp. 154-175

Alain Brossat, *Une Jeanne sans grâce. Sainte Jeanne des abattoirs de Bertolt Brecht*, pp. 176-189

May El Koussa, *Les larmes cinématographiques de Jeanne d'Arc. Écoulement, diffusion, révélation chez Dreyer, Bresson, Preminger*, pp. 190-208

Irene Calabrò, "Je ne sais ni A ni B". *Giovanna d'Arco in controcampo: Dreyer-Godard*, pp. 209-223

Marie Rebecchi, *Jeanne e Sandrine: due figure "senza tetto né legge"*, pp. 224-230

Editorial

Les larmes de Jeanne d’Arc

Quand as-tu compris que tes parents étaient des stars ?

« Quand j’étais petite, je n’avais pas la mesure de la célébrité de mes parents. Aussi, à l’école primaire, je voulais que mes amies soient le thermomètre de leur succès. Je leur demandais : “Mon père est plus ou moins connu que Fellini ? Ma mère est comme Greta Garbo?” »

Et la première fois que tu as vu un film interprété par ta mère ?

« En fait je me souviens de la première fois que j’ai été choquée : C’est arrivé avec Jeanne d’Arc de Victor Fleming (1948, ndr). Elle était la protagoniste, elle était touchée par une flèche et puis brûlée... Quand nous les enfants nous avons vu la scène du bûcher nous nous sommes mis à pleurer. On nous a fait sortir du cinéma. Maman, qui n’était pas avec nous, a dû courir à la maison et montrer qu’elle était vivante. Je me souviens encore de la terreur que j’ai ressentie dans cette salle »

Isabella Rossellini

Des lettres gigantesques, lumineuses, hypnotisantes : JEANNE D’ARC. Filmées d’en bas, elles apparaissent sur l’écran en diagonale, comme si elles se projetaient ailleurs. Un autre écrit lumineux, vertical, au second plan, précise le lieu où nous sommes : CINE. C’est clairement une invitation à entrer dans la salle obscure. Ici apparaît tout de suite au premier plan le visage souffrant de Jeanne d’Arc/Renée Falconetti. Le film projeté est *La passion de Jeanne d’Arc* de Dreyer (1928). Mais maintenant il est dans un autre film ; nous accompagnons en effet dans cette salle de cinéma une autre bouleversante, fragile, superbe fille, la Nana/Anna Karina de Godard (*Vivre sa vie*, 1962). Quelqu’un (Antonin Artaud) est en train d’annoncer à Jeanne d’Arc qu’elle sera bientôt amenée sur le bûcher. La fille pleure. Changement de plan montrant Nana qui commence à s’émouvoir. Nous voyons tout à travers ses yeux. Jeanne d’Arc pleure, mais pense aussi que la mort pourra finalement la libérer. Nana pleure, assise à sa place.

Une communauté de destin se dessine entre les deux personnages. Godard tente également de tracer un parallélisme existentiel entre une jeune fille accusée d'être (aussi) une prostituée et une prostituée qui a toute la pureté d'une jeune fille. Mais l'opération de Godard par rapport au film de Dreyer, et peut-être par rapport au mythe même de Jeanne d'Arc, revêt pour nous un sens plus large, presque vertigineux : la fragilité, l'impuissance – le *pathos* de Jeanne d'Arc –, incarnées dans ses larmes, trouvent leur force, apparemment paradoxale, dans leur capacité à être partagées ; comme si elles étaient appelées à une extrême, paradoxale action destituante du soi destinée à faire d'une douleur intime une émotion plus incertaine, collective, et, peut-être, politique. Le film de Dreyer finit sur les images d'une révolte. Les larmes de la fille tandis qu'on la transporte vers le bûcher s'adressent à ceux qui sont en train de la regarder. Ceux qui regardent, à ce moment précis, pourraient sortir de leur condition de spectateurs et participer à sa douleur. Le notaire Boisguillaume témoigne : « Presque tous les présents pleuraient ». C'est la *sym-pathie* de Nana ; est-ce la *sym-pathie* des femmes qui voient pleurer la fille conduite au bûcher qui rend possible une *politique* des larmes ? Georges Didi-Huberman a consacré des pages importantes (*Peuples en larmes, peuples en armes*, 2016), à partir du *Cuirassé Potemkine* et d'autres images, à la façon dont les pleurs d'une femme parviennent, en révélant et en dévoilant une crise des temps, à être porteurs d'une étrange, imprévisible et débordante résonance politique.

Comment est-il possible qu'une manifestation d'impuissance devienne une politique ? Ce sont surtout les femmes qui pleurent : Jeanne d'Arc pleure face à l'injustice de ses juges, Antigone pleure face à Créont, Heidi Giuliani pleure, les mères de Plaza de Mayo pleurent, etc. etc...

Leurs larmes sont sans doute, aussi, le signe de leur faiblesse, de leur exclusion, mais les femmes qui pleurent, précisément en vertu de cette fragilité, de leur altérité (politique, sociale, symbolique), parviennent à provoquer la logique hostile du pouvoir ; elles sont même capables – nous pensons à Antigone – de destituer sa légitimité. La Révolution russe commence par des larmes de femmes (pour les deuils de la guerre, la faim et le froid à la maison) qui deviennent lentement indignation, soulèvements, émancipation.

Jeanne d'Arc est une fille de Domrémy. La question du genre se révèle être décisive pour affronter notre problème du *pouvoir destituant*, qui est précisément ce geste, “johannesque” aussi, de défier le pouvoir sans vouloir en prendre la place. Il s'agit d'une mise à nu du pouvoir : c'est ce qu'évoque la *hardiesse* de Jeanne d'Arc durant le procès. Elle s'arroge jusqu'au droit de se soustraire à l'autorité du Tribunal, en arrivant même à menacer ses juges : « Vous dites que vous êtes mon juge, mais prenez garde à ce que vous faites, parce qu'en vérité je suis envoyée par Dieu et vous vous mettez vous-mêmes en grand danger ». C'est plus qu'une contestation du pouvoir religieux et politique : Jeanne d'Arc ne le reconnaît pas du tout. Certes, Jeanne d'Arc veut faire en sorte que cet espace soit occupé par le roi légitime, mais la *question*, à

bien y regarder, est plus vaste : la fille, une pauvre, une marginale, imagine aussi la possibilité de laisser l'espace du pouvoir vide.

Nous savons que le défi de Jeanne la Pucelle dérive des *visions* qu'elle a. Vierge, guerrière, sorcière, enfant, putain, sainte... diverses et contradictoires sont les images que l'histoire a laissées d'elle, mais il y en a une qui les parcourt toutes, et c'est même, d'un point de vue historique, la plus attestée, car c'est sur elle que se concentrera le procès : Jeanne d'Arc est une voyante. Elle voit des anges, des saintes, des saints qui l'incitent à accomplir, à travers des "voix" qu'elle seule entend (dans quelle langue parlent-elles ?, lui demanderont les juges), des actions militaires et politiques voulues par Dieu.

D'après la poétesse-philosophe Christine de Pizan, Jeanne d'Arc appartient à la tradition des grandes prophétesses bibliques, comme Judith, Esther, Deborah. Mais, comme le montre Claude Gauvard, le phénomène du prophétisme féminin est également très diffus à un niveau populaire dans le règne de France qui correspond au contexte historique de Jeanne d'Arc. Entre 1350 et 1450, une vingtaine de femmes au moins sont reconnues pour avoir des dons de prophétie. Ces femmes sortent du silence et imposent leur voix, en indiquant à tous un chemin à accomplir. Beaucoup d'entre elles viennent des frontières du règne, de ses bords extrêmes, et sont d'origine modeste. C'est précisément cette condition marginale – comme celle de Jeanne d'Arc, qui vient de Lorraine et qui serait une humble bergère, semi-analphabète – qui confère davantage de force à leur parole divine.

Les prophètes et les prophétesses se plaignent, pleurent souvent. Ils ne sont, au sens propre du terme, personne, ils ne possèdent souvent aucune condition sociale particulière, ils viennent de loin et d'en bas. Leur situation est en soi aliénante, mais leur sentiment d'égarement, voire d'étourdissement, émerge surtout face à la tâche immense qui leur est confiée. C'est pourquoi ils pleurent, dit Deleuze. Mais leurs lamentations révèlent aussi une joie à l'état pur, propre à tous ceux qui, à l'intérieur du monde, sont pris de "fureurs" qui les poussent vers quelque chose de plus haut, à l'intérieur du monde, mais plus loin. Les larmes de Jeanne d'Arc naissent, d'une part, d'une tentative de cacher cette joie face à ses mille bourreaux. D'autre part, il est également vrai que Jeanne d'Arc pleure parce qu'elle est inquiète, parce que, dans son impuissance, elle est en train de réaliser une puissance grandiose. Et elle le fait sans le savoir, sans "conscience" (elle est inculte et sauvage) : les "voix" lui disent "va... va... va..." et rien d'autre. Les prophètes, en effet, ne voient pas ce qui se passe, ni même ce qu'ils font. Leurs larmes, leur mission infinie même, les empêchent de regarder le phénomène. Souvent, ils sont tout à fait aveugles. Mais ils annoncent un autre temps dans la fin du temps.

Charles Péguy définit Jeanne d'Arc la « *jeune fille espérance* ». C'est une synthèse efficace qui laisse apparaître comment la parole, les gestes d'une jeune fille cristallisent, quelques longs mois durant, les aspirations

d'un peuple. La prophétie de Jeanne d'Arc déchire la monotonie et l'inévitabilité du présent principalement parce qu'elle est capable d'allumer en lui une lueur d'espoir.

Il apparaît évident que la guerre, à laquelle la femme est appelée et à laquelle elle-même appelle, est quelque chose de bien plus élevé et profond qu'une simple défense des frontières de la patrie. S'il n'en était pas ainsi, Jeanne resterait dans la continuité de l'histoire. Au contraire, elle essaie de l'interrompre : c'est ce que fait la prophétie, elle bouleverse le temps historique. Peut-être que, comme le dit Bensaïd, sa guerre s'étend sur une frontière plus universelle, une frontière immense. Celle qui sépare, injustement, le monde des riches et celui des pauvres. La guerre de Jeanne d'Arc est, en effet, un épisode de l'interminable et interminée « *guerre des pauvres* », de Spartacus à Müntzer, pour arriver jusqu'à la résistance des paysannes mexicaines qui, après l'échec de leur révolution, constituent des « Brigades féminines Sainte Jeanne d'Arc » pour continuer la lutte (ces soldatesses ont peut-être aussi inspiré l'épisode, non réalisé, sur la « soldadera », dans le film d'Eisenstein sur la révolution mexicaine). Pour Jeanne d'Arc, comme l'écrit Péguy, il faut oui « faire la guerre », mais « pour tuer la guerre ».

Les larmes de Jeanne d'Arc creusent des empreintes, des sillons, des parcours. Révélatrices d'une fragilité de fond, intrinsèquement solitaires, elles s'avèrent être, au contraire, puissamment politiques, brisant l'homogénéité même de l'histoire. Les yeux embués de larmes entrevoient un autre horizon des événements : dans un affrontement très dur, au-delà de la guerre.

Joan of Arc’s tears

When did you realise that your parents were movie stars?

«As a child, I didn’t have the fame dimension of my parents. So, when I was in primary school, I wanted my friends to be the thermometer of their success. I used to ask them: “Is my father known more or less than Fellini? Is my mum like Greta Garbo?”»

What about the first time you saw a film starring your mother?

*«I actually do remember my first time, it happened with Victor Fleming’s *Joan of Arc* (1948, ed), that experience scared the life out of me. She was the main character, she was shot with an arrow and then burnt... When we saw the burning scene, we children burst into tears. They took us away from the cinema. Mum, who was not with us, had to run home and show us that she was alive. I still remember the terror I felt in that theatre.*

Isabella Rossellini

Giant, luminous, mesmerising letters: JEANNE D’ARC. They are shot from below to give them even more weight, they appear on the screen diagonally, as if they were projected elsewhere. In the background, another vertical lighted sign specifies where we are: CINE. It is an invitation to enter the dark room. In the foreground the suffering face of Joan of Arc/Renée Falconetti appears immediately. The film shown is Dreyer’s *The Passion of Joan of Arc* (1928). But now it is inside another film. We are following another poignant, fragile, beautiful girl inside that cinema hall: Godard’s Nanà/Anna Karina (*Vivre sa vie*, 1962). Someone (Antonin Artaud) is telling Joan of Arc that she will soon be burnt at the stake. The girl starts crying. The camera frames Nanà, who is getting uptight. We see everything through her eyes. Joan of Arc is weeping but she also thinks that death will finally set her free. Sitting in her place, Nanà is weeping as well.

A common destiny emerges between the two characters. Godard also attempts to draw an existential parallel between a girl accused of being (also) a prostitute and a prostitute who has all the purity of a girl.

However, compared to Dreyer's film, and perhaps compared to the myth of Joan of Arc itself, Godard's operation takes on a broader, almost vertiginous significance for us: the fragility, the impotence – the *pathos* of Joan of Arc – embodied in her tears, find their apparently paradoxical strength, in their capacity to be shared with others. In their transmission of this feeling, they also reveal a formidable destituent political charge.

Dreyer's film ends with the images of a riot. The tears of the girl as she is carried to the stake speak for themselves: they are addressed to those who are watching her, who, thanks to that weeping, step out of their role as spectators in celebration and take part in her pain, they make it their own. The notary Boisguillaume writes: "Almost everyone who was there, was crying". Is it Nana's *sym-pathy*, is it the *sym-pathy* of those women who see that girl conducted at the stake that make a politics of tears possible?

Georges Didi-Huberman has dedicated important pages (*Peuples en larmes, peuples en armes*, 2016), starting with *Battleship Potemkin* and other images, to the way in which a woman's cry, by revealing and unveiling a crisis of the times, manages to take on a curious, unpredictable, disruptive political resonance.

How is it possible for a manifestation of powerlessness to become political? It is mainly women who weep when historical crises materialise. Joan of Arc cries in the face of the injustice of her judges; Antigone cries in the face of Creon; Haidi Giuliani cries; the mothers of Plaza de Mayo cry, and so on. These women do not have power, but, above all, they do not want to have it. Their tears are, in this respect, a sign of their weariness and exclusion, but it is thanks to their powerlessness and otherness (a political, social and symbolic one) that the women who cry can question power. Sometimes they can go as far as destituting it. The Russian Revolution began with women's tears (for mourning in the war, for the hunger and cold at home) which slowly became indignation, riots, and emancipation.

Joan of Arc is a girl from Domrémy. The question of gender proves decisive in addressing our problem of the destituent power, which is precisely that 'Johannesque' gesture of challenging power without wanting to take its place. It is a laying bare of power: this evokes the boldness of Joan of Arc during her trial. She also arrogates to herself the right to evade the court authority, even going so far as to threaten her judges: "Vous dites que vous êtes mon juge, mais prenez garde à ce que vous faites, parce qu'en vérité je suis envoyée par Dieu et vous mettez vous-mêmes en grand danger". It is more than a simple contestation of religious and political power: Joan of Arc just does not recognise it. Joan of Arc wants to have this space occupied by the legitimate king. But, on a closer inspection, the issue at stake is bigger than that: the girl, a poor, marginal girl, also imagines the possibility of leaving empty the space of power. We know that Jeanne la Pucelle's defiance stems from the visions she has. Virgin, warrior, witch, child, whore, saint... different and contradictory are the images that history has left of her, but there is one that runs through them all, and it is also, from a historical point of view, the most certified, because the trial

against her will focus on it: Joan of Arc is a seer. She sees angels, saints who incite her to perform, through ‘voices’ that only she understands (what language do they speak? The judges will ask her), military and political actions willed by God.

According to the poet-philosopher Christine de Pizan (1364-1430), Joan of Arc belongs to the tradition of the great biblical prophetesses, such as Judith, Esther, and Deborah. But, as Claude Gauvard shows, the phenomenon of female prophetism is also widespread in the kingdom of France in the historical context of Joan of Arc. Between 1350 and 1450, at least twenty women are known for their gifts of prophecy. In moments of crisis, these women, empowered by a word coming from above, manage to come out of silence, even to impose their voice, to show everyone a way forward - the necessary revolts. Many of them come from the borders of the Kingdom, from its extreme boundaries, and are of modest origin. It is precisely this marginal condition – like that of Joan of Arc, who comes from Lorraine and is said to be a humble shepherdess – that gives their divine word a greater strength.

Prophets and prophetesses complain, they often cry. They are, in the full sense of the word, nobody, they often possess no special social status, they come from afar and from below. Their situation is in itself alienating, but their feeling of bewilderment, if not stunnedness, emerges above all when faced with the immense task assigned to them. Deleuze says that this is the reason why they cry. But their lamentations also reveal a pure joy, typical of all those who, within the world, are caught up in ‘furors’ pushing them towards something higher, within the world, but, still, further away. On the one hand, Joan of Arc’s tears flow in an attempt to hide this joy in facing her thousand tormentors. On the other hand, it is also true that Joan of Arc cries because she is restless, because, in her helplessness, she is realising a great power. And she does so without knowledge, without ‘conscience’ (she is uncultured and wild). The ‘voices’ tell her ‘go... go... go...’ and nothing else. The prophets, in fact, do not see what is happening or even what they do. Their tears, their own endless mission, prevent them from looking at the phenomenon. As a matter of facts, they are often quite blind. But they announce another time within the end of time.

Charles Péguy calls Joan of Arc the “jeune fille espérance”. This representation is an efficient synthesis, and we intend to problematise it in this issue in order to understand how the words and gestures of a girl were able to crystallise the aspirations of an entire people, for a few very long months.

The prophecy of Joan of Arc rips up the monotony and inevitability of the present mainly because it can ignite a spark of hope within. By inserting herself into the historical juncture, starting from the ‘voices’ she hears, Joan of Arc succeeds in bifurcating history. It becomes clear that the war, to which she is called and to which she calls to, represents something higher and deeper than a mere defence of patriotic borders. Were it not so, Joan would remain within the continuity of history. Instead, she attempts to suspend the traditional course of history (prophecy disrupts historical time). Perhaps, as Bensaïd

maintains, her war extends to a universal boundary, an immense frontier. An outer boundary which unjustly separates the world of the rich from that of the poor. Joan of Arc's war is an episode in the endless and interminable 'war of the poor', from Spartacus to Müntzer, all the way down to the resistance of the Mexican peasant women who, after the defeat of their revolution, set up the "St. Joan of Arc Women's Brigades" to continue their struggle.

As argued by Péguy for Joan of Arc, one must "make war", but in order "to kill war".

Joan of Arc's tears dig footprints, furrows, paths. By revealing an underlying fragility, intrinsically solitary, they prove, instead, to be powerfully political, breaking the same homogeneity of history. Eyes clouded by tears glimpse at another horizon of events: within a harsh clash, beyond war.

Essays

Luca Salza

“Constelada de lágrimas”

Potenza della passione di Giovanna d’Arco

ABSTRACT: Joan of Arc often cries. As Dreyer shows in his film, *La Passion de Jeanne d’Arc*, these tears are testimony to her suffering before some unjust judges, but they also allow her to unleash another time within her time. This contribution attempts to show how a status of powerlessness, expressed in weeping, can be transformed into a possibility for collective action.

Keywords: prophecy, tears, Dreyer, revolt.

“Che cosa posso dire? Credo che Dreyer fosse molto felice che Jean-Luc avesse voluto rendergli omaggio inserendo La passione di Giovanna d’Arco interpretata dalla Falconetti nel suo film Vivre sa vie. Siccome avevamo visto il film insieme alla Cinémathèque, quando Jean-Luc ha girato questa sequenza non avevo la Falconetti davanti a me, ma bisognava che immaginassi la scena che avevo visto tre anni prima. È una scena molto forte e mi ricordavo benissimo il viso della Falconetti: mi sconvolgeva e mi sono messa a piangere spontaneamente. Ero molto commossa da questa immagine che vedevo sì sullo schermo, ma anche nella mia immaginazione”.

Anna Karina

“Hemos guardado una de sus lagrimitas, que rodó hasta nosotros, en una cajita de celuloide. Lágrima inodora, insípida, transparente, gota del mis acendrado manantial”.

Luis Buñuel

1. Giovanna la Pulzella doppia, tripla, infinita

Giovanna d’Arco non è una pastorella qualsiasi, non è un personaggio “minore”, per riprendere il concetto che Deleuze-Guattari applicano alle figure umane o animali che circolano nei testi di Kafka. Essa occupa un posto centrale, se non “maggiore”, nella storia culturale e politica francese. Diviene uno dei simboli patriottici più importanti in Francia durante la Terza Repubblica e almeno sino alla Prima Guerra mondiale, senza contare la sua ripresa nel nazionalismo e nel conservatorismo più beceri negli

ultimi decenni; è fatta santa, ci sono chiese che le sono consacrate; tutto un discorso andrebbe fatto anche sul modo in cui la sua figura incida sull'architettura e la toponomastica delle città francesi, dalla strada principale di un villaggio sperduto in Bretagna alla piazzetta affianco al museo del Louvre.

Una figura monumentale, nel senso proprio del termine.

Nondimeno, dentro e contro o in parallelo rispetto alle coordinate di una storia “maggiore”, la figura di Giovanna d'Arco *persiste* (e insiste) anche perché conserva tratti *plebei, antichi*, di una antichità che affonda le sue radici nella cultura popolare contadina. Già il nome, l'unico nome con cui è conosciuta quando è in vita, Jeanne la Pucelle, Giovanna la Pulzella, non è veramente un nome adatto per strade e statue. Pur tuttavia è stata messa su tanti piedistalli, instaurando un'antinomia forte fra una ragazza in carne ed ossa (Jeannette) e una vera e propria eroina nazionale.

Sappiamo, e Badiou lo dimostra ancora, che il fascino che essa ha esercitato su tanti artisti deriva dalle polarità che la caratterizzano; quelle che Badiou chiama gli “oxymores pratiques”, le “collisions improbables” (p. 28). La vita e la fortuna postuma della Pulzella si situano in un equilibrio precario fra queste antinomie: è una bambina che diviene guerriera; è una povera campagnola che discute con il re delle sorti del suo paese; è considerata una puttana dai suoi nemici e viene proclamata santa. È accusata di essere una strega che danza sotto gli alberi e sente delle voci, ma i suoi stessi accusatori temono le sue doti di profetessa.

Non si tratta, ora, di privilegiare una polarità rispetto ad un'altra. La passione per Giovanna d'Arco deriva forse principalmente dalla sua capacità a non lasciarsi rinchiodare in queste categorie del suo tempo (una donna, in mezzo ai soldati, non può, ad esempio, all'epoca, che essere una puttana...). Essa le attraversa quasi “per caso”: nulla, infatti, la destina a divenire una paladina dell'armata del re. Proprio questo azzardo, questa casualità, le permette di schivare alla fine le categorie che il suo tempo impone. Giovanna d'Arco, insomma, non lascia cristallizzare la sua figura nel tempo, o meglio, essa riesce ad essere un'*eccezione* rispetto a quel tempo.

2. Giovanna la Pulzella profetessa/eretica

La vicenda storica di Giovanna si consuma intorno alle questioni delle voci. Lei sente qualcuno, degli angeli, delle sante, dei santi che la incitano a compiere delle imprese militari e politiche volute da Dio. È in questo senso che la sua esperienza si configura come quella di una profetessa. Queste voci che sente costituiscono anche il capitolo centrale delle accuse che il Tribunale le rivolge, finendo per condannarla come eretica. Non rinnega di aver sentito quelle voci davanti ai giudici. Anzi, quelle voci possono azzerare in un solo istante l'autorità del Tribunale: questa possibilità si trasforma in una minaccia vera e propria

che Giovanna d'Arco grida in faccia ai suoi giudici: “Vous dites que vous êtes mon juge, mais prenez garde à ce que vous faites, parce qu'en vérité je suis envoyée par Dieu et vous vous mettez vous-mêmes en grand danger” (Gauvard, 2022, p. 52).

È più che una contestazione del potere religioso e politico: Giovanna d'Arco proprio non lo riconosce. E decide di sottrarsi, oppure cerca di sottrarsi, proprio perché si percepisce e si comporta come una profetessa. La sua non è una parola umana: è questione di una parola che viene da un altrove radicale. Ma chi le parla, in che lingua?

Dieu ne donnait pas directement ses ordres à la Pucelle. Elle les reçut de ses apparitions. Ce fut, on l'a dit, d'abord l'archange saint Michel, ensuite et jusqu'à la fin la sainte Marguerite et sainte Catherine. Ces voix ne faisaient que transmettre la volonté divine. Si Jeanne se disait, comme dans les lettres, “messagère de Dieu”, elle exerça cette mission par l'intermédiaire de “ses” saintes. Elle ne cessa de le répéter à ses juges qui redoutaient par-dessus tout le dialogue qu'elle aurait pu avoir directement le Créateur (pp. 95-96).

In effetti, è sempre inquietante l'emergenza di una parola divina nel corso delle dinamiche storiche perché essa potrebbe stravolgerle soprattutto quando le cose già non procedono come dovrebbero. La profezia di Giovanna d'Arco, come quella di tante altre donne del suo tempo, sta nel fatto che essa, trasgredendo gli obblighi legati al suo genere e alla sua condizione sociale e geografica, rompe *nel momento della crisi* il silenzio che è tradizionalmente imposto alle donne e riesce ad imprimere un altro indirizzo al corso degli avvenimenti. In un testo oramai classico, Bourdieu fece notare che la differenza fra il profeta e l'uomo di religione si situa precisamente nel loro diverso rapporto con il tempo: “De même que le prêtre a partie liée avec l'ordre ordinaire, de même le prophète est l'homme des situations de crise, où l'ordre établi bascule et où l'avenir tout entier est suspendu” (Bourdieu, 1971, p. 331).

Ecco: anche le donne profetesse, non solo gli uomini di cui parla Bourdieu, intervengono, dall'esterno, sorgono, come un evento, dentro la crisi e squarciano la vuota omogeneità dei giorni, cioè aprono ad un destino diverso.

È innegabile che Giovanna d'Arco abbia svolto un ruolo decisivo dentro una congiuntura storica estremamente difficile per la Francia. Il messaggio celeste le dice di salvare il Re e il Regno di questo paese che sono in perdizione. Nello spazio di qualche mese la ragazza riesce a compiere l'essenziale di questa missione. Il corso della storia della Francia cambia. Le sue voci divengono, cioè, potenti nell'effettività. Il sorprendente divenire-soldato di Giovanna d'Arco le permette di incarnare e realizzare, per qualche lunghissimo mese, i desideri, le azioni di tutto un popolo.

I gesti di quella ragazza sono riusciti a suscitare un popolo. È in questo senso che la definizione di Péguy si rivela illuminante: Jeanne “la petite fille espérance”. Seguendo Pernoud e Clin, possiamo dire che “elle

personnifie désormais l'espoir – l'unique espoir au dire des témoins du temps – que le royaume en détresse ne peut plus attendre que de Dieu" (Pernoud, Clin, 1986, p. 53). La parabola storica di Giovanna d'Arco rappresenta allora veramente una rottura nella linea del tempo, un evento: laddove non esiste nessuna resistenza efficace al dominio di Enrico VI, essa riesce a creare le condizioni per rompere questa situazione. Fa nascere un esercito vigoroso e a tratti vittorioso. La storia non sarà più come prima. Il problema principale che pone Giovanna d'Arco dentro il suo tempo, ma anche contro di esso e oltre di esso, è il rapporto che riesce a instaurare fra una profezia e una politica a venire.

3. La *Passione* di Giovanna d'Arco

Eppure, eppure... la sua forza resta una forza debole (Bensaïd, 2017, p. 61), è forse proprio la sua fragilità – bambina, ignorante la guerra, lontana dal potere – che le dà questa forza. Segno patente di questa sua debolezza sono le lacrime. Giovanna d'Arco piange, non smette di piangere. Ha il dono delle lacrime (Contamine, Bouzy, Héлары, 2012, p. 794). In diversi momenti della sua vita è effettivamente attestato che pianga: quando si confessa, quando gli inglesi la chiamano "la puttana degli Armagnacs", quando viene ferita, dopo la morte del capo inglese Glasdale che affoga nella Loira (e molte testimonianze concordano nell'affermare che Giovanna d'Arco pianga quando vede feriti o morti sul campo di battaglia). Le lacrime sono il segno della sua fragilità.

Nel film di Dreyer (1928), ad esempio, vediamo spesso il viso dell'attrice protagonista, Renée Falconetti, solcato da lacrime. "Constelada de lágrimas", scrive Buñuel (p. 178). La Pulzella soffre, patisce, quindi a volte, spesso, deve piangere. Nel suo film Dreyer si sofferma sugli ultimi momenti della vita di Giovanna d'Arco e si concentra sul processo, ma, in fin dei conti, come suggerisce il titolo del film, Dreyer non filma tanto il processo di Giovanna d'Arco quanto piuttosto la sua "passione", che è precisamente quella sofferenza indicibile che apre verso un'altra dimensione spazio-temporale. "Passione" deriva dal latino "*passio, -onis*", formato sul participio passato del verbo "*pati*", "soffrire", "patire". Il film segue il supplizio che Giovanna subisce, dai dibattiti processuali alla messa a morte, ma la sua "passione", come quella di Cristo, ha un obiettivo grandioso: la passione di Cristo deve salvare l'umanità, la passione di Giovanna deve salvare la Francia.

Il film è un susseguirsi quasi ininterrotto di primi piani di Renée Falconetti chiamati a segnalare la sua sofferenza. Spesso l'inquadratura si sofferma su un particolare, dettagli di oggetti che divengono anch'essi documenti della "passione" della Pulzella. Il regista mostra i ceppi che incatenano le gambe della ragazza, gli strumenti della tortura, in piani ravvicinati e ripetuti ossessivamente, mostra anche le tappe del supplizio finale con dovizia di particolari, dall'arnese del boia al legno che inizia ad ardere.

L'ingrandimento dell'immagine, la sua ripetizione amplificano la sofferenza della ragazza. Nell'insistere sui volti Dreyer sottolinea anche l'abisso che separa due mondi. Il regista danese non filma solo il volto della Pulzella – sola, sperduta, straniata – ma anche il mondo dei suoi carnefici, mondo di maschi, mondo di quelli che comandano, mondo della cultura. La ragazza, unica donna dentro le mura del tribunale, non riesce a capire nemmeno cosa le chiedono i giudici; non si rende forse nemmeno ben conto di cosa sta succedendo. Lo sfondo bianchissimo sul quale il suo volto appare è come se ponesse la Pulzella in una condizione limbare. È come se fosse sospesa, o meglio immobilizzata, dentro quel bianco, dentro una situazione i cui contorni non sono ben definiti e dalla quale diventa sempre più evidente, tuttavia, che non potrà uscire. E pertanto Giovanna d'Arco resiste, tiene testa ai giudici, gli dà anche risposte sorprendenti, scandalose per il divario culturale che esiste fra di loro. La "passione" di Giovanna segnala, innanzitutto, mi sembra, una tenace resistenza. Tenace perché Giovanna d'Arco non si fa piegare dalla forza e dalla violenza dei giudici. Filmare i volti è necessario perché Dreyer lascia vedere i meccanismi del potere, il modo in cui un'esistenza può esserne schiacciata. I loro volti (il volto di Giovanna e quello dei giudici) sono delle *testimonianze*. Gli attori che non hanno fatto ricorso a nessun tipo di trucco sono delle persone colte in un normale fare quotidiano: gli uomini dominano in maniera ordinaria, Giovanna d'Arco soffre come soffrirebbe qualsiasi ragazza questa dominazione.

Il film non è, tuttavia, solo un film realistico. Il meccanismo del campo/controcampo che dovrebbe evidenziare questa opposizione fra i giudici e Giovanna d'Arco non è molto usato da Dreyer. La Pulzella non guarda i giudici, il suo sguardo si volge in basso, di lato, spesso verso l'alto. È che la sua resistenza è meno un'opposizione che il tentativo di trovare un *fuori*. I suoi occhi che si dirigono fuori campo stanno cercando qualcosa d'altro rispetto alla situazione presente.



È probabilmente sensato affermare che il contrasto fra i giudici, con le autorità militari inglesi alle spalle, e Giovanna d'Arco si giochi, nella prospettiva di Dreyer, sulla questione del tempo. Il potere si esercita

nella storia, dentro le sue congiunture; il potere è un potere perché controlla le lancette del tempo. Giovanna la Pulzella tenta, persino suo malgrado, di destituire la logica del potere perché cerca una fuga fuori dal tempo. In uno dei momenti più drammatici del film, quando i giudici sembrano aver avuto il sopravvento sulla ragazza obbligandola ad una lettera di abiura, affiorano delle immagini nello spirito di Giovanna d'Arco. Vede, ad esempio, una zappa che smuove un campo, emerge un teschio che è roso dagli insetti. Quel cadavere raffigura la condizione finita dell'uomo, il fatto di essere sottomessi all'usura del tempo. Giovanna d'Arco insorgendo contro i giudici insorge contro il tempo, contro la normalità del tempo, contro l'assuefazione alle cose che esso induce. La profezia è questa insurrezione.

Le lacrime allora non sono semplicemente la *testimonianza* di quanto abbia sofferto la ragazza durante il processo. Coprendo la vista normale, esse fanno anche vedere *altro* alla Pulzella, le permettono di uscire dalla realtà, dal tempo.

Giordano Bruno parlerà, un secolo dopo, di una “inmensa forza de le lacrime che sono ne gli occhi” (p. 134). Il filosofo nolano sviluppa le sue considerazioni nell'ambito di un discorso sulla capacità che ha l'immaginazione di figurarsi l'infigurabile, cioè l'infinito. La “fonte d'acqua viva” degli occhi è “infinitamente feconda” (p. 135), il che permette agli uomini di comporre, secondo forme e gradi diversi, l'immagine di un universo infinito. Per Bruno si tratta di un “inebriamento” senza fine, in un gioco fra “cuore” e “occhi”, che poco a poco avvicina, per un attimo, a questa immagine, senza tuttavia mai poterla afferrare completamente¹: “Gli occhi lacrimosi significano la difficoltà de la separazione della cosa bramata dal bramante, la quale acciò non sazie, non fastidisca, si porge come per studio infinito, il quale sempre ha e sempre cerca” (p. 137). Le lacrime derivano, dunque, dallo sforzo di uno “studio infinito” che potremmo anche chiamare un “amore divino” perché consente di andare oltre la finitezza delle cose, verso la “divina bellezza”. Essa non è colta, come un oggetto di amore qualsiasi, o più precisamente è colta solo in un brevissimo lasso di tempo; è per questo che va infinitamente perseguita, le lacrime segnalano la separazione da essa e anche questo “studio infinito” che occorre per rincorrerla e guardarla, infine, forse, nel mare di acqua, per un attimo. La storia di Atteone (pp. 127-128) segnala precisamente questo percorso che porta il cacciatore, che insegue le ombre delle cose di natura in modo sempre più travolgente, a vedere l'immagine intera, “una”, della natura: Diana nuda. Ciò produce la sua metamorfosi: Atteone diviene egli stesso cosa di natura ed è sbranato dai suoi stessi cani. Il cacciatore diviene caccia quando viene assorbito nell'immagine divina ed universale. I suoi occhi indagatori, venatori, hanno

¹ Per un'analisi dettagliata di questi passi degli *Eroici furori* di Bruno rinvio a M. Ciliberto, *Occhi e cuore negli Eroici furori di Giordano Bruno*, in U. Pfisterer, M. Seidel, a cura di, *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 123-130.

gettato ogni muraglia a terra e non vedono più questa immagine “come per forami e per fenestre”, diventano “tutto occhio a l’aspetto de tutto l’orizzonte”.

Questa unione, momentanea, dell’umano con l’oggetto della sua ricerca, questa sua fusione in essa, fanno pensare a quest’altra dimensione della “passione” di Giovanna d’Arco. Le sue lacrime hanno, cioè, anch’esse una “inmensa forza”: le permettono di scorgere, velando col pianto lo stato attuale delle cose, un’altra modalità dell’esistenza. Quando la Pulzella piange, i suoi occhi stanno, insomma, cercando un’altra dimensione oltre e dentro la contingenza disperante delle cose.

La morte? Il Paradiso? Un dialogo diretto con Dio? Noi, bruniani, persi e esaltati nella ruota delle metamorfosi, fedeli all’idea di una divinità – molteplici, innumerevoli, soffi vitali – insita nelle cose, non possiamo crederci, non guardiamo in alto e non ci mettiamo “in ginocchioni” ad aspettare, ma non possiamo negare che la lotta della Pulzella, la sua rivolta contro il tempo, contro la Storia – incarnati dai giudici e dagli inglesi – stia determinando un evento dentro la storia.

Sul rogo, terrorizzata, la ragazza si calma allorché, volgendo come al solito gli occhi verso l’alto, vede, nonostante o grazie alle lacrime, uno stormo di uccelli in volo. Sembra quasi seguirli, sembra che essi indichino una possibilità. Uscendo di nuovo dal campo, gli occhi di Giovanna d’Arco esprimono la sua volontà di uscire dallo spazio – la prigione, il tribunale – e dal tempo – la storia – dei giudici.

Il simbolo di questo arresto del tempo è, in Dreyer, la croce. Dentro quegli spazi vuoti, dentro quel grigio passare dei giorni, dentro quelle aule bianche del tribunale e della cella del carcere, dentro quel cielo biancastro della Normandia, Dreyer conficca una croce scura che spezza il pallido biancore degli ambienti e indica la possibilità di spezzare anche il tempo. Ecco perché la croce ritorna spesso nelle immagini del film. Quando entra in prigione disperata, all’inizio del film, la Pulzella si rasserena guardando il riflesso che le graticole della cella disegnano sul pavimento; si tratta di una croce. È questa croce che lei vorrebbe portare contro il potere e il suo tempo per fermarli. Non è un caso che Dreyer mostri allora un giudice che, poco dopo, calpesta quest’ombra, quasi in modo intenzionale. Quel giudice sta difendendo il suo tempo, non vuole che si rompa la sua continuità.



Sul rogo poco prima di vederla arsa viva, Jean Massieu (interpretato da Antonin Artaud, uno dei pochi preti che non la condanna e partecipa subito del suo dolore) le porge una grande croce.



La croce segnala allora l'apertura del tempo verso quello che Dreyer definirebbe il soprannaturale, un'altra temporalità contro il tempo (secondo un'immagine persistente della fortuna di Bruno, invece, il Nolano avrebbe distolto lo sguardo dal crocifisso quando qualcuno glielo ha offerto nel momento in cui stava per essere "arrostito": per lui non è possibile una mediazione fra infinito e finito).

4. Vive Jeanne!

Per conciliare il tratto realistico, storico, del suo film e l'aspirazione *cosmica* di Giovanna d'Arco, Dreyer parla di una "mistica realizzata" (1997, p. 42). È appunto, quello della Pulzella, un tentativo di portare dentro la storia, di *realizzare*, il suo incontro con Dio, la sua unione con esso, attraverso la mediazione delle voci.

L'*estasi* di Giovanna d'Arco entra nella realtà perché si rivela essere avvincente. Le sue lacrime si espandono, coinvolgono. In questo stesso suo articolo Dreyer precisa che i suoi "strani" primi piani erano indirizzati allo spettatore (p. 41), dovevano colpirlo (ad ascoltare Anna Karina l'obiettivo è stato raggiunto, come poi Godard mostrerà in *Vivre sa vie*). Ciò che, tuttavia, è sorprendente è che già all'epoca di Giovanna d'Arco, le lacrime della ragazza hanno suscitato emozioni. Anche da un punto di visto storico, quindi, le lacrime hanno un effetto nella pratica. Xavier Héлары fa notare che tutti i testimoni del suo processo interrogati nel 1456 ricordano le lacrime suscitate dall'esecuzione di Jeanne. Secondo la testimonianza di Pierre Boucher addirittura diecimila persone si lamentano, piangendo, davanti al rogo della Pulzella (Contamine, Bouzy, Héлары, 2012, p. 795).

Dreyer mostra questa emozione collettiva alla fine del suo film. Una delle immagini più forti che ci resta della *Passion de Jeanne d'Arc* è quando appare sullo schermo – in un frangente terribile per la ragazza che è portata sul patibolo per essere giustiziata – il volto di un neonato che smette di succhiare il seno della sua nutrice e volge lo sguardo quasi come se si mettesse a guardare verso la Pulzella. Giovanna d'Arco piange in un piano; nel piano successivo appare, fatto assolutamente imprevedibile vista la drammaticità della sequenza, questo neonato che abbandona il seno materno e si gira verso di lei; quindi, in un altro piano, riappare Giovanna d'Arco affranta che sembra anch'essa dirigere i suoi occhi verso quel neonato; di nuovo, in un piano successivo, il poppante che sembra continuare a guardarla, anche un po' sconcertato, come solo gli sguardi dei lattanti possono esserlo, per poi saggiamente riprendere il seno; la Pulzella, poi, piange...



Il montaggio alternato indica che una comunione si è realizzata fra due esseri puri (Salvestroni, 2011, p. 54), ma ancor di più fa vedere come quella passione coinvolga tutti, davvero tutti. Nell'attimo dell'arresto della poppata, in quel possibile scambio di sguardi, in quell'incontro, Dreyer esprime

l'emozione del popolo di fronte alla tragedia in atto (Sémolué, 2005, p. 80). In effetti, quell'*arresto* annuncia che tutti coloro che assistono all'esecuzione sono coinvolti dalla passione di Giovanna d'Arco.

Infatti, la piazza di Rouen, avvolta dal fumo del rogo, inizia a muoversi. Quelle che prima erano innocue silhouette venute solo per fare le figuranti nello spettacolo del rogo, si animano piano piano sino a trasformarsi in una moltitudine in tumulto. Nella nebbia grigia, in un quadro non più dominato dal bianco, non si vedono più i volti della gente in piazza, ma si sente qualcuno gridare "Viva Jeanne", "Avete ucciso una santa". Queste parole emerse dalla folla segnano l'inizio di una rivolta.

Cos'è successo? Sono le lacrime di Giovanna d'Arco che generano il sollevamento popolare che chiude il film di Dreyer. Il dono delle lacrime della Pulzella non solo viene condiviso, diventa una potenza politica. Vorrei chiudere questo contributo riferendomi rapidamente ad uno degli ultimi lavori di Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016) per capire come l'espressione di un'emozione vissuta normalmente in solitudine (piangiamo quando siamo nascosti) possa trascinare gli altri in un'azione politica. Didi-Huberman fonda il suo discorso principalmente su Eisenstein, ma credo che sia possibile leggere anche il film di Dreyer con le griglie interpretative che lui ci offre.

Il pianto è senza dubbio una manifestazione di fragilità. Non piangono i giudici nel film di Dreyer. Non si esercita il potere con le lacrime agli occhi. Giovanna d'Arco, come Antigone, piange, non Creonte, non Warwick. Ora – ecco cosa dimostra Didi-Huberman – questo "impotere", che si manifesta nelle lacrime (si piange quando si patisce una situazione da cui non si riesce ad uscire), può generare dei "gesti", può diventare, cioè, una *potenza effettiva*. I primi piani di Dreyer, l'insistenza sulla manifestazione delle emozioni vissute dalla Pulzella devono proprio far vedere come è possibile che una "passione" si trasformi in un'azione, come il suo gesto patetico, passivo, ne crei altri che sono potenti nella praxis (ed è forse questa la ragione principale per cui Dreyer sceglie questo titolo). Quello che Didi-Huberman vede all'opera nella *Corazzata Potemkin* di Eisenstein è quello che succede anche nella *Passion de Jean d'Arc* di Dreyer, cioè, la morte di una persona, in conflitto con un potere ingiusto, commuove tutto un popolo al punto da spingerlo alla rivolta, rivolta che lo porterà a sua volta ad essere schiacciato, massacrato, sotto i colpi dell'esercito di quel poter ingiusto.

Quello che è importante è proprio il momento in cui un dolore subito, delle lacrime, possano trasformarsi in un atto. Pensiamo a Giovanna d'Arco, ma anche ad esempio alle donne di Eisenstein – non è un caso che si parli di donne, sono figure che sono escluse dal potere, ma che non cercano nemmeno il potere, vogliono, cioè, dimorare nell'"impotere" (nella destituzione, potremmo anche dire). Le lacrime le tengono lontane dal potere, eppure quelle lacrime diventano armi di tutti. Quando la lamentela diventa un'accusa allora inizia la rivolta del popolo: le lacrime sono, cioè, spesso una manifestazione del *potere* politico di chi manifesta a partire da una situazione fondamentale di "impotere".

Portando al cinema la passione di Giovanna d'Arco, Dreyer ci lascia capire perché, cent'anni dopo, noi andiamo ancora al cinema e aspettiamo di trovare delle immagini come le sue. Non sappiamo niente del vero volto di Giovanna la Pulzella, ci resta del suo tempo solo un fantasioso disegno abbozzato a margine di un registro da Clément de Fauquembergue, cancelliere del Parlamento di Parigi, il 10 maggio 1429, dopo la revoca dell'assedio di Orléans. Non ci interessa nemmeno conoscere quale esso sia. Abbiamo mille rifrazioni del suo corpo, del suo gesto. Fra di esse quella che ci offre il cinema di Dreyer ha il merito immenso di farci ri-*sentire* quell'emozione che i testimoni del rogo dovettero provare sulla pubblica piazza a Rouen davanti al martirio di Jeanne d'Arc. Nelle immagini in cui appare il viso rigato dalle lacrime, pieno di emozioni, quasi fino alla follia, di Renée Falconetti, noi spettatori laici e disincantati riusciamo a vedere, per qualche lunghissimo istante, come una passione vissuta (subita) in solitudine, come un'impotenza estrema possano ricadere sulla vita politica e farla esplodere.

Bibliografia

Badiou, A., 1997, *L'insoumission de Jeanne*, in "Esprit", 238 (12), Décembre, pp. 26-33.

Bensaïd, D., 2017, *Jeanne, de guerre lasse*, Paris, Don Quichotte.

Bourdieu, P., 1971, *Genèse et structure du champ religieux*, in "Revue française de sociologie", 12-3, pp. 295-334.

Bruno, G., 1995, *Eroici furori* (1585), a cura di S. Bassi, introduzione di M. Ciliberto, Roma-Bari, Laterza.

Buñuel, L., 1982, *Juana de Arco, de Carl Dreyer* (1928), in Id., *Obra literaria*, introducción y notas d'A. Sanchez Vidal, Zaragoza, Heraldo de Aragon.

Contamine, P., Bouzy, O., Hélyary, X., 2012, *Jeanne d'Arc. Histoire et dictionnaire*, Paris, Laffont.

Didi-Huberman, G., 2016, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit.

Dreyer, C. Th., 1928, *La passion de Jeanne d'Arc* (film)

Dreyer, C. Th., 1997, *Réflexions sur mon métier*, préface de Ch. Tesson, Paris, Cahiers du cinéma.

Gauvard, C., 2022, *Jeanne d'Arc. Héroïne diffamée et martyre*, Paris, Gallimard.

Grmek Germani, S., Placereani, G. (a cura di), 2004, *Per Dreyer. Incarnazione del cinema*, Milano, Il Castoro.

Pernoud, R., Clin, M.-V., 1986, *Jeanne d'Arc*, Paris, Fayard.

Salvestroni, S., *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa. Giovanna d'Arco, Dies irae, Ordet*, Venezia, Marsilio, 2011.

Sémolué, J., 2005, *Carl Th. Dreyer. Le mystère du vrai*, Paris, Cahiers du cinéma.

Joachim Daniel Dupuis
Jeanne ou la voix de la multitude

ABSTRACT : There are two ways of giving cinema an emancipatory scope to a figure like that of Joan of Arc. Either we share his tears, his suffering, in a moment of intense empathy, or the cinematographic experience really allows us to reach, to live this moment of communion. It is this second path that we will take.

Keywords : affect, editing, emancipation, mysticism, multitude.

« *N'ayez doute* »

Jeanne

Rares sont les personnages de l'Histoire dont on peut dire que le cinéma leur a donné une seconde naissance. Les films consacrés à la Pucelle d'Orléans en sont une illustration particulièrement exemplaire. Le cinéma en fait d'abord un personnage historique arborant une posture quasi immobile et héroïque, même si le cinéma italien, plus sensible aux mouvements et à la personne de Jeanne, amorce déjà un changement significatif. Puis, avec Dreyer, la tradition des affects voit le jour : attaché au visage, aux gros plans, le cinéaste exprime la souffrance de Jeanne et lui octroie une portée plus spirituelle. C'est l'évolution de cette tradition qui nous intéresse ici, car elle confère une dimension politique à cette force destituante présente chez Dreyer et fait de Jeanne la voix de la multitude.

Les premiers films consacrés à Jeanne d'Arc n'émeuvent guère que par leur fibre nationaliste. Georges Hatot, dans l'esprit des Frères Lumière, réalise un premier film – tourné dans un unique décor peint – sur la figure de Jeanne d'Arc et qui la représente en martyre¹. Georges Méliès, inventeur de l'esthétique du « tableau² », restitue, quant à lui, les différents épisodes de la courte existence de Jeanne jusqu'à son apothéose. À chaque fois, le spectateur de cinéma est confronté à la mort d'une *figure historique*, un morceau de la France, un mythe en somme. Les contraintes du cinéma de cette époque ne permettent pas aux cinéastes d'user du gros plan et imposent l'absence de mouvement de la caméra. Il faut attendre plusieurs années avant que Jeanne ne trouve au cinéma un supplément d'âme. Le film de Mario Caserini,

¹ Un an plus tôt, Hatot, amateur de sensationnel, signait son premier film, construit lui aussi autour d'une mort dramatique : *L'assassinat du duc de Guise*.

² Qui hérite moins de la peinture (comme Hatot) que d'une tradition « spectaculaire ». Le mot « tableau » était utilisé autant pour les spectacles du Châtelet (dans les années 1880) que pour les mises en scène de figures de cire au musée Grévin (dès 1882) (Siety, 2001, pp. 47-54).

La vita Giovanna d'Arco (1909), dont il ne reste malheureusement que quelques plans aujourd'hui, mais surtout *Giovanna d'Arco* de Ubaldo Maria Del Colle (1913) montrent un tout autre visage de Jeanne. Le jeu de Maria Gasperini et la force du regard de Maria Jacobini émeuvent au plus haut point le spectateur de l'époque. Derrière l'armure, on distingue la *femme*. Une femme qui est le prolongement d'un peuple. Jeanne n'est plus une image d'Épinal.



Maria Jacobini (1913)



Renée Falconetti (1928)

Ce genre de mise en scène trouve son acmé dans *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer. Dans ce film, il y a tel souci de l'équilibre et de l'expressivité de la composition dans le *cadre* que l'émotion prend une dimension spirituelle. « *Ces cadres coupants répondent, dit Deleuze, à la notion de "décadage", proposée par Bonitzer pour désigner des angles insolites qui ne se justifient pas complètement par les exigences de l'action ou de la perception* » (Deleuze, 1983). Le supplice de Jeanne n'est plus un tableau, une fresque : en se concentrant sur les plans de visages, le décor semble « disparaître », la perspective « atmosphérique » est supprimée. « C'est la planitude idéale de l'image », dit encore Deleuze. Désormais les « gros plans coulants », selon l'expression de Dreyer, ne laissent plus que sourdre les larmes de l'héroïne incarnée par Renée Falconetti. Le spectateur souffre avec elle. Dreyer suscite l'empathie, une émotion singulière qui tient à la mise en forme de l'espace, des rythmes entre les plans. Dans les larmes de Jeanne, qui sont aussi celles du spectateur, *quelque chose passe* : un sentiment d'union, une expérience collective. Le spectateur partage son destin. Dreyer sait comment toucher l'âme des spectateurs, *en faisant sortir les acteurs de leur condition d'« automate »*³. C'est la force destituante de son cinéma. Mais si avec Dreyer, Jeanne a déjà tout d'une sainte, elle ne fait que *coller* au dispositif « hypnotique » du cinéma sans l'exprimer totalement⁴. La

³ Le cinéma, dès sa naissance, donne à voir essentiellement des corps en mouvement. Pour susciter toujours plus l'intérêt du spectateur, il faut déclencher des chocs émotionnels. S'inventent alors des genres de l'émotion : le comique, le mélodrame et les films d'effroi (De Baecque, 2017, pp. 549-578). Peu de réalisateurs arrivent à faire sentir *l'âme* de leurs personnages, souvent au prix d'innovations qui leur sont propres.

⁴ Le cinéma fabrique de l'émotion qui tend à remplacer la dimension privée du sentiment. Il façonne les rapports affectifs du spectateur : dès le début des années 20, son corps immobile ne lui appartient plus tout à fait, il est absorbé par cette vie obscure qui s'anime à l'écran et qui fait naître sur son visage des larmes ou des crispations.

« mesmérisation » opérée par la Pucelle sur le spectateur n'atteindra toute sa puissance qu'avec le cinéma parlant.

En 1967, à la demande de Preminger, Saul Bass réalise le générique, l'affiche et les spots publicitaires de *Saint Joan* (Bass et Kirkham, 2011), film très riche par ailleurs⁵. Saul Bass, graphiste, ne donne pas au générique la seule fonction de créditer, mais aussi celle de « créer une ambiance, grâce à un meilleur contact établi entre le public et l'œuvre » et d'être « un avant-goût » de l'histoire. De ce point de vue, le générique ne déploiera pas des stéréotypes ni une grammaire toute faite des émotions. La séquence générique rompt avec un montage « organique⁶ » (initié par Griffith), classique dans le cinéma américain, et présente à la place un « montage constructiviste » de type vorkapichien⁷. Saul Bass opère ainsi par fragmentation de l'image, choix de motifs simples et graphiques, mais il intègre aussi une dimension eisensteinienne, celle qui consiste à produire un *affect* (et non une émotion⁸). Il y a affect, quand il y a trouble, *ambiguïté*. L'affect n'est pas une émotion déterminée comme le sont la joie, la peur, etc. Il s'exprime de plusieurs façons dans le générique. D'une part, par le motif visuel principal du générique : le battant de cloche. À l'écran, le battant est tout d'abord de couleur noire et sature progressivement le « cadre » ; puis, au milieu du générique, apparaît un autre battant, blanc, qui tend à vouloir s'imposer devant les autres et finit par les évincer. D'autre part, sur le plan sonore, les battants noirs ne produisent pas le son qu'on attendrait en pareille circonstance d'eux, c'est-à-dire qu'ils ne produisent pas le son d'une cloche. Hormis les premières secondes du générique, ce n'est qu'avec l'apparition du battant blanc que la cloche se met vraiment à vibrer. Ce décalage inhabituel – car il y a disjonction entre le voir et l'entendre – suggère l'importance du « son » de cloche de Jeanne, si l'on peut dire, dans l'histoire *à venir*, c'est-à-dire le film. Mais le choix d'un battant pour incarner Jeanne indique qu'elle n'est pas sans lien avec l'Église chrétienne et que « les voix » qu'elle entend sont plus détachées, plus indépendantes et divergentes que celles du clergé⁹. Le thème musical principal n'est pas la musique d'Église, mais une musique douce et viscérale, jouant sur des sons très aigus, que le compositeur Mischa Spoliansky alterne avec des moments plus héroïques. Les battants de cloches sont le symbole de la spiritualité. Les cloches noires évoquent l'Église ; et la cloche blanche,

⁵ Le film cristallise une véritable logique du *différend*, notamment saillante au début et à la fin de l'histoire, quand Jeanne apparaît au roi sous les traits d'un fantôme ou d'un rêve pour le confronter à ses prises de décision passées qui l'ont conduite à la disgrâce et au supplice.

⁶ C'est-à-dire un « montage alterné parallèle » comme dit Deleuze, dans *L'image-mouvement*, p. 47.

⁷ Vorkapić (ou Vorkapich, en anglais) est l'inventeur de saisissants « montages » au fort impact visuel et sonore et à la mise en scène parfaitement réglée. Hollywood avait choisi de placer ces « montages » entre le générique (cartons) et le film : l'équivalent d'une sorte de prélude au film, comme la séquence hallucinante et mythologique de *Furies* qui précède le film *Crime without Passion* (Ben Hecht, 1934).

⁸ L'affect, chez Eisenstein, est un « choc » non une émotion déterminée, comme le suggère déjà Bass (Bass, 1961, pp. 38-41).

⁹ Notons aussi son refus clair du pouvoir religieux. Lorsque l'évêque Cauchon lui demande : « *voulez-vous vous soumettre à l'Église ?* », elle rétorque : « *qu'est-ce que l'Église ? Quant à ce qui est de vous je ne veux pas me soumettre à votre jugement, parce que vous êtes mon ennemi capital* ».

la voix de Jeanne d'Arc, couleur de neige, aussi douce qu'un flocon se déposant sur nous. Le battant blanc, par sa pureté, semble suggérer une proximité plus grande avec Dieu, une dimension plus éthérée de sa résonance. On assiste donc à la naissance de Jeanne.

La fin du générique suggère une tournure plus tragique. Saul Bass en résume l'essentiel dans cette phrase : « *Lorsque ce battant a accompli tout son mouvement en avant, on y voit paraître le symbole général du film (une figure de femme tenant une épée brisée), suivi des derniers noms* ». Dans la résonance produite par le battant, et qui est comme un nuage éthéré qui l'entoure, nous voyons apparaître la moitié de l'armure de Jeanne de laquelle dépassent un gant et une épée, mais son corps est absent. Sans la mention du titre plus haut nous n'aurions pas su que c'est Jeanne. L'armure ici est moins une défense de sa virginité, comme le dit Régine Pernoud, qu'une manière d'être *l'égale des hommes*. Certes, l'armure « la perd dans la foule des soldats¹⁰ », mais n'oublions pas qu'elle porte la bannière. L'absence du corps de Jeanne – nous ne voyons que son armure – crée de l'ambiguïté dans le générique. Il a été reproché à Jeanne de porter un « habit d'homme¹¹ » – l'« harnois » étant à l'époque médiévale un symbole de virilité et de force. L'épée est-elle le stigmate de sa fin terrible ou le signe qu'elle est une messagère de Dieu¹² ? La volonté d'effacer le corps de chair participe en tout cas à son éthérisation et évoque aussi son triste sort (brûler sur le bûcher). L'ensemble du générique ne nous montre aucun visage. Saul Bass refuse de figer Jeanne dans un portrait, une image définitive. Il décrit juste la naissance ou l'émergence d'une figure spirituelle hors norme autant que son effacement physique par l'Église. C'est encore lui qui fut aussi en charge de l'affiche du film qui présente un élément supplémentaire par rapport au symbole principal du générique. Derrière la figure de Jeanne en armure et sans corps, on distingue, une mosaïque vibrante et colorée du type de celle qui compose les cathédrales médiévales. N'y a-t-il pas là une dernière ambiguïté ? Que faut-il voir dans cette affiche ? « *The sanctification to come* » (Bass, 1961), « l'esprit d'une femme brisée, mais non défaite » ou simplement la résonance de Jeanne dans la multitude ?

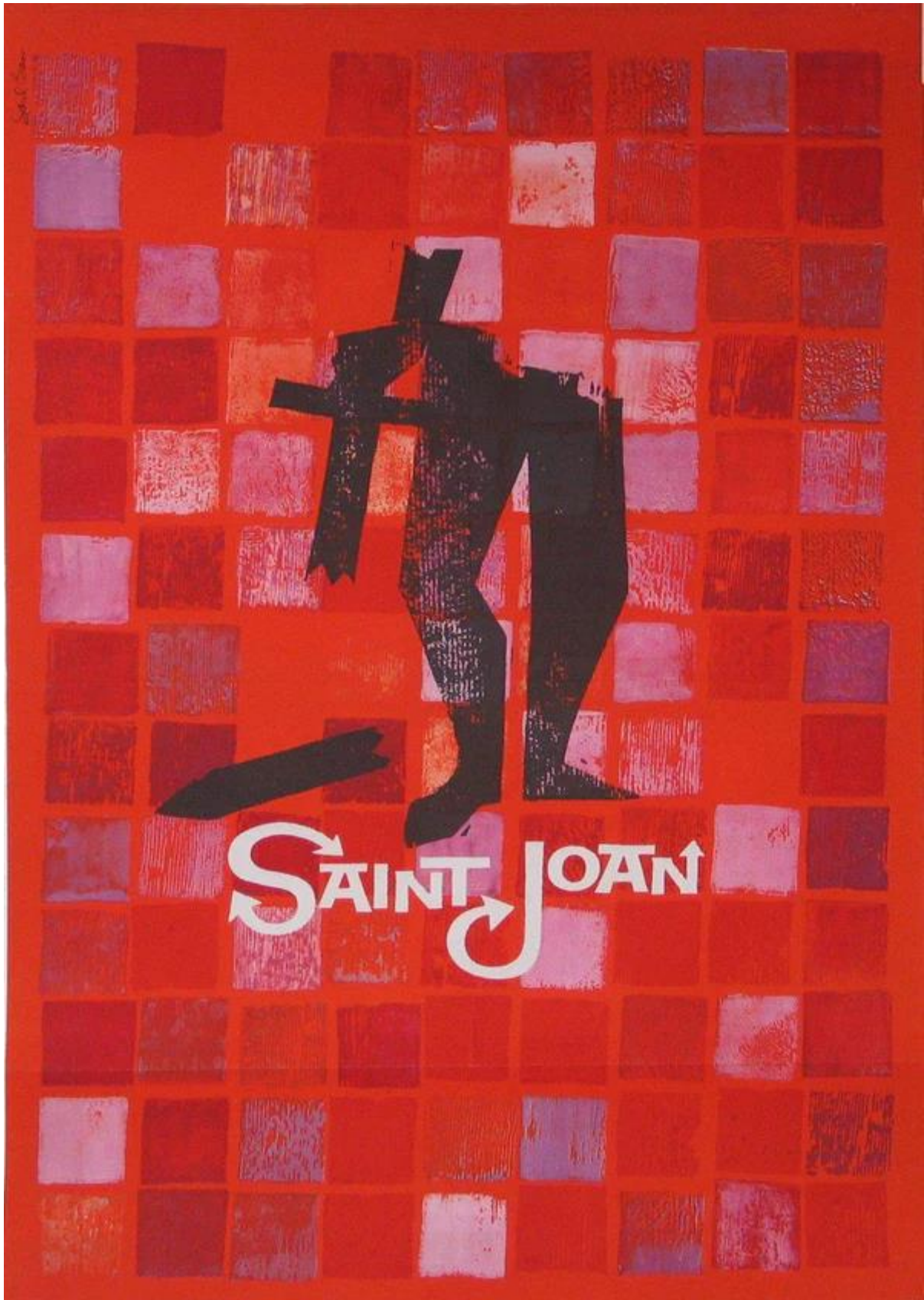
¹⁰ « *Il ne s'agit plus, selon l'idéal de civilisation classique et humaniste, d'être une "personnalité", soit de chercher individuellement à développer les qualités humaines qui vous permettront de trancher sur la foule – le vulgum pecus –, mais bien d'être une personne, enfoncée en pleine pâte humaine et capable de faire lever les possibilités que la foule porte en elle* » (Pernoud, 1966, p. 163).

¹¹ Notons que le fait qu'elle soit une femme la met en proie à des critiques plus ou moins insidieuses. Les juges de Rouen avaient demandé à Jeanne d'Arc si elle savait quelque chose sur ceux « qui allaient en l'erre avec les fées ». Elle nia avoir à faire avec ces gens-là, elle savait juste que cela se produisait le jeudi et que c'était un « sortilège » (Ginzburg, 1992).

¹² « *J'avais su par mes voix où elle était... Aussitôt qu'elle fut trouvée, les gens d'Église la frottèrent et, sur le champ, la rouille qui la recouvrait tomba sans effort* ».



Le générique de *Saint Joan* (Saul Bass, 1957)



Affiche de *Saint Joan* (Saul Bass, 1957)

Dans une autre perspective, Bruno Dumont¹³ construit une séquence où l'on est au plus près de ce qu'éprouve Jeanne. Elle est précédée d'une longue discussion entre les représentants du pouvoir guerrier et religieux, à laquelle Jeanne est conviée, puisqu'elle a mené sa grande expédition victorieuse pour libérer Orléans du siège anglais et rendre possible la consécration de Charles VII à Reims. La séquence qui nous intéresse vient avant la prise de décision de poursuivre sa campagne en reprenant Paris qui était aux mains des Anglais et des Bourguignons. Sur le plan sonore, elle est clairement délimitée par la musique de Christophe [6.51-13.03]. Visuellement, elle débute par un gros plan de Jeanne sur une plage, en armure, une main sur son arme et une autre sur le porte-drapeau. Un court instant, elle fixe le spectateur puis plus longuement le ciel. Jeanne est ensuite filmée longuement de face et un zoom très lent nous permet de faire apparaître la « visagété¹⁴ » de Jeanne à travers tous les plans intermédiaires entre le plan taille et le gros plan de son visage, sur lequel s'achève la séquence¹⁵. À certains moments, des images en surimpressions de bataille ou de dialogue qu'on n'entend pas (notamment avec Gilles de Retz) apparaissent en transparence et indiquent que la scène est surtout mentale. Le regard du spectateur, qu'il soit regardé ou non, est *impliqué* tout au long de la scène. Dumont nous met dans un positionnement *ambigu* qui rompt avec la tradition des *films historiques* de Jeanne – recherchant sa mythification, on l'a vu – et nous porte davantage dans la tradition des « affects ». Ce n'est plus un simple rapport d'empathie qui nous connecte à Jeanne, c'est un rapport « trans-individuel » : regardant (Jeanne) et regardés (spectateurs) sont pris dans une même logique d'expressivité. Le geste cinématographique de Dumont est ici très saillant, il consiste à nous faire habiter les pensées, la conscience de Jeanne, à un moment clé, celui de ses visions ou voix.

Par rapport au générique de Bass, où il n'y avait qu'un processus chronologique, décrivant la naissance d'un symbole, nous avons ici plutôt une superposition des temporalités – terrestre et spirituelle –, puisque nous communions autant avec l'esprit de Jeanne qu'avec les « voix¹⁶ » qui lui parlent. La force de cette séquence tient donc au fait que nous faisons irruption dans son processus mental. Dumont délaisse donc la grammaire des émotions du cinéma et nous place lui aussi dans un affect.

¹³ Dumont avait fait un premier film sur Jeanne d'Arc qui retraçait sa jeunesse (*Jeannette ou l'enfance de Jeanne d'Arc*, 2017).

¹⁴ Cela signifie que le visage n'est pas *un donné*, mais une construction sémiotique.

¹⁵ Gros plan : Jeanne regarde devant elle [6.51-6.53]. Plan d'ensemble : ciel [6.53-7.15]. Plan moyen : Jeanne regarde le ciel – en forte plongée [7.15-8.06], avec faibles surimpressions (7.42-7.55). Plan d'ensemble : ciel [8.06-8.23]. Plan moyen : Jeanne regarde le ciel – en forte plongée [8.23-9.06], avec fortes surimpressions (8.44-8.54). Plan américain : Jeanne regarde devant elle [9.06-9.56]. Insert : l'épée [9.56-10.4]. Insert : la main tenant un porte-drapeau [10.4-10.09]. Plan américain avec zoom très lent vers plan taille [10.09-11.12] : Jeanne regarde devant elle. Insert : le porte-drapeau sur fond de ciel [11.12-11.18]. Plan taille avec zoom progressif vers plan poitrine : Jeanne regarde devant elle [11.18-11.38]. Plan poitrine : Jeanne regarde devant elle avec prolongement du zoom vers gros plan [11.38-12.50], avec surimpressions [11.38-12.07] : Gilles de Retz. Gros plan [12.50-13.03] : Jeanne regarde devant elle.

¹⁶ « Ses voix » ou « son conseil », comme on disait à l'époque.

L'affect naît de l'association entre l'expression impassible, endurente d'un visage tourné vers le ciel bleu étincelant ou le regard du spectateur et la déterritorialisation opérée par l'écoute d'une chanson qui nous arrache à la terre et à « l'espace-temps ». Jeanne autant que le spectateur est dans un *devenir* : elle comme lui sont entre deux états, deux mondes. C'est la constance du regard vif et déterminé de la jeune fille qui donne tout son poids à la scène. Les paroles de Christophe¹⁷ semblent surgir du ciel, d'un bleu éclatant, lumineux et sans nuage. Cette voix donne à Jeanne le courage d'affronter les épreuves à venir¹⁸, et l'incite à prendre les armes et à mener le combat (comme le suggèrent les *inserts*¹⁹). Elle n'est plus simplement Jeannette, une femme sans horizon, elle est une force, une guerrière. Dumont insiste, notamment, sur l'armure, le porte-drapeau. L'armure symbolise la virginité. Mais c'est aussi un moyen de souligner son union à Dieu « *dans et par le service des hommes* [c'est moi qui souligne, Ndr], dans l'emploi des moyens temporels qui sont ceux de tout le monde [autrement dit la guerre, Ndr] ». Après la mort de Jeanne, la vie mystique va changer de sens : elle ne sera plus possible qu'en dehors de la cité terrestre, dans des vocations rigoureusement individuelles, des personnalités qui seront sanctifiées. Jeanne est encore « *en plein monde, le témoin de la cité de Dieu, mais sans utiliser d'autres moyens que ceux-là même du monde* ». La force de Jeanne c'est de ne tenir que sur elle-même et par la force de son regard. Elle apparaît ici comme la messagère de Dieu, qui *donne appui* à la force collective contre l'ennemi. Par sa posture et sa bannière, elle impressionne et donne de la force autant aux soldats qu'aux spectateurs. Elle est un guide, une figure de ralliement. Sa force intérieure fait d'elle un *symbole*²⁰. Jamais Jeanne ne reniera sa foi. « N'ayez doute », ne cesse-t-elle de répéter. Tout le film prend appui sur cette unique séquence : elle en est le point d'Archimède.

Dans cette séquence elle intériorise la force du ciel (qui est sans limites) et la réfléchit *en nous*. Il n'est pas anodin qu'elle soit emprisonnée dans un *blockhaus*. Car qu'est-ce qu'une casemate ? C'est une prison qui ferme l'horizon, un dôme qui enlève toute perspective. Avant son supplice, Jeanne regarde une dernière fois le ciel resplendissant, le regard plongé dans l'infini : c'est un visage sans larme, presque souriant. Elle n'a plus son armure, mais nous *faisons âme*, si l'on peut dire, avec elle : la voix de Christophe est en train d'opérer la grande déterritorialisation qui va l'arracher au monde des vivants, mais elle sait qu'elle a légué sa puissance destituante à la multitude de ceux qui comprendront son geste.

¹⁷ « *En employant le moyen le plus ordinaire de son temps [...] et le moyen par lui-même le plus affreux dans l'ordre temporel, elle semble indiquer qu'il n'est pas un recoin de ce monde où ne puisse pénétrer quelque rayon de lumière divine et résonner quelque écho de la Bonne nouvelle, – à condition d'y être soi-même une « prière vivante »* (Pernoud, 1966, *Jeanne d'Arc*, p.165).

¹⁸ Jeanne : « Je n'ai rien fait que par le commandement de Dieu ».

¹⁹ L'épée ; la main tenant le porte-drapeau ; le porte-drapeau sur fond de ciel.

²⁰ Hegel a bien montré en quoi le christianisme repose entièrement sur la subjectivité. En ce sens, cette religion trouve en Jeanne son modèle d'accomplissement. De même que, comme le rappelle Bruno Zevi dans *Il linguaggio moderno dell'architettura*, la cathédrale doit adopter le juste écartement entre l'horizontal et la verticale (perceptible au niveau du chœur) de même Jeanne a su trouver la juste place entre la verticale (Dieu) et l'horizontale (les hommes). Ainsi, l'équilibre entre les deux infinis se fait *au bout de son regard*.



Jeanne (Bruno Dumont, 2019)

Bibliographie

Bass, J. et Kirkham, P., 2011, *Saul Bass : a life in Film & Design*, London, Laurence King Publishing.

Bass, S., 1960, *Film Titles – a new field for the Graphic designer*, in « *Graphis* », vol. 16, n° 89, pp. 208-216.

Bass, S., 1961, *Propos d'un graphiste sur la bande animée*, in « *Le Courrier graphique* », n° 113, pp. 38-41.

Bellour, R., 2009, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL/Trafic.

Chassagnon, H., 1896, *Les voix de Jeanne d'Arc*, Lyon, Emmanuel Vitte.

De Baecque, A., *Rire, pleurer et avoir peur dans le noir*, in Courtine, J.-J., 2017, *Histoire des émotions*, Vol. 3, Points Seuil, pp. 549-578.

Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Ginzburg, C., 1992, *Le Sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard.

Pernoud, R., 1966, *Jeanne d'Arc*, Paris, Seuil, coll. « Le temps qui court ».

Pernoud, R., 1953, *Vie et mort de Jeanne d'Arc*, Paris, Hachette.

Pernoud, R. et Clin, M.-V., 2010, *Jeanne d'Arc*, Paris, Pluriel.

Quicherat, J., 1841, *Procès de réhabilitation et de condamnation de Jeanne d'Arc*, Paris, La Société de l'Histoire de France.

Siety, E., 2001, *Le plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Scéren-CNDP.

Vauchez, A., 1979, *Jeanne d'Arc et le prophétisme féminin, XIV^e-XV^e siècle*, in Pernoud, R (dir), *Jeanne d'Arc : une époque, un rayonnement, colloque d'histoire médiévale*, Orléans, CNRS, pp. 159-163.

Vorkapič, S., 1998, *O pravom filmu*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti.

Zevi, B., 1973, *Il linguaggio moderno dell'architettura : alla ricerca di un codice anticlassico*, Torino, Einaudi.

Filmographie (sélective)

1898 Georges Hatot, *Jeanne d'Arc*, Pathé.

1900 Georges Méliès, *Jeanne d'Arc*, Star Films.

1908 Albert Capellani, *Jeanne d'Arc*, Pathé.

1909 Mario Caserini, *La vita di Giovanna d'Arco*, Società Italiana Cines, Roma.

1913 Ubaldo Maria Del Colle, *Giovanna d'Arco*, Savoia Film, Torino.

1913 Nino Oxilia, *Giovanna d'Arco*, Pasquali Film, Torino.

1916 Cecil B. de Mille, *Joan the woman*, Cardinal Film, Paramount Pictures.

1928 Carl Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, Société générale des films.

1948 Victor Fleming, *Joan of Arc*, RKO.

1954 Roberto Rossellini, *Giovanna d'Arco al Rogo*. Coproduction Franco-London-Film et PCA.

1956 Robert Enrico, *Jehanne*, Production SINPRI-Guy Perol.

1957 Otto Preminger, *Saint Joan*, Wherel Productions.

1962 Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*, Les Films de la Pléiade.

2011 Philippe Ramos, *Jeune captive*, Dulac Productions.

2017 Bruno Dumont, *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, Taos Films.

2019 Bruno Dumont, *Jeanne*, 3B productions.

Rosa Alba De Meo

Sentire la grazia, vedere la voce: note su Giovanna d’Arco

ABSTRACT: The contribution proposes to read the conceptual figure of Joan of Arc in the light of the absence of her face delivered to us by history. If her appearance was immediately inscribed in the prophetic order of the sign and, in the process that will condemn her to death, in the juridical order of discourse and in that of history, Bresson’s cinema will be able to consign her image to the void that crosses it. In the editing and automatic voice of the model, Jeanne appear as an infigurable grace that dislocates discourse, politics, history. Starting from the excess that her paradoxical sovereignty constitutes, it will be possible to deconstruct the idea of the people that on her icon, on the historical capture of her event, it has been possible to establish.

KEYWORDS: voice, prophecy, grace, cinema, people.

1. Senza volto

Di Giovanna d’Arco, la Pulzella di Orléans, non possediamo alcun ritratto. Di quella giovane che, nel cuore dell’estenuante Guerra dei cent’anni, guidata dalle sue “voci”, partì per liberare la Francia dagli inglesi, la storia non ci consegna alcuna immagine. È proprio su quest’immagine mancante, tuttavia, che si è potuta esercitare un’opera di incessante codificazione estetica e politica. All’inesausta produzione di rappresentazioni, fa eco un’ipertrofia di significazioni politiche decise a delineare, a catturare quel volto in un’iconografia nazionale o in baluardo di resistenza e di emancipazione¹. Sul vuoto lasciatoci da quel volto si è costruita, infatti, l’immagine della Patria per cui, nel 1914, migliaia di francesi saranno mandati a morte; si è forgiata l’icona della lotta per il riscatto degli oppressi. Jeanne, figlia del popolo e paladina del Regno di Francia, iscritta nelle maglie del nazionalismo o schierata tra le fila del socialismo, appare disponibile ad ogni appropriazione.

Dalla soglia del XV secolo, tuttavia, il vuoto di quel volto resiste: Jeanne diviene nome di un’opacità irriducibile, conficcata al centro di ogni iconografia, di ogni supposta verità politica. Dalla frontiera precaria da cui Jeanne era partita – da Domrèmy, paese ai confini del Regno – il suo volto assente impone la propria *illegibilità*. Essa si installa nel punto cieco di una *chiamata* – quella che rivoluziona la vita di Jeanne e che ancora il suo volto assente ci consegna – come uno scacco che attraversa e sospende ogni generalità. Tra un’immagine mancante e una parola che, attraverso le minute dei processi di condanna e

¹ Nel numero speciale della rivista *Esprit* dedicato a Charles Peguy, Benoit Chantre parlerà espressamente di “Tre Giovanna d’Arco”: la nazionale, la rivoluzionaria, la cristiana. Ai diversi volti di Jeanne saranno dedicati tre saggi della rivista. Cfr. Chantre, pp. 11-16.

riabilitazione, è sopravvissuta ai secoli, ciò che di Jeanne ne eccede le gesta, ciò che sembra non potersi risolvere nei segni della propria manifestazione e nei discorsi che intorno ad essa si producono, potrà, forse, apparire in un'immagine che non voglia più produrre alcun fedele ritratto.

2. Dei segni

Ciò che consegna Giovanna d'Arco alla storia si consuma in un arco di tempo brevissimo: dal 1429 al 1431 la sua parabola sembra giungere all'apice ed esaurirsi nel processo che la condannerà a morte. Sin dalla sua apparizione sul teatro storico-politico del 1400, Jeanne, inviata da Dio a liberare la Francia dagli inglesi, appare come il luogo di un peculiare incontro tra i tempi: in Jeanne, pre-visto e pro-fezia entrano in contatto e si confondono in un dispositivo complesso. Le *voci* che Jeanne aveva udito, per la prima volta, nelle campagne di Domrémy, e a cui aveva risposto partendo, abbandonando la casa paterna e rompendo ogni promessa – prima fra tutte, quella di divenire sposa – sembrano tradursi in un *impero dei segni* – profetici, politici – che si imprimono sulla sua vita, sulle sue imprese militari, sul suo stesso corpo. Le vittorie militari, l'incoronazione del re Carlo VII, la stessa verginità di Jeanne, inseriti nell'ordine della profezia, *devono* divenire segni visibili della chiamata. Il moto verso ciò che precede e significa e quello verso ciò che, attraverso la prova, sancisce la verità della parola pronunciata si saldano in un'unità apparentemente senza scampo. Dichiarando la propria missione divina e combattendo per il diritto regale del delfino, Jeanne appare come una figura *eccezionale* in grado di sancire insieme l'alleanza tra Dio, popolo e sovrano e l'investitura *carismatica* del profeta. L'incoronazione di Carlo VII a re di Francia voluta da Jeanne sembra infatti rispondere al paradigma della manifestazione sensibile dell'elezione: l'alleanza tra Dio e il santo Regno di Francia, *popolo eletto* della cristianità², ricollega la tradizione francese a quella dei re-messia biblici, e la missione di Jeanne a quella degli antichi e nuovi profeti³. Se l'iscrizione nell'ordine profetico fa di Jeanne la sorella di Rebecca, di Deborah, delle donne chiamate ad annunciare il patto tra Dio e il suo popolo; se è nell'ordine visibile del segno che sembra fondarsi la legittimità dell'impresa di Jeanne, Jeanne sembra, tuttavia, attraversarne e sfuggirne l'imperativo e, con esso, ogni determinazione profetica o politico-teologica. All'alba degli Stati nazionali, tra la progressiva autonomizzazione di un

² La traduzione del dispositivo dell'elezione "etnica" ebraica nell'elezione "pneumatica" cristiana complica, nel Medioevo, il rapporto tra universalismo e particolarismo politico. Nel Medioevo, il paradigma politico-istituente dell'elezione divina del popolo mantiene intatta una potenza di cui il Regno francese, "*regnum benedictum a Deo*", diviene, a partire dall'incoronazione e dal battesimo di Clodoveo a Reims, emblema (cfr. Kantorowitz, 2012, pp. 233-234). Parallelamente i profeti, non più nunzi del futuro ma mediatori di una rivelazione già dispiegata, si moltiplicano negli ultimi bagliori di un Medioevo prossimo alla dissoluzione.

³ Un recente testo che il presente lavoro intende decostruire, individua, sulla scorta di tale argomentazione, nell'impresa di Jeanne, il tentativo di ricollocare la sovranità all'interno della dipendenza dal paradigma teologico, di restaurare l'alleanza tra Chiesa, sovrano e popolo minacciata dal principio giuridico di ereditarietà che aveva iniziato a imporsi. Cfr. Olivier, 2021.

potere temporale deciso a svincolarsi dal potere spirituale della Chiesa sussumendone la “finzione” teologica e l’iscrizione dell’unzione spirituale dei fedeli nel *corpo mistico* dell’apparato militante ecclesiastico (cfr. Kantorowitz, 2012), Jeanne appare come uno scarto: nella nascente “mistica dello stato” e nell’amministrazione universalistica e gerarchica della fede e della grazia, installa un’interruzione incodificabile.

Profetessa che – disertando la funzione attribuita alle mistiche – vorrà agire da sé la propria profezia, strano generale che piange sotto le mura della battaglia e rifiuta di uccidere (Delay, 1997, p. 39; cfr. Cremisi, 2022, p. 73), né interamente «donna profeta» né interamente «uomo di guerra» (cfr. Gauvard, 2022, pp. 97-109), Jeanne sembra sfuggire all’ordine del miracolo.

Se è a partire da una “fedeltà” all’apparizione delle voci che si *declina* la vita di Jeanne, se è nella *scrittura della storia* che è possibile leggerne le tracce, la scrittura cinematografica, a partire dalle parole pronunciate durante il processo che la condannerà al rogo, potrà “risalirne” l’evento, oltre le codificazioni e i feticci, oltre ogni *eccezionalità* impressa sull’*invenzione carismatica* della santa Giovanna d’Arco.

3. Della voce

Dei passi lenti aprono *Le Proces de Jeanne d’Arc* (1962), traduzione cinematografica diretta da Robert Bresson del processo subito da Giovanna d’Arco presso Rouen. Sono i passi della madre di Giovanna che, il volto sottratto alla vista, legge, dopo l’esecuzione della figlia, una memoria che preannuncia l’imminente apertura del processo di riabilitazione su cui, tra il 1904 e il 1920, si istituirà il processo di beatificazione e santificazione.

Saranno dei rapidi passi, speculari a questi, quelli dei piedi nudi di Jeanne condotta al rogo, ad inaugurare la sequenza della morte della Pulzella. Tra queste due serie di passi – di raccordi in movimento – si dipana il film. Sullo schermo nero, la lunga didascalia prevista da Bresson in apertura annuncia, insieme, la fedeltà filologica ai verbali del processo e la traccia silenziosa che percorre l’intero film, iscrivendolo in un’interrogazione sui limiti della rappresentabilità di un evento, della trascrizione iconica di *una vita*, quella di Jeanne.

Jeanne d’Arc è morta il 30 maggio 1431.

Non ha ricevuto sepoltura e non possediamo di lei alcun ritratto. Ma ci resta qualcosa di più che un ritratto: le sue parole dinnanzi ai giudici di Rouen.

Il ritmo cadenzato della lettura dalla madre e la scrittura didascalica che fornisce le coordinate essenziali del processo lasciano apparire sullo schermo il primo ritratto di Jeanne: esso è affidato ad una *parola fuori campo* – “Mi chiamo Giovanna e ho 19 anni” – che, annunciando *senza volto* l’irriducibilità della propria vita, si imprime sulle sue mani incatenate al momento del giuramento che inaugura il Processo. Sullo scarto tra la parola e l’immagine, tra l’imposizione di una parola *obbligante* e la voce di Jeanne, si inaugura il film.

Se le mani – quelle mani che avevano condotto il prigioniero Fontaine, fratello cinematografico di Jeanne (*Un condamné à mort s’est échappé*), alla libertà –, costrette all’immobilità, dicono la fine di ogni privilegio d’azione, l’impossibilità di un gesto liberatore nello spazio doppiamente carcerario della cella e del castello, è alla parola, al duello verbale, che è affidata la costruzione filmica. Il succedersi delle audizioni, svuotato di ogni indizio cronologico, e il contrappunto tra le parole di Jeanne e quelle dei giudici, privato di ogni esitazione psicologica, trascinano nel proprio ritmo il flusso delle immagini. Il volto di Giovanna (Florence Delay) appare nell’inquadratura *un attimo dopo la parola*, installandosi in un’asse spaziale che oppone Jeanne ai suoi giudici in un conflitto frontale: le linee vettoriali che percorrono l’immagine contrappongono il suo corpo al corpo dell’autorità conciliare, la sua parola a quella di chi possiede l’autorità della parola, di chi ne amministra il potere politico e pastorale. La suddivisione dello “spazio del parlare” sancita dall’istituzione ecclesiastica che, come ogni istituzione, distribuisce i luoghi di enunciazione, produce, nell’immagine ottico-sonora, un’organizzazione geometrica dello spazio che convoca Jeanne al cuore del proprio ordinamento. Catturata nella simmetria apparentemente inaggrabile di uno scontro dialettico, è sotto il segno di una sottrazione a quella parola di cui la Chiesa è garante che Jeanne appare sullo schermo. Ai giudici che le impongono la reclusione, al termine della prima audizione, Jeanne risponde rivendicando il proprio diritto alla fuga; a chi vuole imporle la ripetizione del giuramento, *sacramento* ad un tempo linguistico e politico su cui si fonda la validità dell’interrogatorio, Jeanne risponde, “dirò la verità ma non dirò mai tutto. È Dio che mi manda e non dovrei star qui, rimandatemi a Dio dal quale sono venuta”.

La parola di Jeanne, opponendo di volta in volta un rifiuto (“passate oltre”) o un consenso ai giudici che le ingiungono di offrire i segni della propria investitura, si configura come *dichiarazione* che, non rispondendo ad alcuna autorità se non a quella dell’evento che la attraversa – la *chiamata* divina –, si mantiene nel *rischio* di un’esposizione irriducibile. Solo nel cinema essa potrà sfuggire all’amministrazione giuridico-religiosa della prova, alla produzione logocentrica di un’identità alternativa e simmetrica a quella in cui si tenta di iscriverla.

Nel montaggio bressoniano, infatti, la *distribuzione della parola* si trasforma in *partitura* (cfr. Bresson, Guitton, 1962) *partizione sonora* che traduce la “battaglia di frasi” in un conflitto tra potenze non più

giocabile nell'ordine della parola, ma piuttosto, “sulla capacità dei corpi di sostenere la propria voce” (Scarlato, 2006, p. 84). Se la voce dei giudici non è che il diritto di intentare un processo, se essa reclama una voce che si traduca in Verbo, in *visibilità* della volontà divina⁴, una voce sottratta ad ogni forza di legge e persino ad ogni *rappresentazione visibile* del *logos* potrà dar forma alla *sospensione* di cui Jeanne è nome. Jeanne diviene infatti, nell'immagine, figura di una *creaturalità* che *sostiene* la propria voce e, nell'atto stesso in cui la emette, ne dice la potenza eventuale, la sua intima estraneità. Alla dimensione sonora è affidato il compito di restituire la vita di Jeanne alla sua attualità (cfr. Bresson, Guitton, 1962). Jeanne, infatti, parla la propria *voc-azione*: abitata dall'apertura dell'ascolto, la sua voce non potrà che essere quella del Modello, “automa moderno” (Deleuze, 1989, p. 294) che, al di là di ogni soggettività e psicologia, di ogni verosimiglianza e intenzionalità, parla “come *si* ascolta” (p. 267). Trascinata fuori da ogni identità – partendo per la Francia Jeannette diviene Jeanne, e Jeanne diviene “Jeanne la Pulzella, figlia di Dio” – e impossibilitata a rientrare in sé stessa (cfr. Bresson, 2008, p. 40); “automaticamente ispirata” e, insieme, “inventiva” (p. 33); assolutamente esposta all'impensato e consegnata a una chiusura radicale⁵, Jeanne, Modello dei Modelli, diviene figura di una *soggettivazione* estranea all'ordine del discorso ecclesiale o a quello di un'alterità mistica.

Nella *ripetizione automatica* delle parole di Jeanne, registrate negli atti del processo e ri-lette da Florence Delay, la sua voce, *svuotando* ogni ingiunzione e ogni presenzialità della parola, è strappata ad ogni risonanza diretta e al regime del discorso interiore. Giovanna, infatti, sembra distinguersi dalla famiglia delle mistiche. La sua voce non scivola in una fonazione glossolalica, in una lingua pre-babelica o angelica; il suo volto non è invaso dal sorgere delle lacrime, che dell'esperienza mistica è il correlato visibile e carismatico. La voce *automatica* del modello – di Jeanne – installa, nel *logos*, una *spaziatura*, che al dominio logocentrico del discorso giuridico-religioso e alla vocalizzazione mistica sostituisce l'introduzione, nella voce stessa, di una duplice *estraneità* – quella delle voci e quella della lettera – che *si dis-appropri*a continuamente la lingua⁶ e, con essa, la propria identità. Qualcosa come un volto piangente sarà allora possibile per Jeanne solo a posteriori, nell'*attimo che segue il pianto*: le lacrime, divenute *riflesso* e *traccia* di una trasformazione impercettibile e già avvenuta, ri-velano il “resto non detto” (Badiou, 1997, p. 27) di ogni tentativo di significazione, ciò che, *in anticipo* e *in ritardo* sul pre-visto e sulla pro-fezia, può sorgere, nella stringente ritualità del processo, come un *indecidibile*.

⁴ Nei capitoli intitolati “La Voce s'incrina” e “Il diritto alla voce”, Corrado Bologna individua nel diritto medievale e nella teologia medievale l'origine dei due “paradigmi vocali” descritti (Bologna, 2000, pp. 41-44; pp. 127-129).

⁵ “Modello. Chiuso, entra in comunicazione con l'esterno solo a sua insaputa” (Bresson, 2008, p. 94). In tal senso Bresson dirà che Jeanne, aperta all'ascolto delle voci, chiude la porta dietro sé. Se un profeta è colui che si tiene nella “requisizione dei segni” (Badiou, 2018, p. 67), lei autorizza solo sé stessa e il “segno” è dato a lei sola. Di tale assoluta chiusura è emblema anche la sua verginità, che si configura, come riconoscerà anche Cauchon, come un *campo di forze*.

⁶ Bresson riconosce, infatti, una qualità poetica alla parola di Jeanne e Michel Esteve individua nel ritmo di versi binari e ternari il carattere poetico del film (cfr. Esteve, 1962, pp. 108-119).

Nello scarto tra la parola del processo, la voce del modello e l'immagine, Jeanne – modello in grado di sottrarsi perfino alla “propria sorveglianza”, di essere “divinamente sé” (Bresson, 2008, p. 73) – può divenire immagine di una *grazia* in grado di sopravvivere alla propria iscrizione.

4. La meccanica della grazia

Nella scrittura del film, Bresson si attiene rigorosamente ai verbali del processo. La ritualità liturgica delle domande e l'identica costruzione delle inquadrature che aprono ogni audizione, instaurano, sullo schermo, una logica implacabile. Jeanne appare consegnata a una trappola che – come i dialoghi tra i giudici e gli inglesi sottolineano – ne impone sin dal principio il destino. Senz'altra difesa che la propria fragilità e la propria ostinazione – di cui parlano il capo inclinato, gli occhi rivolti *ritmicamente* verso il basso o verso i giudici – Jeanne non potrà che morire, “sarà bruciata”. Nulla sembra far eccezione a questa struttura rigidamente determinata.

La “logica della caccia” (Rancière, 2013, p. 90) che determina il processo è infatti la logica stessa della Storia: il compimento ineluttabile della sorte di Jeanne appare segnato dalla *traccia scritta* del già-stato che, archiviato nei verbali delle audizioni, sancisce ciò che del passato deve essere “memorabile”. Un ingranaggio perfetto – messo a punto dai nemici di Jeanne e dal principale alleato della Pulzella, il regista – si stringe fino a catturare ciò che, nel cinema classico, può sottrarsi all'imperativo del visivo e del verbale. Il fuori-campo ottico è consegnato, a partire dal trasferimento del tribunale nella cella di Jeanne, allo sguardo dei giudici e degli inglesi, che ne sorvegliano segretamente i movimenti; il fuori-campo sonoro è affidato alle voci di coloro che, assistendo al processo, invocano a gran voce la condanna a morte. Se nulla interviene a scalfire questo inaggirabile meccanismo, tuttavia, qualcosa *tra* le immagini ne compromette dall'interno le determinazioni. L'automatica esattezza del processo, la causalità della storia, divengono, nel montaggio, un'esca: tra immagine e suono, nella paradossale forma di *testualità* che la voce *letteralizzata* del modello-Jeanne mette in campo, *qualcos'altro*, un fuori più radicale di ogni fuori-campo, penetra nel volto e nella voce di Jeanne, scindendo persino la lettera del processo dalla sua iscrizione storica.

“Credi di essere in grazia di Dio?”, chiede a Jeanne il vescovo Cauchon. Nell'immagine bressoniana, il suono della penna che si imprime sul foglio per *tracciare* e *occupare* il posto della voce, attira irresistibilmente lo sguardo dei due. “Se non lo sono che Dio mi ci metta, se lo sono che Dio mi ci conservi”, risponde la Pulzella. Nella tensione verso un *terzo polo dello sguardo*, scrittura e voce, storia e grazia confliggono e si incontrano, in uno scambio che è insieme cattura e durata, morte della voce nel segno e diserzione, nel segno stesso, dall'ordine storico-scritturale che esso impone. Se la vita e le parole di Jeanne – la sua

ostinata dichiarazione di fede, i cedimenti, l'abiura – appaiono sottoposti alla legge di “caduta dei corpi” (cfr. Bernanos, 2021, p. 58), il montaggio *fa il vuoto* affinché possa prodursi, in essa, una *deviazione*, il *punto aleatorio* di una variazione minima e decisiva. Solo come un *imprevedibile* Jeanne potrà, infatti, balenare dal montaggio del suo corpo in pezzi e dello spazio che la imprigiona in frantumi, dal *recto tono* delle parole pronunciate *a fior di labbra* dalla voce a-soggettiva del modello. Una *meccanica* – indisgiungibile da una “fisica dell'anima” (Sontag, 1998, p. 275) fatta carne – produce nel *meccanismo* del processo un “ignoto” che, non cercato né conosciuto prima della propria apparizione (cfr. Bresson, 2008, p. 125), penetra negli *interstizi* come un *soffio*, una *grazia* appena percettibile che lascia sulla pelle di Jeanne e dell'immagine *solo l'effetto* del proprio passaggio, sottratto ad ogni legge causale. Sulla più piccola parte del volto di Florence Delay (“nella sua pupilla”, p. 65) Jeanne potrà apparire a un tratto, disertando – nell'apertura ritmica di un'ispirazione e di un'espiazione, di un'emissione e di una respirazione – ogni codificazione e ogni rappresentazione della propria identità. Nell'“uguaglianza di tutte le cose” (p. 120) prodotta dal montaggio, l'immagine di Jeanne rivela il caso contenuto nella trama di ogni generalità, il carattere fittizio di ogni associazione o insieme che tenti di suturare nell'ordine del *segno* e del *logos* il carattere eccezionale di *tutto ciò che esiste*. La “strana aria che si respira quando Jeanne parla delle proprie voci come delle cose più ordinarie del mondo” (Bresson, Guitton, 1962, p. 93⁷), della pura materialità di ciò che esiste, apre immagine e storia a un “altrove” che è “separazione, breccia o fuga nel ‘qui’ stesso” (Nancy, 2012, p. 17⁸), luogo incollocabile in cui contingenza e necessità, libertà e caso divengono indistinguibili⁹. “Come sapevi che era il linguaggio di un angelo?”, si chiede a Jeanne. “Ho creduto così perché ho avuto la volontà di crederlo”. Decisa a decidere per l'evento, segnata dalla paradossale necessità del *non poter non credere all'accadere delle voci*, all'imperativo “acosmico e illegale” (Badiou, 2018, p. 69) della propria contingente soggettivazione, Jeanne, modello costretto a *non poter non essere sé stesso* (cfr. Bresson, 2008, p. 54), diviene figura di una sovranità naturale ed eccezionale, non più riconducibile ad alcuna investitura personale. Nell'*adorante* e a-drammatica indifferenza di chi attende a colpo sicuro una *grazia* senza garanzie, Jeanne ci consegna la paradossale *an-archia* di un'esistenza che “si decide abbandonandosi a sé stessa” (Nancy, 2000, p. 24), che *attende e sorprende* la propria venuta (cfr. Bresson, 2008, pp. 92, 97). Jeanne attraversa così la struttura dia-logica e dialettica del processo come una *diagonale* che, tangente ad ogni

⁷ Tradotto in Piva, 2004, p. 151.

⁸ È leggibile in tale prospettiva la scena in cui Jeanne, reclusa nella propria cella, l'organo fonatorio coperto dalla mano, prega Dio di offrirle consiglio. La *voice through*, né fuori campo né in campo, interna ed esterna all'immagine, apre l'immagine a un fuori che non è altro che *spaziatura* nel cuore del reale, nell'ordine del visibile e dell'udibile (Cfr. Daney, 1998).

⁹ Nei termini dell'“eresia giansenista” di Bresson, predestinazione e grazia risultano compostibili e indistinguibili nella tensione verso una “spoliazione” dell'immagine. A questa compostibilità risponde anche la legge senza legge della grazia, la sua complessa temporalità. Se essa “può entrare” solo “laddove vi è un vuoto a riceverla” è, tuttavia, essa stessa a “fare quel vuoto” (Weil, 2017, p. 31), a non essere altro che un *fare-vuoto*.

discorso, ne interrompe la chiusura; l'ordine del segno come un eccesso¹⁰ che trascina ogni "deposito storico" verso un deposito "segreto e sacro" (p. 90) che assorbe e disperde segni senza alcuna restituzione, *dis-locando* indefinitamente il terreno su cui si gioca la battaglia tra l'amministrazione della vita e la sua incatturabilità.

Dopo aver confidato nella salvezza, dopo aver attraversato il dubbio, Jeanne accetta, infine, la propria morte. "Dove sarò stasera?", chiede a chi le amministra, in un palese cortocircuito che investe le leggi del processo, la comunione. La sua morte appare come l'ultima, radicale scelta *per ciò che la sceglie*, per ciò in cui ogni essenza e ogni legge si annullano¹¹. La carrellata che ne segue i piedi avanzare verso il patibolo, nell'*infimo taglio prospettico* dell'immagine, conduce Jeanne alla materialità del suo corpo, a quell'infanzia evocata sin dal principio del film. Invasa dai fumi dell'esecuzione, l'immagine del rogo della Pulzella precipita verso il bianco, verso un *vuoto* di leggibilità. Oltre l'immaginazione, che "tende perpetuamente a tappare le fessure attraverso cui passerebbe la grazia" (Weil, 2017, p. 35), lo sguardo, liberato dall'"occhio troppo pensante" (Bresson, 2008, p. 75), mostra la genesi di un *corpo sconosciuto*, di un visibile che continua a scomparire alla vista. Se Jeanne è "colei che se ne va" (Badiou, 1997, p. 29), che attraversa ogni predicato senza appartenere ad alcuno, l'immagine del palo, arso e vuoto che, dopo il rogo, campeggia sullo schermo, ci consegna la sua paradossale e infilmabile icona: l'icona di una fuga assoluta, di una nuova *sensibilità* (cfr. Bresson, 1962, p. 95). In un'immagine e in una voce sottratti ad ogni autorità, Jeanne, insieme *orante e militante*, si ri-presenta, "com'è stata un tempo": "possibile e impossibile", "verosimile e inverosimile" (Bresson, Guitton, 1962), indecidibile. L'immagine di Jeanne, *divenuta-assente* nella *nuova durata* prodotta dal cinema, fa-luogo per l'impensabile vicinanza di un vuoto in grado di rimanere, finalmente, *vuoto*. Jeanne appare, così, come *figura infurigurabile* di una diserzione paradossale, necessitata e contingente, divina, umana e impersonale, che apre, al di là di ogni segno e di ogni profezia, di ogni elezione o necessità storica, un nuovo spazio d'azione, un *posizionamento* irriducibile ad ogni spazio di enunciazione e ad ogni posizione prevista. Nell'immagine cinematografica, Jeanne rivela la "debole forza" di "quel che avviene nelle giunte": "Le grandi battaglie, diceva il generale di M., si combattono quasi sempre nei punti di intersezione delle cartine militari" (Bresson, 2008, p. 26).

¹⁰ La *grazia*, infatti, è ciò che eccede qualsiasi prestazione, introducendo nella sfera della legge "una dissimmetria e una sconessione" (Agamben 2000, p. 112); scindendo la saldatura vincolante tra fede e obbligazione che caratterizza il *giuramento* – elemento centrale del *Processo* – essa non sorge, tuttavia, che dalla stessa scissione che produce.

¹¹ In tal senso risultano illuminanti le parole con cui Paul Vecchiali, recensendo *il Processo*, sottolinea l'anarchia teologica di Bresson: "Il punto di partenza è un assioma. [...] Assioma: mi è permesso di volare. Sviluppo: casco nel caso più generale del "mondo delle particolarità"; la solitudine è il mio premio. Ma proprio questa era il mio stato di partenza. Conclusione: non avrei bisogno di permessi. [...] Se si sentono delle voci, bisogna avere la volontà di credere che provengono da Dio. Ma se Dio non c'è? Non si sentono delle voci [...] Ma se si sentono ugualmente le voci? [...] Dio, anche soppresso, è meglio che Niente...da ciò deriva la sua inutilità" (Spagnoletti, Toffetti, 1998, p. 213).

5. Cosa resta del Popolo?

Come pensare, a partire dal *divenire-assente* di Jeanne che l'immagine cinematografica, al di là di qualunque intenzione esplicitamente politica, produce e rivela, ciò che in suo nome si è preteso di istituire? Almeno a partire dalla pubblicazione degli atti del processo, infatti, il suo nome appare legato a doppio filo alla fondazione del Popolo. Jeanne diviene ben presto l'eroina di una nazione ferita dalla guerra perduta nel 1871, contesa da socialisti – nel 1840 Lucien Herr rivendicava l'appartenenza di Jeanne ai “lavoratori socialisti di Francia e Algeria” – e clero – nel 1894 Leone XXIII firmava il decreto pontificio che riapriva la causa di Jeanne con la sigla “*Jobanna nostra est*” –, da nazionalisti monarchici o repubblicani. Nel 1920, la santificazione di Jeanne e l'istituzione di una festa nazionale ordinata per lei dalla Repubblica Francese, sanciscono la cattura dell'evento-Jeanne nelle maglie della sua istituzionalizzazione: nazionalista, cristiana, rivoluzionaria, Jeanne diviene mito fondativo del Popolo Francese, su cui ogni contesa, ogni ulteriore determinazione e predicato – di Jeanne e del Popolo che da lei risulta ormai indistinguibile – sembra ancora oggi innestarsi.

Se, come scriveva Jules Michelet, la Patria [francese] è nata da un cuore, dal suo sangue e dalle lacrime di una donna, se essa appare inscindibile dal popolo di “amore e grazia” che la Francia stessa incarna (cfr. Michelet, 1976), come pensare, a partire dall'incantabilità di Jeanne, questa Patria, questo popolo? Se, sin dalla sua apparizione, sul rapporto che lega Jeanne al popolo, sembrano in qualche modo giocare i destini politici di una nazione, cosa significherà una “destinazione” politica che trovi sottratta in una fuga radicale la propria icona? Il *vuoto* introdotto nella Storia dall'automatismo del montaggio bressoniano, quel vuoto che è, infine, Jeanne stessa a rivelare, appare, infatti, caratterizzare anche il “popolo” che sulla sua immagine è sorto, strapparla alla *gravità* delle determinazioni e delle identità attribuitegli.

Partendo dai confini del regno e combattendo per una Francia che ancora non esiste, Jeanne non fonda, infatti, nulla. A partire dall'*an-archia* di una chiamata che si dà senza alcuna garanzia, dalla materialità imprevista della sua soggettivazione, Jeanne combatte in nome di un imperativo infondato e assoluto, che afferma la Francia stessa come puro darsi contingente, provvisorio, eppure decisivo e ostinato, di una resistenza (Badiou, 1997, pp. 29-31) estranea a ogni calcolo. È in nome di questa resistenza, infatti, che Jeanne, battendosi per il delfino, sarà pronta a trasgredirne gli ordini quando questi saranno determinati dalla logica strategica delle alleanze politiche, dall'economia dei giochi storici; è questa resistenza che produrrà qualcosa come un “esercito” solo come coagulo provvisorio, pronto a sciogliersi dopo aver compiuto o fallito ciò per cui era sorto¹². È ancora un *dislocamento*, dunque – come quello iscritto,

¹² Cfr. Cremisi, 2022, p. 15. La trasformazione di Jeanne da “capo di guerra a “capo-banda” individuata da Florence Delay (Delay, 1997, p. 39) come conseguenza della sconfitta subita a Parigi, sembra piuttosto descrivere l'intera impresa di Jeanne, il

nell'opera bressoniana, dalla voce del modello-Jeanne nell'istanza probante del potere – l'*operazione disgiuntiva* che strappa la nazione ad ogni sostanza, il popolo alla rappresentazione di una persistenza identitaria, rivoluzionaria, elettiva. Se non al popolo ma all'autorità e al Regno Jeanne rivolge la necessità paradossale del proprio appello, se Jeanne, né condottiera popolare né profetessa, non guida alcuna insurrezione, è perché un eccesso – ciò che insieme Jeanne e *Bresson* chiamano grazia – introduce, in ogni popolo – popolo-classe, popolo eletto, popolo-nazione – una frattura. La “contingenza della grazia” di cui l'evento-Jeanne è nome, partecipando della storia, non permette di fissare divisioni e ripartizioni, interrompe la chiusura totalizzante di un universalismo – sia esso quello ecclesiale, quello degli Stati nazionali o quello che, identificando la Francia nella Patria Celeste, sancisce come legittimo il sacrificio dei suoi martiri – che sempre produce le proprie esclusioni. Essa si configura, infatti, come un *resto* che, non coincidendo con l'universale o con il particolare, impedisce, per il popolo, ogni fissazione.

Che immagine pensare, allora, per questo popolo? Forse ancora il cinema – quello di un regista “bressoniano” come Bruno Dumont, che sceglie di “parlare il mito di Giovanna” profanando, tuttavia, la parola mitica e finanche la parola divina – può suggerire la figura di una comunità che, esposta nell'interruzione del mito, sfugge a un ordine fondativo, divino, eroico.

Forse, però, l'immagine di Jeanne, quella del popolo che la Pulzella ci consegna, è ciò che resta invisibile in ogni immagine, il *segreto meccanismo* che la abita.

Bibliografia

Agamben, G., 2000, *Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri.

Arecco, S., 1998, *Robert Bresson. L'anima e la forma*, Genova, Le Mani.

Badiou A., 1997, *L'insoumission de Jeanne*, in *Les Frances de Péguy et Jeanne d'Arc*, “Esprit”, n. 238, pp. 26-33.

Badiou, A., 2018, *San Paolo o la fondazione dell'universalismo*, Napoli, Cronopio; ed. or. 1997, *Saint Paul La fondation de l'universalisme*, Paris, Presses Universitaires de France.

formarsi di un'aggregazione nell'imperativo incondizionato di una resistenza che, scomparendo, lascia *divenire altro* il sito della propria comparsa.

- Badiou., A., Bourdieu, P., Butler, J. et. al., 2014, *Che cos'è un popolo?*, Roma, DeriveApprodi; ed. or. 2013, *Qu'est-ce-qu'un peuple?*, Paris, La Fabrique.
- Bernanos, G., 2021, *Giovanna d'arco eretica e santa*, Salerno, Ripostes; ed. or. 1934, *Jeanne d'Arc relapse et sainte*, Paris, Plon.
- Bresson, M. (a cura di), 2016, *Bresson on Bresson: Interviews, 1943-1983*, New York, New York Review Books.
- Bresson, R., Guitton, J., 1962, *Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton*, in “Études cinématographiques”, *Jeanne d'Arc a l'écran*, n. 18-19.
- Bresson, R., 2008, *Note sul cinematografo*, Padova, Marsilio; ed. or. 1975, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.
- Bologna, C., 2000, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino.
- Cardini, F., *Giovanna d'Arco. La vergine guerriera*, Milano, Mondadori.
- Chantre, B., 1997, *Les trois Jeanne d'Arc. Nationale, révolutionnaire et chrétienne*, in *Les Frances de Péguy et Jeanne d'Arc*, cit., pp. 11-16.
- Cremisi, T., 2022, *Il processo di condanna di Giovanna d'Arco*, Padova, Marsilio.
- Daney, S., *La rampe*, in Prédal, R., 1998, *Tutto il cinema di Bresson*, cit., pp. 297-312; ed. or. 1983, “*La rampe*”. *Cabier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard.
- De Certeau, M., 2017, *Fabula Mistica. XVI-XVII Secolo*, Padova, Jaca Book; ed. or. 1982; *La Fable Mystique, 1: XVI-XVII siècle*, Paris, Gallimard.
- Delay, F., 1997, *L'idiome de France*, in *Les Frances de Péguy et Jeanne d'Arc*, cit., pp. 34-43

- Deleuze, G., 1989, *Immagine-tempo*, Torino, Einaudi; ed. or. 1985, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Esteve, M., 1962, *Une tragédie au présent de narration*, in “Études cinématographique”, *Jeanne d’Arc à l’écran*, cit., pp. 108-119.
- Gauvard, C., 2022, *Jeanne d’Arc. Héroïne diffamée et martyre*, Paris, Gallimard.
- Kantorowitz, E., 2012, *I due corpi del re*, Torino, Einaudi; ed. or. 1957, *The King’s Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press.
- Michelet, J., 1876, *Histoire de France 1415-1440*, Paris, Librairie Internationale.
- Nancy, J.-L., 2000, *L’esperienza della libertà*, Torino, Einaudi; ed. or. 1988, *L’expérience de la liberté*, Paris, Galilée.
- Nancy, J.-L., 2012, *L’adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*, Napoli, Cronopio; ed. or. 2010, *L’Adoration. Déconstruction du christianisme 2*, Paris, Galilée.
- Olivier, J., 2021, *Le prophétisme politique et ecclésial de Jeanne d’Arc*, Paris, Éditions du Cerf.
- Piva, M., 2004, *L’inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson*, Padova, Esedra Editrice.
- Ranciere, J., 2013, *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Cosenza, Pellegrini; ed. or. 2011, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique.
- Scarlato, A., 2006, *Robert Bresson. La meccanica della grazia*, Roma, Ente dello Spettacolo.
- Sontag, S., 1988, *Contro l’interpretazione*, Milano, Mondadori; ed. or. 1966, *Against interpretation*, N.Y., Ferrar, Straus & Giroux.
- Spagnoletti, G., Toffetti, S. (a cura di), 1998, *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson*, Torino, Lindau.

Weil, S., *La pesantezza e la grazia*, Bologna, Stella del mattino; ed. or. 1945, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon.

Melinda Palombi

« Il y eut une fille appelée Jeanne ».

Quelques notes sur *Jeanne au bûcher* de Rossellini

ABSTRACT : This article attempts to study the links between the destituent impact of the life of the historical Joan of Arc, on the one hand, the multifaceted mythical figure with which she has been saddled, on the other, and finally Rossellini’s movie, *Joan of Arc at the stake* (1954). “Ci fu una fanciulla chiamata Giovanna”: is the first line of this adaptation of the oratorio by Claudel and Honegger, as if to show from the outset the intention to return the heroine to her essential indeterminacy. Her naked humanity, but also her belonging to the cosmos, among the stars.

KEYWORDS : Jeanne d’Arc, Rossellini, Claudel, destituent, maiden, stars.

« Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n’ai jamais été de ce peuple-ci ; je n’ai jamais été chrétien ; je suis de la race qui chantait dans le supplice ; je ne comprends pas les lois ; je n’ai pas le sens moral, je suis une brute : vous vous trompez... »

Arthur Rimbaud

« Ci fu una fanciulla chiamata Giovanna » : ce que nous dit la première réplique du film de Rossellini, *Jeanne au bûcher*¹ (1954), c’est qu’il entend ramener l’héroïne à son indétermination – essentielle –, le mythe à son humanité, l’icône à sa chair nue. Ce ne sera pas le récit des hauts faits de Jeanne d’Arc ni de sa célébrité, mais un contrepied à sa statufication, comme pour extirper Jeanne – et par la même occasion Ingrid Bergman, son épouse, qui six ans plus tôt seulement interprétait le même rôle dans la superproduction hollywoodienne de Fleming – d’une certaine image, « ensevelie sous les gloses et les sublimes » (Badiou, 1997, p. 26), carcan de clichés qui en faisaient une sorte de superstar médiévale devenue hyper vendeuse de tout produit commercial, religieux, politique.

C’est un film à rebours. Il procède en partant du bûcher. Jeanne ne se souvient pas de ce qui l’a amenée là, tout a été effacé dans sa mémoire, elle n’est qu’elle-même à cet instant précis. Perdue dans la fumée –

¹ Le film de Rossellini a été tourné au Théâtre San Carlo de Naples, d’après l’oratorio dramatique *Jeanne d’Arc au bûcher*, écrit par Paul Claudel sur une musique d’Arthur Honegger et représenté pour la première fois en 1938. Claudel participa à l’élaboration des dialogues du film. Rossellini avait précédemment mis en scène l’oratorio avec Ingrid Bergman à Naples en 1954, ainsi qu’à la Scala de Milan en 1954.

du bûcher ? ou est-ce un brouillard, le noir, le rien ? – elle est seule, suspendue entre deux mondes, ciel et terre. Mais c’est tellement vague... Le bûcher et les flammes ont disparu entre temps et il ne reste plus qu’elle, éthérée dans son dépouillement, au milieu du vide. Elle s’élève, ou semble s’élever, lentement, mais c’est une élévation incertaine, un peu maladroite, faite d’égarement, d’incertitude. Au-dessus, dans le noir, les étoiles. Rien d’autre que les étoiles et le vide.

Qu’a-t-elle donc fait, cette fille, pour en arriver là ? Qui est-elle ?

Qui est celle qui « a renversé le cours des choses, renversé le cours de l’histoire » (Guillemin, 1970) ?

Justement, c’est une identité tellement commune pour l’époque qu’elle touche à l’indéfini : une jeune fille, issue d’une famille de paysans parmi tant d’autres. Un prénom à la graphie incertaine. Un nom de famille, un âge, tout aussi incertains. Quelqu’un qui décide pourtant de partir, un beau jour, de façon tout à fait inopinée, et qui s’obstine.

Lorsqu’elle arrive en 1429 à Chinon pour rencontrer le roi Charles VII, Jeanne semble sortir de nulle part. Elle aurait pu venir de n’importe où, de n’importe quelle région non bien précise du “royaume”. Il ne s’agissait même pas alors de la “France”, dont trois grands ensembles se disputaient confusément le territoire. Jeanne, qui plus est, provient d’un village de frontière, soumis à des suzerainetés diverses, aux confins du Saint-Empire germanique ; elle n’est ni française, ni lorraine, on sait juste qu’elle vient de loin, de quelque part loin du centre, de l’un de ces territoires dont on n’était pas même sûrs de savoir exactement à qui ils appartenaient.

Rien ne semble destiner Jeanne à se retrouver au cœur des jeux politiques de son époque, et pourtant « l’acte de Jeanne à Orléans a renversé le cours des choses » (*ibid.*). Contre Diderot qui soutient dans son *Encyclopédie* qu’elle n’avait réussi que « grâce à la crédulité des deux parties », Guillemin, encore, oppose qu’il ne s’agit pas de crédulité : il s’agit de « force », il s’agit de « violence » ; Jeanne s’en va en guerre, comme l’écrit Péguy dans son poème.

Oui, mais précisément pour « tuer la guerre » (Péguy, 1956, p. 45).

Autrement dit, l’entrée dérangeante de Jeanne sur la *scène* politique de l’époque n’a rien d’une tentative de prise de pouvoir, ni même d’une recherche de reconnaissance : elle est « le contraire d’une conquérante » (Guillemin, 1970), dans le sens qu’elle ne cherche au contraire qu’à échapper, et faire échapper, à une domination, et à une guerre. La domination armée, militaire, belliqueuse est ce qui fait sortir Jeanne de ses gonds, ce qui motive son intranquillité².

² L’historien Henri Guillemin affirme que, parmi ceux qui ont tenté de récupérer et d’exploiter l’image de Jeanne d’Arc, certains ont voulu en faire, à tout prix, une rebelle, un modèle d’insurrection : or Jeanne d’Arc n’a jamais eu l’intention de renverser le pouvoir, au contraire ; elle était soumise au roi, Charles VII, soumise à l’Église. Dévouée, soumise, fidèle, sans doute fut-elle redoutée pour cette raison même : Jeanne d’Arc ne se déplaçait pas à l’extérieur, mais à l’intérieur du pouvoir. Simone Weil va dans le même sens lorsqu’elle affirme que Jeanne d’Arc était un exemple de *pureté*, à opposer à tout exemple de volonté de *grandeur* ou de *conquête* (Weil, 2021, éd. or. 1949).

L'indétermination de cette fille, son identité absolument générique, voilà ce qui constitue peut-être, justement, le moteur de sa force. Parce qu'un territoire quelconque c'est potentiellement partout et que, n'étant personne, elle pourrait être n'importe qui, Jeanne parvient à transmuier ce qui n'est initialement que la volonté d'une singularité en force entraînant, en force collective : quiconque, c'est-à-dire tout le monde, peut être comme elle, c'est un premier point, et donc, et surtout, quiconque peut être *avec elle*. D'ailleurs on a envie de la suivre, on a plaisir à la suivre. Jeanne incarne alors une possibilité : elle est la possibilité de l'émergence, en tout lieu, chez toute personne, d'un mouvement imprévisible, qui contourne les logiques communes (c'est une femme, guère plus qu'une enfant, une paysanne), les pouvoirs institués (les royaumes, l'argent, les familles nobles qui décident, les armées), comme une vague qui croît et avance contre toute attente, malgré les obstacles, et qui va là où on ne l'attend pas, mais une vague qui naît dans la mer de l'indistinct, la mer du peuple.

Populaire, Jeanne le sera donc en premier lieu par son origine, mais elle le deviendra bien vite dans tous les sens du terme, inexplicablement et immédiatement³. Si elle semble isolée dans sa volonté initiale, elle n'avance au contraire qu'en tant qu'elle réussit, avant même de démontrer quoi que ce soit, avant même de vaincre, à con-vaincre (son oncle, le roi, les soldats, la foule), à impliquer, à entraîner *avec elle*. La force de Jeanne est toute collective, et c'est une mise en mouvement : elle devient populaire, sans raisons apparentes, dès son départ du village de Domrémy, pour le simple fait d'avoir persisté, contre toute opposition, et malgré sa simplicité de jeune fille tout à fait commune, dans sa volonté de partir. Cette popularité ne fera que s'accroître au fur et à mesure qu'elle continuera son voyage, puis ses quêtes, ses errances aussi, et même ses replis : tant qu'elle maintiendra l'élan de ce mouvement. Elle ne sera jamais statique, autrement dit jamais indifférente. Les témoignages de l'époque sont unanimes : sympathique, drôle, blagueuse, s'emportant facilement, Jeanne est pleine d'émotions, et suscite aussi l'émotion. Si elle é-meut, c'est au sens figuré comme au sens propre, désormais désuet, dans le sens que, tout comme la mer ou le sol peuvent *s'émouvoir*, Jeanne réussit à é-mouvoir les gens, à les mettre en branle. Elle suscite les enthousiasmes, mais déplace aussi, littéralement, les foules.

Jeanne initialement a tout d'une *jeune fille* modèle qui se fond dans la masse de ceux que tout éloigne du pouvoir politique, et c'est précisément pour cela que son « surgissement », pour reprendre Badiou, sera

³ Panfilov aura tout au long de sa vie le projet de consacrer à Jeanne d'Arc un film, qu'il ne parviendra jamais à réaliser. Après une première proposition dans les années 1960 non autorisée par la censure, il contourne l'interdiction en insérant des scènes du film qu'il voulait faire dans un autre film, *Le Début* (1970) : son héroïne est une ouvrière qui rêve de devenir actrice et qui se voit proposer le rôle de Jeanne au cinéma. Il s'agit de devenir célèbre en interprétant, en devenant Jeanne d'Arc. Panfilov insérera donc sa Jeanne, il la cachera, dans un autre film, en alternant des scènes du film d'époque dont il rêvait et des scènes contemporaines sur la vie de la jeune fille, une ouvrière des années 1970. Comme dans *Vivre sa vie* de Godard (1962), et certainement même dans le prolongement et en dialogue avec ce film, il y aura une reconnaissance, un jeu de miroirs entre les deux héroïnes, entre l'actrice et Jeanne d'Arc. L'ouvrière dira : « Jeanne et moi, c'est la même chose : nous sommes des filles du peuple ».

parfaitement inattendu : fille d'un laboureur, sa mère l'a instruite aux travaux de couture et de filage, ce qui fait son orgueil ; elle sera par ailleurs décrite par tous comme très pieuse, et sage. Et pourtant,

la singularité de son surgissement est dans le nœud de prédicats écartés, dissemblables, auxquels elle, Jeanne, n'accepte jamais de se réduire, ni un par un, ni même tous pris ensemble [...] en sorte que Jeanne est toujours comme le reste non dit des tentatives de lui faire signifier ceci ou cela (Badiou, 1997, p. 27).

Entre cette identité de jeune fille idéale qui aurait dû être la sienne – et à laquelle elle semblait préformatée –, et toutes les identités qu'on lui a attribuées ensuite, Jeanne se faufile. Ni femme ni enfant, ou un peu les deux, et même totalement, Jeanne tirera de ces deux âges auxquels elle appartient simultanément toutes leurs possibilités : c'est la séduction qui lui permettra d'arriver à la conduction, elle qui accompagnera le roi à son sacre, et les gens à l'espérance d'un changement ; mais elle a en même temps toute l'insolence inconséquente – « magnifique insolence », dira Bresson (Bresson, Guitton, 1962, p. 85) –, toute l'imprudence déraisonnable des enfants. Jeanne refuse d'être réduite à un âge et, d'un même élan, refuse d'être réduite à un genre : ce n'est pas qu'elle veuille être assimilée à un homme, non ; tout simplement, lorsqu'elle est en compagnie de ses camarades masculins, elle veut être comme eux. Elle rappelle qu'entre un homme et une femme il y a quelque chose de commun qui précède leur genre. Elle pose la question de la nécessité de la distinction systématique entre les hommes et les femmes ; de la sexualisation – encombrante – de tout rapport. Dunois le bâtard d'Orléans dira : « quand on était avec Jeanne, c'est drôle, on ne pensait plus aux femmes » (Guillemin, 1970). Oublier, parfois, de temps en temps, qu'il existe une distinction entre hommes et femmes, n'est-ce pas la condition d'une vraie égalité, et le contraire d'une certaine indifférenciation, que Jeanne d'Arc n'a jamais prônée ?

Les choix inattendus de Jeanne sont autant d'actes de soustraction au profilage social, dans le sens qu'elle est, contre toute apparence, réfractaire à tout *fichage* identitaire – de son temps, mais aujourd'hui encore. La *jeune fille*, bizarrement, ne rentre pas dans les cases. Bien souvent, on l'a dit, ses choix sont des mouvements, des déplacements impromptus : ils constituent malgré eux, sans calcul, une formidable échappée au contrôle social de l'époque, une échappée presque suicidaire, pour une fille non émancipée, non instruite et pauvre.

Il y a quelque chose d'animal dans l'instinct farouche de Jeanne à disposer de son propre corps, à ne pas se laisser enfermer – par ses parents, par les normes sociales, par les dogmes de l'Église – quand bien même cela pourrait mettre en péril sa vie. L'épisode de Beaurevoir est à ce propos éloquent : face au risque d'être capturée par les troupes anglaises qui envahissent les lieux, Jeanne se jette du haut d'une

tour élevée, un donjon, sachant pertinemment que cette chute pourra être mortelle, et elle se blesse grièvement :

Or interrogée, le samedi 3 mars, si elle fut longuement en la tour de Beurevoir, répondit qu'elle y fut quatre mois ou environ ; et quand elle sut que les Anglais devaient venir, elle fut moult courroucée ; et toutefois ses voix lui défendirent plusieurs fois qu'elle ne sautât : et finalement, par terreur des Anglais, elle sauta et se recommanda à Dieu et à Notre Dame. Item, interrogée si elle ne dit point qu'elle aurait mieux aimé mourir que d'être en la main des Anglais, répondit qu'elle aimerait mieux rendre l'âme à Dieu que d'être en la main des Anglais (Actes du procès, 1431).

L'animalité de Jeanne n'est pas celle de ses juges. Le film de Rossellini montre comment la fille est jugée par une assemblée de bêtes, et pourtant, être un animal, là n'est pas le problème, puisqu'elle la première le revendique : « nous sommes des animaux de la même laine ! », affirme-t-elle dès le début du film en s'adressant à Frère Dominique.

Puis arrivent les membres du jury, ceux qui décideront si elle doit vivre ou mourir, et à cet instant tout bascule dans le grotesque. Face à l'humanité nue de Jeanne apparaissent, gigotant, grimés, des animaux : le tigre, le renard, le serpent esquivent la présidence du jury ; arrive le cochon, se dandinant, le cochon, le cochon ! C'est lui qui tranchera. Avec un troupeau de moutons tous semblables les uns aux autres, qui seront le jury.

Jeanne est bien sûr le contraire de l'instinct grégaire. Pour autant, c'est bien son animalité, et par là même son humanité, qui sont en question chez Rossellini : elle qui danse et chante autour des arbres sera jugée pour ce motif même. C'est le plaisir, la joie, l'amusement, moqués et condamnés par la farce⁴. L'idée était de Claudel, mais il y a quelque chose d'autre dans le film de Rossellini, avec sa Jeanne/Bergman en robe de bure qui observe les animaux ses juges comme dans un rêve halluciné, tandis qu'ils déforment ses propos : elle n'intervient pas, elle ne les contredit pas, c'est comme si elle ne comprenait pas.

C'est le sens du décalage, de l'extranéité que raconte aussi *Une saison en enfer* :

Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant – comme Jeanne d'Arc ! – « Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien ; je suis de la race qui chantait dans le supplice ; je ne comprends pas les lois ; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute : vous vous trompez... » (Rimbaud, 1989, p. 111 ; éd. or. 1873)

⁴ Rossellini et Claudel reprennent comme nombre d'autres la véritable histoire du procès de Jeanne, qui dut se justifier face aux jurés d'avoir dansé autour d'un arbre selon des coutumes païennes, ce qui lui vaudra d'être accusée de sorcellerie : « Ne sait si elle a dansé près de l'arbre depuis qu'elle eut entendement ; mais parfois elle peut bien avoir dansé avec les enfants : et y avait plus chanté que dansé » (Actes du procès, 1431).

La question du procès en tant que forme est essentielle, dans le sens où tout rapport de connaissance ou de compréhension de Jeanne d'Arc est forcément biaisé par cette perspective, qui est celle de l'interrogatoire ; ce que l'on sait d'elle, ce sont les actes de ses procès – d'accusation (1431) puis de réhabilitation (1456). C'est presque un genre littéraire en soi, car Jeanne a *écrit un livre* : si on a l'impression de la connaître, et qu'on la connaît, c'est aussi car on connaît, à quelques déformations près certainement, sa langue, ses paroles qui ont été transcrites *telles quelles*⁵. Lorsque Robert Bresson explique ce qui l'a le plus frappé à la lecture de la « minute » du procès de Jeanne d'Arc, il cite :

Sa jeunesse [...]

Son manque de prudence [...]

Sa pureté [...]

Son échec [...]

[...] L'élégance de la langue qu'elle emploie. En répondant à ses juges, sans toucher à une plume, Jeanne a fait œuvre d'écrivain. Elle a écrit un livre [...] (Bresson, Guitton, 1962, pp. 90-91)

Cependant ce rapport presque direct avec elle est contenu, orienté, déformé par la forme qui est inhérente au procès lui-même : Jeanne ne peut s'exprimer qu'en réponse à des accusations. Comme tient à le préciser Robert Bresson dès les titres de son film, « Ce n'est pas seulement le procès de Jeanne qui se joue... mais tous les procès perdus d'avance au tribunal de l'histoire » (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962).

Les procès de ceux qui ne jouent pas le jeu, et ne peuvent donc jamais gagner. En procédant encore à rebours dans l'histoire de Jeanne, Rossellini nous montre les personnages historiques de la cour comme autant de cartes à jouer : rois, valets, dames... La politique est un jeu de cartes fait de parties auxquelles Jeanne ne participe même pas. Ou si elle y a participé, c'était sans le comprendre : « Jeanne, pour un roi de cartes, tu as versé ton sang virginal » tente de l'éclairer Frère Dominique. Mais comprend-elle ? Elle est hors champ, et quand elle apparaît, à l'écart, c'est de taille différente, gigantesque, de couleur différente par rapport à eux, éthérée, toujours la tête dans les étoiles.

Ce qui persiste de Jeanne, donc, c'est qu'elle n'avait rien d'extraordinaire. Et que pourtant elle disait non. C'est dans ce sens également que, selon Badiou, la « vulnérabilité » de Jeanne, sa « faiblesse », est « identique à son armure » (Badiou, 1997, p. 28) : elle est forte de tous les faibles, de tous les vulnérables qui sont comme elle, et qui pourraient s'engouffrer dans la brèche que constitue la mémoire de son

⁵ Les actes du procès seront publiés pour la première fois entre 1841 et 1849, par Jules Quicherat.

exemple ; elle a derrière elle l'ombre de tous les gens ordinaires, de tous ceux dont on se moque. Tout ceux dont l'échec est annoncé, ceux à qui on a bien pris garde de ne laisser aucune chance.

JEANNE, *doucement*. – Je ne m'en dédirai jamais.

L'INQUISITEUR *répète, tordu de haine*. – « Pour ce qui est de ce que j'ai fait, je ne m'en dédirai jamais !... » Les entendez-vous les mots, qu'ils ont tous dits sur les bûchers, les échafauds, au fond des chambres de torture, chaque fois que nous avons pu nous saisir d'eux ? Les mots qu'ils rediront encore dans des siècles, avec la même impudence, car la chasse à l'homme ne sera jamais fermée... Si puissants que nous devenions un jour, sous une forme ou sous une autre, si lourde que se fasse l'Idée sur le monde, si dures, si précises, si subtiles que soient notre organisation et sa police ; il y aura toujours un homme à chasser quelque part qui lui aura échappé, qu'on prendra enfin, qu'on tuera et qui humiliera encore une fois l'Idée au comble de sa puissance, simplement parce qu'il dira « non » sans baisser les yeux (Anouilh, 1960, pp. 101-102)

Elle sera donc en réalité condamnée non pas en tant que coupable, mais en tant que possibilité vastissime. De tant de choses, pas tout à fait contrôlables, imprévisibles, nées d'un simple refus initial, de soumission. C'est la raison pour laquelle Rossellini nous montre une Jeanne initialement dénuée du filtre accusatoire dont l'a par la suite affublée son procès, ignare de tout, dans l'instant pur, la ramenant ainsi à sa matérialité de femme, à sa beauté nue, sa chair, sa douceur : de fait, c'est ce dénuement lumineux qui donnera au film son timbre et son sens. Rossellini restitue Jeanne à sa créaturalité, elle redevient forme de vie mouvante, non déterminée, humaine, animale. Un corps qui vit⁶. On a à ce sujet pu reprocher à Rossellini d'adopter « une esthétique du merveilleux » qui « a indéniablement empêché ce film d'atteindre au sacré religieux » (Estève, 1962, p. 67), mais c'est précisément parce qu'il visait autre chose⁷ : une Jeanne à la fois néoréaliste et cosmique, qui pour finir s'élance dans les étoiles⁸.

Les êtres ne cessent atomes de mourir tout le temps qu'ils vivent.

Marc Graciano

⁶ « Nous devons croire au corps, mais comme au germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire ou les bandelettes de la momie » (Deleuze, 1985, p. 225).

⁷ Le magnifique article de Claude Beylie répondant à Estève explique parfaitement les enjeux des choix de Rossellini : il s'agit selon lui d'une *sérénité des abîmes* (Beylie, 1962).

⁸ Rossellini dira du film dans un entretien avec Truffaut et Schérer : « Ce n'est pas du tout du théâtre filmé, c'est du cinéma et je dirais même que c'est du néo réalisme dans le sens où je l'ai toujours tenté » (Schérer, Truffaut, 1954, p. 12).

Bibliographie

Anouilh, J., 2020 [1960], *L'alouette*, in *Pièces costumées*, Paris, Éditions de la Table Ronde, coll. « La petite Vermillon », pp. 7-131.

Badiou, A., 1997, *L'insoumission de Jeanne*, in « Esprit », n° 238 (12), pp. 26-33.

Beylie, C., 1962, *Défense de Jeanne au bûcher ou la sérénité des abîmes*, in « Études cinématographiques », n° 18-19, « Jeanne d'Arc à l'écran », pp. 72-78.

Bresson, R., Guitton, J., 1962, *Entretien*, in « Études cinématographiques », n° 18-19, « Jeanne d'Arc à l'écran », pp. 85-97.

Champion, P., 1976, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc. Texte, traduction et notes (1920-1921)*, 2 vol., Paris, Honoré Champion, réédité par Slatkine Reprints.

Chantre, B., 1997, *Les trois Jeanne d'Arc. Nationale, révolutionnaire et chrétienne*, in « Esprit », n° 238 (12), pp. 11-16.

Claudiel, P., Honegger, A., 1939, *Jeanne d'Arc au bûcher*, Paris, Gallimard.

Deleuze, G., 1985, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Minuit.

Dumont, H., 2012, *Jeanne d'Arc, de l'histoire à l'écran*, Paris, Éditions Favre, Lausanne, Cinémathèque suisse.

Estève, M., 1962, *Jeanne au bûcher, de Rossellini : les séductions de l'oratorio filmé ou le merveilleux contre le surnaturel*, in « Études cinématographiques », n° 18-19, « Jeanne d'Arc à l'écran », pp. 65-71.

Gauvard, C., 2022, *Jeanne d'Arc. Héroïne diffamée et martyre*, Paris, Gallimard, coll. « Esprits du monde ».

Graciano, M., 2022, *Johanne*, Paris, Le Tripode.

Guillemin, H., 1970, *L'énigme Jeanne d'Arc*, vidéo conférence en 13 parties, les archives de la RTS, url : <https://www.youtube.com/watch?v=mXjKK9TGeZI>

Péguy, C., 1956 [1895, 1897, 1909], *Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, édition établie d'après les manuscrits par Albert Béguin, Paris, Le Club du meilleur livre.

Pernoud, R., 1990, *Jeanne d'Arc et la guerre de Cent ans*, Paris, Denoël.

Rimbaud, A., 1989 [1873], *Une saison en enfer*, in *Vers nouveaux. Une saison en enfer*, Paris, GF-Flammarion.

Schérer, M., Truffaut, F., 1954, *Entretien avec Roberto Rossellini*, in « Cahiers du cinéma », n° 37, pp. 1-13.

Tournier, M., 1983, *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Weil, S., 2021 [1949], *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, Payot.

Fabio Domenico Palumbo
Jeanne d’Arc allo Specchio
Del femminile assoluto

ABSTRACT: The biographical story of Joan of Arc can be read in psychoanalytic terms as a response to the call of the divine Other. While Joan cannot be categorized as a mystic, it is necessary to avoid framing her within the clinical realm of psychosis or delirium.

Joan of Arc embodies, rather, the possibility of another form of enjoyment, in Lacan’s terms “Other enjoyment” or “feminine enjoyment”, which challenges the phallic claim to occupy the field of *jouissance*.

Keywords: Jeanne d’Arc, Lacan, *jouissance*, mysticism, psychosis.

Ritroviamo il diritto di evocare le voci allucinatorie di Giovanna d’Arco

Jacques Lacan

La figura di Giovanna d’Arco si situa all’intersezione di un coacervo di dimensioni: mistica, clinica, estetica, politica. Cionondimeno, il punto di partenza non può non essere la vicenda biografica di Jeanne d’Arc, nei termini della sua risposta alla chiamata dell’Altro/Dio e delle implicazioni psicoanalitiche di questo appello. Di fronte alla possibilità del deragliamento nel delirio, l’attribuzione di senso da parte di Jeanne alla chiamata dell’Altro configura la vertiginosa parabola della “Pulzella” – passata nel breve volgere di un paio di estati da fanciulla di campagna a guida del Delfino di Francia e capo di un’armata – come l’enigmatica risposta di una ragazza al cospetto di un Dio “mancante”.

Nello scoprirsi, non senza inquietudine, come colei che manca a Dio e all’uomo, Jeanne permane tuttavia, come si tenterà di argomentare, al di là della mistica e della psicosi¹. La *Pucelle*, infatti, si sottrae tanto alla caduta nell’abisso psicotico e alla presa del godimento dell’Altro, quanto al delirio erotomaniacale e all’apparente identificazione con La Donna nel senso inteso da Jacques Lacan, per assumere invece su di sé il carattere non-tutto del godimento femminile nella sua infinità². Questo Altro godimento, per sua la capacità di tenere infinitamente aperta la relazione con l’alterità, è in grado di destituire la pretesa del

¹ In ciò ci si discosta evidentemente dall’interpretazione di Lacan delle “voci” di Jeanne d’Arc in senso allucinatorio (cfr. Lacan, 1974a, p. 171).

² Jeanne non è, in questo senso, “la Donna di Dio” nei termini del discorso lacaniano su Schreber, come si preciserà più avanti.

godimento fallico di esaurire il campo della *jouissance*. Jeanne d'Arc sarebbe così il nome di una *jouissance* Altra, l'incarnazione di una "gioia senza padronanza" (Recalcati, 2021, p. 150).

Nell'attendere dal luogo dell'Altro il segno della sua mancanza, Jeanne fa propria un'identificazione ideale come "Pulzella" e "Figlia di Dio", "reinventando" tra l'altro il proprio corpo sotto abiti maschili. Sentirsi "La Pulzella" di cui Dio ha bisogno, la *femme de Dieu*, e "La Donna" che manca a tutti gli uomini, che può regnare su di essi e guidarli in guerra, permette a Jeanne di elevarsi immaginariamente come il loro Altro assoluto (femminile). Ciò non significa, ad avviso di chi scrive, che Jeanne si chiuda nella specularità di un "Io Ideale" in un quadro delirante, per una serie di considerazioni che proveremo ad enucleare nel corso dell'esposizione, ma che qui anticipiamo.

Da un lato, Jeanne sfugge alla presa soffocante del godimento dell'Altro divino non tramite un semplice ribaltamento erotomaniacale, per cui tutta la mancanza verrebbe spostata sul lato dell'Altro e il godimento insisterebbe nel soggetto sottratto alla castrazione³, ma andando oltre la mera acquiescenza alla domanda dell'Altro e prolungando il proprio slancio generativo grazie all'incarnazione del tratto eccedente (non-tutto) del desiderio e del godimento femminile. In questo senso, sarebbe utile chiamare in causa la dimensione del misticismo proprio nella connessione individuata da Lacan con l'Altro godimento. Dall'altro, se la forclusione del Nome-del-Padre fa sì che l'inconscio torni nel Reale sotto forma di "voci" – i "messaggi divini" –, Jeanne riesce a riannodare simbolicamente il Reale proprio attraverso la creatività dei nomi che configurano la sua nuova identità e battezzano la sua missione di "Pulzella" e "Figlia di Dio". Il fantasma pulsionale di Jeanne, che ritorna enigmaticamente nel Reale attraverso le "voci", si fa carne nel nome (nei nomi) che suppliscono alla mancanza del Nome-del-Padre. È il suo modo di "tenersi stretta" di fronte alla pressione delle voci dell'Altro, ed è anche il motivo joyciano in Lacan, su cui si ritornerà più avanti.

Infine, il tema della certezza come tratto della psicosi, che sembrerebbe indirizzare clinicamente il caso di Jeanne, andrebbe rivisto nel senso di una riconsiderazione della follia in termini "antipsichiatrici", sulla scorta del primo Lacan (e, certamente, di André Green), nel suo nesso inscindibile con la libertà e con una forma di "idealismo appassionato" in obbedienza alla carica vitale di Eros. Si proverà a tenere insieme questa magmatica costellazione di senso.

A margine di ciò, anche le interpretazioni psichiatriche della condizione psichica di Jeanne nel quadro diagnostico del disturbo di conversione andrebbero rilette nella cornice del contesto storico e delle

³ Quest'idea che la certezza della mancanza in seno all'Altro, certezza derivante dalla domanda rivolta al soggetto dall'Altro – "se Dio fosse completo, perché dovrebbe rivolgersi a me?" –, si traduca in un delirio erotomanico per cui il soggetto psicotico (emblematico il caso di Schreber) ritiene di esser stato chiamato a completare quel vuoto, di essere l'eletto/a, "*la femme, ou le fils, de Dieu*", viene formulata efficacemente, tra gli altri, da Jacques-Alain Miller. Vedi Miller, 1997.

aspettative sociali dell'epoca, ma di ciò si darà brevemente conto in coda alla trattazione, unitamente a una suggestione riguardo al ruolo della fabulazione e del pensiero magico nell'esperienza della *Pucelle*.

Prima di dare spazio alle argomentazioni succitate, può essere di grande utilità affrontare le tesi espresse da Nicolas Brémaud qualche anno addietro (Brémaud, 2008, pp. 685-695), per proporre una rilettura critica che ne riconosce l'indubbio valore euristico ed ermeneutico.

Il discorso di Brémaud prende le mosse da un ben documentato inquadramento biografico della vicenda di Jeanne d'Arc⁴. Quella di Jeanne è una “vita di diciannove anni, guidata dalle sue voci, che si imporranno a lei dall'età di tredici anni e da quel momento non la lasceranno più” (p. 686). Dunque, la centralità delle “voci” nella storia di Jeanne, come espressione della presenza dell'Altro divino⁵. Ma c'è senz'altro una Jeanne di “prima delle voci”. Padre autoritario, madre devota, Jeanne viene descritta dalle fonti dell'epoca come vivace, gioiosa, gentile – “una ragazzina *come le altre*” (ib.). Nonostante ciò, la ragazza mostra una pietà religiosa fuori dal comune, senza riserve, che spesso la porta ad allontanarsi dai compagni di giochi per appartarsi e parlare con Dio (cfr. Giraud, 1948). Questa devozione sembra poter essere messa in riferimento con una forte identificazione alla figura materna (Brémaud, 2008, p. 691). Al di là del fervore religioso, viene segnalata dalle fonti anche un'emotività incostante, un carattere umorale, per così dire. Nell'estate del 1425, all'età di tredici anni, come detto, Jeanne sente per la prima volta “le voci”: la ragazza, all'inizio inquietata dall'evento, alla terza volta in cui esse si presentano le attribuisce all'arcangelo Michele, che le annuncia la prossima visita delle sante Margherita e Caterina, cui Jeanne, su loro richiesta, fa voto di verginità (rifiutando così di andare in sposa all'uomo scelto dal padre). Oltre a ciò, Jeanne apprende di essere stata prescelta per salvare la Francia e liberarla dal giogo inglese andando in soccorso del re (il Delfino di Francia, poi asceso al trono come Carlo VII di Valois). Per tre anni, Jeanne mantiene il segreto su quanto le sta avvenendo. Nel 1428, però, le voci si fanno più pressanti: in ragione di ciò, Jeanne lascia la propria casa a Domrémy e, grazie al signore di Baudricourt, ottiene udienza dal Delfino (è il 6 marzo del 1429), cui annuncia la propria missione: liberare Orléans dall'assedio inglese e condurre Carlo a Reims per farlo incoronare. Il resto della vicenda è ben noto. Dopo le prime esitazioni, il futuro Carlo VII le dà ascolto: Jeanne, “inguainata” nella sua armatura, recando con sé lo stendardo che ella stessa ha concepito (il Cristo Re che tiene in mano il mondo assiso su un arcobaleno e contornato da due angeli), si mette in marcia verso Orléans il 22 marzo; l'8 maggio la città è liberata, fatto che infiamma la fede e l'entusiasmo del popolo verso la Pulzella. Il 18 luglio, Carlo VII è incoronato a Reims, e Jeanne è al suo fianco. Dopo

⁴ Tra le fonti storiche di Brémaud: Duby, Duby, 2003; Fabre, 1977; Giraud, 1948; Guillemin, 1970; Hanne, 2007; Pernoud, Clin, 1986.

⁵ Non è la sede ove approfondire questo aspetto, ma il tema della “chiamata” a una missione, a un compito da svolgere, da parte dell'Altro soprannaturale è stata ripresa di recente in maniera narrativamente avvincente dalla serie televisiva Netflix *The Manifest*. Anche nella serie, il carattere persistente, pressante e allucinatorio (in quel caso a livello visivo) delle chiamate viene messo in primo piano.

il compimento della missione, le voci di Jeanne diventano meno insistenti, ma lo slancio guerresco della Pulzella non si arresta. Durante una missione, Jeanne è catturata a Compiègne il 23 marzo del 1430 dalla parte borgognona e consegnata agli inglesi che la imprigionano. Il processo, celebrato all'inizio dell'anno successivo, la condanna al rogo per eresia: Jeanne muore il 30 maggio del 1431 a Rouen.

Sulla scorta delle testimonianze sulla vita della Pulzella, Brémaud ricusa l'attribuzione di una vena mistica a Jeanne d'Arc (p. 688), pur interrogandosi sulla questione. Vedremo come questa negazione recisa non colga appieno, a mio avviso, la potenza della *jouissance* di Jeanne. Ad ogni modo, può essere utile seguire questo punto di vista per introdurre la tesi che si andrà a sviluppare più avanti.

In accordo con una certa tradizione di studi, il misticismo si caratterizzerebbe per Brémaud per la sua natura di movimento verso Dio, di ricerca attiva di una connessione con il divino:

Questo sentimento indica che il mistico sperimenta una *jouissance* particolare, ma che questa *jouissance* non può essere raggiunta o sperimentata improvvisamente, all'istante, bensì solo attraverso un processo, un percorso che implica una regola di vita volta alla perfezione, richiedendo quindi una dimensione di volontà e sforzo da parte del soggetto. Per quanto riguarda Giovanna d'Arco e la sua relazione con il divino, gli elementi di vita menzionati precedentemente sono sufficienti per affermare che il misticismo non la riguardava (p. 689).

Dunque, l'estasi mistica come cammino e come ricerca non si riscontrerebbe nell'esperienza di Jeanne, che è quella di una rivelazione folgorante più che di una paziente metamorfosi. Se, con il Lacan dei *Nomi-del-Padre*, il mistico si "immerge" nella *jouissance* divina (cfr. Lacan, 2006a), accedendo con difficoltà a un "godimento Altro", nel caso di Jeanne d'Arc le cose starebbero altrimenti. Più che un "appello a Dio", si tratterebbe di un "appello di Dio", di una chiamata al servizio – una "chiamata alle armi – subita, di fronte alla quale Jeanne ubbidirebbe, mettendosi al servizio di Dio e della sua volontà. Questo tratto "impositivo" avrebbe a che fare con la psicosi e non con la mistica, trovandoci di fronte, riguardo alle "voci" sentite da Jeanne, a un'immersione della *jouissance* di Dio nel soggetto, a una resa dell'Io di fronte al godimento dell'Altro. È a proposito di tale opposizione tra mistica e delirio – tra "appello a Dio" e "appello di Dio" – che Lacan, nel 1958, nella sua *Questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, si esprime in questi termini (il caso in esame è quello arcinoto del delirio paranoide del presidente Schreber):

Non mostra nulla, per chiamare le cose col loro nome, della Presenza e della Gioia che illuminano l'esperienza mistica: opposizione non solo dimostrata ma anche fondata dalla stupefacente assenza in questa relazione del *Du*, vogliamo dire del Tu: vocabolo (*Thou*) che certe lingue riservano all'appello di Dio e all'appello a Dio, e che è il significante dell'Altro nella paranoia (Lacan, 1974b, p. 572).

A riprova dell'asserita differenza tra l'esperienza allucinatoria di Jeanne e l'estasi di una Teresa d'Avila, Brémaud riprende il tema lacaniano dell'ineffabilità dell'esperienza mistica: “È chiaro che la testimonianza essenziale dei mistici consiste appunto nel dire che provano il godimento, ma che non ne sanno nulla” (Lacan, 2011, p. 72). Laddove il mistico si confronta con un Altro ineffabile e, dunque, vive un'esperienza non condivisibile, Jeanne sarebbe portavoce profetica della volontà di Dio. Se il Dio della mistica è vuoto, muto, inattingibile, e, dunque, l'unione estatica si risolve nel tentativo di unirsi al Tutto e, a conti fatti, di “ridursi e diventare nulla”, per dirla con Battiato, il Dio di Jeanne è ben presente, si rivela, assegna missioni da compiere. Tuttavia, ed è qui una falla significativa dell'argomentazione di Brémaud, il Dio cui si rivolge Jeanne, come si vedrà meglio in seguito, non rivela, nel farsi presente, esattamente la propria mancanza, la faglia che lo attraversa?

Se il mistico cerca di colmare attraverso la sofferenza l'incompletezza dell'Altro, la risposta attiva (non segnata dal patimento) di Jeanne alla chiamata di Dio non rivela forse il suo tentativo di venire incontro alla necessità di Dio, al suo bisogno di lei? Vedremo a breve come questo possa, di primo acchito, configurarsi come un ribaltamento erotomaniacale del delirio psicotico – lo stesso Brémaud sembra far prendere questa piega al discorso –, che sostituisce al godimento dell'Altro l'onnipotenza del soggetto, ma si anticipa fin d'ora la tesi secondo cui questo carattere attivo della *jouissance* di Jeanne smarchi la sua esperienza dal *côté* psicotico e la avvicini alla generatività dell'Altro godimento – infinito, senza limiti, al di là dei Nomi-del-Padre –, confinante, tra l'altro, proprio con la dimensione estatica della mistica.

V'è da dire che Brémaud introduce un elemento di particolare interesse quando libera a sua volta l'enigma di Jeanne dall'ipoteca psicotica e dà conto dello “slancio vitale” della *Pucelle* – che non si ferma certo a Reims, perché vorrebbe proseguire con la riconquista di Parigi e Rouen, di Gerusalemme⁶, e, più essenzialmente, esprime nella sua azione liberatrice una *jouissance* senza limiti, al di là della castrazione – nei termini di una “psicosi inesplosa” per grazia di un “rammendo”, di un elemento di “supplenza” – o “sinthomo” nella terminologia dell'ultimo Lacan⁷ – capace di suturare simbolicamente l'instabilità del soggetto in sostituzione della metafora paterna. Ritorneremo più approfonditamente anche su questo punto, che è quello in cui il discorso lacaniano sulla clinica, e nevrotica e psicotica, abbandona Edipo per Joyce.

È a partire dal 1428, come detto sopra, che le voci di Jeanne si fanno più insistenti, e che Jeanne si identifica con gli appellativi “Jeanne la Pulzella” e “Jeanne Figlia di Dio”, “*Jeanne la Pucelle, Fille de Dieu*”,

⁶ Sullo spirito “da crociata” di Jeanne d'Arc, vedi Hanne, 2007.

⁷ È il discorso dei seminari XXII e XXIII. Il *Seminario XXII [Livre XXII. R.S.I. (1974-1975)]* è inedito. Per il *Seminario XXIII*, vedi Lacan, 2006b.

come richiestole dalle voci. È a proposito di queste identificazioni che Brémaud intravede un raccordo con la funzione stabilizzatrice del “sinthomo”. Per puntellare un’identificazione mancante, si rende fondamentale, per Jeanne, l’opera della nominazione. “In tutti i casi, obbedendo scrupolosamente alle sue voci, non venne mai in mente a Giovanna di farsi chiamare Giovanna d’Arco. Un altro riferimento diverso da quello ereditato dal padre si impose quindi su di lei” (Brémaud, 2008, p. 692). Jeanne destituisce, perciò, per scelta più che per imposizione – volendo seguire la tesi generale del mio contributo –, la nominazione paterna⁸, e rifiuta l’uomo cui è stata promessa in matrimonio, tenendo in massimo conto quanto richiesto dalle sue “voci”: mantenere la propria verginità. Jeanne si fa chiamare “Pulzella”, dal latino *puella*: in questo termine, risuona la vicinanza semantica tra *puella* e *virgo*, in quanto la “fanciulla” è colei che si trova nel periodo puberale, nell’adolescenza o pre-adolescenza, prima del matrimonio, dunque, nell’Europa medievale, attesa come vergine. Ancora, nell’uso corrente dell’epoca, la *puella* è (anche) una serva (cfr. Guillemin, 1970), in questo caso, appunto, una “serva di Dio”, anche se, come si è mostrato si proverà a mostrare, Jeanne, dal mio punto di vista, non lo è (una negazione senza alcuna implicazione religiosa, si intenda).

Ancora, nel nominarsi “Figlia di Dio”, Jeanne destituisce non solo la nominazione, ma la stessa filiazione paterna. Questa esclusione del padre a vantaggio del Padre/Re (quello celeste e quello terreno) mette in rilievo un’altra questione fondamentale: quella del salvataggio del padre, parte della missione divina di Giovanna d’Arco, che, oltre a sollevare la Francia dal giogo francese, sente di dovere, appunto, riabilitare Carlo VII, rassicurandolo sulla legittimità della sua pretesa al trono – quindi, sulla sua legittimità in quanto figlio di Carlo VI –, e accompagnandolo fino all’incoronazione a Reims. Si noti, in questo passaggio, l’importanza del concetto di filiazione, legato evidentemente a dei significanti che ruotano intorno al Nome-del-Padre inscrivendolo in una costellazione che riconfigura il soggetto attorno alla realizzazione del suo fantasma – nel caso della *Pucelle*, essere *l’eletta*. Su questa istanza del “salvare il padre”, e, non a caso, a proposito di Joyce, si esprime Colette Soler, in un testo giustamente richiamato da Brémaud: se c’è un figlio redentore, è perché c’è un padre di salvare, secondo il tema cristologico di fondo (cfr. Soler, 2001). “*Jeanne la Pucelle, Fille de Dieu*” si sente investita, in virtù di questa nuova identificazione – venuta dall’inconscio a occupare il Reale –, di un compito soteriologico: liberare il regno, umano e divino, salvare la Francia e il Re, essere la chiave di volta, la pietra angolare: il capo che manca all’armata, il Cristo che manca all’umanità, la Donna che manca all’Uomo.

⁸ La destituzione della nominazione paterna non è da intendersi rispetto al rifiuto del cognome “D’Arc” (o “Darc”), ma in senso più ampiamente simbolico. Si rammenta il dato storico per cui a Domrémy, a quell’epoca, fosse tradizione per le bambine ereditare il cognome materno.

È possibile a questo punto abordare un altro tema fondamentale per l'economia del presente discorso. L'altra chiave di lettura con cui Brémaud interpreta la *jouissance* attiva di Jeanne è a conti fatti una versione ribaltata (o perversa) del delirio psicotico, ossia l'erotomania per cui il godimento dell'Altro diventa appannaggio del soggetto, che gode sentendosi investito di un amore senza limite da parte dell'Altro mancante – Dio, il re, l'uomo. L'Altro (l'Uomo) mancante non può far altro che chiedere salvezza dalla Donna assoluta, amandola perdutamente. Jeanne diventerebbe così la *Femme-Toute*, secondo un processo identificatorio connotato in senso narcisista e connesso al registro dell'immaginario, cui pure Lacan assegna un ruolo decisivo nella clinica della psicosi, da cui il simbolico è cassato e in cui il Reale è invasivo. Questo avvicinerrebbe ancora una volta il caso di Jeanne a quello del presidente Schreber, la cui identificazione delirante con *La Donna* costituisce l'esito di un delirio psicotico. Riprenderò questo punto, ma mi preme in questo momento richiamare alcuni aspetti fondamentali. Lacan utilizza l'espressione *pousse-à-la-femme* (spinta-a-la-donna) a proposito di Schreber⁹, ma l'importanza del concetto va ben oltre l'ambito della clinica della psicosi e investe il tema dell'assoluto, in quanto la spinta-a-la-donna è totalizzante e riguarda l'assoluto femminile che è al centro dell'interesse di questo saggio. Scrive Alex Pagliardini:

La spinta-a-la-donna è una spinta verso il non-tutto [...], piegata a fare del non-tutto di questo reale un'eccezione, a trasformare il reale in una eccezione che sia un tutto. In questa direzione la spinta-a-la-donna al fondo non è un modo di assecondare il reale ma di rifiutare il reale, di negare il reale trasformandolo in una eccezione totalizzante. [...] Infatti la-donna di spinta-a-la-donna indica proprio che tale spinta è verso il godimento femminile (ecco donna), cioè verso il reale, il non-tutto, per trasformarlo in una eccezione totalizzante (appunto la-donna) che faccia un universale (appunto la-donna) proprio di quel che è impossibile fare una totalità universale, cioè il reale, il non-tutto, la femminilità (ecco ancora donna). In quest'ottica la spinta-a-la-donna è un fenomeno più evidente e massivo nella paranoia. In questa in effetti la spinta al reale piegata a trasformarlo in un'eccezione totalizzante si concretizza e realizza in una identificazione – essere la donna di Dio ad esempio – totalizzante e che si impone come reale, cioè come assoluta e come unico luogo di godimento (Pagliardini, 2018, pp. 134-135).

Il brano succitato è densissimo, ma è il caso di problematizzarlo ai fini dell'argomentazione portata avanti in questo articolo. Ovviamente, attraverso il movimento “delirante” della *pousse-a-la-femme* si mira a diventare *La Donna* e non *una donna*, a divenire un'eccezione assolutizzante che assorba tutto il godimento.

⁹ “Potrei a questo punto, sviluppando l'iscrizione della psicosi di Schreber che ho fatto tramite una funzione iperbolica, dimostrare, in quel che ha di sardonico, l'effetto di spinta-a-la-donna specificato dal primo quantificatore”. Lacan, 2013, p. 463. Il concetto era già presente nella *Questione preliminare...*, come si può notare da questo passaggio: “Processo impegnatosi già da tempo, quando in Schreber ne appare il primo segno nell'aspetto di una di quelle idee ipnopompiche che nella loro fragilità ci presentano una sorta di tomografia dell'io, idea la cui funzione immaginaria è indicata a sufficienza dalla sua forma: sarebbe bello essere una donna mentre subisce l'accoppiamento” (Lacan, 1974b, pp. 540-541).

In questo senso, siamo, con Schreber, dentro la psicosi. O, più precisamente, in una forma di delirio erotomaniacale o di megalomania, per cui il “soggetto alla deriva tende verso la figura assoluta dell’Altro, La Donna, dirà Lacan, *Femme-toute*, non castrata e non sottomessa alla legge del Padre” (Pinto, 2010, p. 175): *La Femme-Toute* come figura identificatoria. Tuttavia, nel caso di Jeanne, la situazione non si pone in questi termini, per almeno due ordini di motivi. Sulle orme di Brémaud, l’identificazione di Jeanne come *La Femme* che regna su tutti gli uomini, che li guida in guerra, e si pone come Altro assoluto per quegli uomini, per l’armata e per il re, non è la via verso la psicosi, al contrario, “sinthomaticamente”, la via per la soggettivazione e per tenere stretto il nodo dei tre registri (Brémaud, 2008, p. 692). Jeanne *La Femme (Fils) (de Dieu)* è il punto di caduta simbolico che annoda il Reale delle “voci”, così come accade in Joyce con l’invenzione letteraria. Ancora, la generatività dell’identificazione di Jeanne mostra in maniera lampante che il carattere infinito, al di là della Legge, debordante del suo godimento non ha esiti psicotici, ma scollina dalla parte dell’Altro godimento, femminile, non-tutto. Si tratta, nell’effusione dell’Altro godimento, di voler essere amata senza limiti – ancora –, nella propria unicità ed eccezionalità, mantenendo un’apertura inesauribile verso l’alterità, affermando il paradosso, non di un’eccezione totalizzante, ma di una totalità senza chiusura – aperta, non-tutta –, in cui vi è sempre un’eccedenza di senso. Jeanne, in questo senso, incarna l’assoluto femminile. Non si tratta, ovviamente, di incarnare nel senso platonico-hegeliano di rappresentare un’idea, ma di attualizzare il campo virtuale inesauribile del femminile, di non cessare di divenire-donna.

A proposito dell’identificazione ideale di Jeanne, è significativo il fatto che il suo immaginario le restituisca un corpo abbigliato al maschile: maschili sono gli abiti della *Femme* per Jeanne, la sua veste da eroina pronta a dar battaglia, così come maschile è la veste della statua di santa Margherita nella chiesa di Domrémy. Questa è, verosimilmente, la fonte dell’identificazione ideale di Jeanne. Gli abiti “al maschile” di Jeanne, una pratica di “*cross-dressing*” o “travestitismo” considerata “ignominiosa” dai giudici del suo processo, sono considerati dalla *Pucelle* centrali per la sua identità, al punto da non volervi rinunciare a costo della vita. In qualche modo, si può azzardare, indossare “abiti da uomo” permette a Jeanne di trascendere il limite imposto all’identità femminile e di estenderne il dominio. La strega-santa-guerriera destituisce il maschio appropriandosi delle sue vesti. Si fa solo cursoriamente cenno a come questo immaginario della ragazza guerriera (sovente anche “maga”) in abiti maschili sia estremamente diffuso nella cultura pop contemporanea, facendo della figura di Jeanne un riferimento diretto o indiretto, ad esempio, di molti personaggi degli *anime* e dei *manga* giapponesi¹⁰.

¹⁰ Sull’immaginario delle ragazze guerriere, sulla sovversione dei ruoli di genere e sul *crossdressing* negli *shojo manga* (in particolare in *Ribon no Kishi* di Tezuka Osamu e *Versailles no Bara* di Ikeda Riyoko), si vedano i seguenti contributi: Shamoan, 2007; Fanasca, 2021; Gioioso, 1991; Ōgi, 2001.

Riannodiamo adesso le fila del discorso esulando dalla lettura critica del contributo di Brémaud con cui mi son voluto confrontare in funzione di termine di paragone. Di seguito, si cercherà di superare la categorizzazione psicotica dell'esperienza di Jeanne, seppure nell'accezione "non persecutoria" tratteggiata da Brémaud. Nella successiva ricognizione, sarà fondamentale l'interpretazione di Massimo Recalcati della clinica della psicosi in Jacques Lacan.

Innanzitutto ritengo eccessivamente *tranchant* l'esclusione, per l'esperienza di Jeanne, del campo della mistica. Accettando di ascrivere la *jouissance* di Jeanne nella dimensione dell'Altro godimento, ci si situa, infatti, al confine con l'estasi. Come sottolinea Recalcati, in riferimento all'idea lacaniana di una *jouissance* ultra-femminile-non-tutta, "supplementare rispetto al godimento fallico" proprio del fantasma maschile, capace di dissolvere il limite simbolico di quest'ultimo e di generare un debordamento potenzialmente devastante, "possiamo avere anche fenomeni di deragliamento dal binario del godimento fallico verso l'alto. Il godimento dell'eccesso, folle, irragionevole, il godimento estatico, la dimensione illimitata e insaziabile dell'Altro godimento" (Recalcati, 2012, p. 541). È significativo il richiamo di Recalcati alla Pentesilea della tragedia omonima di von Kleist, che divorava estaticamente l'amato in stato di incoscienza. Resasi conto dello strazio compiuto, Pentesilea non vede molta differenza tra baciare e mordere, e trasforma la furia del dilaniare nella foga del baciare. Questo passaggio, segnato dalla logica dell'*hainamoration* ("odioamoramento"), sta a significare un confine sottile, che non sempre porta a una fine devastatrice o al delirio erotomaniacale (ib.). L'eccedenza del godimento femminile incarna la possibilità di superare il limite angusto del godimento fallico e di affermare la potenza vitale su tutta la superficie del corpo, in maniera erratica, nomadica, anarchica, illimitata. È tramite questa via che il godimento può sconfinare e unirsi all'amore, unendo il nome al corpo secondo l'esigenza fondamentale del desiderio femminile (cfr. Recalcati, 2021, p. 144). Torneremo a breve su questo punto, che ci sembra centrale per connotare il rapporto di Jeanne con le proprie voci, con la propria identificazione e con la propria *jouissance*.

Prima, è importante però sgombrare una volta di più il campo dalla possibile confusione con la clinica della psicosi e, in particolare, della paranoia, a proposito di *Jeanne Fille de Dieu*. Il vissuto paranoico è caratterizzato dall'invasività dell'Altro nel campo del soggetto: si tratta, per Lacan, del trionfo della *jouissance* dell'Altro, che si impone dilagando nella psiche. È il Dio di Schreber che gode e abusa delle sue creature prendendole nel gioco arbitrario dei suoi capricci:

Schreber è aspirato in questo vortice – nel vortice del godimento che Dio realizza di lui come suo oggetto –, è soggiogato dalla volontà di godimento dell'Altro. [...] La paranoia di Schreber offre il ritratto scabroso di un Altro

che anziché mantenersi staccato dal godimento vi aderisce senza alcuna discontinuità. L'Altro di Schreber non è più l'Altro come manifestazione dell'ordine simbolico, ma un Altro abitato da una volontà oscura di godere (Recalcati, 2016, p. 166).

L'invasività di questo godimento mortale verrà ulteriormente tematizzata da Lacan nel *Seminario XXII*, inedito, dove viene ribadita la centralità del registro dell'immaginario nella paranoia, sia per le sue connessioni con la “fase dello specchio”, sia per la tesi che vede il soggetto paranoico inchiodato allo sguardo implacabile di un Altro giudicante, accusatorio, persecutorio – alla “*sonorizzazione di uno sguardo*” (p. 167).

Si è già fatto notare come non si possa parlare di una simile passività rispetto alle voci da parte di Jeanne, che, certamente, le ascolta e asseconda ma oltrepassa le loro richieste, usandole piuttosto come “puntello” per la propria identificazione e come “trampolino” di lancio per la propria traiettoria vitale. Ancora, le “voci” non rappresentano per Jeanne un'accusa o una persecuzione, non solo in virtù della sua identificazione giovanile con la “fanciulla devota”, ma anche perché esse risultano, al contrario, una fonte di conforto, l'espressione di una benevolenza e di una predilezione dell'Altro verso di lei.

Non si tratta, per Jeanne, dunque, di una certezza nel senso di quella che caratterizza per Lacan la paranoia: il paranoico “ha una certezza, che è che ciò di cui si tratta – dall'allucinazione all'interpretazione – lo riguarda. Non è di realtà che si tratta per lui, ma di certezza [...]. Questa certezza è radicale [...] significa qualcosa di incrollabile per lui” (Lacan, 1981, p. 89). Nella paranoia questa certezza riguarda la malvagità indubitabile dell'Altro, la sua volontà di godere malignamente ai danni dell'Io, contro cui va organizzata una difesa incrollabile sotto forma di cristallizzazione rigida dell'identità. Di questa identità corazzata contro un Dio persecutorio e della rigida distinzione amico/nemico non troviamo testimonianze nella vicenda di Jeanne, che, nella sua missione, è guidata da intenzioni salvifiche e da un irrefrenabile spinta alla liberazione, sebbene certamente declinate, nel contesto storico, nel segno della battaglia per la cacciata degli inglesi e dello “spirito di crociata”. Mi sembra di poter ravvisare nell'opera di Jeanne una sorta di “purezza” o *naïveté* dell'agire, per cui la missione si configura non a partire dalla demonizzazione paranoica dell'Altro, ma della costruzione narrativa dell'Io sulla base di un fantasma erotico ma non erotomaniacale, sulla congiunzione del desiderio e del godimento nel segno dell'infinità della domanda d'amore di una *jeune fille* o *jeune femme*.

E, lo si ribadisce ancora una volta, non si tratta di invocare, per spiegare l'identificazione di Jeanne alla *Pucelle, Fille de Dieu*, il caso del ribaltamento della paranoia nell'erotomania, ottenuto in virtù dell'inversione speculare tra il soggetto e l'Altro, per cui l'io passa da oggetto della persecuzione in agente “persecutore”, rigettando tutta la mancanza e la perdita sul versante del “nemico”. Nell'erotomania non

vi è, infatti, alcuna prossimità con la dimensione dell'amore, perché si resta confinati nell'altalena immaginaria tra odio mortifero e identificazione ideale di tipo "erotomaniacale" ("sono *La Donna* amata da tutti, il Tutto di cui l'Altro non può fare a meno"). Commenta Recalcati:

Nell'erotomania, infatti, non si dà la possibilità dell'amore perché il soggetto è animato dalla certezza delirante di sentirsi amato dall'Altro; il suo desiderio non è mosso dall'oggetto piccolo (a) come oggetto che lo causa, ma si identifica nella posizione dell'oggetto desiderato dall'Altro. È questo il "postulato fondamentale" dell'erotomania fissato magistralmente da de Clérambault: "È lui, non sono io, che mi ama!" (Recalcati, 2016, p. 171).

È il tema che ritorna nella clinica della perversione, in cui, più correttamente, va inquadrata l'erotomania come perversione del desiderio femminile: laddove il desiderio maschile si "fissa" sull'oggetto-feticcio, il desiderio femminile deborda, per cui la donna "vorrebbe essere amata sino al delirio, vorrebbe essere 'tutto' per l'Altro, l'assolutamente unica" (p. 408). In realtà, questa ricerca eteromaniacale da parte della donna nell'uomo del segno della sua unicità e insostituibilità, così come quella maschile dell'oggetto-feticcio, pur determinando un cortocircuito tra le due domande, maschile e femminile, ed essendo, dunque, d'inciampo al rapporto sessuale, nel loro orientare il desiderio verso il godimento, non mettono necessariamente fuori gioco l'amore. Anzi, il carattere infinito del godimento femminile è fondato proprio sull'inesauribilità della domanda d'amore, ciò che fa sì che la bilancia possa pendere non dal lato dell'erotomania ma da quello dell'*Autre jouissance* (o *jouissance Autre*).

La deriva erotomaniacale è la soluzione di Schreber, ossia quella della *pousse-à-la-femme* di un Io che, come già detto, identificandosi a *La Donna*, sostituisce alla metafora paterna indisponibile una metafora delirante, che gli permette "di trasformare la sua posizione passiva – essere l'oggetto goduto dall'Altro sin nei suoi nervi – in quella di un'eccezione; essere la Donna di Dio significa non essere più esposto all'anarchia del godimento dell'Altro, ma offrire a questo godimento la possibilità di una localizzazione" (p. 112). Si tratta non di una donna nella sua condizione di eccezione rispetto all'uniformità dell'universale, ma di una "donna-tutta, non marcata dalla castrazione" (cfr. Maleval, 2012), incarnazione assoluta dell'eccezione.

Nel desiderio di Jeanne, invece, non si consuma l'altalena immaginaria tra godimento mortifero ed erotomania, tra odio paranoico e delirio di essere "*Femme-Tout?*": resta infatti in seno all'Io l'apertura all'Altro – la tensione desiderante –, ciò che rende possibile l'esperienza dell'amore: amore verso Dio, verso il Re, verso il popolo, verso *un altro*.

Si può azzardare che l'erotizzazione della vita sconfigga la morte anche sul rogo. Lo dicono magnificamente i versi della canzone di Leonard Cohen (*Joan of Arc*) poeticamente tradotta da De André,

in cui l'incontro col fuoco si traduce in un amplesso: "e tacendo gli si arrampicò dentro / ad offrirgli il suo modo migliore di essere sposa". Lungi dall'essere un martirio, l'esecuzione della condanna non cancella la "gloria del suo sguardo raggianti", quasi un *amor fati*. Jeanne d'Arc è, fino alla fine, all'altezza del suo desiderio, pur senza bramare in alcun modo la morte¹¹, perché la sua missione tende all'infinito del godimento femminile e non al *cupio dissolvi*.

È qui che si può rivendicare il nesso, intravisto da Lacan, tra Altro godimento e godimento dei mistici. Nell'erotica per cui una donna indirizza la propria domanda d'amore al luogo in cui l'Altro manca, desidera che le venga donato ciò che manca all'Altro, sotto forma di segni che provengono dalla faglia, dal taglio, nel cuore nell'Altro: parole e gesti, poesie, lettere, baci, l'amore "senza limiti e confini". Non è forse anche quella di Jeanne d'Arc una domanda d'amore infinita, che prende di mira la mancanza nell'Altro divino e desidera, unicamente attraverso il suo essere Jeanne, *puccelle, fille, femme*, tenere aperta la frattura nel suo cuore?

Giunti a questo punto, è possibile mettere a fuoco ancora più chiaramente la questione cruciale della *jouissance feminine* in rapporto alla castrazione. La discriminante da tenere d'occhio è, in ultima istanza, l'aggancio residuo dell'Altro godimento con l'ordine simbolico. È questo a segnare tutta la differenza del mondo tra *jouissance de l'Autre* e *Autre jouissance*:

Le donne non sono orientate dall'alleanza tra la Legge e il desiderio che la funzione simbolica della castrazione supporta. Il femminile appare attraversato da un altro godimento che rifiuta l'esperienza del limite. Ma mentre il godimento dell'Altro della psicosi lo rifiuta perché lo forclude – ovvero, perché non accetta la castrazione –, quello femminile lo rifiuta al di là della castrazione che pure ha assunto. L'eccesso dell'Altro godimento è un eccesso che la donna percepisce come totalmente straniero (Recalcati, 2012, p. 543).

Da un lato, dunque, la legge non è accettata, sul versante della psicosi; dall'altro, la legge è superata, sul versante del godimento femminile. Questa seconda opzione apre la strada a una creazione eccedente, a un godimento senza limiti: è quest'ultimo a orientare la missione di Jeanne, che appare inarrestabile – niente la può fermare –, al punto che la *Pucelle* oltrepassa la sua stessa missione e mostra come essa derivi da un nucleo vitale inesauribile. L'esperienza di Jeanne si trova, a conti fatti, al crocevia tra Altro godimento –

¹¹ Si rammenta in questo senso come Jeanne rifiutò in prima battuta di firmare l'abiura, ma, davanti alla minaccia del rogo da parte del giudice Cauchon, il 24 maggio 1431, dichiarò il proprio pentimento e confessò la trasgressione delle prescrizioni religiose per aver indossato abiti maschili. La questione dell'abito diventa infatti centrale per la giuria via via che il processo va avanti, in quanto "emblema dell'eresia" (Boyd, 1986), sebbene il tema del processo sia ovviamente quello delle "voci". Comminata la pena di morte in una condanna al carcere a vita, Jeanne viene dunque temporaneamente graziata; il 27 maggio la *Pucelle* è tuttavia ritrovata in vesti maschili, e ciò conduce alla definitiva e immediata condanna come eretica relapsa (recidiva). Sulla centralità della questione degli abiti maschili per la condanna, vedi Pernoud, Clin, 1986.

godimento femminile – e godimento Altro – estasi mistica –, assumendo sembianze decisamente anti-edipiche, erratiche, nomadiche.

È utile aggiungere alcune considerazioni ulteriori, di particolare interesse, a mio avviso, perché evidenziano un'affinità tra il rapporto di Jeanne con la propria identificazione alla *Pucelle, Fille de Dieu* e la creazione artistica. La scoperta del carattere barrato dell'Altro implica la destituzione del Nome-del-Padre, per cui “qualsiasi cosa” (Lacan, 1992, p. 18) può prenderne il posto. Questa supplenza del “significante fondamentale” rende un “significante qualsiasi” capace di prendere il posto del Nome del padre nel processo di soggettivazione, aprendo la strada a una nuova filiazione, plurale, eccedente, erratica. Il nome di questa filiazione “altra” è per Lacan James Joyce, che rappresenta il superamento dell'impasse di Schreber: “Joyce rivela [...] la possibilità di una filiazione non più ancorata alla funzione trascendentale del Nome del padre. Egli esprime l'esistenza di una soggettività che sia al di là dell'Edipo, senza però mai cadere nella scompensazione psicotica. Lo scrittore dublinese supplisce all'assenza del Nome del padre generando da sé il proprio Nome” (Recalcati, 2016, pp. 115-116). Si tratta dunque di farsi un nome senza passare per il padre forcluso – per Joyce, il suo stesso nome proprio –, di supplire all'assenza dell'Altro facendo di se stesso l'Altro – un Altro capace di generare un'opera-mondo e di “partorire” il soggetto. Se il reale del godimento non può essere, con l'ultimo Lacan, imbrigliato semplicemente nelle maglie del simbolico, è possibile immaginare un altro modo di sostenere la soggettività, di evitare che si sfaldi, e questa modalità è il “sinthomo”. Quest'ultimo, secondo le tesi dei seminari della metà degli anni Settanta, va inteso come un “rammendo”, una supplenza all'inconsistenza del simbolico – inconsistenza che non è più esclusivo appannaggio della psicosi, ma sarà propria di qualsiasi funzionamento psichico. Il “sinthomo” è il quarto anello che tiene uniti gli altri tre, il quarto nodo che previene lo scioglimento del nodo borromeo, che evita lo sfaldamento dell'annodamento dei tre registri, immaginario, simbolico e reale. In Joyce il “sinthomo” è la scrittura, che tiene in piedi il soggetto a livello immaginario (nella sua consistenza), simbolico (nel suo “buco”) e reale (nella sua esistenza¹²). Il sinthomo non ha a che fare con la Legge e il simbolico, ma con il godimento e il reale. Siamo alle prese con un'organizzazione libidica che non si struttura attorno a un significante fondamentale, all'interdetto edipico, ma si sostanzia in un atto di creazione – una sublimazione –, che permette al soggetto di supplire alla tenuta fallica. In altri termini, grazie all'invenzione “sinthomatica”, in assenza della trasmissione simbolica paterna¹³, si tratta “di diventare ‘figlio’ delle proprie opere, di fare da sé il proprio libro, di creare *ex nihilo*, senza l'ausilio del padre” (Recalcati, 2016, p. 126). Il “sinthomo” scrittura, in ultima istanza, come “sgabello” che sostiene il nome proprio del soggetto Joyce, il suo Ego.

¹² Joyce “si è ritrovato a mirare con la sua arte, in modo privilegiato, al quarto termine, detto sinthomo” (Lacan, 2006b, p. 36).

¹³ Come fa notare Lacan, “il padre di Joyce “non è mai stato un padre per lui” (p. 85).

Non un Ego narcisistico ancorato all'alienazione dell'identificazione immaginaria, ma un Ego “correttore” (Lacan, 2006b, p. 148), il quarto nodo che riannoda il reale al godimento in assenza del Nome-del-Padre. Joyce può così fare a meno del Codice tradizionale del linguaggio, destituire l'Altro della lingua comune, per dedicarsi all'atto di creazione di una lingua poetica che fa di lui l'Altro, il creatore senza limiti – non colui che si offre in sacrificio per l'Altro (Cristo), ma colui che diventa l'Altro. L'artista, infatti, “non è il redentore, è Dio stesso, in quanto modellatore” (p. 77).

Dal punto di vista di questo saggio, è chiaro come anche Jeanne si fa da sé il proprio Nome (*Jeanne la Pucelle, Fille de Dieu*), per diventare l'Altro dotato di infinita potenza creatrice. Jeanne non si mette semplicemente al servizio delle “voci” dell'Altro, perché coglie il carattere barrato dell'Altro divino e, nell'identificarsi con la *pucelle, fille, femme* che manca all'Altro, non si offre in sacrificio – per cui il rogo non è da intendersi come un martirio –, ma plasma la propria missione, non le pone un limite, dà spazio all'infinità libidica della propria *jouissance* annodata attorno al nome che si è creata, con cui si è identificata. È lo stesso nome di *Jeanne la Pucelle, Fille de Dieu* a permettere una proliferazione generativa che investe Dio, il re, il popolo francese.

È importante sottolineare come questa prolificità creatrice dello “slancio” di Jeanne evochi il nesso tra libertà e follia, al centro della prima riflessione lacaniana su quest'ultima. Lacan si inserisce, nel discorso di Bonneval sulla causalità psichica del 1946, in una riflessione che è quella dell'esistenzialismo e che sarà dell'antipsichiatria di Basaglia e Foucault. In contrapposizione al riduzionismo nosografico sulla psicosi, per Lacan la follia si pone come rifiuto del limite e dell'impossibilità. Di più, l'essere umano “non può essere compreso senza la follia” (Lacan, 1974a, p. 170). Ancora, la follia “è la virtualità permanente di una faglia aperta nella sua essenza, [...] la più fedele compagna” della libertà (ib.).

Associare la follia alla libertà significa mettere in evidenza la mancanza di fondamento della condizione umana.

La follia converge con la libertà perché solo per un soggetto che non è il fondamento di se stesso, che non è un *ens causa sui* – non è una sostanza autofondata –, diventa possibile l'esperienza vertiginosa e inaggrabile della libertà. L'assenza di fondamento dell'esistenza è la condizione che rende possibile la libertà separando il regno naturale della necessità da quello esistenziale della contingenza” (Recalcati, 2016, p. 73).

Dal campo virtuale della follia, dall'apertura infinita della sua faglia, l'essere umano estrae ed attualizza delle incarnazioni esistenziali che lo tengono in contatto con la sua libido. È qualcosa che risuona evidentemente con l'idealismo appassionato di Jeanne d'Arc, connesso al campo pulsionale e alla spinta libidica, e tradotto in un fantasma capace di orientare il suo desiderio. Si è vicini a quanto espresso da

André Green sul nesso tra passione e follia. La follia, e ciò è vero anche per Jeanne, qualora si volesse evocare questo orizzonte di senso per descrivere la vicenda della *Pucelle*, non è la psicosi. Piuttosto, ci protegge da essa. Se ben intesa, la follia permette al soggetto di mantenere un legame profondo con la dimensione passionale e affettiva. Ancora una volta, siamo al di là degli argini metaforici e del teatro rappresentativo della psicoanalisi freudiana. L'affetto profondo è “folle” perché è la follia a tenerci in contatto con Eros, con la pulsione di vita che scongiura il deserto esistenziale della psicosi. Il nucleo più intimo della persona, la sua riserva libidica, possono essere messe in gioco nell'esistenza tramite lo slancio vitale della follia, generando, a partire dal campo pulsionale, il fantasma che alimenta il desiderio.

Del resto, al di là dell'orizzonte psicoanalitico, anche gli studi psichiatrici basati sulle testimonianze relative alla biografia di Jeanne d'Arc non avallano una diagnosi di tipo psicotico, mettendo piuttosto in evidenza l'aspetto contestuale (nell'Europa tardomedievale, “sentire le voci” rientrava in un orizzonte di senso comunemente validato), e ipotizzando la presenza di un disturbo bipolare, così come di un disturbo di conversione (quindi, di fattori psicosomatici), nel quadro di un'adolescenza normale (cfr. Baratta *et al.*, 2009).

In questo senso, viene fatto notare come, a livello clinico:

La diagnosi di disturbo conversivo non dovrebbe essere formulata se il sintomo in questione è legato a un'esperienza culturalmente determinata. [...] La cultura tradizionale locale assume quindi tutto il suo valore e modifica il modo in cui le allucinazioni di Jeanne vengono interpretate. Inoltre, il carattere non intenzionale del disturbo conversivo sembra essere messo in discussione dal discorso di Jeanne. Quest'ultima segnala ai membri del tribunale di non essere l'unica ad aver visto le sue apparizioni: anche Carlo VII in persona, così come i membri della sua corte, le avrebbero percepite. Tali affermazioni spostano le pseudo-allucinazioni dal campo della conversione subita a quello della fabulazione. Il contesto socioculturale, con la sua tradizione di profezie e la proliferazione di profetesse che avevano visioni ed esperienze mistiche diversi decenni prima della nascita di Jeanne, ci fa considerare la possibilità di una completa assenza di disturbi psichici nella *Pucelle* (pp. 913-914).

Mi sembra decisivo enfatizzare questo punto: la fondata possibilità che l'esperienza di Jeanne d'Arc sia totalmente scevra di disturbi psichici, se la stessa ipotesi clinicamente più accreditata, quella di disturbo di conversione, sembra in realtà poter essere letta nei termini di “allucinazioni intenzionali”, ossia pseudo-allucinazioni. Nel fare riferimento ad esse, di fronte alla corte o al tribunale, Jeanne appare assolutamente in linea con le aspettative del contesto e con quanto è considerato socialmente accettabile nell'Europa della Guerra dei cent'anni. In coerenza con quanto sostenuto in questo saggio, l'opera di Jeanne si situa, dunque, al di fuori della psicopatologia e all'interno di una pratica di fabulazione. In particolare, ha dato vita a un fantasma inconscio animando la spinta del desiderio tramite la potenza di una storia, il racconto

delle sue “voci”. Jeanne ha creduto nella storia che si è raccontata, non nel senso della psicosi ma in quello del potere immaginifico del “pensiero magico”, e ha fatto in modo che ci credessero gli altri, spingendoli a compiere insieme a lei un’impresa storica eccezionale. La *Pucelle* ha estratto dal campo virtuale dei mondi possibili una storia da incarnare nella sua vita e ha creduto senza esitazioni nella possibilità di realizzarla, guidata dallo slancio della sua *jouissance*. Il desiderio di Jeanne, a differenza del desiderio isterico, non è mai disgiunto dal godimento.

E, a questa *jouissance* altra, femminile, concorre il potere infinito di creazione e generazione della fabulazione, della storia, del racconto. Ma, per creare un mondo, bisogna crederci, perché le “voci” di Jeanne sono in qualche modo un “potere magico”. Come ci ricorda Ernesto De Martino, “si finisce prima o poi col rendersi conto che il problema della realtà dei poteri magici non ha per oggetto soltanto la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà” (De Martino, 1973, p. 10).

La magia funziona solo per chi ci crede.

Bibliografia

Baratta, A., Halleguen, O., Weiner, L., 2009, *Jeanne d’Arc et ses voix: pathologie psychiatrique ou phénomène contextuel?*, in “L’information psychiatrique”, 85, 10, pp. 907-916.

Boyd, B., *Wyclif, Joan of Arc, and Margery Kempe*, in “Mystics Quarterly”, 12, 3, pp. 112-118.

Brémaud, N., 2008, *Jeanne d’Arc: des voix à la mission*, in “L’information psychiatrique”, 84, 7, pp. 685-695.

De Martino, E., 1973, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri.

Duby, G., Duby, A., 2003, *Les Procès de Jeanne d’Arc*, Paris, Gallimard.

Fabre, L., 1977, *Jeanne d’Arc* (2 vol.), Paris, Tallandier.

Fanasca, M., 2021, *When girls draw the sword: Dansō, cross-dressing and gender subversion in Japanese shojo manga*, in “Queer Studies in Media & Popular Culture”, 6, 1, pp. 3-18.

Gioioso, C., 1991, *Ribon no kishi (1953-1956): shōjo manga e performatività di genere nel Giappone postbellico*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna.

Giraud, V., 1948, *Jeanne d'Arc*, Paris, E. Aubanel.

Green, A., 1991, *Psicoanalisi degli stati limite. La follia privata*, a cura di F. Del Corno, Milano, Raffaello Cortina; ed. or., 1990, *La Folie privée. Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Minuit.

Guillemin, H., 1970, *Jeanne, dite Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard.

Hanne, O., 2007, *Jeanne d'Arc, le glaive et l'étendard*, Paris, B. Giovanangeli.

Lacan, J., 1974a, *Discorso sulla causalità psichica (1946)*, in Id., *Scritti* (2 voll.), a cura di G. Contri, Torino, Einaudi; ed. or. 1966, *Propos sur la causalité psychique (1958)*, in Id., *Écrits*, Paris, Seuil.

Lacan, J., 1974b, *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi (1958)*, in Id., *Scritti* (2 voll.), a cura di G. Contri, Torino, Einaudi; ed. or. 1966, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose (1958)*, in Id., *Écrits*, Paris, Seuil.

Lacan, J., 1981, *Il Seminario. Libro III. La psicosi (1955-1956)*, a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi; ed. or. 1981, *Le Séminaire. Livre III. Les Psychoses (1955-56)*, Paris, Seuil.

Lacan, J., 1992, *La terza*, in "La psicoanalisi", no. 12, pp. 11-38, traduzione di R. Cavasola, Roma, Astrolabio; ed. or. 2011, *La Troisième*, in "La Cause Freudienne", 79, pp. 11-33.

Lacan, J., 2006a, *Introduzione ai Nomi-del-Padre*, in Id., *Dei Nomi-del-Padre* seguito da *Il trionfo della religione*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi; ed. or. 2005, *Introduction aux Noms-du-Père* (1963), in Id., *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil.

Lacan, J., 2006b, *Il Seminario. Libro XXIII. Il sintomo (1975-1976)*, a cura di A. Di Ciaccia, Roma, Astrolabio; ed. or. 2005, *Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome (1975-76)*, Paris, Seuil.

Lacan, J., 2011, *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi; ed. or. 1975, *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-73)*, Paris, Seuil.

Lacan, J. 2013, *Lo stordito (1972)*, in Id., *Altri scritti*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi; ed. or., 2001, *L'Étourdit*, in Id., *Autres Écrits*, Paris, Seuil.

Le Goff, G., “Jeanne d’Arc” in *Encyclopédie Universalis* (online).

Maleval, C., 2012, *Spinta alla donna e spinta all’eccezione*, in Zanon, A. (a cura di), *L’altro sesso*, Milano, et al./edizioni.

Miller, J.-A., 1997, *Vide et certitude*, in AA. VV., *Le Conciliabule d’Angers. Effets de surprise dans les psychoses*, Paris, Agalma Seuil.

Ōgi, F., 2001, *Gender Insubordination in Japanese Comics (Manga) for Girls*, in Lent, J. A. (ed.), *Illustrating Asia. Comics, Humor Magazines and Picture Books*, Honolulu, University Of Hawai’i Press.

Pagliardini, A., 2018, *Verso il reale: schizofrenia/psicoanalisi*, in “Philosophy Kitchen”, 9, *Soggettivazioni. Segni, scarti sintomi*, pp. 121-137.

Pernoud, R., Clin, M.-V., 1986, *Jeanne d’Arc*, Paris, Fayard.

Pinto, T., 2010, *La femme du démon comme figure du pousse-à-la-femme: À propos de l’Antichrist de Lars von Trier*, in “Recherches en psychanalyse”, 9, 1, pp. 170-178.

Recalcati, M., 2012, *Jacques Lacan. Volume I. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina.

Recalcati, M., 2016, *Jacques Lacan. Volume II. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano, Raffaello Cortina.

Recalcati, M., 2021, *Esiste il rapporto sessuale?. Desiderio, amore e godimento*, Milano, Raffaello Cortina.

Shamoon, D., 2007, *Revolutionary Romance: The Rose of Versailles and the Transformation of Shōjo Manga*, in “Mechademia”, 2, pp. 3-17.

Soler, C., 2001, *L'aventure littéraire ou la Psychose inspirée*, Paris, Éditions du Champ Lacanien.

Michele Pavan

Creatività e immaginario destituente in Giovanna d’Arco

ABSTRACT: This paper examines the various functions of the imaginary starting from the case of Jeanne d’Arc. Assuming Castoriadis’ conception that the imaginary, in its ultimate and radical dimension, is the place of creation, I will explore in the lived experience of young Jeanette the alternation of what Margaret Boden distinguishes as three peculiar forms of creativity (combinational, explorative and transformative). In the first part, in particular, we will identify in Jeanne’s attachment to the religious and political tradition of her people the enactment of reproductive-combinatorial functions of the imaginary, while in the second part, we will seek to demonstrate how her voices and visions imply the creation of a new imaginary reality.

Keywords: imaginary, creativity, Castoriadis, Boden, Joan of Arc.

L’uomo è un animale inconsciamente filosofico, che, nei fatti, si è posto le domande della filosofia molto prima che la filosofia esistesse come riflessione esplicita; ed è un animale poetico, che ha fornito nell’immaginario le risposte a quelle domande.

Cornelius Castoriadis

1. Introduzione

L’obiettivo del contributo è dimostrare che Giovanna d’Arco è una figura del potere destituente. Per farlo considererò – fra i vari argomenti a cui sarebbe possibile, a tal fine, fare ricorso – i tratti visionari di Giovanna. La mia tesi è che il rapporto che Giovanna intrattiene con le voci e le visioni riveli l’assunzione di una strategia che si potrebbe definire destituente e che comporterebbe l’attivazione di funzioni afferenti alla dimensione inconscia dell’immaginario. Più precisamente, le diverse forme che assumono nel tempo, anche in virtù di queste esperienze, le rappresentazioni che Giovanna ha di sé e del suo Dio, sarebbero testimoni di un’attività immaginaria orientata alla *creazione* e alla *destituzione* inconscia delle credenze. Cercherò di mostrare non solo come operi l’immaginario di Giovanna, ma come il caso di Giovanna illumini il ruolo che l’Immaginario ricopre, assieme al Simbolico e al Reale, nel quadro generale dell’attività inconscia. Mi avvalerò così dell’opera di Castoriadis – filosofo e psicoanalista che fu, per un certo periodo, allievo di Lacan, ma che ben presto arrivò a rinnegare gli insegnamenti del maestro, reo a suo parere di non aver riconosciuto, nel quadro dell’inconscio, il ruolo creativo dell’immaginario e di averne

fatto, nella celebre tesi della “fase dello specchio”, un “sottoprodotto dell’ontologia platonica” (Castoriadis, 2022, p. 33). In particolare, ricavando dal pensiero di Castoriadis l’idea – rinvenibile anche in alcuni luoghi dell’opera di Lacan (Lacan, 1991, Seminario 2, p. 47) – per la quale la *creatività*, più che la specularità, sia la proprietà dell’Immaginario, tenterò di ripercorrere il vissuto di Giovanna, integrando i concetti della teoria psicoanalitica con tre categorie della creatività (combinatoria, esplorativa, trasformativa) proposte da Boden (1990). Questa operazione mira a mostrare il dinamismo *immaginario* con il quale Giovanna, trasportata da un’esigenza *reale*, trasformò il *simbolico* su cui si strutturavano le sue credenze.

2. Giovanna d’Arco e il campo immaginario

Nel quadro di uno studio del campo immaginario si potrebbe pensare che la scelta di lavorare su Giovanna d’Arco abbia dell’arbitrario. Qualsiasi personaggio o caso clinico della storia potrebbe infatti risultare in egual modo utile allo scopo. La verità è che il suo caso rimane più emblematico di altri per almeno due motivi. In primo luogo, e questo è il motivo più banale, Giovanna d’Arco avrebbe avuto delle esperienze particolari, che ella descriveva come voci e visioni. Il fatto di aver avuto esperienze di questo tipo fa di qualsiasi personaggio, evidentemente, un caso più emblematico di altri per uno studio del campo immaginario, in quanto permetterebbe di illuminarne delle funzioni che in personaggi più ordinari sarebbero assenti, inattive o più difficilmente isolabili. Tuttavia, la storia ci testimonia di molti altri casi di personaggi che dicono di aver avuto voci e visioni. Perché scegliere proprio Giovanna d’Arco? E qui veniamo al secondo motivo. Non esiste caso nella storia di cui, di una persona che dica di aver avuto esperienze simili, si abbiano così tante informazioni. Grazie al lavoro di Quicherat (1849) sono a nostra disposizione gli atti dei due processi a cui andò incontro Giovanna prima e dopo la morte: quello di condanna (Ourcel, 1959) e quello di “riabilitazione” (Pernoud, 1973) – utile a completare il quadro con le testimonianze di chi la conobbe. A ciò si aggiunge il lavoro di Luce (1887) – di particolare importanza, come vedremo, per il nostro scopo –, che anche grazie all’opera di Quicherat, di cui era allievo, contribuì a ricollegare le apparizioni del 1425 a fatti concreti, molto specifici, della vita di Giovanna¹.

L’elevata mole e la qualità delle informazioni di cui disponiamo nel caso di Giovanna ci permette così di intendere le sue voci e visioni come prodotti immaginari più di quanto sarebbe possibile fare nel caso di altre visionarie, dove a tali manifestazioni non sarebbe possibile associare con altrettanta precisione, per mancanza di informazioni, gli aspetti biografici che soli consentirebbero di farne dei prodotti emergenti

¹ L’importanza di Luce rispetto alla ricostruzione storica delle apparizioni di Giovanna è stata riconosciuta anche, più recentemente, da (Neveux, 2012).

e descrivibili nel quadro di un vissuto individuale. In base al lavoro di questi importanti storici, per esempio, di Giovanna sarebbe molto più difficile sostenere che le sue esperienze siano state di natura mistica, cioè rese possibili da forze trascendenti, poiché nel suo caso tutto spinge a pensare che è invece per via della messa in moto delle sue stesse facoltà interne, del suo modo di reagire sul piano immaginario a fatti realmente accaduti – con le aspirazioni e i desideri che questi avrebbero promosso in lei – che Giovanna udì quelle voci e vide quelle immagini. Attenendomi a queste fonti, e a biografie più recenti basate su di esse, nei prossimi capitoli cercherò di mostrare come si possa giustificare il contenuto delle apparizioni del '25 alla luce delle influenze religiose e politiche che plasmarono l'immaginario di Giovanna negli anni dell'infanzia.

3. L'infanzia e l'attaccamento di Giovanna alla tradizione religiosa

La piccola Jeanette – così veniva chiamata da familiari, amici e conoscenti – nacque nel 1412 a Domremy, un piccolo villaggio dell'allora Ducato di Bar, che ritroviamo oggi con il toponimo di Domremy-la-Pucelle a Nord del Dipartimento dei Vosgi, nel Grand Est della Francia. Al tempo di Giovanna in quelle terre la gente era particolarmente devota al Cristianesimo. La strada che da Domremy conduceva al santuario di Saint Mihiel era continuamente solcata da gruppi di predicatori francescani (Cardini, 1998, p. 39) e non è escluso che proprio da essi la piccola Jeanette imparò a vivere in maniera intimistica il suo rapporto con la fede. Del resto, sembrerebbe che anche la madre, Isabelle Romée de Vouthon, e il parroco di Domremy, Guillaume Front – ai quali si deve più che a chiunque altro l'educazione religiosa di Giovanna – fossero imbevuti di idee francescane e valorizzassero particolarmente, nella dimensione della preghiera e del ritiro spirituale, il rapporto diretto con Dio.

Per quanto la devozione di Giovanna, anche per via di queste influenze, fosse più ardente del normale, essa si ben adattava alle consuetudini ecclesiali del suo paese, che ponevano al centro la messa domenicale e il rispetto dei sacramenti. Da diverse testimonianze si sa che ogni occasione era per lei buona per andare a confessarsi e “che quando era nei campi, ogni volta che udiva suonare la campana s'inginocchiava” (Pernoud, 1973, p. 100) o andava in chiesa per assistere alla messa. Il fabbriciere di Domremy, Perrin Drappier, racconta che quando non suonava la campana, lei puntualmente lo rimproverava, promettendogli di regalargli della lana se avesse svolto con maggior zelo il suo dovere (p. 90).

Aneddoti come questi rendono conto dell'idea che aveva di lei Guillaume Front, il quale ricordava spesso, come riportato dai testimoni del processo di riabilitazione, che “non ne aveva nessuna migliore di lei nella sua parrocchia” (p. 91). Ciò confermerebbe che Giovanna era ritenuta, a Domremy, un modello da

seguire. Essa rifletteva, in una versione di certo esaltata dalle qualità individuali, la tradizione religiosa della gente di quel villaggio.

4. L'infanzia e l'attaccamento di Giovanna alla tradizione politica

Si può dire che in Giovanna convivono due modi di vivere il rapporto con la religione. Da una parte un modo *personale*, vissuto nella preghiera e nel rapporto diretto con Dio. Dall'altra uno più *istituzionale*, nel rispetto dei costumi e dei sacramenti della tradizione cristiana. È possibile seguire questo schema per leggere anche il suo rapporto con la politica.

Oltre che per il Cristo Re, nel contesto della Guerra dei Cent'anni – in una zona per lo più occupata dagli anglo-borgognoni – il cuore della gente di Domremy batteva ancora per Carlo VII, da essi ritenuto – nonostante le rivendicazioni di Enrico V sulle terre d'oltre manica – il legittimo erede al trono di Francia, in quanto figlio del Re Carlo VI e della regina Isabella di Baviera. Il prezzo da pagare fu però, per i suoi abitanti, il dover far fronte agli assidui attacchi dei nemici e dei signori della zona, visto e considerato che Carlo VII, impegnato a contenere l'espansione a Sud degli inglesi, non poté più garantire la protezione di cui essi godono con i suoi predecessori.

In tale situazione, nei cinque anni precedenti alla prima visione di Giovanna, tra razzie e devastazioni di villaggi, diverse furono le ingiustizie che quella gente dovette subire, e che con ogni probabilità turbarono nel profondo la piccola Jeanette, facendo maturare in lei quel sentimento di pietà verso il suo popolo che la porterà a dividerne ben presto le idee politiche. Tra queste ingiustizie vi è ad esempio il fatto che gli abitanti di quei villaggi, non essendo gente abituata alle armi, per la paura di essere aggrediti da terzi furono costretti a stipulare accordi, spesso sfavorevoli, con potenti signori dei paesi limitrofi, scambiando denaro o beni materiali con garanzie poco affidabili di protezione. È assai probabile che Giovanna, malgrado la tenera età, avesse ben presente questo fatto. Sappiamo infatti che suo padre, Jacques d'Arc, era il decano di Domremy e che assieme al sindaco, al consigliere comunale e al curato Guillaeme Front presenziò nel 1423 a uno di questi umilianti accordi (Luce, 1887, p. 68). Un fatto che dovette sconvolgerla sul piano emotivo, sempre in quell'anno, fu la morte del marito di sua cugina, nel corso di un assedio mosso a Sermaize da un gruppo di soldati del duca di Lorena, il quale si era sottomesso dall'anno prima al re d'Inghilterra (pp. 66-67).

Queste informazioni suggeriscono quanto il grande impegno che Giovanna assumerà di lì a poco per la Francia potesse dipendere dal sentimento di pietà e vicinanza che provò per i suoi cari: parenti ed amici con cui condivise, fin dall'infanzia, la stessa tragica situazione di vita.

Seguendo questa linea interpretativa risulta al quanto riduttivo ritenere Giovanna una patriota. Solo in seguito, trasponendo in una causa politica più grande il semplice desiderio di difendere amici e parenti assumerà l'incarico di liberare la Francia dagli inglesi. Tanto più che, come ha mostrato Beaune nella sua *Naissance de la nation France* (1985), le stesse espressioni di “patriottismo” e “nazionalismo” non sarebbero adatte a descrivere i sentimenti dei personaggi medievali su cui si è edificato il mito di Francia. Queste espressioni entreranno a far parte dell'uso comune solamente più tardi.

Sembra allora che Giovanna possa aver agito in difesa di un popolo più verosimilmente identificabile nella gente del suo paese che nei francesi in generale. Nella situazione disperata di non trovare alternative non è da escludere che possa aver pensato – legando il suo destino alla liberazione del Regno di Francia e al volere di Dio – di convincere i regnanti a un'azione il cui fine ultimo doveva essere, almeno per lei, proteggere i suoi cari. Se questo è plausibile, allora le apparizioni che dal '25 in poi la accompagneranno sarebbero inscrivibili in una logica in cui vennero ad armonizzarsi, in lei, le esigenze personali e le istanze politiche di una nazione a venire.

5. L'immaginario effettivo e la creatività combinatoria di Giovanna

Da qui in avanti unirò assieme la concezione dell'immaginario di Castoriadis e la teoria della creatività di Boden per descrivere l'attività inconscia di Giovanna negli anni dell'infanzia. In particolare, proverò a mostrare le dinamiche che in questo periodo avrebbero promosso le apparizioni del '25 e con esse la trasformazione generale dell'immaginario di Giovanna.

Bisogna innanzitutto chiarire che cosa s'intende qui per immaginario. Si prenda la seguente definizione di Castoriadis: “parliamo d'immaginario quando vogliamo parlare di qualcosa ‘d'inventato’ – che si tratti di un'invenzione ‘assoluta’ (‘una storia immaginata di sana pianta’), o di uno slittamento, di uno spostamento di senso, dove dei simboli già disponibili sono investiti da altre significazioni rispetto alle loro significazioni ‘normali’ o canoniche” (Castoriadis, 2022, p. 214). Concettualizzando questa duplice funzione, più avanti nel testo il filosofo greco parlerà, nel primo caso, di un *immaginario ultimo e radicale*, mentre nel secondo di un *immaginario effettivo*, sempre già sottoposto alle leggi del simbolico.

L'immaginario effettivo di Giovanna è l'insieme dei simboli di cui ella dispone per orientarsi nel mondo. Le significazioni ‘normali’, o canoniche, sono quelle in cui si associa un significato al significante che tipicamente lo esprime. La tipicità di una significazione cambia, ovviamente, in relazione alla struttura simbolica di riferimento. In tal senso, l'immaginario effettivo di Giovanna delinea una struttura simbolica nella quale l'associazione tra gli inglesi e il male, ad esempio, è normale tanto quanto lo è quella tra il genere femminile e i vestiti da uomo. Inoltre, nell'immaginario effettivo, ci dice Castoriadis, si producono

slittamenti di senso in rapporto alle significazioni canoniche. Questo lo si comprende se si considerano le associazioni di una struttura simbolica alla luce delle leggi della struttura più ampia in cui è compresa. Nel caso di Giovanna, l'associazione tra gli inglesi e il male è ad esempio la riproduzione nel suo immaginario di una legge del senso comune. Quando poi, facendo leva su questa legge, Giovanna associa il male a qualcosa o qualcuno che inglese non è, ma che dal suo punto di vista gli assomiglierebbe, ecco che si verifica, nel suo immaginario, uno slittamento di senso in rapporto a un'associazione canonica. Pur basandosi sulla medesima legge, infatti, un'altra persona (come potrebbe essere un suo parente o un compaesano) potrebbe ritenere illegittima questa seconda associazione e associare invece il male a persone a cui Giovanna vuole bene, come ad esempio i poveri e i mendicanti. Questo conferma che l'immaginario effettivo, per quanto regolato da leggi simboliche date, segue in certa misura un principio di *arbitrarietà*, definito da *come* un soggetto *effettivamente* associa sullo sfondo di quelle leggi. Persone che condividono lo stesso senso comune possono produrre, basandosi su di esso, associazioni diverse, il cui grado di *creatività* sarà definito da quanto slittamento di senso implicano in rapporto alla legge a cui al contempo aderiscono. In tal senso, riprendendo le parole di Castoriadis, la prestazione fondamentale dell'immaginario in generale è l'invenzione, o la creazione. Ma di che tipo di creazione stiamo parlando nel caso dell'immaginario effettivo? Non certo di una creazione assoluta, radicale, poiché questa dimensione dell'immaginario in generale implica pur sempre, come si è visto, il ricorso a simboli già disponibili e così la *riproduzione*, nella produzione di associazioni seconde, della legge simbolica a cui rinviano. Castoriadis usa anche il termine *immaginazione seconda* per distinguere questa dinamica da quella dell'immaginazione radicale (Castoriadis, 2021). Riprendendo un termine di Boden possiamo definire la creatività che è in gioco in questa dinamica “combinatoria” e la prestazione specifica dell'immaginario effettivo “combinazione inusuale di idee familiari” (Boden, 2003, p. 3).

Pensate a un fisico [afferma Boden] che compara un atomo al sistema solare, o a un giornalista che paragona un politico a un animale decisamente non affettuoso. O ricorda alcuni esempi di associazioni creative in poesia o nell'arte visiva. In tutti questi casi, creare – e apprezzare anche – la nuova combinazione richiede una ricca base di conoscenze nella mente della persona e molti modi diversi di spostarsi al suo interno. Il giornalista o il lettore di giornali ha bisogno di una serie di concetti sia sulla politica che sul comportamento animale e di alcune conoscenze “personalizzate” sull'individuo politico in questione (ib.).

Per quanto riguarda Giovanna, pur non disponendo di un bagaglio culturale molto ampio, si sa che era dotata di una fervida immaginazione. Così, nell'attività riproduttiva che la portò col tempo a introiettare il luogo comune per il quale gli inglesi non fossero delle buone persone, non è escluso che per mezzo di un'altra combinazione, per la quale gli stessi dovevano essere, allora, emissari del diavolo, Giovanna

immaginò che i francesi, loro avversari, dovevano avere il sostegno di Dio e, in particolare, dell'arcangelo Michele, che guarda caso è il responsabile, secondo l'agiografia cristiana, della cacciata del diavolo e dei suoi seguaci dal paradiso.

Considerando queste possibili (e verosimili) associazioni di Giovanna, possiamo dire che se l'idea che gli inglesi non fossero delle brave persone non ha, in rapporto alla sua storia di vita, nulla di sconvolgente, l'associazione tra essi e l'esercito del diavolo, invece, per quanto non così creativa implica uno slittamento di senso non scontato se si considera che gli inglesi erano, e sono tutt'ora, un popolo di cristiani. Più ovvio sarebbe stato ad esempio, per un cristiano qualsiasi, immaginare l'associazione tra le forze del diavolo e gli infedeli – e a fortiori lo sarebbe stato per un cristiano di quel tempo, a cui simili ragionamenti dovevano risultare familiari per via delle Crociate. Lo stesso vale anche per l'associazione tra i francesi e l'arcangelo Michele, che per quanto non così creativa se si considera la resistenza dei francesi a Mont Saint-Michel nei primi anni '20, rimane comunque meno ovvia di quella che si sarebbe potuto stabilire tra essi e San Dionigi, che nella credenza popolare era il protettore per eccellenza dei francesi, in quanto patrono di Parigi e della basilica in cui da secoli si seppellivano i reali².

Basandosi sul suo personale bagaglio di conoscenze – riflesso di credenze popolari, religiose e politiche, del suo popolo – è probabile che Giovanna abbia silenziosamente preparato, con simili associazioni, negli anni dell'infanzia, le condizioni immaginarie delle apparizioni del '25. Tuttavia, come vedremo in seguito, in questo modo Giovanna gira attorno a una serie di idee centrali – relative alla presa di posizione di Dio per i francesi e al suo ruolo di condottiera dell'impresa – che rimangono irrealistiche nel quadro simbolico del suo immaginario. Queste idee la convinceranno veramente solo quando le si paleseranno d'un tratto nello scenario delle voci e delle visioni del '25. Il suo immaginario ne risulterà completamente trasformato e Giovanna si ritroverà da un momento all'altro a prendere per buone delle verità nuove.

6. L'immaginario radicale e la creatività trasformativa di Giovanna

Prima del '25 è probabile che Giovanna abbia fantasticato più volte e in più modi sul fatto che Dio fosse dalla parte dei francesi e che l'avesse scelta per scacciare, come fece l'arcangelo col diavolo, gli inglesi dalla Francia. Ma immaginare cose che sono possibili sullo sfondo simbolico di un immaginario effettivo non significa credere veramente in quelle cose. Ognuno di noi può infatti immaginare le cose più assurde senza con ciò venir meno a un principio di realtà che le smentisce. Questo perché, tra le varie associazioni che sono possibili nel quadro simbolico di un immaginario effettivo, oltre a quelle che implicano un uso

² Gli stessi suoi giudici a Rouen le chiedono se non le fosse mai apparso San Dionigi (Ourcel, 1959, p. 76). Lei stessa sa che a Saint Denis vi è "l'anima della Francia" (p. 104).

per slittamento di senso dei simboli disponibili vi sono quelle che derivano da un uso propriamente scorretto di tali simboli. Si pensi a un immaginario entro cui, essendo disponibili le immagini del gatto e del drago, con le rispettive proprietà a cui essi comunemente rinviano, si venga a produrre, per un uso scorretto – deliberato o meno che sia – di queste proprietà simboliche, l'immagine assurda di un "gatto sputafuoco". Per quanto assurde e scorrette, immagini come queste rimangono possibili nel quadro simbolico di un immaginario effettivo, in quanto fantasticherie che ne confermano la regola. Così, per Giovanna era perfettamente possibile fantasticare di essere destinata da Dio a liberare la Francia, senza con ciò venir meno al quadro simbolico del suo immaginario effettivo, rappresentato dal senso comune per il quale una persona con le sue caratteristiche – di genere, di età e di condizione sociale – non poteva realmente avere un simile destino.

Nel momento in cui, immaginando ciò che immagina nel '25, comincia invece a prendere sul serio queste idee, Giovanna si ritrova d'un tratto a credere in qualcosa di impossibile in rapporto al quadro simbolico del suo immaginario, il che equivale a dire che trasformò, in quel momento, quel medesimo quadro, non nel senso però di produrre slittamenti possibili in base a una legge istituita, ma sostituendo tale legge con una inventata di sana pianta e presa per vera. Un'operazione immaginaria di questo tipo rivela che, in generale, l'immaginario può *creare venendo meno* alle leggi simboliche dell'immaginario effettivo. Ciò vuol dire che deve esistere un'ulteriore dimensione, ultima e radicale, dell'immaginario in generale, vincolata a esigenze che nulla hanno a che fare con quelle leggi e che una volta attivata, in certi momenti della vita di un soggetto, può rompere con esse per crearne di nuove.

Vediamo allora di capire come una simile trasformazione possa essersi verificata nel caso di Giovanna. La questione è complessa, perché a seconda della lettura che si vuol privilegiare ci si ritroverà di fronte a un evento puntuale o a un fenomeno che si esplicita gradualmente nel tempo, di cui non sarebbe possibile stabilire né l'inizio e né la fine. L'obiettivo di questo capitolo è mostrare che le due prospettive non si escludono a vicenda. Partiamo allora da quello che, stando alle parole di Giovanna, non si sbaglia di certo a definire un punto di non ritorno: le apparizioni del '25. Non c'è bisogno di dimostrare che dopo questo evento Giovanna cambia. È lei stessa a individuarvi la causa di tutte le nuove idee che avrà e metterà in atto tra il '29 e il '31: il viaggio verso Vaucouleurs, per parlare con Robert de Baudicourt, capo militare dell'unica zona occupata dai francesi a Ovest della Mosa; il viaggio a Chinon, per parlare direttamente con Carlo VII e convincerlo di essere stata mandata da Dio per liberare la Francia; l'attacco mosso agli inglesi a Orléans e la liberazione della città; il viaggio a Reims, per l'incoronazione solenne di Carlo VII. È lecito pensare, dunque, che tutto questo sia stato possibile in quanto Giovanna era convinta di ciò che aveva visto e udito nel '25. Il problema è capire le cause di questa stessa convinzione, ovvero *che cosa* l'abbia prodotta (l'evento puntuale) e *come* Giovanna vi sia arrivata (il percorso graduale).

Abbiamo visto che, stando al quadro simbolico dell'immaginario effettivo di Giovanna, per quanto le due idee centrali del '25 – Dio è dalla parte dei Francesi, Io realizzerò la sua volontà – fossero possibili sul piano della fantasticheria, non potevano esserlo sul piano della credenza, salvo venir meno a questo quadro e sostituirlo con uno nuovo. Tale movimento, che potremmo definire *destituente*, mostrerebbe per Boden il passaggio da una forma di creatività combinatoria a una *trasformativa* – mediato da una terza forma, di cui parleremo a breve, di tipo *esplorativo*.

La creatività trasformativa riguarda tutte quelle idee che, in rapporto a un determinato insieme di regole (o spazio concettuale), risultano impossibili (Boden, 2004, p. 6). Ribadiamolo: non stiamo dicendo che Giovanna non poteva avere quelle idee, ma che stando all'insieme di regole del suo immaginario non poteva crederci veramente. Se in un modo o nell'altro, poi, arriverà invece a crederci, ciò vuol dire che, stando alla definizione di Boden, Giovanna deve aver rotto a un certo punto con quelle regole, trasformando da cima a fondo il suo modo di immaginare. Il problema è capire, di nuovo, come ciò possa essere accaduto.

Una lettura che potrà sembrare banale, ma che proprio per questo, forse, avrà il vantaggio di apparire verosimile, è quella di vedere nelle idee del '25 il riflesso di ciò che Giovanna desidera. Vi sarebbero allora due versioni di Giovanna: una che immagina ciò che vorrebbe essere (fino a prima del '25) e l'altra che si convince di essere ciò che immagina (dopo il '25). Si noti che nel momento delle apparizioni queste due versioni stanno assieme e arrivano a coincidere: *Giovanna immagina ciò che vorrebbe essere e si convince di essere ciò che immagina*.

Ora che abbiamo illuminato questo momento di discontinuità – in cui subentrerebbe una credenza che prima non c'era, o un'idea a cui Giovanna, fino a prima dell'evento, non poteva credere fino in fondo –, possiamo lasciarlo in sospeso, almeno per il momento, interrogandoci su *come* Giovanna vi sia arrivata. Fin da bambina, seguendo questa lettura Giovanna avrebbe fantasticato attorno a una serie di cose di cui sarebbe arrivata a convincersi nel '25. Oltre a una certa immagine di sé, si potrebbe identificare tutta una serie di sogni, speranze e ambizioni che la accompagnarono in quel periodo. Tra queste, alla luce dei fatti della sua vita fin qui esaminati, possiamo sostenere che centrali furono il pensiero relativo alla *fine delle sofferenze dei suoi cari* e quello a esso collegato della *cacciata degli inglesi dalla Francia*. Giovanna inizia dunque a sognare ad occhi aperti questi scenari, ed è probabile che a un certo punto abbia appreso, più o meno consapevolmente, che se davvero voleva fare qualcosa per realizzarli, se davvero voleva farsi carico della liberazione della Francia e porre fine alle sofferenze dei suoi cari, allora doveva *credere all'impossibile* – e cioè che Dio l'aveva scelta per salvare la Francia –; doveva trovare il modo per convincersene, anche a costo di autopersuadersi. Una parte di sé si rese conto che non era più sufficiente fantasticare e che per realizzare l'impresa aveva bisogno di quello slancio che solo *la credenza cieca in se stessi e in Dio* potevano

darle. Cosa accadde, dunque, a quel punto? Come affiorò in lei quel convincimento radicale, per il quale non esistono né ragioni, né condizioni di possibilità? Una parte inconscia di Giovanna comincerà a preparare lo scenario in cui sarà Dio stesso ad assicurarle che scaccerà gli inglesi dalla Francia. Questa parte lavorerà per far sì che la parte cosciente di Giovanna non possa esimersi dal credere all'impossibile – perché sarà Dio stesso a dirle, a quel punto, che l'impossibile accadrà.

Possiamo qui vedere che nel credere a questa impossibilità Giovanna crederà in Dio, per la prima volta, senza le ragioni per credere – che fino ad allora furono le Sacre Scritture, i Sacramenti, gli insegnamenti del prete e della madre – e che solo a quel punto, dunque, crederà *veramente* in Dio, perché vi crederà, finalmente, *per sua stessa scelta*, quando cioè credere non sarà più, in mancanza di ragioni esterne, possibile e nemmeno più distinguibile dal *credere in se stessi*.

Lo scenario del '25 è proprio ciò che fu *creato a un certo punto* e al tempo stesso *preparato nel corso degli anni*. Una volta che Giovanna apprende, in modo più o meno consapevole, che deve convincersi nel profondo di essere stata scelta da Dio – condizione necessaria, dal suo punto di vista, per realizzare l'impresa di cui desiderava farsi carico – inizia una fase in cui una parte di lei s'impegna nell'*esplorazione* del proprio vissuto, alla ricerca di idee, ricordi, immagini e parole che una volta legate fra loro in un certo modo e portate alla coscienza avrebbero potuto indurla a credere in quell'idea impossibile e al tempo stesso necessaria per i suoi scopi pulsionali inconsci. Boden associa questo movimento alla *creatività esplorativa*, tipica di quei soggetti che tentano, in risposta a un'esigenza profonda, in un certo momento della loro vita, di modificare il proprio spazio concettuale – cioè l'immaginario effettivo di Castoriadis – “per rendere possibili pensieri che prima non lo erano”.

Niente è più naturale della transizione dall'*esplorare* uno stile di pensiero al *trasformare* tale pensiero in qualche misura. Questo non riguarda l'abbandono di tutte le regole (là, c'è la pazzia), ma il cambiamento delle regole esistenti per creare un nuovo spazio concettuale. Le limitazioni del pensiero non solo limitano, ma rendono anche possibili certi pensieri - certe strutture mentali (p. 58).

Tra i contenuti di vissuto che, in vista delle apparizioni del '25, potrebbero essere affiorati alla coscienza di Giovanna, ve ne sono stati probabilmente tre di primaria importanza, sui quali è opportuno spendere ora qualche parola. Apriamo dunque, per l'ultima volta, una breve parentesi storica.

In un'opera di pura critica, destinata ad accompagnare la pubblicazione dei Processi, riferendosi alla prima apparizione di Giovanna, lo stesso Quicherat afferma: “tutto mi porta a credere che fu preparata per questo da qualcosa di straordinario avvenuto nel paese in cui viveva” (Quicherat, 1850, p. 1). Ora, grazie alle ricerche di Luce – che nella sua opera non mancherà di rendere omaggio all'intuizione del maestro –

sappiamo che proprio nell'estate del '25 gli abitanti di Domremy e Greux subirono il furto, per mano di una banda di filo-anglo-borgognoni, di tutto il bestiame che possedevano, salvo vederselo restituire poco dopo da uomini d'arme inviati dal Conte di Vaudemont sotto richiesta di sua cugina Jeanne de Joinville, a quel tempo castellana di Domremy (Luce, 1887, pp. 76-83).

La gioia che seguì alla restituzione dovette essere proporzionale a quanto poco quella gente contasse ormai sul proprio Re, o sui signori a cui erano vincolati, per ottenere giustizia in simili casi. E anche se ciò era in teoria possibile, nessuno di loro avrebbe potuto immaginare di poter *riottenere nella sua interezza* il bestiame rubato, come se il furto non fosse mai accaduto. Così, conclude Luce, “come potevano queste povere persone in generale e Giovanna d'Arco in particolare non vedere in una restituzione così inaspettata un segno straordinario della Provvidenza, un miracolo?” (p. 83).

Registriamo questo, dunque, come un evento che potrebbe aver lasciato un segno indelebile in Giovanna, e su cui lei stessa avrebbe potuto far leva per convincersi, da una parte, che Dio era dalla parte dei francesi, e dall'altra che stesse provando, in quel modo, a comunicare con lei. Per sostenere questa duplice tesi vi sarebbero altri due fatti su cui Giovanna potrebbe aver inconsciamente fatto leva. Per quanto riguarda la prima tesi, ci riferiamo qui alla vittoria dei francesi a Mont Saint-Michel, anche questa avvenuta nell'estate del '25. Che Giovanna l'abbia assunta come prova per confermare la prima tesi è suggerito dal fatto che l'arcangelo a cui è consacrato il Monte è il medesimo che apparirà a Giovanna durante o appena dopo gli scontri che si svolgeranno in quella zona. Che quella vittoria funzionasse poi, dal suo punto di vista, come prova a favore del fatto che Dio e Michele fossero dalla parte dei francesi, lo suggerisce che in quegli anni chiunque in Francia era portato a credere in cose simili. I Re che si succedettero nel corso della Guerra dei Cent'anni erano soliti alimentare fra i propri sudditi, sia dalla parte francese che inglese, questo genere di credenze, accaparrandosi il favore dei santi patroni di ogni nuova città che conquistavano. La notizia di quella vittoria, inoltre, circolò rapidamente in Francia, anche grazie alla campagna pubblicitaria messa in piedi da Carlo VII, il quale ebbe gioco facile a parlare di intervento divino – e da qui ad accaparrarsi il favore di Dio e dell'arcangelo –, essendo che quella vittoria, giunta dopo anni di estenuante resistenza in un territorio che era quasi del tutto sotto il controllo inglese, ebbe effettivamente dell'incredibile. La stessa Giovanna potrebbe allora aver seguito il medesimo schema nell'interpretare la faccenda della restituzione del bestiame, che era ai suoi occhi altrettanto miracolosa e rappresentava di certo, nel suo piccolo, una vittoria dei francesi sugli anglo-borgognoni, in un paese la cui situazione degli abitanti appariva analoga a quella del Monte, dove similmente si resisteva nel bel mezzo di una zona circondata dal nemico. Ma se è plausibile che Giovanna abbia creduto, per una serie di associazioni, nell'intervento divino anche nel caso della restituzione del bestiame, allora potrebbe aver immaginato, facendo leva sulla profezia per

la quale la Francia sarebbe stata risolledata un giorno da una vergine³ – e qui veniamo al terzo fatto –, che la restituzione fosse un modo con cui Dio stesse provando a comunicarle qualcosa di importante...

Fatto sta che nella stessa estate in cui accadde la vittoria dei francesi e la restituzione del bestiame apparve a Giovanna l'arcangelo per comunicarle che per volontà di Dio si sarebbe messa alla guida dell'esercito di Carlo VII e avrebbe liberato il Regno di Francia dagli inglesi, in un momento che non poteva essere dei migliori per avvalorare la profezia secondo cui la vergine misteriosa si sarebbe palesata – risolledata le sorti di Francia – in seguito al tradimento di una donna, che in quel periodo storico, guarda caso, poteva benissimo essere la Regina di Francia, Isabella di Baviera, il cui tradimento fu sancito dalla decisione di cedere il suo Regno al Re d'Inghilterra, Edoardo V, con il trattato di Troyes del 1420.

In conclusione, Giovanna potrebbe aver fatto leva sull'insieme di questi eventi per rendere credibile a se stessa e agli altri il fatto che Dio l'avesse scelta per scacciare gli inglesi. Ma la domanda è: l'insieme di questi fatti è sufficiente affinché Giovanna creda *ciecamente* in questa idea? Ella può al limite continuare a ricercare fatti per credere, ma l'insieme dei fatti funzionali a credere non può produrre di per sé alcuna credenza, solo un aumento del numero di fatti su cui far leva per credere. E anche nel caso in cui si finisca per credere facendo leva su quei fatti, ciò confermerà che in quell'istante la ricerca e la connessione dei fatti sarà stata interrotta dalla semplice *decisione di credere*, che nulla ha che fare con una conclusione a cui si perverrebbe alla luce dei fatti, ma con un'esigenza non ulteriormente motivabile che la farebbe accadere. Questa decisione non è qualcosa su cui si può dire che un soggetto abbia il pieno controllo, e non è nemmeno, d'altra parte, la prova che un soggetto sia fuori di sé, nel senso di affetto da qualche patologia. Essa ha semplicemente a che fare con le esigenze fondamentali di ognuno di noi, che ci spingono a prendere decisioni, appunto, che ognuno di noi non si rende conto fino in fondo di prendere, un po' perché siamo limitati e un po' perché dobbiamo nascondere in certi momenti a noi stessi di averle prese, pena rendersi conto di poterle mettere in discussione e far crollare le certezze di cui crediamo di aver bisogno. Solo chi non coglie fino in fondo la "normale pazzia" che è in ognuno di noi può credere che Giovanna sia affetta da qualche patologia per questi motivi. Giovanna, come ognuno di noi non può evitare di fare, ha deciso di credere in qualcosa. Questa decisione, ovviamente, come in tutti i casi ha una sua storia. Essa racconta di una serie di fatti che le sono accaduti, esternamente e internamente, aumentando l'intensità dell'impatto su di lei di certe idee a discapito di altre. La decisione che *prende* e in cui è *presa* è tutta in questa serie di aumenti e diminuzioni d'intensità per i quali ai suoi occhi qualcosa acquisirà valore a discapito di altro. Giovanna conduce ed è condotta, dunque, da questo gioco intensivo,

³ Sia dal processo di condanna che da quello di riabilitazione sappiamo con certezza che Giovanna era a conoscenza di questa profezia. Da certe testimonianze del processo di riabilitazione (Durand Laxart, p. 98), sappiamo inoltre che non perdeva mai l'occasione di parlarne ad amici e conoscenti (Pernoud, 1973, pp. 98, 113).

che si svolge in lei gradualmente, con il passare degli anni, dando vita a quell'insieme di simboli e valori con i quali si orienterà nel mondo. Questa intensificazione graduale di alcune idee a discapito di altre, che lei in parte controlla, la accompagnerà fino alla decisione di credere allo scenario che le apparirà nel '25. Essa la raggiunge, dunque, come il naturale punto di arrivo di un percorso interiore. Ma è altrettanto vero che non potrebbe raggiungerla se non ponendo fine, da un momento all'altro, a un'indagine che per sua natura non conoscerebbe fine, che avrebbe potuto condurla a rimettere in discussione quell'idea in favore di un'altra e così via all'infinito. Ecco perché, allora, oltre che a essere *preparato* nel corso degli anni, lo scenario che si apre a Giovanna nel '25 è anche, paradossalmente, *creato* a un certo punto. Spinta da un'urgenza su cui non ha potuto esercitare un pieno controllo, ha deciso di credere veramente, a un certo punto, di essere stata scelta da Dio. Le apparizioni del '25 non sono altro che la messa in scena di questa decisione. Tuttavia, la parte inconscia di Giovanna lavora in modo tale che la verità emergente da quello scenario non sia vissuta dalla parte cosciente come il frutto di una sua decisione, ma come un fatto. Ciò è ottenuto con l'ideazione, da parte dell'immaginario ultimo e radicale di Giovanna, dell'escamotage per cui è Dio stesso a confermarle di essere stata scelta da lui. Giovanna persuade così se stessa, fino alla fine, che questo fatto non sia una formidabile invenzione del suo immaginario, o più semplicemente che non dipenda da lei.

Solo sul finire del suo processo, il 15 marzo del 1431, in un momento di commovente parresia, interrogata da un giudice su come poteva essere sicura che fosse veramente Dio a parlarle, Giovanna risponde, con grande lucidità, "ho voluto crederci". In questa apparentemente innocua risposta Giovanna rivela che c'è sempre stata lei, più che Dio in persona, alla base di quelle apparizioni, e che è sempre stata lei a rendere credibile, a se stessa e agli altri, che alla base di quelle apparizioni c'era Dio.

Bibliografia

Beaune, C., 1985, *Naissance de la nation France*, Paris, Éditions Gallimard.

Boden, M., 2004, *The creative mind. Myths and mechanisms*, London, Routledge.

Cardini, F., 1998, *Giovanna d'Arco. La vergine guerriera*, Milano, Edizione Euroclub Mondadori.

Castoriadis, C., 2022, *L'istituzione immaginaria della società*, traduzione italiana di Profumi E., Milano-Udine, Mimesis; ed. or. 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Lonrai, Éditions du Seuil.

Castoriadis, C., 2021, *La scoperta dell'immaginazione*, in Ferrarin A. (a cura di), *L'elemento immaginario*, traduzione italiana di Ridolfi M., Pisa, Edizioni ETS; ed. or. 1986, *La découverte de l'imagination*, in *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe II*, Lonrai, Éditions du Seuil.

Lacan, J., 1991, *Il seminario Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicanalisi 1954-1955*, traduzione italiana di Di Ciaccia A., Torino, Einaudi; ed. or. 1978, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Éditions du Seuil.

Luce, S., 1887, *Jeanne d'Arc a Domremy. Recherches critiques sur les origines de la mission de la pucelle*, Paris, Hachette.

Neveux, F., 2012, *Les voix de Jeanne d'Arc, de l'histoire à la légende*, in "Annales de Normandie", 62^e année, n° 2, pp. 253-276.

Ourcel, R., 1959, *Il processo di condanna di Giovanna d'Arco*, traduzione italiana di G. Morandi, Bologna, Il Mulino; ed. or. 1953, *Le procès de condamnation de Jeanne d'Arc*, Paris, Le Club du meilleur Livre.

Pernoud, R., 1998, *La spiritualità di Giovanna d'Arco*, traduzione italiana di G. Cavalli, Milano, Jaca Book; ed. or. 1992, *La spiritualité de Jeanne d'Arc*, Paris, Éditions Mame.

Pernoud, R., 1973, *Il processo di Giovanna d'Arco. Verballi del processo di riabilitazione 1450-1456*, traduzione italiana di R. Esposito, Roma, Edizioni Paoline; ed. or. 1953, *Vie et mort de Jeanne d'Arc. Les témoignages du procès de réhabilitation 1450-1456*, Paris, Hachette.

Quicherat, J., 1850, *Aperçus nouveaux sur l'histoire de Jeanne d'Arc*, Paris, Libraires de la Société de l'histoire de France.

Quicherat, J., 1849, *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc dite la Pucelle*, Paris, Libraires de la Société de l'Histoire de France.

Jessica Vollstädt

She will be drenched with pitiful tears.

Jeanne d’Arc in the obligation and freedom of the *private law*

ABSTRACT: The most vivid images of Jeanne d’Arc demonstrate a girl who cried a lot, for her own people as well as for her enemies, who were suffering from the war she was inciting again, a war that served to liberate the oppressed, her people. This contribution attempts to situate her tears theologically in the context of *the gift of tears*. The tears she actually shed, especially on the day of her death, initiated a politics of tears that did not make her a saint, but a model of humanity until today.

Keywords: Gift of tears, prophecy, private law, self-determination, humanity

1. Tears creating a nation

J’entraî un jour chez un homme qui a beaucoup vécu, beaucoup fait et beaucoup souffert. Il tenait à la main un livre qu’il venait de fermer, et semblait plongé dans un rêve; je vis, non sans surprise, que ses yeux étaient pleins de larmes. Enfin, revenant à lui-même: “Elle est donc morte! dit-il. – Qui? – La pauvre Jeanne d’Arc” (Michelet, 1930, p. 1).

After a long and eventful life, it is the fate of a young girl from the late Middle Ages that an old man moves to tears. With these words, Jules Michelet begins his epoch-making story of Jeanne d’Arc.

The figure of Jeanne is one that still moves us to tears today. It doesn’t matter who hears or reads her story: “Telle est la force de cette histoire, telle sa tyrannie sur le cœur, sa puissance pour arracher les larmes! Bien dite ou mal contée, que le lecteur soit jeune ou vieux, qu’il soit, tant qu’il voudra, affermi par l’expérience, endurci par la vie, elle le fera pleurer” (ib.).

This statement of the emotional quality of Jeanne’s story this message, from the year 1841, is still up-to-date. And in the further development of history Jeanne herself is made to shed tears excessively, since those of the reader, the spectator, do not seem to be enough to appreciate the tragedy adequately, a tragedy for a young woman for whom one wept long before one was allowed to officially invoke her in prayer: “Le monde a admiré, et l’Église a prié. Ici c’est autre chose. Nulle canonisation, ni culte, ni autel. On n’a pas prié, mais on pleure” (p. 2). Before the official halo, Jeanne had long been in the spotlight as an icon of the French nation: “Souvenons-nous toujours, Français, que la patrie chez nous est née du cœur d’une femme, de sa tendresse et de ses larmes, du sang qu’elle a donné pour nous” (p. 8). Michelet

considers her a martyr for the French people, whom he addresses, including himself by the “*nous*”. But it is not only the French nation that feels addressed by the person of Jeanne; through her canonization in 1920 she has a universal significance in the Roman Catholic Church. Jeanne’s name reaches all parts of the world and is very appreciated. The question arises whether Jeanne was not rather a martyr for something that was much more than just local patriotic ambition which seems strange to us nowadays. They seem to have so much significance to this day that Jeanne’s tears are even used for commercialization. Today in Rouen sugared almonds called *Les larmes de Jeanne* are sold as a specialty of the city. The label shows Jeanne at the stake, the executioner behind her. Moneymaking through emotion of an event, a long time ago, a crying girl burned at the stake.

600 long and eventful years separate us and Jeanne, and they also involve different meanings with regard to emotions. I would like to explore Jeanne’s tears and the emotions associated with them in the late medieval context, in order to find out what tears were all about in the context of her trial records. And then to ask why this story still moves people to tears today.

2. The gift of tears

Tears do not exist in themselves but are physically, contextually and culturally determined. Tears are not just a sign of sadness, and although we have very nuanced interpretations of crying today, an understanding of the meaning of tears during Jeanne’s time is crucial to understand her tears. In Jeanne’s case, too, it is the very concrete human being that weeps, subject to a multitude of historical, cultural and social conditions. Jeanne was a person of the late Middle Ages who was deeply incorporated into Christianity. And it was precisely at this time that a special meaning was attached to tears, as a special gift and grace: the *donum* or *gratia lacrimarum* (Benke, 2002). The *donum lacrimarum* was established early on as an essential act of faith inherent in Christianity, and in the late Middle Ages it was impossible to imagine life without it. The gracious tears served above all the conversion of man, the repentant devotion to a God whose creation was sinful from the beginning. Therefore, the Passion of Christ, who sacrificed himself for the sin of man, was the focus of this time, plagued by turmoil and terror, in which people hoped for God’s saving action once again. The end of all tears remained the eschatological hope promised to those who believed: “Blessed are you who weep now, for you will laugh” (Luke, 6:21).

True tears were essential in the late Middle Ages for an outwardly demonstrated Christian piety, and at the same time, true tears based on a virtuous attitude remained a God-given charism, *gratia*. There were mystical women in the Middle Ages who caused a stir by their excessive weeping, like Margery Kempe. This could easily lead to the suspicion that it was not God himself who was at work, but the devil. The

Malleus Maleficarum, a guidebook for detecting witchcraft from the 15th century testified that weeping could be used as a sign of right belief in God, because a witch could not shed tears in the presence of her judge. Tears in themselves, however, remained open to interpretation. It was therefore particularly important to certify that Jeanne had shed genuine tears of repentance and contrition in order to portray her as a good Christian. But Jeanne also seems to have cried often in other ways.

3. Jeanne's tears

The most crucial scenes, the most vivid images of a weeping Jeanne who not only struggles but also deeply regrets the suffering she caused herself, are scenes reported in the records of the trial of rehabilitation 25 years after her death. It corresponds to the tactics of the trial of rehabilitation to highlight precisely Jeanne's outward and thus visible forms of piety as conforming to church doctrine. Thus, according to witnesses, she is said to have cried a lot during mass, confession and communion, signs of *repentance* and *humility*. The congruence of the inner and the outer had to fit. Besides crying out of religious emotion, Jeanne also cried out of fear, and pain, following the shock of her wounding, according to her innocence and youth. She seemed to be tended to cry easily, also when she was called a whore by her enemies (Duparc, 1977, p. 394). However, most of Jeanne's tears were shed – apart from receiving the sacraments – because of the horrors of war. Jeanne's tears in war are signs of an inner turmoil, of compassion, whether it was with her own people or with her enemies. She was well aware of the fact that she was responding to a war between two Christian nations whose real task was to live in brotherly peace. Her visionary eyes, which were filled with compassion, focused on what had to be done to put an end to this suffering. The great suffering felt for the loss of each enemy correlated with the pain of her country, which faced a constant threat that could only be taken away from her compatriots by defeating the enemy. She wept when she saw the consequences of her mission. The cruelty that her actions had to entail was softened by the images of a weeping Jeanne who never lost her *humilitas* in this war, which culminated in the recognition of the *humanitas* of her enemies.

The *collective emotion* of the French people, especially the pain of the little people who suffer most from the war, correlated with Jeanne's *inner pain*, which called her to action to put an end to this. The pain of the people manifested itself in Jeanne's tears, which she shed in motherly care. She understood her mission as the deepest expression of heavenly compassion for her people. She did not limit this *solidarity* to her compatriots, for she also saw the individual human being in the crowd of her enemies who were sent into battle for political reasons. This war was waged to the detriment of the poor, who could hardly defend themselves, and the soldiers who were the first to fall in battle.

Thus, in the image of the dying Englishman (Quicherat III, 1845, pp. 71-72), we see almost a *pietà*. The latter, a prisoner, had been so badly wounded by a Frenchman that Jeanne, who had seen this from her horse, immediately dismounted, encouraged him to confess his sins, held his head, and tried to comfort him all she could. That she constantly urged her own soldiers to confess and thus tried to wage as just a war as possible in a decent manner corresponded to the same mentality. It was an impossibility to prevent the soldiers from robbing and plundering, but she always tried, because she was especially concerned about *the poor* who suffered from this. Jeanne was part of this people, she knew the hardships of daily work, the daily threats, the situation of having to flee. She never forgot that the war she was trying to decide was fought on the backs of the little ones. And this attachment to the people was reciprocated. Especially in the personal encounter with Jeanne, many people, initially sceptics, began to cry “à chaudes larmes” (Quicherat IV, 1847, p. 211), because they were very moved by Jeanne and her words. Their hope for the salvation of the kingdom was confirmed at the coronation of Charles VII in Reims which evoked tears of gratitude. But there were not only tears in these glorious days of victory.

For Christine de Pizan, who had cried for 11 years over the decline of France (Quicherat V, 1849, p. 4), Jeanne made the sun shine again. And how much Jeanne’s mission must have caused tears of joy for Christine, who fought for a good image of women! It was through a woman that God helped his people and not through a man (p. 13). There were few people comparable to Jeanne. She was commonly compared to Christian male and female role models, but since these comparisons were all inadequate in regard to her particular appearance, her supporters also tried to interpret existing *prophecies*, from Merlin and Beda, towards her. And some of these prophecies also relied on the image of tears.

4. Prophecy

These prophecies spoke of a *puella*, a young innocent girl, to save France. Jeanne fulfilled the prophecies associated with her by switching from her passive weak female role, dictated by society, to the active strong male role of a virgin warrior, combining her innocent status with *male power* and *maternal affection*. She challenged and transcended gender definitions. But what she saw, what filled her eyes with tears, had to leave all conventions behind.

The just mentioned *donum lacrimarum* also qualified her as an announced visionary, as a prophetess who saw more than her surroundings, but above all the suffering of the poor, whom she considered herself sent to rescue. She took this suffering upon herself by making it her own. She was not a passive seer. As an *active prophetess*, she fulfilled herself what she announced, the liberation and salvation of her people.

Tears are what she was destined for in one of the prophecies circulating and referring to her, for *she will be drenched with pitiful tears*; she will constantly weep over the calamity of the kingdom and the labors of the French, she will be very merciful to the poor, and she will also be very compassionate to the humiliated enemies, as the prophecies were interpreted (Lanéry d'Arc, 1889, pp. 451-452).

To revise Jeanne's verdict of condemnation as a relapsed heretic, it was after her death particularly important to legitimize her warlike behavior and to free her from the charge of *cruelty* with the help of the concepts of tears and pity. Jeanne's virtuosity in warfare, praised in numerous documents, and mercy had to be balanced. But although she felt pity for her enemies, she was resolute to free France from them. Jeanne had become familiar with the milieu of battle and knew how to stage sieges, to win battles, to use ballistics. And although Jeanne preferred her banner 40 times over, she lauded the sword she had taken from a Burgundian, for it was extremely good for good blows and stabs (Tisset I, 1960, p. 78).

She will have realized very soon that this war could not be resolved diplomatically, at least not yet. She is known for her saying "que on n'y trouveroit point de paix, se ce n'estoit par le bout de la lance" (p. 105), that is, through military battles.

When she spoke of war during her trial, we are confronted with a different Jeanne from that of the early days, who often shed tears over the horrors of war. This lack of reluctance to military confrontation and bloodshed was highly blamed on her. Thus the accusation of her judges was that she had disturbed all true peace and had incited the war anew (p. 427), an accusation that was not unjustified by the English side, who also saw themselves as chosen by God.

Would there have been another way for Jeanne to intervene to decide this war, to end the suffering? For her contemporaries, it was precisely her miraculous talent in military skills that was a sign of God's intervention. For her enemies, it was a sign that she had to be a *sorceress*, a witch. And with Jeanne's first failures, her own party also began to suspect her, significantly the royal advisors.

5. Battles versus diplomacy?

After the coronation, Jeanne and her king still pursued the same goal, the reconquest of France, but Jeanne wanted to achieve this through military endeavor, while her king referred to diplomacy. The king's disinterest in his threatened cities was diametrically opposed to Jeanne's *loyalty* to them, and Jeanne found herself in conflict with her loyalty to these cities and to her king. Did she ultimately act against the king's will, as was implied by his advisors in a letter after her capture, that that she did not want to follow any advice and did everything as she pleased (Quicherat V, 1849, p. 168)?

Or did Jeanne's king deliberately send Jeanne to battle once again? Perhaps even with the knowledge that she, who could no longer rely on an army but only on a comparatively few hired soldiers, was exposed to the greatest danger and accepted this, nevertheless hoping that she could still win victories? Was she disturbing his diplomatic plans? And did she set out without his knowledge or permission to rescue the occupied Compiègne, where she was to be captured? The sources provide different pictures. It is certain that she saw her fight as not yet over and remained loyal to her king until death, even if she was sometimes not satisfied with his hesitation, his indecisiveness. Now the time had come to stop concealing the smouldering differences. Her fight continued by coming to the rescue of those who were threatened, the inhabitants of Compiègne. She could have fought elsewhere, but the inhabitants of Compiègne were in need of protection and called her. She came to help them like a *mother* is concerned for her children, like a *sister* tries to protect her siblings. It was because of the people of Compiègne, suffering from the alleged ceasefires, why she herself, already in captivity, tried to escape from a high tower to come to their help, risking her death, and interpreted as *suicide* in her condemnation trial.

If anyone maintains the care of the French people, it is Jeanne, who does not turn away, not even from that king whom she led to the coronation. But when the latter neglects and forgets his loyalty to his people, it is Jeanne who continues to carry out his royal *duties*, even when the man behind the king dithers and doubts. The fact that it is precisely Jeanne, the young peasant girl, who performs the least royal duties, the care for a people, is the paradox of the relationship between Jeanne and Charles. Consequently, Jeanne becomes the *virtuous fighter* and Charles the *female weakling* in literature.

Especially stage plays, novels and films illustrate the lack of dignity attributed to Charles VII, the lack of courage and, above all, the ingratitude and disloyalty not only toward Jeanne but toward his entire kingdom. Maxwell Anderson, however, emphasizes in his play *Joan of Lorraine* that this is and was irrelevant to Jeanne's mission, which was quite clear to her: if God wants to see him crowned as king, *He* cannot go wrong, regardless of anything Charles did or said. Anderson dramatizes this gap between them by setting the climax of the discrepancies between Jeanne and Charles right before the coronation. Jeanne would still have the option of taking away his crown because of his lack of dignity. But she knows about her divine mission, just as this was also essential for the historical Jeanne: "No. He could not be wrong. This is the king He chose and He could not be wrong" (Anderson, 1946, p. 74).

6. The Valley of Tears

Many of the great stage plays about Jeanne captured the constellations and mentalities of the characters at the time shockingly well. And each has recognized its own truth. While Bernard Shaw never makes his

Saint Joan, a bulwark of steadfastness, cry at any point, even though she would have reason enough to do so during the scenes, Anouilh only makes his Jeanne ou *L'alouette*, weep at one point within the play. When her judge confronts her with the fate of Jesus, who suffered more than anyone else to take upon himself the sins of the world, all past, present and future, and thus Jeanne's own sins as well, tears come to her eyes at his suffering, which so much outweighs hers. When she realizes that her mistakes are partly responsible for his suffering, she says, *les larmes aux yeux*: "Pardon, Messire. Je n'avais pas pensé que Notre-Seigneur pouvait le vouloir. C'est vrai qu'Il a dû plus souffrir que moi" (Anouilh, 1953, p. 157). She submits to her abjuration because this pressure of required *Christian guilt* is too great.

In 1431, after a long, intense trial, Jeanne renounced her voices and her mission, accompanied by desperate *laughter*, only to take this back just a few days later. Why? Why did she not accept her life imprisonment and continue to hope for rescue or escape? What was so important to her that she even accepted death for it? Maybe, in reality, the pressure of fear was too great on that day, the stake already in front of her. But after this, she seemed to have realized that the possibilities of leading a *self-determined* life were now exhausted. And the last self-determined act was to put on *men's clothes* again, which amounted to a commitment to her mission, resulting in her death sentence.

The statements on the day of Jeanne's death were made by witnesses who were interviewed about 25 years after the event and should therefore be taken with a grain of salt. For their task was to rehabilitate Jeanne's reputation without turning her into a saint.

When Jeanne was told on the morning of May 30th that she was to be burned alive that day, she burst into tears and lamentations. This shock, this fearful reaction to her fate is all too natural and it is all the more important to emphasize that the Roman Catholic Church turned exactly this reaction against her *canonization*. She cried for herself and her fate, screamed, quarreled, accused her judge, and shed tears of fear. This was not the reaction of a *heroic saint* who came close to her Creator. As a sign of fear, these tears demonstrated weakness and lack of trust in God, as the *advocatus diaboli* declared. These tears show *us* today, no saints at all, a very young girl who just wanted to stay alive. And yet, Jeanne herself had forced her destiny.

Now her time was running out. And after the initial shock, another cathartic process began for Jeanne, which was again accompanied by tears. Jeanne was comforted by the sacraments of confession and the Eucharist which she was granted and which she received immensely piously and in tears, as an outward sign of Jeanne's divine and ecclesiastical obedience. For too long she had asked for these sacraments, and they had been denied her. Now, however, in her world of faith, she received the greatest forgiveness of sins and the One who had died for her, "*cum maximis lacrimis et summa devotione*" (Duparc I, 1977, p. 399),

this little altar bread passing *sweetly* on the tongue, as it was not to be chewed, must have stood in peculiar contrast to her *salty* tears.

On the way to the stake she was also crying (p. 446). She now saw no reason to accuse anyone of her fate, to complain or to quarrel with it. It was no longer about France, no longer about the French king, it was about her salvation, about her deepest connection to what she believed in. Now there was only herself and God, whom she was soon to meet. She had not yet expected her death; the reconquest of France, for which she had been sent, was too incomplete, even if she seemed to have felt from the beginning that she did not have much time at her disposal. She is said to have told her king that she only had about a year and not much more and that therefore good action had to be taken this year. The year was long over, and what she had hoped for during her trial, namely *liberation* by her own people (Tisset I, 1960, p. 148), had failed to materialize; all that was left for her was to be freed by the One who had already freed her once through his own death.

And while she was already tied up at the stake waiting for the sentence to be carried out and spending her last minutes in prayer, she wept and so did those around her according to the witnesses.

And now we must be careful not to perpetuate *anachronistic* shortcuts. For the impression could quickly arise, and it has over time, that the tears of those present in the marketplace were a sign of the awareness that Jeanne had been unjustly condemned.

The witnesses in the trial of rehabilitation had to answer article 25 of the *catalog of questions*, which claims and *states as truth* that Jeanne, especially on her dying day, behaved most catholic and holy, recommitting her soul to God, and calling *Jésus* with a loud voice until she died; so that she moved all those present, even the enemies of the English, to a profusion of tears. “*Et sic fuit, et est verum*” (Duparc I, 1977, p. 196). This article does not ask for remorse from those who condemned Jeanne but wants to verify her most exemplary Christian end. In order to reverse Jeanne’s judgment, she had to be presented as a blameless Christian who died in an exemplary manner. This *conditio mortalitatis* let Jeanne weep for her own sins before death and was therefore extremely important before every execution. Everyone present was required to participate and therefore had to be moved to tears, “*fuerunt provocati ad lacrymas*” (p. 186), even the English hostile to Jeanne, including her judges. Up to 10,000 people would have wept, because it was a great pity (p. 202). *Pietas* in this context is a pity for Jeanne. Pitić, pietas, pity also means duty. It was a *duty* to have and to show this pity. Those present are obliged to feel pity for Jeanne who, far from accusing others or rebelling, withdrew into herself in exemplary piety, while still asking forgiveness from all around her (p. 218). Whether this was true to the facts or part of Jeanne’s required rehabilitation, it was symptomatic for this time. The spectacle of executions was based on this established order of repentance, the last possible return to orthodoxy, to the law, for everyone.

Those who weep for the sins of others, who thus participate in this suffering can in this way also cleanse themselves of guilt. Those tears of the crows were shed in the hope that God may be merciful to Jeanne, just as everyone hoped for themselves that *He* would ultimately prove himself merciful. *Substitutionary weeping* is a common Christian act in medieval times. That tears were shed at an execution, which naturally also satisfied sensationalism, was a daily occurrence and is attested for executions as well as for public sermons. And yet those present, children, women, men, soldiers, churchmen, English nobles, were certainly not insensitive to the fact that a young girl was dying a terrible death. Despite all the Christian sentiment at this time, there was certainly room for the simple regret that something so terrible, something so unnatural as the deliberate termination of a young life had to happen. There must indeed have been some murmuring among the crowd that, with such political *pressure* on the trial from the English troops present, the verdict against Jeanne might not have been entirely just. Thus, in addition to the already heated atmosphere, some French citizens of Rouen cried out of pity because it was said that Jeanne had been *unjustly condemned* (p. 380).

But the fact that executions took place in public was also a very practical means of reminding the crowd of their own wrongdoing and making a warning example. They saw what could happen if they did not follow the rules that served to protect the God-given order; and at the same time, the institutions demonstrated that they could maintain law and order. This earthly adjustment was restored by the execution of Jeanne. What happened in the world to come was another question.

The knowledge that ultimately this fallibility is inherent in all human beings and that everyone is in danger of misbehaving before the final judge and being expelled from the Church community creates a peculiar sense of solidarity between Jeanne and those present at her execution.

Jeanne's tears give those around her an insight into her innermost state of mind – they have a *social character*. Jeanne's tears had expressed the collective emotions of her suffering people at the beginning. At the end of her life, her tears turn into a collective crying of the crowd around her, revealing shared values, fears and hopes.

By being expelled from the Christian community and dying by fire, Jeanne, through the eyes of her time, performs the penance that makes her hope for the mercy of the last judge, for whom Jeanne alone now hopes. And in this, she is equal to all the others, in this awareness all political and social barriers and obstacles disappear and unite all those present. It could happen to any one of them, for they are all fallible, and thus simply still human and obstinate.

And it is precisely this humanity, *l'homme*, the human being itself, that brings Anouilh's lark to the stake. After her abjuration, she felt her hopelessness in this imprisonment. Warwick, who visits her in her cell, relieved that no execution has taken place, asks her if she is crying, which she denies. By talking to him,

in the agonizing certainty of her abjuration, she finds herself, finds her *No*, her negation of everything that is corrupt and wants to take her away from herself, and if it is the Christian humble attitude. She is not made for a normal life, for concessions, for compromises. For what is she if not Jeanne who fights for her *convictions*, loyal, brave and true? “Hé bien, j’assume, mon Dieu”, she calls out to *Him* who is silent, “je prends sur moi!” (Anouilh, 1953, p. 179).

She has learned perfectly, with the help of her voices, to govern herself (Tisset I, 1960, p. 47), without the clergy, without any man, so that she is now able to follow her deepest voice, her conscience. She knows that when *He* is silent, it is because she is capable of speaking and deciding for herself.

So we finally arrive at Jeanne, who actually took back her abjuration and in a very short time was again wearing the men’s clothes she had to take off before. And it is Jeanne, freed from norms and institutions, who now speaks and is a model for the *eternal human conscience*, for she no longer bows to any ecclesiastical pressure, nor to any that holds God before her as a moral pressure. For she now keeps this liberator from all chains pressed to her heart, the cross made of scraps of wood by an English soldier who felt pity for her, with which she dies weeping, calling out the name of Jesus.

Like Him, the Shepherd, she, the shepherd girl, is staged as the personification of innocence, *sacrificed* on the altar of greed, power and politics to serve the fancies of the powerful, who didn’t realize that they are creating a martyr by doing so. Jeanne herself walked the way towards martyrdom by withdrawing her abjuration and was not aware of it. Dreyer’s *Passion de Jeanne d’Arc* brought this comparison with the Passion of Christ to the heat. What Jeanne left behind was not religion, but courage and *hope*. Hope for justice, for peace, for change, for goodness, for mercy.

She did not die a martyr’s death for France, for her king, for her voices; she died because she was the way she was and wanted to be. And she did not want to remain in captivity. She wanted to continue wearing men’s clothes for the simple reason that she simply preferred them to women’s clothes (Tisset I, 1960, p. 396).

It is this decision to remain faithful to herself and to stand by what she recognized as irrevocable truth. Jeanne was no longer a humble instrument of God, in the service of a kingdom and a king. She was a young woman from a poor background who had changed and developed. She had acquired a position that was not allowed for a woman, but in which she felt herself at ease. She did not see herself as disobedient to the Church, she did not see herself as a troublemaker, as indecent, as heretical. What she did, what she wore, and what she said corresponded to what her conscience told her and conscience was nothing other than the so-called *lex privata*, the *private law*, a canon law that was brought forward in her favor in her trial of rehabilitation, the *spiritual inner law of the heart* which no one on earth is allowed to judge because it is God’s direct voice to man, the innermost core of his being. By the very private law of

divine inspiration, she was exempted from all common law and completely freed from all guilt (Lanéry d'Arc, 1889, p. 445).

Raised to the nobility, adored, equipped with horses and beautiful men's clothes, Jeanne found in her lonely imprisonment the *inwardness* that had emanated from her as a poor girl. She *transvested* herself, through word, deed and her outward appearance. She not only emancipated the images of women, whose rigid conceptions she liberated, but also the ideas of masculinity, which she effeminated through her transgender appearance. She *transgressed* the limits of her time. She impressed through her fearlessness, courage and consequent lifestyle. Jeanne transgressed expectations and saw herself committed to obedience to commandments that she placed in an otherworldly context, manifested in her voices but corresponding to her conscience, which is deeply embedded within this life. Her whole existence was based on this *trans* - based on something beyond, that she obeyed and called God.

Confronted with those who did not instrumentalize but clearly *condemn* her actions as a young self-determined woman she found herself, found names and faces for her voices. Jeanne realized that her mission was being given to her *externally* through her voices, but it was also *intrinsically* motivated and shared with her people. No judgment could destroy this inwardness, no fire could consume it, as Jeanne's executioner testified that neither Jeanne's *heart* nor her entrails, home to the innermost, could be burned. Jeanne's life is a sign of a movement of *transcending* her innermost being, of stepping beyond herself, of externalizing herself to the utmost pressure, which implosively pushes her own being back to the core. And then, broken down into all its individual parts, she affects all those around her – until today.

Thus, it is precisely this inwardness associated with tears that leads her abjuration, that was associated with (desperate?) laughter, *ad absurdum*. The tears at the end of her life, initially as a fear of death, are a sign for the return to the deepest core of her being, allowing herself to be governed by *lex privata*. This innermost call, this law of the heart, the freedom in spirit is the clue for so many women to identify with her. She becomes *transparent* and a *role model* for creating something new without completely rejecting the existing. The tension between external and internal demands is the centerpiece of the translation of Jeanne's life into our own time. This made politics.

7. Politics of tears

If we focus on Jeanne's attitude in her trial, there seems to be little room for tears, because she knew what and who she believed in, what she was fighting for, and why she had to keep fighting. At the same time, in the outer perspective, we are faced with the apparently tragic constellation of a young girl whose life has only just begun being condemned by an institution that seems to have misjudged her grossly. *We*

place our pity in this constellation of hierarchies, of gender constructions, of political intrigues. What happened to Jeanne, the greatest rise and the most solitary end, is such tragedy that we are tempted to portray what must have been going on inside Jeanne, *represented by tears* that express more than a thousand words, because they document Jeanne's inner turmoil, her inner war. And yet it is *our* sympathy, *our* compassion for Jeanne's fate to this day that evokes the most tears. For we sense the injustice behind her fate, in retrospect and with other understandings of church and politics. This makes Jeanne a role model of *identification* for all, especially women, who suffer injustice and discrimination to this day. Her tears thus also lead to a politics of emancipation, because with a remarkable self-confidence she took rights for herself that she did not have as a young peasant woman in her time.

Just as no adequate role model could be found for Jeanne during her life, she now serves as a great example for women who, following their convictions, taking up the struggle and acting in an emancipatory way. Tears are no longer strictly perceived in a passion-theological context and so they have become for us what they probably were in the end for Jeanne, who was religiously socialized but theologically untrained: Signs of *pity*, signs of *powerlessness*, signs of *weakness* in the face of the powerful, but capable of elevating weakness to strength.

The *gift* of tears is based on a *theology* of tears that leads to a *politics* of tears. For theology cannot be separated from politics in the Middle Ages and Christian theology made politics with the claim of the *inversion topos*, that the weakest can become the strongest, that the existing conditions are reversed. This has revolutionary potential, and it is this potential that is also inherent in Jeanne's doings and which contemporary sources emphasize. It is precisely a young, ignorant peasant girl who has been chosen by God to take down the powerful. And it doesn't need a God to postulate this potential, it lives in the inside of the human being. It also lives in the oppressed woman who is underestimated, and becomes a victim of men, as in Jeanne's case. Something deeply human is anchored in these theological approaches, which can claim truth for itself beyond religion and which gives Jeanne's example the potential for identification. Had she been uncomplainingly and willingly devoted to her fate, obedient to the Church militant, as a canonization actually requires, she would just be this, a saint of the Catholic Church. She would not have her unique significance within history, she would be like so many other prophetesses of her time. But in her stubbornness, in her obstinacy in the best sense of the word, she gains that feminist freedom that allowed Shaw to call her, in retrospect, the first Protestant.

Jeanne's name has become a synonym and code word for women who are trying to save or change their country, who are active in war, or who are fighting for minorities and women's rights. They are all united by the *fight against authorities* that are the domain of *men*. Do they not lack the compassion, the connection to creation, to motherhood, to see the suffering of the poor and powerless? Are not women the ones

who should speak out and act because of their preserving attitude, resulting from their maternal role? And what model of female courageous engagement who came so completely unexpectedly and who therefore possessed the greatest explosive power would be more suitable than that of Jeanne d'Arc? We see her as a fighter, but not with a hardened heart, not with cruelty, but out of compassion and with pity. For this defensive war in which she entered was one based on pity and thus also on inner duty, even though the martial spirit of her mission is at odds with today's pacifism.

Hardly anyone will claim that Jeanne failed. In *fidelity* to herself, to *humanity*, she has triumphed. And she was crying by doing this. Sometimes words are not needed to understand. Sometimes tears are enough. Tears are at no time without meaning or even incomprehensible, but they are dependent on time and space and therefore always open to interpretation. At the same time, they always have their value, a meaning, independent of temporal and mental-historical transformations, and can be understood as an expression of an inner convulsion that is capable of calling to action. Jeanne's tears not only created a nation, they created *an icon*, a *female role model* that can be called upon *worldwide*. Even though Jeanne has risen to the canon of the Roman Catholic Church, her life *transcends* this *institution*. Before *they* were allowed to pray to her, *people* shed tears for her. Jeanne belongs to *all* of us. Jeanne is *ours*.

Bibliography

Anderson, M., 1946, *Joan of Lorraine*, Berlin & Bielefeld, Velhagen & Klasing; ed. or. 1946, *Joan of Lorraine, a play in two acts*, Washington, Anderson House.

Anouilh, J., 1973, *L'alouette*, Paris, Gallimard, Collection Folio; ed. or. 1953, *L'alouette*, Paris, Éditions de la Table Ronde.

Benke, C., 2002, *Die Gabe der Tränen, Zur Tradition und Theologie eines vergessenen Kapitels der Glaubensgeschichte*, Würzburg, Echter Verlag.

Duparc, P., 1977-1988, *Procès en nullité de la condamnation de Jeanne d'Arc, édité par la Société de l'Histoire de France, fondation du département des Vosges*, V tomes, Paris, Klincksieck.

Lanéry d'Arc, P., 1889, *Mémoires et consultations en faveur de Jeanne d'Arc par les juges du procès de réhabilitation d'après les manuscrits authentiques*, Paris, Alphonse Picard.

Michelet, J., 1930, *Jeanne d'Arc. Avec une introduction et un répertoire explicatif des notes de Michelet. Par Émile Bourgeois*, 18^e édition, Paris, Librairie Hachette.

Quicherat, J., 1841-1849, *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc dite la Pucelle, publiés 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*, V tomes, Paris, Libraires de la Société de l'Histoire de France.

Tisset, P., 1960-1971, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc, édité par la Société de l'Histoire de France, fondation du département des Vosges*, III tomes, Paris, Klincksieck.

Interviews

Un mistero irrisolto

Conversazione con Mark Rappaport*

Mark Rappaport, nato a New York nel 1942, è uno dei maggiori rappresentanti del cinema indipendente americano. Critico cinematografico e pioniere del videosaggio, ha esordito nel lungometraggio con il film *Casual Relations* del 1974. Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014), *Debra Paget, For Example* (2016) e *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop* (2008) – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). I suoi ultimi videosaggi, entrambi del 2023, si intitolano *The Marriage of Greta Garbo and Sergei Eisenstein* e *Rope's End* e sono stati presentati in anteprima assoluta alla tredicesima edizione del Sicilia Queer filmfest.

K.: Perché Giovanna d'Arco è così presente nella storia del cinema? Le sue vicende sono tra le più raccontate sin dagli inizi.

Mark Rappaport: Non credo sia una prerogativa soltanto del cinema: è così anche in pittura, in scultura, nell'opera lirica... È la santa patrona di Francia, e credo soprattutto che la sua storia rappresenti un mistero irrisolto. E poi tutti sono molto interessati alla sua fine al rogo. Un po' come nei film biblici degli anni Cinquanta, dove non si aspetta altro che la crocifissione di Cristo: è terrificante e affascinante, fa rabbrivire, è sexy ed è orribile nello stesso tempo, e penso che questo faccia parte dell'attrazione nei

* Intervista a cura di Andrea Inzerillo.

confronti di Giovanna d'Arco. L'immagine più straordinaria di Giovanna d'Arco che abbia mai visto è in *Nocturama* (2016), il film di Bertrand Bonello, nella scena in cui una terrorista è su un elevatore e sale in cima alla statua di Giovanna d'Arco per darle fuoco, e c'è un'inquadratura davvero straordinaria del volto dorato della statua della santa circondato dalle fiamme. Tutti i film su di lei ruotano attorno a questo: in *Jeanne* (2019) di Bruno Dumont, quando Giovanna brucia al rogo la macchina da presa invece è lontanissima, ed è tremendamente insoddisfacente! (*ride*). Non ho visto il film di Rivette (né mi interessa particolarmente), e non credo che nessuno abbia davvero qualcosa di nuovo da dire su Giovanna d'Arco, a parte quello spettacolo che è stato messo in scena nell'ottobre dell'anno scorso, che si intitola *I, Joan* e in cui è rappresentata come un personaggio non-binario. Ci sono cinque milioni di articoli che si lamentano di questa scelta, su cui non mi soffermerò, anche se già molto prima di questo spettacolo è stato suggerito che fosse lesbica, o isterica... l'interesse nei suoi confronti è eterno e va ben al di là di quello nei confronti del cattolicesimo, delle vite dei santi o degli studi medievali: è una storia che parla da sé. Moltissimi film, migliaia di quadri.

K: Se l'interesse nei confronti di Giovanna d'Arco si concentra sulla questione del rogo, è anche vero che non tanti si sono interessati ad altri celebri roghi, come ad esempio quello di Giordano Bruno. C'entra qualcosa il suo essere donna e soldato, la sua capigliatura, il suo essere una figura difficile da comprendere e da incasellare? Questioni più legate al sesso e al genere la rendono a tuo avviso una figura più interessante di altre (streghe, santi, altre tipologie di persone) finite al rogo?

M. R.: Pare che ci fossero altre sante che vestivano da uomini (me l'ha detto Google). Lei partecipò a moltissime battaglie, guidava gli eserciti (per quanto mi sembri folle che una dilettante conducesse gli eserciti in battaglia) e vinceva tutte le battaglie, finché alla fine perse l'ultima. Chris Hedges, che è stato giornalista di guerra in Iran, Serbia e tanti altri stati ed è oggi molto attivo nel movimento pacifista, ha detto che i corrispondenti di guerra sviluppano una vera e propria dipendenza nei confronti della guerra, non riescono a farne a meno, è come se fossero costantemente sotto anfetamina e non riuscissero a vivere senza. Mi sembra che anche questo faccia parte della storia di Giovanna d'Arco: certamente i militari oggi in America vogliono la guerra, gli dà da fare qualcosa, è eccitante (non così per gli altri, per i civili). È evidente che lei amava la guerra.

K: Esagerando, si potrebbe dire che quella di Giovanna d'Arco sia una specie di prima immagine del cinema (Georges Méliès fece una Giovanna d'Arco alla fine del 1899, e poi Cecil B. De Mille, e molti altri) o se non altro una delle prime immagini di un cinema già moderno. Naturalmente penso a *La passione*

di *Giovanna d'Arco* (1928) di Dreyer e alla sua ripresa in *Vivre sa vie* (1962) di Godard, e credo che il volto di Renée Falconetti sia uno dei primi che viene in mente quando si pensa a un primo piano, quando ci si interroga su che cos'è un primo piano (anche se non si è visto il film di Dreyer per intero). Anche a te viene subito in mente Renée Falconetti quando pensi a Giovanna d'Arco al cinema?

M. R.: Sì, senz'altro. Ma dipende anche dalla maledizione di Giovanna d'Arco: Falconetti non recitò più in nessun altro film, in qualche modo si consumò o si prosciugò completamente. Quando fai un ruolo così intenso, cos'altro puoi fare? La casalinga in Danimarca? Non c'era nient'altro che potesse andare per lei, così si trasferì in America del Sud e fece una fine molto particolare, che mi ha raccontato Edgardo Cozarinsky. Stava facendo una sorta di dieta, un giorno andò in un ristorante e chiese un piatto di ravioli, ma visto che erano così buoni ne chiese ancora un altro piatto e morì così, di indigestione. C'è una specie di maledizione su Giovanna d'Arco. Fammi citare almeno due film che al loro interno contengono un film su Giovanna d'Arco: *Miracle of the Bells* (Irving Pichel, 1948), un film orribile, anche se alcuni lo vivono come un'esperienza religiosa (mentre per me è un'esperienza esilarante, ma comunque...). Alida Valli interpreta il ruolo di un'attrice di una città mineraria che ottiene la parte di Giovanna d'Arco, ma muore prima che il film venga distribuito. Per quanto sia fantastica (anche se da quel che si vede la sua interpretazione è falsissima) il produttore non vuole distribuire il film perché l'attrice è morta e quindi non sarà mai una star! Credo che muoia di antracosi, la malattia che i minatori prendono respirando l'aria delle miniere di carbone – forse si tratta di una prospettiva semi-politica, anche se ne dubito sinceramente. Frank Sinatra interpreta un prete, e quando avviene il miracolo le statue della chiesa di Sinatra si girano sui loro piedistalli. La gente ride quando dico che è il film che mi ha reso gay, ma è certamente vero in parte.

E poi in *La signora senza camelie* (Michelangelo Antonioni, 1953) Andrea Checchi, marito di un'attrice di film un po' osé interpretata da Lucia Bosé, prova a farle ottenere la parte di Giovanna d'Arco, che pone fine alla sua carriera come star del cinema... e si vede circa mezzo secondo di lei che interpreta Giovanna d'Arco. Tutte vogliono fare Giovanna d'Arco! Ingrid Bergman, Greta Garbo... non so, forse è una grande parte per un'attrice. E credo che lo stesso valga per lo spettacolo teatrale di George Bernard Shaw *Saint Joan*, tutte le attrici volevano avere quella parte. Anche Jane Fonda fece un provino per interpretare Giovanna d'Arco ed era pessima; George Bernard Shaw era irlandese, e le chiesero di recitare in irlandese!

K: La maledizione di Giovanna d'Arco al cinema, come quella di Macbeth a teatro, non impedisce alle attrici di candidarsi; non è come il Don Chisciotte per Welles e per molti altri, tutte vogliono farlo.

M. R.: Kathryn Bigelow voleva fare un film con Sinead O' Connor nella parte di Giovanna! Aveva già i capelli corti ed era irlandese, sarebbe andata bene per lo spettacolo di Shaw. Purtroppo, o per fortuna non è mai avvenuto. All'epoca era una super mega star, e Kathryn Bigelow non aveva ancora vinto un Oscar, quindi...

K: E poi c'è Anna Karina, e i suoi primi piani a cavallo tra presente e passato.

M. R.: Penso che il primo piano di Anna Karina che guarda il film di Dreyer in *Vivre sa vie* sia famoso tanto quanto il primo piano di Falconetti – sempre facendo riferimento alle persone che sono interessate al cinema, cioè pochissime. Anche la sua identificazione con Giovanna d'Arco è molto significativa, perché anche lei sarebbe finita al rogo, non letteralmente, ma è stata un bene di cui disfarsi non appena la sua utilità si fosse esaurita.

K: Ricordi quella scena orribile di una trasmissione della tv francese negli anni Ottanta? Godard e Karina non si vedono da molti anni, e il conduttore chiede al regista del suo amore per Anna Karina. Lui risponde una cosa come: “In quel periodo era quasi obbligatorio per un regista avere una relazione con un'attrice”, e lei scappa via in lacrime. Una scena tremenda.

M. R.: Godard trovava sempre le sue attrici tra le fidanzate o le mogli... c'è una biografia in lingua inglese in cui si dice che, a quanto pare, voleva sposare Marina Vlady (recita in *Due o tre cose che so di lei*) ma lei rifiutò.

K: I primi venticinque minuti di *From the Journals of Jean Seberg* – il lungometraggio che hai realizzato nel 1995 – sono un film a sé, un piccolo videosaggio sul rapporto tra Jean Seberg e Giovanna d'Arco. Solo dal 2014 hai cominciato a dedicarti esplicitamente a questa forma saggistica con le immagini in movimento, ma è come se in quel film fosse già presente un piccolo videosaggio all'interno di un lungometraggio, e il tema è precisamente quello di Giovanna d'Arco, attraverso la storia di Jean Seberg. E racconti che ottomila attrici mandarono una foto a Otto Preminger e che lei fu la prescelta.

M. R.: Credo che questa storia sia un po' una bufala; per quanto Preminger fosse un immenso regista, era anche un grandissimo pubblicitario di sé stesso, ottomila persone è veramente un numero eccessivo. Furono forse in tremila a fare l'audizione.

K: Ad ogni modo, Seberg fu scelta, anche se forse non è stata la migliore soluzione possibile, né per lei né per il regista.

M. R.: Dopo la conferenza stampa del mio film, al New York Film Festival, mi si avvicinò una donna e mi disse che lei aveva fatto un provino per quel film e che la ragione per la quale Preminger scelse Jean Seberg era dovuta al fatto che lei aveva accettato di andare a letto con lui. Ancora una volta: queste storie... magari è vero, ma certamente molte altre donne avrebbero fatto lo stesso per ottenere la parte, non è certo qualcosa di inedito nella storia di Hollywood. Preminger riuscì a vedere in Jean Seberg delle cose che altri avrebbero visto in lei molto dopo: lei comincia ad essere Jean Seberg in *Fino all'ultimo respiro* (Jean-Luc Godard, 1960), mentre Preminger riuscì a vedere qualcosa in lei (qui e in *Bonjour Tristesse*) e questo è molto interessante. Ma non mi sembra funzionare molto in *Saint Joan* (1957). Ho degli amici francesi che dicono che la sottostimo in quel film, ma per un americano mi sembra che non funzioni affatto: quell'accento del Midwest la rende ridicola.

K: Anche dal punto di vista fisico non ti convinceva, forse era anche troppo giovane per la parte?

M. R.: Dal punto di vista anagrafico era perfetta, è quello il punto del film: Preminger voleva un'attrice della stessa età di Giovanna d'Arco e non una come Ingrid Bergman che interpreta la parte di una diciassettenne – cosa che in effetti è assurda. Non per citarmi, ma come dico nel film a me pare che avrebbe avuto bisogno di un'attrice come Sigourney Weaver o Vanessa Redgrave: entrambe hanno spalle larghe e sembrano molto forti, se avessi avuto le spalle di Sigourney Weaver avrei avuto decisamente più successo al liceo! Credo che da questo punto di vista Preminger abbia fatto un gigantesco errore, ma la colpa non era certo di Jean Seberg. Il film di per sé per me non è molto interessante, ma ha lanciato Seberg, e lei ha detto che John Gielgud le fu molto d'aiuto, spiegandole riga per riga di che cosa ci fosse bisogno per la parte. È interessante che tutti questi vecchi professionisti si occupassero di lei, mentre Preminger non se ne occupava.

K: Nel film dici anche che Preminger amava vedere Jean Seberg bruciare al rogo, un vero rogo.

M. R.: Non credo si trattasse di un incidente, Preminger sapeva che *Life Magazine* avrebbe scattato delle foto che apparvero sulla rivista la settimana dopo – era la rivista più importante degli Stati Uniti, tutti erano abbonati, era il luogo dal quale gli americani prendevano le notizie culturali e politiche. Sapeva che

ci sarebbero state foto del rogo di Jean; forse Preminger non era una brava persona ma faceva grandi film, sarebbe bello avere meno brave persone e più grandi film.

K: Qual è stata la relazione tra Preminger e Seberg per il film successivo, *Bonjour Tristesse* (1958)?

M. R.: In *Bonjour Tristesse* Seberg interpreta un'adolescente, una ragazza della sua età, e credo che Preminger volesse mostrare che non aveva fatto un errore ad assumerla. Il film fu un flop dal punto di vista della critica e degli incassi, anche se oggi tutti pensano che sia un capolavoro. All'epoca dicevano che Jean Seberg era terribile in quel ruolo, mentre oggi generalmente si riconosce il suo essere straordinaria, cosa che anch'io credo che fosse. E mi sembra che la sua vacuità, che nasconde le cose cattive che fa, sia stupenda. Indossa questa maschera di noia e stanchezza, di una che ha chiuso con il mondo, è la cattiva, è la responsabile della morte di Deborah Kerr. Per me è bravissima, ed è un grande film.

K: E se pensi alla figura di Giovanna d'Arco, a quello che ha rappresentato per molte donne e per molte persone che non coincidono con il proprio tempo o che non sono comprese (come lei non lo era in quanto donna, in quanto soldato, in quanto santa), credi ci sia qualcuno di assimilabile o avvicinabile per qualche aspetto alla figura di Giovanna d'Arco nella storia del cinema? Mi viene in mente una cosa che mi hai detto rispetto a Fredi Washington, l'attrice che interpreta Peola in *Imitation of Life* di John M. Stahl (1934), che nel rifiutare di fare *passing* vide stroncata la sua carriera hollywoodiana. Pensi esistano delle attrici che siano in qualche modo vicine alla figura storica di Giovanna d'Arco e che sarebbero potute essere delle buone interpreti di quel ruolo per una vicinanza personale dovuta a un rifiuto, a un'incomprensione del loro tempo, ecc.?

M. R.: Giovanna d'Arco è stata vista dalle femministe come una figura molto importante, come una figura di emancipazione – anche se poi è stata bruciata al rogo, che non mi sembra precisamente un gesto di empowerment. Penso che quando quello spettacolo di cui parlavo prima la legge come una figura non-binaria molte femministe si siano indignate perché veniva tolto loro un simbolo, una donna in grado di fare molte cose nel mondo. Non saprei come rispondere alla tua domanda, forse mi viene in mente Hillary Swank in *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999), ma non ho una risposta soddisfacente.

K: Che ne pensi delle versioni cinematografiche più recenti, come quelle di Bruno Dumont, di cui un po' hai già parlato, o di Luc Besson?

M. R.: Credo che la *Giovanna d'Arco* (1999) di Besson sia l'unico suo film che tutti detestano. Conosci il romanzo *Jeanne fille* di Anne Wiazemsky? Lei racconta delle sue esperienze in *Au hasard Balhazar* (Robert Bresson, 1966). Florence Delay che interpreta Giovanna nel film di Bresson *Processo a Giovanna d'Arco* (1962) conosceva Anne Wiazemsky e la incoraggiò a far parte del film di Bresson – perché Wiazemsky non era un'attrice e non era sicura di essere capace di recitare – dicendole che valeva la pena e doveva farlo. Dunque c'è anche questa connessione, in qualche modo, tra Giovanna d'Arco e Anne Wiazemsky. Il suo libro è straordinario, dovresti leggerlo, non riuscirai a pensare più a Bresson nello stesso modo. Bresson voleva solo andare a letto con lei, che lo rifiutava in mille modi. Lei aveva diciassette anni, lui più di sessanta.

Per quanto riguarda i film più recenti, ho smesso di vedere *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (2017) di Bruno Dumont quando le due monache cominciano a ballare e cantare, mi sembrava un film dei Monty Python, non potevo andare avanti. E poi di solito nei musical le canzoni durano tre minuti, questa durava qualcosa come quaranta minuti! Non conosco gli altri film di Dumont a parte *Camille Claudel 1915* (2013), che è un bellissimo film. Io non sono religioso, sono ateo e odio la religione, le odio tutte, ma specialmente il cattolicesimo, e lui è evidentemente molto devoto anche se si può ritenere il film un po' eretico. E l'uso dei non attori in *Jeanne* (2019) è atroce, sono tutti terribili, tranne la ragazzina e Fabrice Luchini (che però ha una parte molto piccola). Sono rimasto molto impressionato dal fatto che abbia potuto affittare la cattedrale di Amiens per tutto il film, non so come abbia fatto. Ma il film non mi è piaciuto affatto.

K: Per te sono film religiosi?

M. R.: Assolutamente, altrimenti perché passare così tanto tempo a fare questi film? Una cosa che ho letto da qualche parte e che non ho mai visto in un film è che lei si vestiva da uomo per paura di essere stuprata: una cosa molto frequente, anche i carcerieri avrebbero potuto abusare di lei, ma questa è una cosa di cui non si parla assolutamente mai in nessun film. Da qualche parte ho letto che una guardia inglese le diede i suoi vestiti perché provasse con i giudici quanto sarebbe stato audace vestirsi così, e per questo venne bruciata, per eresia. Insomma, mi sembra che ci siano molte questioni di Giovanna d'Arco che non sono mai state esplorate.

K: Forse potresti girare una *Untold Story of Joan of Arc*...

M. R.: Certo, perché no?

K: Per concludere: qual è dunque la tua Giovanna d'Arco preferita?

M. R.: La *Giovanna d'Arco* (1948) di Victor Fleming con Ingrid Bergman. Lei ride tutto il tempo, le lacrime le scorrono sulle guance: è fantastica. È così scarsa da essere bravissima. Aveva una relazione con Fleming in quel periodo, forse per questo ride tutto il tempo: non lo sapremo mai. Ma non ditelo a Isabella Rossellini.

Sulle voci e visioni di Giovanna Conversazione con Chiara Zamboni*

K: Pensando alla figura di Giovanna d’Arco si potrebbe mostrare il suo valore politico/destituente a partire dai suoi tratti visionari. Giovanna non è ribelle in quanto “contesta” il potere istituito (in particolare il potere ecclesiale dei suoi inquisitori), ma al contrario in quanto “gioca” con esso, deformandone radicalmente l’immagine.

C.Z.: Rispetto al taglio che vuoi dare, sono assolutamente d’accordo sul fatto che non si tratta di contestazione del potere. Il suo valore politico destituente non si basa sul conflitto con il potere. Tuttavia non sono neppure d’accordo che si tratti di giocare con il potere, deformandone radicalmente l’immagine. Un taglio che è sullo stile di pensiero di Derrida (il gioco del legato, non legato). Piuttosto, proprio a partire dalla visione, apre uno spazio altro, che però non riesce ad essere trasformativo, nonostante le vittorie nella guerra. E che quindi si richiude su se stesso restando nella sua enigmaticità e non diventando politico in senso ampio.

K: L’espressione “giocare con il potere” è il tentativo di condensare in poche righe una serie di passaggi che vorrò fare per rendere ragione del valore destituente di Giovanna – mi rendo conto che possa risultare un po’ ambigua. A dire il vero mi trovo d’accordo sul fatto che Giovanna apra uno spazio altro – non necessariamente politico – che si richiude di colpo su se stesso; anzi, penso che proprio questa dinamica sia descrittiva in fondo dell’esperienza allucinatoria, la quale diventa delirio non appena il soggetto dialoga con elementi ottici e sonori non ancora simbolizzati.

Il mio intento, in particolare, sarebbe quello di indagare tale dinamica a partire da come evolve la “credenza in Dio” di Giovanna, individuando nella prima allucinazione un momento che è destituente in quanto determina una riconfigurazione inconscia dei significanti che in lei rinviano all’idea Dio (non a caso durante il processo sarà ancora al contenuto delle sue visioni, e non alle sacre scritture, che Giovanna sentirà di doversi attenere per non venir meno alla parola di Dio – sintomo che dalla prima allucinazione

* Intervista a cura di Michele Pavan.

in avanti il simbolico su cui si struttura la sua credenza è mutato). Non credo che la destituzione di Giovanna abbia avuto effetti direttamente politici; credo però che il suo caso possa mostrare il valore politico che un certo uso dell'immaginario può avere nel mettere in questione i poteri istituiti.

C.Z: Non chiamerei “allucinazioni” le esperienze di Giovanna. Chiamandole in questo modo si rientra pienamente nel paradigma del moderno, nel quale ci sono esperienze condivise o potenzialmente condivisibili che vengono chiamate fatti, distinte da ciò che non è verificabile con procedure precise. È in questo paradigma che le esperienze non condivisibili vengono chiamate allucinazioni. Prendo come esempio le memorie del presidente Schreber. Sappiamo che si sforzava di comunicare le proprie esperienze con metodo scientifico e fenomenologico, ma i medici le chiamavano allucinazioni, perché si trattava di esperienze solitarie, non compartite.

Nel Medioevo, che si estende fino all'epoca di Giovanna per certi aspetti premoderni, c'era una grande considerazione nei confronti di qualcuno che viveva esperienze non condivisibili, in quanto era “caro a Dio”. La vera e grande preoccupazione per i medievali era se tali visioni o voci fossero ispirate da Dio o dal demonio. Ma era di poco conto che fossero condivisibili o non condivisibili con altri, cioè fatti o immaginazione o allucinazione.

Erano soprattutto donne ad avere visioni e la preoccupazione dei confessori (uomini) era per lo più se la fonte della visione o delle voci era divina o diabolica.

A questo riguardo il testo *La Signora del Gioco* di Luisa Muraro, dove analizza i processi per stregoneria in Trentino, si ferma sul passaggio dal paradigma medievale a quello moderno, passaggio che trova espressione in una prima tornata di giudizi degli inquisitori messa a fianco di una seconda tornata, dopo circa dieci anni. Prima queste donne vengono condannate perché ispirate dal demonio. Poi vengono condannate perché hanno fatto quel che dicono. Penso che si colga bene la trasformazione di paradigma. Anche in *Al mercato della felicità*, sempre di Luisa Muraro, riedito da Orthotes, le visioni vengono lette in questa chiave: un andare e venire tra sogno e realtà. Una caratteristica di tutto il medioevo fino all'inizio del moderno. Ad esempio, il discorso delle tre streghe nel *Macbeth* di Shakespeare. È un discorso tipico tra sogno e realtà. Non a caso Banco lo considera un sogno, mentre il protagonista lo ritiene indicatore di realtà.

In questo libro Luisa Muraro indica anche la pratica analitica come un andare tra sogno e realtà, senza dover verificare i discorsi dei pazienti, ma senza che questo significhi che sono allora delle fantasticherie. Non è questa contrapposizione il punto essenziale.

Ti direi dunque che leggendo l'esperienza di Giovanna come allucinazione ci si preclude alla complessità di piani della realtà, a cui la stessa psicoanalisi freudiana ha avviato.

K: Ti ringrazio per questa tua precisazione, che trovo molto utile in generale – oltre che nell’economia del discorso – per evitare di creare equivoci nel parlare dei tratti visionari di Giovanna. Non era mia intenzione riferire il termine allucinazione a un’esperienza fittizia, solitaria e tanto meno patologica – cosa che invece mi sembrerebbe suggerire il paradigma del moderno. L’uso che ho fatto del termine presuppone un approccio critico proprio al paradigma del moderno, rinvenibile (fra gli altri) in autori del secondo Novecento francese. Direi che proprio grazie al lavoro di chi ha mostrato come le allucinazioni, in quanto contrapposte a fatti verificabili con procedure precise, siano un’invenzione del moderno (tra tutti Foucault), è stato possibile elaborare, nel Novecento, nuovi e differenti modelli interpretativi, siano essi di ambito filosofico o psicoanalitico. In particolare, e questa è ad esempio la posizione di Castoriadis, se la concezione del moderno è il frutto di un particolare discorso, e dell’immaginario storico-sociale che lo sottende (entro cui è venuto in questo caso a radicarsi, com’è noto, il primato della ragione sulla sensibilità e l’immaginazione), allora la distinzione stessa che essa pone tra le esperienze verificabili (fatti) e quelle che non lo sono (allucinazioni) è a sua volta, in quanto immaginaria, un fatto o una verità non verificabile, un esempio di quelle allucinazioni che per essa andrebbero estromesse dall’insieme dei fatti o delle verità della ragione. Questo rovesciamento implica che le allucinazioni nel senso del moderno siano, al di là di quanto il moderno potesse immaginare, un paradigma del normale funzionamento dell’immaginario in generale, da cui dipenderebbe la forma di tutto ciò che in un certo momento storico, nella società così come nella vita di un individuo, può essere inteso come un fatto, una follia o una verità della ragione.

Passando a Giovanna, sotto questa luce il problema non sarebbe di analizzare il suo caso in senso clinico, dando per buona la distinzione moderna fra allucinazioni e fatti reali, ma di mostrare dall’analisi delle sue visioni il fondo allucinatorio dell’immaginario in generale, l’energia a cui in certi momenti una vita attinge per dare una nuova forma alla realtà o alle verità della ragione. Credo che le sue visioni possano essere un esempio di questo movimento, mostrando il valore creativo/destituente del personaggio. Con la prima visione, nel credere che ciò che vede sia reale Giovanna destituisce il buon senso e le ragioni che la spingerebbero a concludere il contrario. Inizia così un’intera conversione del suo mondo interno, dove all’immagine della Jeanette destinata a sposare un uomo scelto dal padre e a occuparsi per un’intera vita di mansioni convenzionalmente femminili subentra quella di Jeanne la Pucelle, che taglia di colpo con questo mondo, scegliendo la via della castità e iniziando un’impresa ritenuta da tutti impossibile per una donna.

Parlando del fatto che il valore destituente di Giovanna non sarebbe misurabile (se non ho capito male) sul piano politico, dicevi che le sue visioni aprono uno “spazio altro, che però non riesce ad essere

trasformativo, nonostante le vittorie nella guerra”. Come intendi questo “spazio altro”? Cosa gli mancherebbe per essere trasformativo? E in che modo ritieni si esprima, ammesso che per te abbia senso parlarne, il valore destituente di Giovanna?

C.Z.: Mi chiedi cosa intendo per “spazio altro” aperto da Giovanna. Le visioni le danno quella forza che ha nel combattere per la Francia e per il re contro gli Inglesi, però si mantiene fedele al suo intento senza lasciarsi invischiare dalle mediazioni della società maschile del tempo. Si muove con libertà rispetto al rapporto tra i potenti, sia quelli più vicini al re sia quelli più lontani. Mostra un orientamento così preciso in questo da sembrare quasi non rendersi conto dei giochi di potere in corso. Comunque non sono una misura per il suo agire. Così apre un modo di essere asimmetrico alla società maschile del tempo. Non dialettico. Non assimilabile. In questo senso altro.

Così si comporta anche durante il processo, dove dichiara di obbedire all'autorità della chiesa ma prima di tutto all'autorità di Dio (che la chiesa non può contraddire; può solo, se mai, mostrare che lei non sa quel che dice oppure che è in malafede).

Come in tanti altri contesti della mistica medievale femminile, il riferimento diretto a Dio, che aggira la mediazione della chiesa, è il nocciolo, la leva della libertà femminile. Mi riferisco all'argomentazione, che adopera soprattutto durante il processo, per la quale prima viene l'obbedienza a Dio e poi all'autorità della chiesa (sempre comunque riconosciuta esplicitamente). È un'argomentazione diffusa: basti pensare a Margherita Porete che in *Lo specchio delle anime semplici* alla fine del Duecento affermava l'esistenza della chiesa grande composta dalle anime semplici, cioè unificate nell'amore di Dio, accanto alla chiesa piccola, formata dalle gerarchie ecclesiastiche, che parlavano in nome di Dio. E che tra le due chiese non c'era conflitto, pur essendo molto diverse e indicando uno stile di vita differente.

Inoltre mi chiedi perché questo spazio altro aperto da Giovanna non sia stato davvero trasformativo.

Christine de Pizan scrisse nel 1429 un testo di celebrazione di Giovanna d'Arco nel momento di massima riuscita delle sue imprese, prima della cattura da parte inglese. È importante questo testo. Aveva infatti scritto in anni precedenti *La città delle dame*, per indicare donne forti e fuori dagli stereotipi del tempo. Anche Giovanna per la sua luminosità e coraggio poteva ben rientrare tra queste figure e indicare una strada di comportamento alle donne. Quello che osservo è che tuttavia, nonostante questo, Giovanna non è mai diventata un modello di vita. Non è stata imitata né ripresa nei comportamenti da altre donne. Per contrasto e per farmi capire, accenno a Caterina da Siena. Nonostante la vita di Caterina sia in un certo senso inimitabile, ha avuto tuttavia moltissime imitatrici che aspiravano alla santità fino ancora nel cuore del Cinquecento.

E tanto più penso a Margherita Porete, che è stata la figura più importante assieme ad alcune altre scrittrici del movimento delle beghine, che si è diffuso in Francia, Italia, Belgio, Olanda e Germania per più di un secolo attraversando l'intero Duecento. L'orientamento a Dio, ad altro, attraverso le visioni, è stato – nel contesto di questo movimento – effettivamente trasformativo dei costumi delle donne, degli uomini e delle città in cui erano presenti. Sia Margherita sia le beghine – come intero movimento – sono state dichiarate eretiche, ma dopo più di un secolo. La loro parola e il loro agire hanno modificato figure della convivenza e del pensiero. Per contaminazione, per imitazione.

Per ultimo mi chiedi in che cosa consista, a mio modo di vedere, il valore destituente dell'agire di Giovanna.

A me sembra che la figura di Giovanna sia ambivalente. Da un lato c'è sicuramente quella grande forza femminile che le viene dalle voci, che la porta ad agire con allegria – senza tanto sapere di abitudini cortigiane – sulla strada che desidera e che la guida. In questo senso sì, davvero, ha qualcosa di destituente. Perché si sottrae con semplicità alle mediazioni di potere del tempo. Alcuni uomini ne hanno sentito la forza e l'hanno seguita, comunque solo per quel tanto che permetteva di riportare il potere al re. Dall'altro lato però le sue azioni sono interne a una disposizione di pratiche, di legami, di misure maschili, che non vengono affatto trasformati dal suo muoversi con libertà. Ed infatti verrà molto presto imbalsamata come icona della Francia. Ritorna qui il confronto che facevo con il movimento delle beghine e Margherita Porete, che al contrario non sono mai divenute idoli imbalsamati dal potere e sono state lasciate ai margini della storia dominante.

K: Trovo molto condivisibili i tuoi argomenti circa il fatto che Giovanna apre uno spazio altro. Nella tua lettera attribuisce un ruolo centrale, su questo punto, alle sue visioni. E credo che proprio a partire da esse, in effetti, Giovanna crei uno spazio altro, fondamentalmente immaginario, nel quale una ragazzina di tredici anni (la prima visione è del 1425) può comunicare con gli angeli ed essere destinata da Dio a risollevarne le sorti di un intero paese, indossando indumenti maschili, armature pesanti e conducendo su un cavallo (non lo aveva mai fatto prima) l'esercito francese in battaglie sanguinose. Uno spazio, dunque, che definirei utopico in rapporto all'immaginario di quel tempo. Nessuno infatti poteva pensare reale, o realizzabile, ciò che Giovanna diceva di vedere: nessuno poteva immaginare che una giovane potesse attraversare indisturbata mezza Francia, passando per zone sotto il diretto controllo degli inglesi, ed essere accolta e presa sul serio da consiglieri e commissioni di teologi alla corte del Re; nessuno pensava veramente di poter scacciare, in così poco tempo, gli inglesi da Orléans e di poter condurre di lì a poco il Re a Reims per l'incoronazione solenne. Giovanna aveva visto e udito tutto questo, e dopo averlo comunicato ad amici e compagni l'aveva realizzato. Giovanna ha fatto accadere l'impossibile, prima nel

suo immaginario (l'unico spazio in cui poteva verificarsi) e poi nella realtà, trasferendo negli altri le convinzioni e la fede che solo lei, in tempi così bui, poteva avere, instillando nel suo popolo sentimenti nuovi, di gioia e di speranza, totalmente irrealistici in rapporto alla situazione drammatica in cui versava la Francia in quegli anni. In questo senso, penso che lo spazio altro di cui parliamo sia stato veramente trasformativo, sia per se stessa che per gli altri. Certo, le sue ambizioni tradiscono un modo di pensare contaminato dalla cultura dominante dell'epoca, che si potrebbe definire "maschile" per il fatto di basare il valore di un individuo, come anche di un popolo, sull'autorità che è in grado di esercitare sugli altri (sia essa politica o religiosa) o sui successi che ottiene in guerra. Ma io credo che questi siano anche stati degli espedienti superficiali, e tuttavia necessari, per arrivare a quelle persone e trasformarle nel profondo. Giovanna non ha proposto un nuovo modello culturale. Al contrario, ha dovuto parlare la stessa lingua della gente che doveva convincere, ragionare come loro, preparando pian piano, in silenzio, il terreno fertile a rendere credibile un'impresa che chiunque avrebbe ritenuto impossibile. Da questo punto di vista credo inoltre che Giovanna non sia stata solamente la ragazzina semplice e ingenua che siamo soliti rappresentarci, ma che abbia agito, in parte, secondo una logica precisa, della quale poteva forse non essere del tutto cosciente, ma che in ogni caso intuì, nella maniera in cui può intuire certe cose una tredicenne particolarmente perspicace.

A tal riguardo c'è da considerare che Giovanna non poteva avere in testa solamente l'ideale della Francia (anche perché a quel tempo doveva ancora nascere il mito della nazione, della patria ecc.). Giovanna aveva vissuto sulla sua pelle la Guerra dei Cent'anni già negli anni dell'infanzia, ancora prima di intraprendere la sua impresa. Aveva sperimentato in prima persona le sofferenze che la situazione infliggeva al suo popolo, tra razzie di bestiame e devastazioni di villaggi. Credo che qui entri in gioco una sensibilità diversa, quasi un'altra versione di Giovanna, che da cristiana fervente qual era dovette provare una profonda pietà per la sua gente, alla stessa maniera con cui ne provava per i poveri mendicanti che passavano da Domrémy e a cui cedeva il suo letto. Credo che fu proprio nel tentativo disperato di risollevare la sua gente che Giovanna immaginò lo scenario in cui Dio avrebbe posto fine alle loro sofferenze. Credo che la storia dell'investitura divina, con tutti i suoi dettagli strategici (l'essere destinati a vincere a Orléans, l'incoronazione del Re ecc.), unita alla celebre profezia secondo la quale una vergine avrebbe risollevato un giorno le sorti del paese – che Giovanna non perdeva mai l'occasione di ricordare a chiunque – sono tutti aspetti di una storia funzionale a infondere nella sua gente una nuova credenza, che lei dovette ritenere necessaria per trasformare i loro cuori e guidarli nella liberazione della Francia. Direi allora che Giovanna è stata trasformativa non in un senso imitativo – per il fatto di aver promosso modelli o stili di vita da seguire – ma in un senso che mi verrebbe da definire "spinoziano", intensivo, per il fatto di essere riuscita a tramutare, in un momento in cui sembrava impossibile, con una certa forza

e intelligenza, in un certo numero di persone, la tristezza in gioia, la paura in coraggio e la disillusione in speranza. Ed è su questo che ella può, eventualmente, diventare un modello.

Ora, io credo che in questa linea interpretativa dell’impatto trasformativo/destituente di Giovanna – che si potrebbe definire “intensivista” – sia possibile collocare anche la prospettiva con cui la nostra rivista ha proposto di leggere, nella call del numero, il valore politico di Giovanna, facendo leva su aspetti della sua femminilità troppo spesso trascurati nella considerazione e nell’uso in chiave politica del personaggio. Fra questi, uno su tutti è rappresentato dalle “lacrime”. A riguardo, mi piacerebbe conoscere il tuo punto di vista, ovvero se partendo da aspetti come questo condividi che sia possibile sostenere che Giovanna d’Arco sia stata destituente o trasformativa in senso politico. Mi spiego meglio... Stando alle testimonianze di chi la conobbe, Giovanna piangeva molto, malgrado ciò sia rimasto per lo più oscurato dalla narrazione che la voleva forte, coraggiosa e abile nello svolgere mansioni tipicamente maschili (portare l’armatura, andare a cavallo ecc.). Un evento particolarmente interessante per misurare in una chiave diversa il suo valore politico/trasformativo è quello della sua esecuzione, durante la quale sappiamo che alle sue lacrime seguirono immediatamente quelle di tutti i presenti (per lo più maschi...), a testimonianza che Giovanna fu in grado di dar vita, anche solo per un istante, a una comunità autentica, più intensiva che ideale, e che si potrebbe forse definire destituente in quanto fondata su un sentire politico diverso da quello dei regnanti, incentrato sull’indifferenza e il dominio dei più deboli. La cosa interessante è che quel momento, oltre che una forma di resistenza, sarebbe stato trasformativo, nella forma del pianto, per i rappresentanti del modello politico dominante (chierici, giuristi e funzionari di vario tipo presenti all’esecuzione), i quali nell’empatizzare con lei, e dunque nel contribuire alla costituzione di una comunità politica nel senso alto del termine – tramite cioè un sentire realmente condiviso –, venivano meno implicitamente ai modelli che fino a quel momento avevano guidato il loro agire politico. È come se nel pianto Giovanna li avesse messi in contraddizione con le istituzioni che essi stessi, volenti o nolenti, rappresentavano, lasciando ai posteri non solo un’immagine destituente della politica, fondata su valori come la vulnerabilità e la solidarietà per il prossimo, ma anche uno specifico modo di farla, accordando fra loro visioni differenti attorno a un sentire che è politico in quanto condiviso.

C.Z.: Ti scrivo subito riguardo a un passaggio che non mi ha convinto, così poi posso passare ad altro. È quando dici che Giovanna “ha fatto accadere l’impossibile prima nel suo immaginario (l’unico spazio in cui poteva verificarsi) e poi nella realtà, trasferendo negli altri le convinzioni e la fede che solo lei, in tempi così bui, poteva avere”. Ora questa affermazione presuppone una concezione delle visioni viste come immaginario. Bisogna intendersi su quel che significa immaginario. Sento in questa tua posizione

un presupposto positivista: c'è l'immaginario e c'è la realtà. So che il tuo riferimento più importante in questo senso è *L'istituzione immaginaria della società* di Castoriadis e ne privilegi l'aspetto per cui l'immaginario è creazione incessante e indeterminata. Eppure, se capisco bene, anche in Castoriadis l'immaginario ultimo è ciò che "non è".

Nella mistica femminile l'andare e venire tra visione e realtà – aree porose tra loro – si sottrae a una idea di immaginario come luogo a sé stante separato dalla realtà. Come "ciò che non è" pur nella sua creatività. Quindi non sono d'accordo che Giovanna avrebbe fatto accadere l'impossibile prima nel suo immaginario – seppure inconsciamente – e poi nella realtà.

Per questo altrettanto importante è osservare che le visioni non vengono "fatte accadere". Accadono. Chi le ha è in una situazione passiva. Sono come un dono che si riceve. Non c'è azione soggettiva. È un dono che molte mistiche dichiarano però – ma non Giovanna, mi sembra – difficile da accogliere, in quanto immediatamente pone fuori dall'esperienza che condividono con gli altri. Interpretare che le visioni sono qualcosa che esse inconsciamente hanno fatto accadere vuol dire togliere verità e dunque autorità alla loro parola. Cosicché l'unico e vero passaggio che io vedo è quello dall'esperienza della visione, che in sé isola, alla traduzione di questa stessa in parole, che permettano una condivisione e accoglienza pubblica. Momento chiaramente molto delicato per molte mistiche non solo per non voler tradire il messaggio ricevuto, ma anche in quanto avevano bisogno in genere di un uomo della chiesa che facesse da mediatore e sceglievano in genere uomini, dai quali erano riconosciute come autorevoli. Era facilissimo essere dichiarate eretiche. Hildegarda di Bingen e Teresa d'Avila erano considerate, conosciute e avevano esperienza del mondo. Riuscirono a fare questa mediazione. Giovanna d'Arco era troppo giovane ed estranea alle mediazioni sociali. Il suo slancio era semplice. È la bellezza di questa sua vita. Alcuni uomini e alcune donne di prestigio hanno cercato di aiutarla, ma non fino in fondo.

Ritorno per un attimo al passaggio dalla visione alla sua traduzione in parole e della delicatezza di questo passaggio. A questo proposito Hildegarda di Bingen affermava di avere avuto visioni fin da bambina ma di averle tenute per sé, e che solo attorno ai quarant'anni ebbe una visione che le ingiunse di metterle per iscritto "come il discepolo quando sente le parole del maestro".

Ho cercato di riformulare quel che tu intendevi. Non so se sono stata per te convincente. D'altra parte i termini che si adoperano riflettono un certo sguardo epistemologico piuttosto che un altro. La parola immaginario è svalutativa dell'esperienza mistica, se la si fa rientrare in qualcosa di non reale. Di mio penso che il lato inconscio della percezione della realtà non è irreali: ne è appunto il risvolto non visibile ma presente e costitutivo. Comunque direi che è meglio sospendere l'opposizione realtà-non realtà affrontando questo argomento, e farne una questione di comunicabilità o non comunicabilità. Di

traduzione o meno nella lingua condivisa, con tutti gli aspetti di accoglienza politica in senso lato, che questo comporta.

Una seconda questione riguarda gli effetti trasformativi delle parole e dell'agire di Giovanna. Sono molto belle le osservazioni che dedichi a questo, sulla sua relazione con le persone, sulle sue capacità di infondere coraggio. Le considero vere ed esprimono un tuo entusiasmo nel senso antico del termine. Mi ponevo, nel risponderti, dal punto di vista della storia delle donne. Quanto la sua figura è stata trasformativa per il vivere e il senso di sé delle donne del suo tempo e fino ad oggi? Certo, c'è la grande testimonianza che le dà Christine de Pizan. È fondamentale. C'è stata una ripresa negli anni più recenti della sua figura per parlare di Greta Thunberg, e dunque è qualcosa di vivo nell'immaginario collettivo femminile. Ma per me personalmente rimane una domanda aperta.

Ultimo tema affascinante: le lacrime. Il pianto di Giovanna al momento dell'esecuzione, in quanto partecipato da tutti gli uomini presenti, anche quelli che erano responsabili della sua condanna, crea una comunità impensata. Fuori dall'ordine del potere. Sono d'accordo con te.

Cosa portano con sé come dono, le lacrime? Hanno a che fare con l'acqua, con l'origine, con la vulnerabilità come rigenerazione, un ritrovare e rinnovare il viaggio tra sé e sé. Non sapevo che Giovanna piangesse in tanti momenti della sua vita. Nella brutalità della guerra e della durezza del processo, forse era una via per stare in contatto con il viaggio trasformativo tra sé e sé.

K: I termini riflettono spesso l'epistemologia di chi li utilizza, sono d'accordo, ma in alcuni casi non aiutano la comprensione. Mi rendo conto che effettivamente ho usato la parola "realtà", nella mia frase che citi, come riferendomi a una dimensione opposta all'immaginario. Tuttavia non ritengo che l'immaginario sia irreali. L'immaginario è reale. Il problema è che il reale è qualcosa di diverso dalla realtà intesa come fatto oggettivo. Ciò che Giovanna vede è reale per il semplice fatto che lo vede. Tuttavia, ciò che vede non è fin da subito un fatto oggettivo, nel senso di accettabile e condivisibile da tutti (motivo per cui per anni se ne guarderà bene dal parlarne). Lo diventerà solo poi, quando per effetto della sua forza persuasiva sempre più persone arriveranno a convincersi della plausibilità delle cose che dice di vedere. C'è una differenza, insomma, tra il reale che è tutt'uno con la produzione immaginaria e la realtà come fatto accettato e condiviso da una comunità di persone, il così detto "senso comune".

Qui sta anche la chiave per intendere, secondo me, il valore trasformativo di Giovanna. Ciò che lei vede sfida evidentemente il senso comune. Ma se il senso comune finisce per crederle vuol dire che Giovanna è anche riuscita a modificarlo, e così a modificare se stessa, essendo che il suo immaginario era in parte il riflesso delle credenze religiose e politiche del suo popolo. Come ci è riuscita? Ha tenuto un certo discorso su ciò che ha visto. Ne ha parlato in maniera tale da renderlo credibile. La trasformazione non sta nella

visione in sé, ma nel convincere se stessa e gli altri che ciò che ha visto significa qualcosa di impossibile nell'ottica del senso comune. È bene intendersi su che cosa accade in questo passaggio. Il senso comune, in quanto sistema di credenze condivise, presuppone un ordine simbolico, un ordine in cui il significato di una certa cosa consiste in una certa rete di significanti. L'immagine che ad esempio Giovanna ha di sé, sullo sfondo di un sistema di credenze condivise, consiste in una serie di luoghi comuni associati al genere, alla condizione sociale e alla giovane età. In quest'ottica Giovanna vede se stessa come una persona destinata a sposare un uomo, a mettere al mondo dei figli e a occuparsi di mansioni tipicamente femminili. A un certo punto accade però che lei identifichi in una serie di immagini e suoni il segno della sua elezione divina, e questo evento muterà radicalmente l'immagine che da quel momento avrà di sé. La trasformazione che è qui in gioco, sebbene di natura simbolica (Giovanna si percepisce ora come una "vergine guerriera" mandata da Dio) non poteva tuttavia avvenire nel quadro simbolico del suo immaginario, dove non era dato a immaginare che una persona come lei potesse avere un simile destino. Ciò vuol dire che Giovanna immagina quello che immagina come per una forza che rompe di colpo con questo quadro. Non si tratta di semplice fantasia, con la quale ognuno di noi può produrre liberamente, senza venir meno a un principio di realtà radicato, le associazioni più assurde. L'operazione messa in atto da Giovanna viola questo stesso principio – che è il riflesso, nel suo caso, del discorso con cui il senso comune distingue ciò che è reale da ciò che non lo è – per sostituirlo con un altro. Il suo caso mostra così la fonte a cui un immaginario strutturato può ancora attingere per modificare le leggi stesse su cui si fonda. Castoriadis definisce questa fonte immaginario ultimo e radicale. La sua funzione è quella di modificare, agli occhi del soggetto, lo statuto di realtà di ciò che il soggetto esperisce. Giovanna vede così la realtà là dove lei stessa non potrebbe vederla. Vede reale una cosa che reale non è – e non potrebbe esserlo – stando alle leggi del senso comune, che sono quelle a cui lei stessa non poteva fare a meno di attenersi prima di immergersi negli abissi dell'immaginario. Ti direi allora che il "non essere" non è tanto il luogo che oppone l'immaginario alla realtà ma quello che la realtà occupa per l'immaginario che nega un certo discorso su di essa.

Per quanto riguarda la questione attività/passività. Come accade in qualsiasi visione, ovviamente anche Giovanna si ritrova in tal caso in una condizione passiva. La visione rende attivi, direi, nel vedere, ma anche passivi nel non poter che prendere atto di quel che si vede. E ciò vale anche, se ci pensiamo bene, per la percezione ordinaria. Il punto è che la passività di Giovanna non abolisce la tesi che ricolleggerebbe le voci e le visioni a dinamiche di Giovanna che le avrebbero promosse. Se esiste, come io sostengo, un nesso tra il senso di queste esperienze e le sue esigenze personali (Giovanna immagina ciò che lei stessa vorrebbe essere convincendosi di essere ciò che immagina), non vuol dire che Giovanna sia in controllo della sua attività immaginativa. Se ammettessimo che ha immaginato volutamente, per sua scelta

consapevole, quello che ha immaginato, allora non avrebbe potuto attribuire, come invece ha fatto, quei significanti a Dio e credere d'essere stata scelta da lui. Giovanna è convinta di ciò proprio perché non pensa di essere lei la causa reale di quelle voci e visioni. Tuttavia, questa convinzione di passività rientra perfettamente nel quadro degli effetti dell'attività inconscia di un soggetto. L'alternativa sarebbe assecondare totalmente Giovanna e ammettere che era Dio in persona a comunicare con lei, esattamente come hanno fatto tutte le persone che è riuscita a convincere. Da parte mia non si tratta di negare questa tesi. Il punto è un altro, e cioè che sarebbe possibile ricollegare le voci e visioni a delle pulsioni di Giovanna, che pur non essendo del tutto sotto il suo controllo, agirebbero in risposta a esigenze radicate in lei, maturate negli anni e determinate da fatti biografici ampiamente documentati. Questo apparato di pulsioni costituisce una dimensione inconscia che determina, sul piano immaginario, una serie di risposte che indurranno a loro volta le funzioni coscienti ad operare in conformità a delle esigenze di base, in un dinamismo in cui il soggetto non è complessivamente più passivo che attivo. Certo, sul piano cosciente Giovanna percepisce se stessa come passiva in rapporto alle voci e alle visioni, ma questo risultato è strettamente correlato alla realizzazione degli obiettivi pulsionali inconsci di Giovanna. È solo percependosi, sul piano cosciente, come veicolo di voci e visioni che non le appartengono che è possibile per Giovanna credere d'essere stata scelta da Dio e soddisfare un'esigenza più profonda.

Sono d'accordo quando dici che chi ha le visioni le vive come un "dono che si riceve", ma aggiungo che questo è perfettamente coerente con il funzionamento inconscio del soggetto, con tutto il suo apparato di esigenze e pulsioni. Chioserei dunque dicendo che quelle voci e visioni sono "un dono che Giovanna fa a se stessa", una giustificazione immaginaria per agire in maniera conforme al suo desiderio, un "venire incontro a se stessa" dopo tanta sofferenza accumulata nel tempo. La sua storia conferma come lei abbia riposto in quelle esperienze le ragioni per fare di volta in volta ciò che semplicemente desiderava fare: lasciare Domrémy, vestire abiti da uomo, parlare con il Re, liberare Orléans, incoronare il re a Reims. Solo in quanto Dio la sosteneva era per lei possibile realizzare tutto questo. Giovanna lo intuisce e crea le condizioni per convincersi – e da qui convincere anche gli altri – che Dio era effettivamente dalla sua parte e che nessuno avrebbe potuto ostacolarla nella realizzazione dei suoi scopi. Che Giovanna ci abbia messo del suo, inconsciamente, nella rielaborazione significativa di quelle esperienze, lo conferma un passaggio particolarmente interessante del processo di condanna. In un momento di commovente *parresia*, interrogata da uno degli inquisitori su come poteva essere sicura che fosse veramente Dio a parlarle, Giovanna risponde, con grande lucidità, "ho voluto crederci". In questa apparentemente innocua risposta Giovanna rende conto del suo stesso funzionamento inconscio. Ci sta dicendo che c'è lei, più che Dio in persona, alla base di tutto questo, e che è lei ad aver reso credibile, a se stessa e agli altri, che alla base di tutto questo c'è Dio.

Mi fermo qui. Scusa se mi sono dilungato. D'altra parte, nell'ultima tua risposta hai messo in luce punto per punto, come è nel tuo stile, le tesi su cui non ti sei trovata d'accordo con me, spiegando a fondo le tue ragioni. Questo mi ha obbligato e permesso di tornare su ogni punto. In alcuni casi per difendere le mie ragioni, in altri per spiegarmi meglio e dissipare i fraintendimenti. In ogni caso mi sento di doverti ringraziare per tutto questo. Per questa tua capacità di generare pensiero nel dialogo, anche attraverso le critiche. Ti confesso di averla sempre apprezzata, fin dai tempi dei tuoi seminari, e di averla riscoperta, ora, con immenso piacere, nel corso di questa arricchente (almeno per me) chiacchierata su Giovanna.

Works

Alain Badiou

L'insubordinazione di Giovanna*

CHI È LEI? È sepolta sotto le glosse e le sublimazioni. È come chi, bruciata e dispersa, avesse nondimeno, dappertutto, innumerevoli sepolcri, nessuno dei quali in grado di pretendere, a differenza dei sepolcri di Mallarmé, di portare a termine il poema della sua esistenza e della sua opera.

Il sepolcro di Cristo, nella meditazione di Hegel, ricava la sua potenza dalla sua unicità, e dal suo vuoto. Gli innumerevoli sepolcri, letterari, politici, storici, religiosi, cinematografici o poetici, di Giovanna, sono invece pieni zeppi di significati disparati. Ma alla fine, questi significati, che siano considerati singolarmente, o nella loro incomprensibile totalità, hanno qualcosa di deludente.

Quante bellezze la ricopro! L'astratto sublime di Schiller, la foga patriottica di Michelet, poi Péguy, quella sintesi disgiuntiva del socialismo, del nazionalismo e della cristianità universale. Oppure Claudel, che la inchioda al verso e alla musica di Honegger più saldamente che al rogo.

Quanti volti, nell'artificio della riproduzione, le vengono prestati, per farci sognare quello sguardo assente, quel corpo inimmaginabile! La Falconetti di Dreyer, l'Ingrid Bergman di Hollywood, la Florence Delay di Bresson, la Sandrine Bonnaire di Rivette. Lei passa dietro a quei dispositivi captatori di luce come un'ombra all'improvviso convocata per un secondo destino provvisorio. Perché lei, essendo esistita, non è un ruolo, sicché l'interpretazione deve rimanere quanto più possibile vicina a un'impossibile risurrezione. Ma chi è lei? Chi resuscita?

Quante laidezze o equivoci, allo stesso modo. Ciò comincia con i sarcasmi di Shakespeare, il nemico inglese. Ma persino in Francia, c'è l'oscenità di Voltaire convinto che, per schiacciare l'infame, occorra fare di Giovanna una verginella di caserma. A tale trattamento lei resiste. Ma chi resiste? E poi nelle nostre città, tutte quelle statue inette, Giovanna che si erge con lo stendardo su un destriero di bronzo estremamente stanco. Fa concorrenza ai sinistri monumenti dove si può leggere l'interminabile elenco dei massacrati del macello del 1914-1918. Cortocircuito, nella compiaciuta mediocrità della Terza Repubblica, tra una Giovanna nazionalista e una guerra assurda, cortocircuito che è allo stesso modo il

* Questo testo è uscito per la prima volta con il titolo *L'insoumission de Jeanne* sulla rivista "Esprit" di dicembre 1997, n° 238 (12), pp. 26-33. Ringraziamo Alain Badiou e la redazione di "Esprit" per averci concesso l'autorizzazione a pubblicarne la traduzione in italiano. Traduzione dal francese di Melinda Palombi.

dramma della vita di Péguy, la crocifissione del suo poema dalle bassezze dell'epoca. Molto lontano dietro quei feticci calamitosi, Giovanna irradia il suo enigma persistente. Ma l'enigma di cosa?

Chi è lei, perché ci sia l'anti-Giovanna di Voltaire, e la Giovanna incarnazione del popolo di Michelet? La Giovanna nazionalista e cattolica, quella della Francia figlia maggiore della Chiesa, e la Giovanna resistente e emancipatrice? L'ultima guerra porta l'enigma al suo culmine. Perché c'è una Giovanna di Pétain, e una Giovanna della Resistenza. C'è una Giovanna della reazione più nera, della delazione e della collaborazione; e una Giovanna dei comunisti, la stessa che, con il Partito clandestino, restituiva a Aragon i colori della Francia. E tutt'ora, vi è, diciamo, una Giovanna di Le Pen e del Front national. Ovvero una Giovanna di coloro per i quali la parola d'ordine non è più la parola d'ordine di resistenza contro un invasore potente e militare, "cacciare gli inglesi dalla Francia"; ma la parola d'ordine di sopraffazione e di persecuzione di quelli che tra i nostri compatrioti sono i più esposti, la spaventosa parola d'ordine "cacciare i *sans-papiers* dalla Francia". Contro tutto ciò, ci si può allo stesso modo riferire a una Giovanna di coloro per chi la Francia non è nulla, se non un imperativo di resistenza. Se non propone, per Giovanna nella preghiera, per noi nella dichiarazione politica, di legare tutto quello che succede a delle massime universali. E di coloro per chi, di conseguenza, si tratta di dichiarare che quelli che vivono qui da anni sono, con o senza documenti, di qui, tanto quanto noi.

Mi sembra che l'enigma di Giovanna risieda in questo: la singolarità del suo sorgere sta nel nodo di predicati distanti, dissimili, ai quali lei, Giovanna, non accetta mai di ridursi, né uno ad uno, né a tutti insieme. Ognuno dei sepolcri di Giovanna tenta invece questa riduzione, o al meglio questa totalizzazione, sicché Giovanna è sempre come il residuo non detto dei tentativi di farle significare questo o quello.

I predicati sotto i quali Giovanna viene arruolata ci sono tutti noti. C'è la Francia, la nazione. C'è la cristianità, la religione. C'è la Monarchia, lo Stato. C'è la guerra, l'esercito, le battaglie. C'è la prigionia, il processo, il supplizio. C'è, in diagonale di tutto il resto, la femminilità, la fanciulla simultaneamente, nel mondo di allora, vulnerabile tra tutti, e tuttavia inaccessibile, debolezza identica alla sua corazza.

Quando si combinano questi predicati, si ottiene ciò che occorre chiamare degli ossimori pratici, delle collisioni assolutamente improbabili. Sono questi che hanno affascinato gli artisti, per i quali l'ossimoro è un'operazione capitale, perché consegna nella lingua delle connessioni impraticabili, che l'arte rende necessarie. E allora abbiamo qualcosa come del sublime in atto: la giovane donna capo di guerra. La contadina che si rivolge personalmente al re. La vittima la cui parola trasparente prevale in ogni istante sulla forza brutale dei giudici. La santa bruciata come eretica e strega.

Ma per quanto forti siano queste collisioni, così singolari, si può ben sentire che Giovanna vi è come monumentalizzata nella risorsa artistica o sensibile. Diventa un repertorio, una collezione di emblemi. E

il pensiero di ciò che fu si sottrae, a vantaggio di una potenza significativa la quale però è priva del caso che ne costituì il nodo.

Certamente perché oltre a ciò che Giovanna potrebbe esser stata, non si prendono abbastanza in considerazione, come a rovescio dei predicati disponibili, ciò che ha scelto, nella situazione che era la sua, di non essere. Perché attraverso quel “non essere”, Giovanna, tenendosi a distanza da ciò che la situazione imponeva a ciascuno come figura obbligata, o adeguata, è meno una cristallizzazione scintillante e magnifica del tempo che un’eccezione a quel tempo, un evento del tutto casuale e contingente. Ciò che, solo, mette in luce che lei valga ancora, per noi, per tutti, indipendentemente dai predicati che la costituiscono. Non c’è più né monarchia né cristianità. Essere una donna non ha più lo stesso significato. La Francia non si pone più null’altra questione che di sapere cosa rimarrà di sé in Europa. Non si tratta tanto di cacciare gli inglesi dal paese, quanto di sapere cosa fare con loro per non farsi assorbire troppo dalla grossa Germania. Non crediamo né alle sante né alle streghe. Nelle guerre prevedibili, striscianti o apocalittiche che siano, la questione di sapere chi sia il funzionario che premerà i pulsanti non ci interessa per nulla. Eppure, Giovanna rimane un enigma. Rimane, per noi, eternamente disponibile. Come pensare che questa donna, di cui tutti i predicati apparenti rimandano a un quindicesimo secolo ormai opaco, sia così contemporanea? Occorre pure che la sua verità, o la verità che lei stessa è, sia, agli occhi di quel quattrocento, allo stesso tempo totalmente immanente, e tuttavia sottratta. Ad esso destinata, ma, nel modo che la destina, eternamente accessibile al di fuori di esso. Giovanna sarebbe forse questo: l’essenza affermativa di un secolo, proprio perché lei è quel secolo al di fuori di esso?

Colei che se ne va.

Ci sono secoli di cui si dice che siano particolarmente oscuri, persino alla luce della lunga serie di massacri e disastri di ogni genere che è ciò che conosciamo della storia dell’umanità. O piuttosto, come diceva Marx, della sua interminabile preistoria. Alcuni pensano, ad esempio, che sia così per il nostro secolo, quello che si sta concludendo, il quale ha portato il crimine di Stato a una tale perfezione che noi potremmo a malapena pensare quanto è avvenuto. Ma forse si può sostenere che ciò che di questo secolo ha valore, ciò che, per dirla con Nietzsche, è in grado di reggere la prova dell’eterno ritorno, è proprio tutta l’ostinazione, la forza di pensiero e il coraggio che ci sono voluti perché sopravvivesse una certa dose di giustizia, di creazione, di resistenza e di visione affermativa universalizzabile, in condizioni spesso tanto barbare e notturne quanto quelle incarnate dal personaggio allegorico di Jünger, che egli chiama il Grande Forestale. Per i tempi a venire, spetterà a coloro che non si sono arresi al Grande Forestale portare il secolo sulle proprie spalle.

L'inizio del quindicesimo secolo, con la sua guerra infinita, le sue bande di mercenari che saccheggiano ogni cosa esistente, le sue figure statali fatiscenti e tortuose e le sue carestie, ha tutte le carte in regola per figurare nell'antologia dei periodi disastrosi. Il quattordicesimo secolo aveva già quale segno fatale la grande Peste Nera. Ma per noi, è in parte Giovanna che porta quel momento nell'essenziale di ciò che rimane, mentre la calamità pubblica non fa che indurire i tratti caotici e regolarmente infami dell'ordinarietà del treno del mondo. Ciò che destina un'epoca miserabile a una qualche verità persistente è sempre nel regime dell'eccezione.

È importante prendere in considerazione il fatto che Giovanna scelga di non essere ciò che il suo secolo le offre come possibilità ordinaria, o come predicato disponibile. In questo senso Giovanna, molto in linea con quella che il romanzo inglese ha saputo designare come funzione d'eccezione della ragazza, è innanzitutto colei che se ne va. Se ne va, non solo da Domrémy, ma da tutto ciò a cui il secolo destina una ragazza della sua età e della sua origine. Se ne va anche dai modi ordinari di andarsene. È, in condizioni anch'esse eccezionalmente tese e oscure, ciò che Virginia Woolf nel titolo di uno dei suoi romanzi, incentrato su una ragazza, chiama *The Voyage Out*, tradotto in francese molto lontanamente, ma non così male, con: *la Traversée des apparences*. Ogni apparenza predicativa, la contadina, la cristiana, la patriota, ma anche la guerriera, o la prigioniera, è non indossata o subita, ma attraversata, capovolta, presa in contropiede, dalle successive scelte di Giovanna, di non essere ciò che la situazione le prescrive di essere. In questo lei non smette mai di sorgere, e di essere fedele al proprio sorgere, con quella miscela molto speciale, che è l'evento-Giovanna, di certezza imperturbabile e di stupore per ciò che le accade.

Prendiamo il rapporto di Giovanna con la Francia, con la nazione, che è indubbiamente l'origine dei contrasti più impressionanti nel suo destino postumo. La missione che Giovanna si prefigge, attraverso l'intervento imperativo delle voci celesti, era senza alcun dubbio quella della salvezza nazionale, la cui massima è la resistenza: scacciare gli inglesi, vincere la guerra, liberare il territorio. Ma cos'è di preciso la Francia? Che cos'è la Francia all'inizio del quindicesimo secolo, se non, ancora, un processo complicato, un divenire incerto, come dimostra appunto il fatto che una monarchia inglese vi possa rivendicare la legittima sovranità? Di conseguenza, il principio "cacciare gli inglesi dalla Francia" è, in realtà, nelle condizioni dell'epoca, una massima costituente della Francia stessa, una scelta attraverso la quale la Francia è definita come resistenza e lotta, e per nulla come sostanza o persistenza. Si tratta proprio di attraversare un'apparenza nazionale verso una realtà ancora indistinta.

Questo è il motivo per cui, per quanto esagerata possa sembrare l'identificazione quasi immediata di De Gaulle con Giovanna d'Arco, essa ha almeno la legittimità che, anche per De Gaulle, la Francia non è da ricercare nella sinistra permanenza sostanziale di coloro che svolgono, in un modo o nell'altro, le proprie attività sotto la tutela nazista, ma, esclusivamente, in coloro che si pongono l'imperativo immediato di

cacciare i nazisti e i loro complici. Alla luce di ciò, Pétain, burattino dei tedeschi che vincola la Francia ad un *terroir* immobile, può affermare di essere Giovanna solo nella più completa impostura. Diciamo che Giovanna non cade facilmente sotto il predicato nazionale, in quanto lei ne è più un evento, una capacità creativa, che un risultato. Lei sceglie di non essere ciò che il tempo vorrebbe che fosse: qualcuno che, molto lontano dai centri decisionali, aspetta, interamente attaccato alla propria sopravvivenza, di sapere da che parte penderà la bilancia. Per lei la nazione non è una sostanza definita, un corpo di cui poco importa il padrone o il simbolo. È, come per i resistenti dell'ultima guerra, una massima che deve essere praticata personalmente.

Se si considera adesso la Giovanna popolare, quella che parte dalla sua provincia rurale verso i padroni del regno, si constata che ha scelto rigorosamente di non essere ciò che ci si poteva aspettare: una sorta di profeta popolare, che solleva i contadini della sua regione, giocando sulla trance mistica o sul dono della divinazione, radunando bande opposte alla regolarità dei poteri. Ha scelto di non essere un Jacquou le Croquant al femminile, o un Thomas Münzer prima del tempo. Viene dal popolo, sì, questo è certo, ma non con un intento mezzo religioso, mezzo insurrezionale, come questi tempi ne hanno regolarmente dipinto la figura. Ciò verso cui si volge, solitaria, è lo Stato, il re, la potenza costituita. È convinta, in modo impareggiabile, che se riesce, lei, a parlare con il re, allora il corso delle cose potrà cambiare, e allora lo Stato potrà darsi da solo altri principi d'azione. Alla classica figura dell'insurrezione o della sommossa profetica, Giovanna sostituisce quella di un'azione in direzione dello Stato. Ritiene che sia possibile, che nessuna situazione implichi per questo Stato l'impossibilità di una resistenza conforme ai principi che sono i suoi. Crede che dichiarare la propria convinzione al re possa ripristinare la fiducia in tutti. Non si tratta quindi per nulla di opporre allo Stato la figura del popolo. Si tratta di fare in modo che una dichiarazione proveniente da un altrove, insituabile e laterale, venga ascoltata dallo Stato stesso. Il popolo non è dunque una sostanza o un dato, che costituirebbe una seconda scena, politica o sociale, separata dallo Stato. Il popolo è una capacità aleatoria di prescrivere allo Stato delle decisioni conformi ad alcuni principi. E il popolo esiste solo nell'esercizio di tale capacità.

Le voci di Giovanna

Cosa possiamo dire della Giovanna cristiana, cattolica? A dispetto della revisione del processo, e della legittima fama di infame collaborazionista del vescovo Cauchon, bisogna ammettere che non è stato senza alcune valide ragioni che i teologi hanno potuto dichiarare Giovanna eretica, anche se compivano, così facendo, solo il lavoro sporco dello Stato. Perché in quei tempi in cui la cattolicità ha come corpo reale la Chiesa, bisogna pur dire che non è da quella parte che Giovanna trova la mediazione della propria

credenza. Come San Paolo sulla via di Damasco, Giovanna non si dà altra autorità che se stessa, ed è a lei personalmente che Dio fa cenno. Inoltre, è in fondo sul modello non noto degli dèi greci che i santi e le sante le prescrivono il suo compito. Infatti, ecco autorità celesti di cui è sorprendente il coinvolgimento così da vicino nelle guerre nazionali in corso, e il sostegno così risoluto al campo francese. Sono, queste autorità, come Atena, Apollo o Era, interessate per ragioni certamente proprie alla vittoria dei Troiani o dei Greci.

Cosa significano in realtà le voci di Giovanna? Semplicemente che l'imperativo patriottico è incondizionato e autosufficiente, essendo di provenienza superiore. E soprattutto, che non è dedotto dalla situazione in sé, o dai meandri della politica realista, bensì da una pura soggettivazione. E indubbiamente, il possibile che le voci prescrivono deve trovare la sua strada nella pratica reale, alla quale provvedono la lucidità, l'ostinazione e il buon senso di Giovanna. Ma per quanto riguarda il principio, esso dipende, nella forma dell'incontro delle voci, solo da se stesso, dal proprio accadere, e, se così si può dire, la stessa Giovanna non può farci nulla, se deve conformarsi ad esso. Proprio come i resistenti, durante l'ultima guerra, interrogati sulle loro motivazioni, rispondevano quasi tutti che era quello che bisognava fare, e basta.

La cattolicità di Giovanna ovviamente non è discutibile. Ma allo stesso tempo, essa rimane, per quanto riguarda il destino pubblico di Giovanna, stranamente ridotta a un imperativo personale, che dà forma, nelle risorse intellettuali dell'epoca, al carattere in definitiva incondizionato di ogni vera resistenza.

E infine, che cos'è Giovanna come figura femminile? Il motivo della verginità sembra collocarla, in quell'epoca, sotto il segno di Maria. Per i suoi contemporanei, lei è la Pulzella. Sostenitori e oppositori si sono aggrappati a questo predicato in modo stupefacente. Occorre la testimonianza fisiologica delle matrone perché il re possa impegnarsi un poco, e occorre insinuare il dubbio perché gli inglesi facciano propaganda, o perché Voltaire articoli l'anticlericalismo e l'oscenità. Ma alla fine, che importanza ha per noi? La verginità qui è semplicemente il segno di un divario: quello che significa che non è in alcun modo secondo l'uomo, a partire dall'uomo, o in una qualche delega matrimoniale, che Giovanna iscrive la propria decisione. È una donna anteriore a ciò che l'epoca ritiene essere, in politica, una donna, anteriore alle stigmate di potenza che l'uomo può trasmettere ad alcune donne. Si è fatta avanti, come una giovane ragazza partita da sola, e non tramandata, sotto la corazza di una femminilità inavvicinabile e tuttavia decisiva. Indubbiamente, solo una donna la cui bellezza si accordasse a una corazza interiore aveva, nelle condizioni dell'epoca, l'autorità tale da poter dire lealmente, al di fuori di ogni stupro e di ogni mostruosità, soltanto perché questo era ciò che l'epoca esigeva: "Fate la guerra, non l'amore".

Patriota senza nazione, popolare senza insurrezione, cattolica senza Chiesa, donna senza uomo: è così che Giovanna attraversa le apparenze, e si sottrae a ogni predicato.

Le versioni reazionarie del suo culto consistono tutte nel riportare su di lei, come pesanti totem, o come le statue equestri delle nostre città, i predicati di cui lei era solo la diagonale. Le sono state messe addosso nuove catene per nuovi roghi inapparenti, un nazionalismo della sostanza e della razza, un popolo eletto, una cattolicità da preti e di sottomissione, una femminilità da sacrestia.

Occorre restituirla alla sua erranza, alla sua universalità, all'evento senza sostanza né condizione realistica che fu, e rimane. Di questo primo quindicesimo secolo, i cui orrori ordinari non hanno nulla da dirci, lei è una verità. Infatti, per quanto peculiare e insieme monotono possa essere un momento della storia degli uomini, ciò che nel suo cuore fa eccezione rimane. Ciò che ha saputo, anche in una sola occasione, non ridursi ai predicati di sottomissione che il suo tempo ha imposto, rimane. Giovanna è interamente, per tutto quello che sceglie di essere, e più ancora per quello che sceglie di non essere, del suo tempo, di quell'inizio sanguinoso e decomposto del quindicesimo secolo. Ma ne è una verità, una verità per sempre. È ciò che, della sua epoca barbara, merita il ritorno eterno.

Come tale, lei è davvero dedicata, come disse Péguy del suo poema, “a tutte quelle e a tutti quelli che hanno vissuto la loro vita umana”.

Leonardo Tondelli

Jeanne était tellement belle, si tu savais*

Sainte Jeanne me trouve toujours au pire moment – échéances et suspens en tous genres, scrutins, renversements orageux, abstraites fureurs qui ôtent énergie et sommeil. On arrive à la fin de l’année scolaire en survivant à toutes les bonnes résolutions prises en septembre, enterrées l’une après l’autre le long du sentier vers l’atroce mois de mai, le torride mois de juin. On démarre jeune et plein d’envie de changer le monde et on arrive fatigué, exténué, sans perspectives, comme devait l’être le Bâtard d’Orléans en 1429, alors qu’il défendait Orléans. Tous ses rêves chevaleresques de jeunesse enterrés, dans ce désastre qu’avait été la Journée des Harengs. La guerre, désormais, si elle n’était déjà perdue, était quoi qu’il en soit un métier comme un autre, avec plus de risques d’accidents peut-être. Le Bâtard, c’était un noble de premier ordre malgré son surnom, il tenait bon, car il avait deux rançons à payer : celles de ses demi-frères prisonniers des Anglais. C’était le dernier des Orléans encore en lice et il mit 25 ans à payer, pire qu’un crédit pour la maison. En somme, une guerre sans gloire : les perspectives oscillaient entre la reddition déshonorante et les horreurs d’un assaut à outrance, crever de faim et de peste pendant que ton peuple te maudit. Les provisions en ville étaient déjà rationnées, le roi Charles était loin, et tellement lâche qu’on ne pouvait même pas le définir comme un roi au sens strict du terme : il n’avait pas les couilles de défier les Anglais en se mettant une couronne sur la tête. Quoi d’autre encore ? Rien, en ville est en train d’arriver une folle, une paysanne qui parle avec les anges, elle vient tout juste d’apprendre à monter à cheval et elle dit que la guerre, c’est elle qui la gagnera. Même les fous maintenant, putain, les épidémies c’était pas assez ? Mais c’est quand qu’il finit ce moyen âge, que j’en ai plein les couilles.

Jusqu’à ce qu’arrive Jeanne : et elle est tellement belle.

Non, nous n’avons pas de portraits. Mais c’est clair qu’elle était belle. Tu as beau parler avec l’archange Michel et retrouver tous les soirs Dieu le Père, si tu n’es pas un peu jolie tu auras du mal à te faire entendre

* La version originale de ce texte a pour titre *Giovanna era bellissima, che ne sai* et a été publiée dans le volume suivant : Leonardo Tondelli, *Catalogo dei santi ribelli*, Milano, De Agostini, 2022, pp. 235-240 (sorti précédemment en ligne sur le site “Il Post” le 30 mai 2013, URL : <https://www.ilpost.it/leonardotondelli/2013/05/30/la-pulzella-e-i-bastardi/>). Traduction de l’italien de Melinda Palombi.

par les armées de la France entière. Elle devait être belle d'une beauté distante, tu sais, comme ces filles tellement hors normes que personne ne tente vraiment le coup : tout comme ne tentèrent pas le coup les chevaliers qui l'accompagnaient, et qui témoignèrent de son sérieux au-dessus de tout soupçon. Cette effrayante beauté, Jeanne devait la porter avec une grande désinvolture : en quelques semaines elle avait appris à monter à cheval, tandis qu'elle tenait tête aux nobles de la cour de Chinon et aux doctes de Poitiers. Pour les besoins de cette pratique, elle s'était accommodée du port du pantalon, du jamais vu, si ce n'est dans quelque bordel extrêmement raffiné dont elle, dans son incontestable innocence, ne pouvait rien soupçonner. Et puis quoi d'autre ?

Et puis elle était sympathique. Sur ce point aussi, tout le monde est d'accord. Toujours prête à rire et à plaisanter, face à quelque autorité que ce soit. À Poitiers un érudit, frère Seguin – essayez d'imaginer un homme de l'académie en face d'une paysanne qui affirme qu'elle parle avec les anges, imaginez ça – lui avait demandé quelle langue ils parlaient, ces anges. Il le lui avait demandé avec un fort accent de Limoges, la Campobasso de la France méridionale. Eh bien (répondit-elle), sans doute une meilleure langue que vous. Et ce fut l'amour au premier échange, pour le grand professeur aussi. Seguin appuya l'avis de la commission, qui considérait Jeanne comme utile à la cause royale, et même des années plus tard il ne cessa de dire et d'écrire d'elle autant de bien que pouvait en écrire le futur doyen de la faculté de Poitiers, âgé de plus de soixante-dix ans.

Jeanne était charmante au sens propre du terme. Elle plut à tous ceux qui eurent l'opportunité de la connaître un peu. Cela dura peu (et elle s'en doutait) mais tant que ça dura les mercenaires cessèrent de demander des rançons, les pillards de saccager, les politiciens de marchander, les Français de se plaindre – vous imaginez ? Des Français qui ne se plaignent pas ? Tout était possible alors. Le Bâtard rencontra Jeanne, et soudain il n'était plus l'imprésario morose d'un petit jeu de massacre. Il était à nouveau un Capitaine du Roi ; et même le Roi, ce branleur, si Jeanne insistait une couronne il pouvait très bien se la poser sur la tête.

Jeanne ne savait pas combattre, et il fut bientôt clair que cela ne lui plaisait même pas. Après la première escarmouche sérieuse elle demanda à ne pas porter l'épée, mais le drapeau. Avant chaque affrontement elle implorait les ennemis de se rendre, et de reconnaître l'évidence : ils étaient une armée d'occupation, ils avaient Dieu contre eux, mais s'ils se rendaient Jeanne les défendrait des vengeances et des représailles. Et eux : *va te faire foutre, sorcière ! Putain des Armagnacs !* Jeanne n'était pas rancunière. Elle se prit des flèches et des pierres, tomba sur l'ancêtre d'une mine antipersonnel – un engin de fer pointu qui servait à estropier

les chevaux. C'était la Guerre de Cent Ans, on avait commencé avec des flèches et on termina avec des canons. Les gens naissaient dans la guerre, vivaient dans la guerre, et les années de trêve devaient laisser comme un sentiment de vide à l'intérieur. Plus qu'une révélation angélique, c'est ça qui était miraculeux : qu'une paysanne née dans une enclave des Armagnacs au milieu des territoires occupés puisse croire à quelque chose qu'elle appelait « paix durable ». Il n'y avait jamais eu de paix durables, seulement des trêves un peu plus longues que d'habitude : il y avait les assauts et les batailles, les massacres et les rançons, depuis le temps du grand-père et du grand-père du grand-père il en avait toujours été ainsi, comment une jolie fille aurait-elle pu changer les choses ?

Jeanne essaya. Elle les fit tomber amoureux. Elle libéra Orléans, donna au Bâtard sa plus belle victoire. Elle conduisit le Dauphin à Reims, où on couronne les rois de France, et elle le fit roi, elle le rendit homme. Mais ça ne pouvait pas durer, et elle était la première à le savoir. Les hommes sont ainsi faits, les rois comme les bâtards : quelques années tout feu tout flamme, et puis des cendres. Sa couronne à peine posée sur la tête, Charles VII se demandait déjà quoi offrir aux Anglais pour qu'ils ne soient pas trop en rogne. À Jeanne il offrit des armoiries de noblesse, mais personne n'arrivait à l'imaginer à la cour en train de siroter du champagne et de parler d'œuvres de charité en refusant pudiquement un macaron. En désobéissant à l'ordre de se retirer, en continuant la guerre avec quelques escarmouches périphériques, Jeanne avait scellé son destin : tôt ou tard on allait la tuer. Il s'agissait simplement d'établir quand et comment. À Compiègne en rentrant d'une expédition elle trouva la porte de la forteresse fermée. Quelqu'un l'avait peut-être trahie. Sa tête était mise à prix, les Anglais auraient payé une belle somme pour pouvoir l'emmener en zone occupée, l'humilier publiquement et la brûler vive. Même si au début ce furent les Bourguignons qui l'attrapèrent.

Devenue monnaie d'échange au sein de la filière complexe et lucrative des rançons, Jeanne fut quelque temps l'hôte-prisonnière de trois femmes nobles qui portaient le même nom qu'elle. Le peu de psychologie que nous croyons partager avec l'aristocratie du XV^e siècle nous laisse imaginer ce que pouvaient penser ces trois Jeannes bien nées d'elle, paysanne en pantalon à la solde de l'ennemi. Mais c'est justement à partir de ces détails qu'on arrive à comprendre combien devait être irrésistible la pucelle d'Orléans, car les trois dames tombèrent amoureuses elles aussi, et ne voulaient pas la laisser partir ; Jeanne de Luxembourg menaça de déshériter son neveu. Rien à faire, Jeanne se retrouva à Rouen, à jouer le rôle de la déséquilibrée et sorcière, et à se faire brûler vive.

Seule, sans aucun homme expert en loi ou en théologie, Jeanne mena sa dernière bataille : et elle gagna. Pendant plus d'un mois la paysanne qui entendait des voix mit dans l'embarras les théologiens qui cherchaient désespérément des preuves d'hérésie ou de sorcellerie. Quant à dire de quel côté se trouvaient superstition et fanatisme, quiconque jette un coup d'œil aux procès-verbaux ne peut avoir aucun doute. L'évêque Cauchon avait tout essayé. Il insista longuement à propos des guirlandes avec lesquelles Jeanne, enfant, avait décoré un arbre de son village : *c'est une coutume payenne !* On lui rit au nez, et pendant ce temps-là les Anglais trépignaient : ils voulaient la voir sur le bûcher, la procédure n'était qu'un détail ; pourvu qu'on trouve un moyen. Jeanne de mourir semblait fort peu enthousiaste, et elle se défendit de toutes les manières qu'elle put trouver ; mais elle ne renonça jamais à son ironie, ce qui fut peut-être contre-productif. Lorsque l'inquisiteur lui demanda si une entité surnaturelle lui avait suggéré un moyen d'évasion, Jeanne explosa : mais si vraiment elle me l'avait dit, est-ce que je vous le raconterais ? Au bout d'un moment ils commencèrent à faire les audiences à huis-clos.

À la fin ils ne trouvèrent rien de plus incriminant que l'habitude de porter un pantalon. Jeanne l'avait compris sur le champ et s'était remis une jupe : ils la lui prirent. Seule dans une prison masculine, sans vêtements (après avoir déjà subi des brutalités et des tentatives de viol), Jeanne à la fin céda et remis son pantalon. Techniquement cela faisait d'elle une *relapse*, une hérétique qui après avoir abjuré ses perfides idées revenait à ses erreurs. Cauchon voulut s'assurer que le bûcher fût composé de solides bûches et non pas de fagots, qui auraient asphyxié la jeune fille avant que les flammes ne la brûlent. Jeanne devait être rôtie et blasphémer, c'était ça l'accord avec les Anglais. Jeanne fut rôtie, mais ne blasphéma point. Les gens venus voir la sorcière à la broche rentrèrent à la maison en disant qu'elle était morte comme une sainte. Un soldat anglais s'évanouit, il raconta qu'il avait vu une colombe sortir de sa bouche.

Vingt ans plus tard les Anglais avaient perdu la guerre, une fois pour toutes. Charles VII était encore roi, le premier depuis des siècles à régner sur quelque chose qui ressemblât à la France unie. Le Bâtard était devenu son grand chambellan. Un jour ils eurent l'idée de réhabiliter Jeanne, avec un procès à l'envers. Ils invitèrent les témoins qui avaient survécu, ils trouvèrent beaucoup de gens qui n'en dirent que du bien. Le perfide Cauchon n'était plus de cette terre : on l'excommunia ex post. Et peut-être qu'ainsi ils se lavèrent un peu la conscience, d'avoir laissé aller au bûcher cette fille si belle qui en l'espace de quelques mois avait tiré ces deux ratés d'un coin minable du livre d'histoire – le bâtard et le dauphin – et en avait fait des hommes. Il n'y a pas trace d'une quelconque tentative de Charles VII de libérer Jeanne, durant les mois de son emprisonnement et de son procès. Certains historiens miséricordieux ont cependant remarqué qu'on ne retrouve aucune trace du Bâtard pendant au moins deux mois au beau milieu de

l'année 1431 : il semble avoir disparu. Le XV^e siècle n'est pas un siècle obscur, en fouillant bien on peut retrouver même le nom du cheval préféré de l'archevêque de Limoges ; mais sur le bâtard, pendant ces deux mois-là, rien. Aussi une hypothèse a fait son chemin : que le bâtard était en mission secrète aux ordres de sa Majesté, au-delà des lignes ennemies. Objectif : libérer la pucelle, foi, espérance, amour de la France. C'est une belle histoire, à raconter en septembre.

Mais nous sommes le trente mai et moi j'en imagine une autre : le Bâtard était probablement quelque part à l'arrière-garde, à ne pas faire grand-chose tout comme la plupart des hommes durant la plus grande partie de leur existence (et puis, les soldats). L'Histoire ensuite ce sont les vainqueurs qui la font, et le roi et son homme de confiance allaient avoir vingt ans à disposition pour la réécrire à leur convenance, en feignant une mission dénuée de tout sens stratégique. Jeanne s'en était allée, désormais : une très belle fille, oui, d'accord, mais ingérable comme combattante, et même pas si performante que ça. Comme martyre au contraire elle pourrait encore avoir un sens, et dans le fond n'était-ce pas ce qu'elle voulait ? N'était-ce pas ce qu'elle avait toujours voulu ? C'étaient les anges qui l'inspiraient, non ? Que les anges s'en occupent.

Et ainsi s'en est allé un autre printemps. Tant de vie est passée autour de moi, sans que je réussisse à en tirer rien de sensé. Je n'arrive désormais plus à me repromettre que la prochaine fois ce sera différent : ce ne sera pas différent, comment est-ce que ça pourrait ? Les forces en jeu restent les mêmes, je les connais. Je suis là en état de siège depuis cent ans, c'est mon métier, et je ne sais plus pourquoi je le fais, de qui je suis en train de payer la rançon. En attendant je pare les coups, j'esquive les échéances, je vis au jour le jour. Et pourtant je le sais, je le sens, que je pourrais tout gagner à nouveau en un seul jour, une seule merveilleuse bataille rangée. Si seulement Jeanne se montrait à nouveau et souriait, moi je me lancerais. Et je gagnerais. Mais après je la tromperais, je prendrais du ventre, et je ne penserais à elle qu'un jour par an. Ce jour-là je ferais en sorte de me trouver dans une taverne, je boirais sec et le premier bourguignon que je croiserais, je lui ferais un esclandre : tu l'as appelée la pute ? Ta gueule connard, met-toi à genoux quand tu parles d'elle. Toi t'étais pas là, tu peux pas comprendre, elle était tellement belle.

Readings

Stefania Guglielmo

Piangere e tangere

Jeanne d’Arc e la decostruzione dello sguardo

ABSTRACT: The article focuses on Joan of Arc as a figure who can embody Jacques Derrida’s reflections on the gaze and tears. In his texts, Derrida proposes the distinction between eyes that see and eyes that are seen. According to Derrida, blinding is what reveals the truth of the gaze, and it is not the eyes that see, but only the tears that blur vision. The thesis of this paper is that Joan of Arc is an emblematic figure of the emotion that has always been removed from the regime of the authority of seeing. Her tear-filled gaze, as depicted by director Dreyer, can subvert the opposition between the visible and invisible.

Keywords: tears, gaze, deconstruction, visible, invisible

*Tanto più che quella parola, là, non era là per essere udita.
Mentre mi limitavo ad ascoltarla, con gli occhi chiusi,
mi piaceva lasciarmi andare a mormorare la cenere,
confondendo quel là, appunto, col femminile singolare
dell’articolo determinativo. Dovevo decifrare
senza perdere l’equilibrio, in bilico tra l’occhio e l’orecchio:
non sono sicura di essere riuscita a trovare là, un punto d’arresto.*

Jacques Derrida

1. Tangente

Giovanna d’Arco, Jacques Derrida. Questi due nomi si toccano? Quale sarebbe l’effetto di questo toccare? Il loro accostamento forse rappresenta già un’operazione impertinente, ma non bisogna riconoscere che vi è impertinenza ogni volta che si tocca, ci si tocca o si lascia toccare?

Quando Derrida dedica le sue fitte pagine all’atto del tocco, quando contestualmente si spinge nel contatto con Jean-Luc Nancy, mette in scena una figura geometrica: la tangente. Essa “tocca una linea o una superficie, ma senza tagliarla, senza una vera intersezione, in una sorta di pertinenza impertinente” (Derrida, 2019, p. 169).

Il tocco, l’incontro, il contatto sono tutte questioni spaziali. In effetti, anche tra i nomi – ormai chiaramente senza corpi, senza materia e senza peso – di Jeanne d’Arc e Jacques Derrida si tratta di un luogo o una scena dove incontrarsi, raggiungersi e potersi toccare. Certo, quest’appuntamento tra spettri

non può avvenire nel senso di un contatto o di una sincope ed è per questo che bisogna immaginare il *corpus* derridiano come una superficie o una linea che la tangente Jeanne d'Arc, tocca senza tagliare, “in un solo punto che non è nulla” (ib.).

Nella lingua di chi scrive, in italiano, “partire per la tangente” è un’espressione che indica l’inoltrarsi in una qualche digressione, il perdersi senza vedere dinnanzi a sé che la meta o il metodo inevitabilmente si allontanano. Partire per la tangente definisce qualcosa che promette male, che si destina al fuori-luogo.

Questo scritto, in effetti, equivale fin dall’inizio a “partire per la tangente” e continua a svilupparsi nel senso di qualcosa che è un fare ciò che non si può fare. Il possibile è subito forzato quando si intende lasciare che si tocchino due che non si sono mai rivolti uno sguardo, nemmeno asincronicamente.

Se si decide di procedere con scarsa cautela e molta impertinenza è a partire dal pensiero che una forma di potenza risieda proprio nella massima impotenza, che la maggiore possibilità alberghi in ciò che è *impossibile*. Pensiero, questo, su cui la decostruzione fonda ogni sua assenza di fondamento, ma che in modo unico la pulzella di Orléans ci lascia vedere attraverso i suoi occhi pieni di lacrime.

2. Giorno o notte?

Il tatto e la vista sono esplicitamente implicati da Derrida in una delle domande più inusuali dei suoi scritti: “possono degli occhi venire a toccarsi? Premersi come delle labbra? A quale superficie dell’occhio paragonare le labbra? Se due sguardi si guardano negli occhi, si può dire che in quel momento si tocchino – che vengono a contatto – l’uno dell’altro?” (p. 12).

Si avvia in questo modo il tentativo derridiano di andare al di là dell’ottico e del tattile, giungendo nei pressi dell’aptico¹, un termine che sfida le distinzioni tradizionali tra gli organi di senso e supera l’idea di una visione pura, alludendo a un contatto profondo con il mondo, con ciò che è altro da sé.

Se ogni percorso decostruttivo parte da un’impossibilità a procedere, ciò vale anche per la decostruzione dell’atto del vedere nel modo in cui è canonicamente inteso dalla metafisica occidentale. L’ostacolo, in questo caso, è rappresentato dall’idea di purezza tradizionalmente associata alla percezione visiva, capace di fare considerare la vista il principale senso teorico e intellettuale.

¹ L’uso del termine “aptico” richiama il contesto dello scritto *Millepiani* di Deleuze e Guattari, dove esso indica un modo di percezione che va oltre la distinzione tra gli organi di senso, coinvolgendo virtualmente tutto il corpo. Quando Derrida affronta la sfida di decostruire l’idea di una vista pura, così come intesa nella storia della metafisica o dell’ontologia della presenza, non ne rifiuta completamente il bagaglio concettuale, cercando di mettere in luce le contraddizioni implicite al pensiero tradizionale. Per un approfondimento della questione cfr. Derrida, 2000, pp. 160-161.

In virtù del suo rapporto con ciò che è possibile o impossibile vedere, Giovanna d'Arco è quella figura che più di altre ci chiede di porre diversamente la questione dello sguardo. La sua è innanzitutto l'esperienza di una co-implicazione originaria dei sensi, tale da scardinare l'idea di una visione pura.

Questo può essere comprensibile in relazione a ciò che il nome Giovanna d'Arco evoca in generale o alle numerosissime rappresentazioni che la riguardano, dalla letteratura al teatro, dalla pittura al cinema. Tra tutte, però, ne emerge una ai fini di questo discorso, che si potrebbe definire come “messa in presenza muta” del volto e dello sguardo di Jeanne d'Arc. Si tratta di *La passione di Giovanna d'Arco*, pellicola realizzata nel 1928 da Theodor Dreyer, il cui tratto peculiare è la camera da presa che insiste ossessivamente su sguardi e volti, di Giovanna e dei suoi avversari².

Se nel corso del processo viene ripetutamente chiesto a Giovanna se le voci abbiano “uno sguardo, degli occhi” (Ourcel, 1959, p. 33) e se la pulzella insiste rispondendo a proposito non di corpi e né di membra ma di immagini di visi (pp. 52-57), è proprio al cinema che riesce a fenomenizzarsi l'innesto tra immagini e suoni, luci e ombre, visibile e invisibile che caratterizza la sua esemplare vicenda. In particolare, rispetto agli altri lavori cinematografici a lei consacrati, lo sguardo di Dreyer si posa appassionatamente su primi piani, dettagli di facce, ritratti di sguardi, movimenti oculari perché questo è il modo in cui il regista intende restituire alla figura di Jeanne la sua essenza cinematografica *ante temporum*. Giovanna, infatti, vede le voci, non si limita a sentirle e lo ribadisce; per lei iconico e discorsivo, parole e suoni, vista e udito, sono da sempre contaminati. Giovanna si ostina a far capire che il movimento degli occhi, l'atto del vedere non è puro, piuttosto esso “è sempre accompagnato da altri stimoli sensoriali” (Ghilardi, 2011, p. 21).

Dreyer, autore di soli cinque film in quarantacinque anni di carriera, si dedica a filmare proprio Giovanna d'Arco, una donna che vede, i suoi occhi che guardano; lo fa esattamente un momento prima che le sia dato in dono di parlare attraverso la voce di altri. Il regista, da una sorta di *futuro anteriore*³, si intrattiene

² La scelta stilistica di Dreyer è assolutamente consapevole, come si evince dalle sue parole: “Questa lotta ravvicinata poteva essere trasferita sullo schermo a mezzo soltanto di grandi primi piani che con spietato realismo mostrassero il cinismo insensibile dei giudici, nascosti dietro una pietà ipocrita; dall'altro canto, gli stessi primi piani dovevano mostrare attraverso le pure fattezze di Giovanna che essa trovava la sua forza soltanto nella sua fede in Dio. Era con questo mezzo che, quando le facce non truccate dei giudici, rese volgari dall'odio verso Giovanna, venivano ingrandite fino a ricoprire tutto lo schermo se ne poteva intensificare realismo. Con sguardi dolorosi e con ansiosa attenzione il pubblico seguì attraverso i primi piani la lotta ineguale fra Giovanna e i giudici; e questo era precisamente lo scopo che i primi piani avevano: di portare il pubblico al punto di provare nella sua carne le sofferenze patite da Giovanna. [...] Ciò avrebbe potuto essere realizzato soltanto a mezzo di primi piani, ognuno dei quali aveva infatti scopo di agire come fattore d'urto. Il film non era costruito su scene di massa, ma su studi intimi delle anime. Se le battute di questo dialogo, unico nella storia, fra Giovanna e i suoi giudici fossero state sottolineate visivamente con una ripresa a distanza, si sarebbero volatilizzate e disperse: sia la finezza delle risposte Giovanna che la crudeltà del desiderio dei giudici di costringerla a salire patibolo, avrebbero perduto la loro intima carica espressiva” (Dreyer, 1959, pp. 429-430).

³ La scelta di utilizzare quest'espressione è volta a richiamare la particolare dimensione temporale che è al centro dell'interesse della decostruzione, specialmente quando la stessa ha l'obiettivo di discutere del lavoro svolto a contatto con le tracce del passato (come nel caso di Dreyer che lavora sugli atti del processo di condanna di Jeanne d'Arc). Utilizzata da Arlette Farge a proposito degli archivi, rende efficacemente l'idea di un tempo aperto in cui è data la possibilità di una conversazione tra

nei pressi di questo volto femminile vedente, e ne disloca il tempo, in assenza di parole vive, nell'attimo che precede il colore, quando non è ancora chiaro se è già giorno o è ancora notte.

3. La parola

Il film precede l'avvento del cinema sonoro, ma sembra prepararsi a questo evento⁴ tanto che ai visi ritratti dai primi piani e in particolare a quello di Giovanna “manca la parola” (Nancy, 2014, p. 27). L'opera si muove perciò sul bordo di un'aporia. Il regista lavora sul testo del processo, il suo progetto cinematografico si avvia a partire da una scrittura che egli legge e riscrive in sede di montaggio. Di Giovanna in carne e ossa, in effetti, restano poche tracce e le più attendibili sono tracce d'inchiostro, lettere iscritte e riscritte, parole di Giovanna registrate, archiviate e ridette prima nell'ambito di un processo giudiziario e, poi, all'interno di un processo di re-iscrizione interminabile nell'immaginario culturale e collettivo.

In effetti, la figura di Giovanna è essenzialmente prosopopeica⁵ se si pensa che, a meno di trent'anni di distanza dalla sua morte, le viene fatta riprendere la parola in tribunale⁶ e, da quel momento in poi, Jeanne non smette di ricomparire e di rispondere a posteriori, registrando quasi un record di rappresentazioni postume. Dreyer, però, immagina di trasfigurare quello scritto non mediante altre parole, bensì attraverso una scrittura di luce e ombra: il cinema. Così il processo di Giovanna d'Arco viene

Trasportato in un altro elemento fino a perdere qualcosa come il suo luogo o il suo rapporto con sé. Allora [...] una specie di pace viene a immobilizzare in un solo tratto i due corpi, il corpo delle parole e quello degli spazi, affascinati l'uno dall'altro. Entrambi fuori da se stessi, una sorta di estasi. Estasi singolare, avete la sensazione che

passato, presente e futuro. Derrida si concentra molto su un pensiero della temporalità che mantenga al suo centro il rapporto tra memoria e a-venire, (cfr. Farge, 1989; Derrida, 1995).

⁴ “L'artista svedese determina una vera e propria ‘rivoluzione’ (come anche Bresson, abbiamo visto, riconosceva) del linguaggio cinematografico, permette una vera e propria ‘maturazione’ del registro espressivo della settima arte. In poche parole, aiuta ad emancipare il mezzo cinematografico da tutte le espressioni artistiche da cui aveva preso forma (il teatro, la fotografia, la pittura, la letteratura) e permette una specifica concezione della scrittura filmica come ‘lingua’ a sé stante” (Della Torre, 2004, p. 45).

⁵ La prosopopea, “la finzione della voce d'oltretomba” (Derrida, 1984, p. 39), è la figura per mezzo della quale si dipana in Derrida la retorica della memoria. Il termine allude all'atto di rivolgersi nel senso di indirizzarsi a qualcuno, ma anche al rivolgersi come voltarsi indietro, verso il già stato. Composto dal sostantivo *prosopon* (faccia, maschera, ritratto, persona) e dal verbo *poiein* (fare, costruire, ma anche scrivere e generare), può essere riferito a Giovanna d'Arco riflettendo sull'assenza di una sua immagine ufficiale, da cui il costante lavoro effettuato nel corso della storia per costruirne un volto.

⁶ “Papa Callisto III, con un rescritto dell'11 giugno del 1455, ordinò la riapertura del processo che continuò nel novembre successivo sotto la presidenza di Jean Jouvenal des Ursins arcivescovo di Reims, Guillame Chartier vescovo di Parigi e Richard de Longueil vescovo di Coutances. S'interrogarono i testimoni dell'infanzia di Giovanna, molti dei quali erano ancora in vita, quelli della sua prigionia e la sua stessa madre, Isabelle Romée, che viveva nella diletta e grata Orléans, Ben centoquindici testimoni furono ascoltati fra Domrémy, Parigi, Orléans e Rouen” (Cardini, 2017, pp. 150-151).

l'organismo verbale sia traversato dai tratti del pittore o del disegnatore, voglio dire filmato, fissato, sottoposto al rivelatore *prima ancora* del tempo della sua produzione, alla vigilia dell'inizio, avanti lettera (Derrida, 2016, p. 147).

Dreyer lavora proprio alla vigilia dell'inizio della storia del cinema sonoro e lo fa a partire dalla trascrizione di un processo storicamente avvenuto, di cui seleziona accuratamente le parti. Le frasi estratte dall'interrogatorio di Jeanne d'Arc non vengono solo riportate nel testo che interrompe e taglia le scene riprese, ma vengono rese tangibili attraverso quell'altra scrittura, di ombra e luce, che non ha ancora parole. Quest'opera di cinema muto si articola così in immagini che, simili a disegni, sembrano tacere solo "per provocare il discorso" (p. 164). I caratteri scritti, impossibili da sentire, svelano che in realtà quella del discorso è un'esperienza di invisibilità: l'essenza della parola è cieca, essa "si sente anche quando la si legge sotto la sua forma scritta, non è una parola se non nella misura in cui si sente senza vedersi" (ib.). La vista delle immagini in movimento coinvolge il nostro udito al prezzo della sua comprensibilità.

4. Lo sguardo

La figura di Jeanne, in generale, e la sua incarnazione in Renée Falconetti, in particolare, danno forma tangibile all'ipotesi derridiana della vista. L'insistenza di Dreyer sullo sguardo sospende la possibilità di un vedere immediato obbligandoci "a passare attraverso il discorso o la memoria" (p. 155). Della pulzella non è rimasta alcuna immagine e, per ri-vederla, bisogna smettere di guardare con gli occhi e iniziare a vedere *par cœur* (attraverso la memoria)⁷.

Per l'intera durata della pellicola Giovanna ha gli occhi addosso. Dreyer scambia ossessivamente le riprese degli sguardi inquisitori che colpiscono Giovanna e quelle che, invece, ritraggono la vista *di* Giovanna: sia il modo in cui Giovanna è vista dagli uomini che la accerchiano e per i quali ella si pone come oggetto di visione, sia le riprese che ci permettono di vedere la donna mentre vede.

Lo sguardo di Giovanna rappresentato da Dreyer è, come ogni altro sguardo, al tempo stesso vedente e visibile. Nella semantica derridiana si direbbe che i suoi occhi sono visibili e il suo sguardo è vedente. La scelta tra vedere e guardare sembra, infatti, incontrovertibile negli scritti di Derrida⁸: per incrociare uno sguardo – ossia qualcuno mentre sta vedendo, nel momento in cui esercita l'atto di vedere – dobbiamo smettere di vedere i suoi occhi. Solo guardando l'altro guardare, a patto cioè di rinunciare a vedere le sue iridi, possiamo davvero incontrare il suo sguardo e lasciare che i nostri occhi si tocchino.

⁷ La memoria assume in Derrida le forme della retorica o della traccia. L'espressione francese *par cœur* è rintracciabile nel contesto della discussione sulla vicinanza tra memoria e interiorità (cfr. Derrida, 1995, pp. 79-120).

⁸ "Non si deve scegliere fra guardare, perfino scambiare o incrociare degli sguardi e vedere, semplicemente vedere? e innanzitutto fra vedere il vedente e vedere il visibile?" (Derrida, 2019, p. 12).

Nasce proprio da questo necessario alternarsi tra vedente e visibile l'opportunità cinematografica di simulare lo scambio di sguardi, illudendo lo spettatore di guardare qualcuno mentre vede e, al contempo, ciò che vede⁹. Urgenza, questa, che Dreyer dichiara chiaramente di sentire nel momento in cui si dedica a rappresentare Jeanne¹⁰.

Il contrasto tra gli occhi nitidi dei giudici e quelli annebbiati di Giovanna è stridente in Dreyer: alla donna appartengono le pupille che non riusciamo a vedere. Non guarda noi, ma vede, lasciandoci come sola possibilità quella di vederla guardare. Si tratta di una visione disturbante dal momento che i suoi occhi non incrociano mai il nostro sguardo, pur restandoci innanzi, e sovvertono così la logica alla base di ogni visione.

Gli occhi di Giovanna sono impossibili da guardare: le sue pupille sono quasi bianche, somigliano a pupille cieche, si mostrano come origini di una visione, svelandoci che ciò a partire da cui vediamo è invisibile. Mentre gli occhi di Giovanna ci guardano, nell'attimo in cui crediamo di vedere il suo sguardo, esso ci pone dinnanzi al nostro accecamento, in un punto in cui non si vede più niente, ma ci si sente toccati da occhi di altri:

Perché se i nostri occhi vedono del vedente piuttosto che del visibile, se credono di vedere uno sguardo piuttosto che degli occhi, in questa misura almeno, in questa misura in quanto tale, allora non vedono nulla, nulla che si veda, nulla di visibile. Affondano nella notte, lungi da qualsiasi visibilità. Si accecano per vedere uno sguardo, evitano di vedere la visibilità degli occhi dell'altro per rivolgersi esclusivamente al suo sguardo, alla sua vista solamente vedente, alla sua visione (Derrida, 2019, p. 12).

⁹ L'espedito cinematografico utile a tal fine è la tecnica dell'*eyeline*.

¹⁰ Scrive Dreyer: "Ammetto che tale uso dei primi piani fosse in aperta opposizione ai principi teorici che a quell'epoca si trovavano alla base di ogni realizzazione cinematografica, ma, per me i primi piani erano una necessità obbligata. Non so come avrei potuto raccontare la storia della condanna a morte di Giovanna d'Arco se non avessi potuto, a mezzo dei primi piani, condurre il pubblico proprio dentro i più intimi meandri dell'animo di Giovanna e dei giudici. Ma è vero che la mia idea di esprimere racconto di dolore di Giovanna a mezzo di primi piani non rientrava affatto negli schemi di quanto a quell'epoca si in tendeva per 'film recitato'. Era una legge non scritta che la singola ripresa in primo piano dovesse esser parte di un insieme 'armonioso' composto dalla fotografia a distanza e da un particolare emergente nel quadro generale. I miei invadenti primi piani balzarono sullo schermo senza essere annunciati chiedendo il diritto ad una esistenza indipendente. Con un primo piano dopo l'altro chiesero una loro posizione, senza riguardo all'insieme 'armonioso' della fotografia a distanza – tutti questi primi piani che si comportavano come una banda di rumorosi disturbatori – ma che, tuttavia, furono utili perché mi consentirono di condurre il pubblico a vivere da vicino alla tortura fisica e spirituale che essa dovette soffrire e mostrarono inoltre come i giudici e i torturatori reagivano ai suoi pianti e ai suoi lamenti. [...] Io stesso vedo nel complesso del grande primo piano una idea verso una nuova forma di cinema che altri possono elaborare e forse sviluppare fino a raggiungere la perfezione" (Dreyer, 1959, p. 430).

5. Le lacrime

Gli occhi, posti al centro delle riprese di Dreyer, emergono come l'estremità dell'estensione carnale e corporea di Giovanna. A pochi minuti dall'inizio del film essi si lasciano raggiungere dalle lacrime. Giovanna d'Arco piange. Circondata da uomini che la vedono, la donna si lascia venire le lacrime agli occhi. Questo processo di "annacquamento" inizia quando la giovane ricorda la sua figura materna. La memoria conduce Jeanne alle lacrime e i suoi occhi divengono così lucidi da essere difficilmente osservabili dalla vista dello spettatore.

Nel testo filmico si istituisce quindi un doppio regime di visione: il primo, autoritario, è incarnato dagli sguardi che fanno di Giovanna un oggetto e appartengono a chi "vuole vederci chiaro", vuole sapere, conoscere e dominare chi ha di fronte; il secondo è circoscritto allo sguardo di Giovanna che sembra ritratto, delocalizzato, non individuabile e irricognoscibile. Alla certezza della visione maschile nitida si alterna così l'appannamento di occhi femminili in lacrime.

A corollario di queste immagini sappiamo dalle didascalie mute che si sta svolgendo un processo in materia di fede. Giovanna d'Arco è una donna che crede? Se sì, le viene chiesto di fornire una descrizione verbale di ciò in cui crede e che dichiara di poter sentire e vedere. Come una Butade in carne e ossa, vediamo Giovanna farsi cieca nel "gesto di una donna che traccia il contorno dell'invisibile, di ciò che ella ama e che le è invisibile" (Derrida, 2016, p. 171).

Avviene così che la pellicola di Dreyer non abbia più o soltanto a oggetto la storia di Giovanna d'Arco, ma la sua passione: l'esposizione della vista (innanzitutto della vista di Giovanna, ma poi della vista umana) alla vista. Agli albori della storia recente di quell'arte che temporalizza lo spazio e spazializza il tempo¹¹, si dà la rappresentazione di una verità rimossa dall'autorità del vedere: all'origine del nostro sguardo vi è l'accecamento.

Se la storia dell'occhio "come storia della vista minacciata, esposta, perduta, è una storia di uomini" (pp. 171-172), se questa stessa storia riconosce all'occhio la sua funzione propria nell'atto del vedere al fine di sapere, Giovanna porta allo scoperto la condizione di possibilità del suo regime di fondamento: per vedere bisogna che gli occhi si tocchino, è necessario che chiudendosi conoscano l'oscurità, la "macchia cieca", il punto cieco, il blind spot" (p. 178), quel campo di invisibilità che è tutto il campo del visibile. Trattando come se fossero presenti i protagonisti delle sue visioni, Giovanna svela che "non vi è contrapposizione tra visibile e invisibile" (ib.), il tratto differenziale dell'umano risiede in un attimo in cui non vi è nulla da vedere: quando si piange. Gli occhi degli uomini, i loro sguardi, non sono tali quando

¹¹ Derrida definisce il cinema come ciò che potenzialmente "mette in opera la questione della spaziatura, del divenire-spazio del tempo, del divenire-tempo dello spazio" (Derrida, 2016, p. 103).

vedono per vedere o quando osservano per sapere, ma quando fanno “ciò che si fa quando si piange, vale a dire essere toccati da un’emozione che annacqua la vista” (p. 172).

Dal corpo di Giovanna scivola, sotto forma di elemento liquido, la verità inconscia dello sguardo rappresentativo, della storia dell’accecamento occidentale. Se per Derrida l’accecamento è ciò che rivela la verità dell’occhio e se a poter vedere non sono gli occhi, ma solo le lacrime, gli occhi bagnati di Jeanne si riempiono di un’emozione impotente, che nulla può contro le mani che la cingono e conducono verso il rogo. Un’emozione da sempre estromessa dal regime dell’autorità del vedere. Alla mercè dello sguardo dell’occhio meccanico che avrà ampia fortuna da lì in avanti, e la cui storia sarà costellata da nomi propri declinati al maschile, nei panni di Renée Falconetti e in memoria di Jeanne d’Arc, “la verità dell’occhio” inizia a essere “rivelata dalle lacrime della donna” (p. 173).

6. La cenere

Cosa resta di figurabile di Jeanne d’Arc, infine? A che cosa serve chiarire che la sua figura assente arriva a decostruirci lo sguardo? Ci si è riferiti sin dall’inizio a lei come una figura; anche se l’esistenza storica della pulzella d’Orleans è ben documentata, “evidentemente si tratta di una figura, proprio nel momento in cui non vi è dato scorgervi nessun viso” (Derrida, 2000, p. 61). Come si potrebbe d’altronde scorgere un volto divenuto cenere?

“Cenere di nome è figura, e proprio perché non vi è qui cenere, non qui (niente da toccare, nessun colore, niente corpo, solo parole)” (ib.). Di Giovanna d’Arco ci restano solo parole, quelle con cui la pulzella gioca “come si gioca col fuoco” (p. 57). Perfino le sue lacrime sono arse dal fuoco. Tutto il corpo di Giovanna è bruciato, compresi i suoi occhi. La pulzella non ci guarda da tempo immemore, se non attraverso le versioni fantasmatiche e fantastiche che di lei sono prodotte nel tempo e che sono molteplici, contraddittorie, fuorvianti. Di Giovanna, alla fine, non sembra restare molto altro che visioni sfumate ed evanescenti come ceneri. Eppure, forse, a significare qualcosa, a indicarci l’essenza di questa figura, è proprio il fatto che le lacrime di Jeanne si asciugano nel fuoco:

Indizio che riconduce ancora a una bruciatura. All’apparenza il fuoco si è ritirato, l’incendio è stato domato, ma se vi è la cenere, questo vuol dire che – sotto sotto – un po’ di fuoco resta. Ed è ancora tramite questa sua dissimulazione che esso finge di aver abbandonato il campo. Continua a simulare, continua a mascherarsi sotto la molteplicità, la polvere, le ciprie, il pharmakon inconsistente di un corpo plurale che non gli appartiene più. Non restare in contatto con sé, non appartenere più a sé: sta in questo l’essenza della cenere, la sua stessa cenere (pp. 54-56).

La sua figura in fiamme si fa metafora di Cenere che “incendia l’apparato categoriale con il quale sempre cerchiamo di imbrigliare l’essere” (Moroncini, 2015, p. 58). Come Cenere, di lei non abbiamo immagine, ma tracce di differenza: “differenza di differenza, differire (nel senso di rinviare) il suo differire (nel senso di essere differente da un’altra cosa), di abolire la differenza mentre si differenzia” (ib.).

Giovanna non resta da nessuna parte, è *là*¹². Giovanna brucia, proprio come si dice di una passione. È questo il motivo per cui Dreyer ci può mostrare il desiderio che muove la giovane donna verso una distanza invisibile e la trasforma in cenere.

Gli occhi di Giovanna ci toccano a partire da immagini grigie, indecise tra il giorno e la notte. Le sue bianche pupille si rendono specchio in cui ritrarre il nostro volto umano, in lacrime. Se proprio di ogni animale è disporre di sensi come la vista o il tatto, a noi è dato di piangere. Se la conoscenza visiva e la presa potente delle nostre mani consentono di disporre del mondo, l’impotenza dei nostri sguardi che si cercano l’un l’altro, l’impossibilità del desiderio che li muove veloci nel tentativo di toccarsi, l’incredulità in cui restiamo ogni volta che ci troviamo esposti nella ferita, nel pianto e nel dolore più profondo, aprono i nostri occhi al non-vedere, a tutto ciò dinnanzi a cui si può soltanto piangere o credere.

Le visioni di Jeanne d’Arc si palesano così come “concentrazione di luce” (p. 65): è la stessa luce accecante in cui si polverizza infine il suo volto di donna “a forza di vedere per non vedere, scrivendo nella passione del non-sapere piuttosto che del segreto” (ib.). Si tratta di quella stessa luce in cui non c’è più niente da vedere e bisogna chiedersi: “c’è ancora posto, spazio o intervallo, *chōra*, per il fenomenico del giorno e per la sua visibilità trasparente?” (Derrida, 2019, p. 13).

Giovanna d’Arco resta, ci attende *là*, viene a toccarci con i suoi occhi. Torna a invitarci a pensare agli occhi come a “mani miracolose”, come “le labbra di Dio” (p. 160). Giovanna d’Arco resta, *là*, con il suo sguardo muto che, guardandoci, sembra dire ancora: “Finché non mi avrai toccato con gli occhi, finché non mi avrai toccato gli occhi, come labbra, non potrai dire ‘un giorno’. Né ‘addio’” (p. 13).

¹² Dall’espressione “*Il y a là cendre*”, *là* è in modo indecidibile sia articolo determinativo che avverbio di luogo. L’ambiguità linguistica e semantica del termine *là* è posta in relazione da Derrida con l’immagine della cenere al fine di rendere l’idea del dislocamento che differisce dalla totale assenza di luogo, della dispersione che non si identifica con l’annichilimento assoluto (cfr. Derrida, 2000).

Bibliografia

Cardini, F., 2017, *Giovanna d'Arco. La vergine giurata*, Milano, Mondadori.

Della Torre, P., 2004, *Giovanna d'Arco sullo schermo*, Roma, Edizioni Studium.

Derrida, J., 1995, *Memorie – per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*, tr. it. di G. Borradori e V. Costa, Milano, Jaca Book; ed. or. 1988, *Mémoires – pour Paul de Man*, Paris, Édition Galilée.

Derrida, J., 2003, *Memorie di cieco. L'autoritratto e alter rovine* traduzione italiana di F. Ferrari, Milano, Abscondita; ed. or. 2000, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux.

Derrida, J., 2000, *Ciò che resta del fuoco*, Milano, SE.

Derrida, J., 2016, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, traduzione italiana di A. Cariolato, Milano, Jaca Book; ed. or. 2013, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Paris, Éditions de la Différence.

Derrida, J., 2019, *Il toccare. Jean-Luc Nancy*, traduzione italiana di A. Calzolari, Genova-Milano, Marietti; ed. or. 2000, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Édition Galilée.

Dreyer, T., 1967, *Cinque film*, Torino, Einaudi.

Farge, A., 1989, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil.

Ghilardi, M., 2011, *Derrida e la decostruzione dello sguardo*, Palermo, Aesthetica Preprint.

Moroncini, B., (2015), *L'etica della cenere. Tre variazioni su Jacques Derrida*, Roma, Inschibboleth Edizioni.

Nancy, J.-L., 2014, *L'altro ritratto*, traduzione italiana di M. Villani, Roma, Castelvecchi; ed. or. 2014, *L'autre portrait*, Paris, Édition Galilée.

Ourcel, R. (a cura di), 1959, *Il processo di condanna di Giovanna d'Arco*, traduzione italiana di G. Morandi, Bologna, Il Mulino; ed. or. 1953, *Le procès de condamnation de Jeanne d'Arc*, Paris, Le Club du meilleur Livre.

Christine Vial Kayser

Marcel Duchamp, Contre Jeanne d’Arc

ABSTRACT : Marcel Duchamp (1887-1968) is considered to be the father of conceptual art, and his work is understood in terms of indifference, detachment and sometimes alchemy. This text is inspired by my publication (2019¹), which argues, on the contrary, that the destruction of the myths that led to the First and then the Second World Wars, and of the mechanisms of propaganda that were theorised at that time, is at the heart of his work. Here I refer to the myth of Joan of Arc, which I analyse the imprint left in his major works *Le Grand Verre* (1915-2923) and *Étant Donnés* (1946-1968). I take a critical look at the notion of collective emotion as I perceive it in the work of Duchamp, who was born in Rouen at the same time as the monument to Joan of Arc was being built in Bonsecours, on the heights of the city.

Keywords : Marcel Duchamp, Jeanne d’Arc, *Étant Donnés*, *Le Grand Verre*.

À dire vrai pourtant, tous les maîtres du monde, tous les fondateurs de religions ou d’empires, les apôtres de toutes les croyances, les hommes d’État éminents, et, dans une sphère plus modeste, les simples chefs de petites collectivités humaines, ont toujours été des psychologues inconscients, ayant de l’âme des foules une connaissance instinctive, souvent très sûre ; et c’est parce qu’ils la connaissaient bien qu’ils sont si facilement devenus les maîtres.

Gustave Le Bon, 1895.

1. Jeanne D’Arc et le *Grand Verre*

Selon l’appel à communication, la revue K voudrait ici « sonder la transformation de l’expression d’une douleur intime » (les larmes de Jeanne d’Arc allant au bûcher) « en une émotion collective, et, peut-être, en une politique de l’émancipation ». Ma contribution à ce titre offre un regard critique sur cette notion même d’émotion collective, de la capacité émancipatrice des larmes et de l’empathie telle que je la perçois dans l’œuvre de Marcel Duchamp, né à Rouen en 1887, au moment même où l’on construit le monument à Jeanne d’Arc à Bonsecours, sur les hauteurs de la ville (monument financé par des notables et inauguré en 1892).

Vêtue comme un chevalier, Jeanne s’y dresse stoïquement sous une coupole entourée d’un balcon surplombant la ville, le lieu de son emprisonnement, de son procès et de sa mise à mort. Les mains liées

¹ Avec l’accord exprès de l’éditeur.

en avant, la prisonnière arbore un sourire et un regard doux. Autour d'elle, sur le balcon des moutons placides couchés sur des piédestaux comme sur de l'herbe, montent la garde. Là où d'autres héros sont entourés de sphynx, de lions, de chevaux, témoignages de leur qualités guerrières et nobles, ce bestiaire ovin évoque sans doute la condition de Jeanne, le moment de l'appel de Dieu mais peut-être aussi le sacrifice biblique pour une cause qui la dépasse. Ainsi, le monument s'inscrit parfaitement dans le mythe de la Jeanne sacrificielle, martyrisée pour son amour du Christ et de la France, tel qu'il se forge à la fin des années 1880 sous l'action des milieux catholiques pour obtenir sa béatification et le droit de célébrer son culte en tant que figure de la France chrétienne, fille aînée de l'église (qu'elle deviendra au 20^e siècle). Il s'agit ainsi de lutter contre la déchristianisation de la France par la République « judéo-maçonnique » (Winock, 1992, p. 4455) qui vient d'arracher l'école à l'église et bientôt actera la séparation de l'église et de l'état. Ce culte est porté par des figures nationalistes de droite telles que Maurice Barrès, Paul Déroulède, et des figures religieuses telle que Thérèse Martin (en religion Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte Face), la future sainte Thérèse de Lisieux. Inspirée par la force de cette héroïne et voulant à son tour servir le Christ et s'unir à lui par son sacrifice, Thérèse écrit les « récréations pieuses » (1894-1895), récits mystiques de l'épopée de Jeanne inspirés des mystères médiévaux qu'elle met en scène et joue devant les carmélites (voir Langlois, 2003). Thérèse est tour à tour Jeanne appelée au combat, enchaînée (fig. 1) puis brûlée vive dans une apothéose mystique où le chœur des saints dit : « Prends ton essor, ouvre tes blanches ailes, et tu pourras voler en chaque étoile d'or (...) visiter les voûtes éternelles » (Thérèse de l'enfant Jésus, 1895, RP3, 23, f. 44).



Fig. 1 *Thérèse de Lisieux en Jeanne d'Arc enchaînée*, 1890, Wikimedia. Domaine public².

² Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9r%C3%A8se_de_Lisieux_en_Jeanne_d%27Arc_enchain%C3%A9e.jpg

Son *Cantique pour obtenir la canonisation de la Vénérable Jeanne d'Arc*, mis en musique par Vincent Lecornier, en 1894 (Ambrogi, Le Tourneau, 2017, « Jeanne d'Arc », &1) insiste sur la déviance spirituelle de la France plus que sur sa perte de souveraineté nationale après 1871 : « Jeanne, c'est toi notre unique espérance/Du haut des Cieux, daigne entendre nos voix/Descends vers nous, viens convertir la France/Viens la sauver une seconde fois ».

Cette image christique est célébrée par Charles Péguy, dreyfusard et catholique, dans sa *Jeanne d'Arc* de 1897 puis dans le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de 1910 (voir Mazouer, 2004). Cette modeste paysanne se serait levée dans son pré, selon Péguy, mue par une immense tristesse pour l'état des hommes soumis à la guerre alors que malgré « le sacrifice de votre Fils », « ce qui règne sur la face de la terre, rien, rien, ce n'est rien que de la perdition » (Péguy, 1948, p. 13). Surtout elle incarne le sens du pêché qui expliquerait la violence subie : « Nous sommes pêcheurs, mais nous sommes chrétiens » (p. 32). Quel est ce péché ? L'athéisme, le rationalisme, le matérialisme, la désunion entre monarchistes et républicains, dreyfusards et anti-dreyfusards sans doute qui marquent la France de cette fin de siècle. Pourtant, avec la montée des conflits, les républicains aussi se saisissent du mythe de Jeanne à laquelle ils donnent une nature plus réaliste, presque révolutionnaire, compatible avec l'esprit de la lutte des classes populaires. Et « le grand fleuve du nationalisme » (Winock, 1997, p. 4454) rassemble brièvement (jusqu'en 1920) « le patriotisme chrétien venant de la droite et le révisionnisme républicain » (ib.). La bergère n'est plus la restauratrice de l'ordre monarchique et de l'église, mais une figure simple et humble, acceptant la mort pour sauver la France comprise comme un pays d'une miraculeuse résilience fondée sur les valeurs de la ruralité, de la solidarité. Au cours de cette période de péril croissant qui s'achève par la guerre de 1914-18, la figure de Jeanne se rapproche de celle de Marianne, de la Semeuse et illustre avec elles les manuels scolaires. Ensemble elles porteront bientôt le drapeau de la résistance à l'ennemi et de l'Union sacrée.

Cette figure de la sainte dans la gloire de son sacrifice et de ses larmes, offrant résistance et pardon à ses bourreaux, semble aux antipodes de la vision de Duchamp, qui lui-même se déclare athée : « C'est une imbécillité folle d'avoir créé l'idée de Dieu » déclare-t-il (Cabanne, 1977, pp. 186-187). Duchamp voit dans la religion un asservissement, une manipulation. Il dénonce le mélange du religieux et de l'art de Maurice Denis qui « va à la messe et pense qu'il doit le refléter dans son travail », lequel devient une forme de « néo-catholicisme » et s'apparente à de la « propagande » (Duchamp, 1915, p. 428, cité par Hopkins, 1998, p. 78³). Les calembours de Duchamp des années 1914 n'épargnent pas le religieux comme dans la « Paroi parée de paroisse [...] le Christ collé sur une vitre de voiture automobile avec la patte qui sert à monter la vitre » (ib., 1980, n°178, p. 352). Certains calembours touchent au culte de la vierge désérotisée,

³ « Maurice Denis [...] goes to mass and feels that he must reflect the fact in his work [...] That is too much like propaganda. » (notre trad.).

au-dessus du pêché, peut-être la « pucelle », comme dans « La litanie des saints : Je crois qu'elle sent du bout des seins » (n°178, p. 154). À la fin de sa vie, il réalise une gravure, *La Mariée mise à nu* 1968 (Schwarz, 2000, n°650, p. 879), où il détourne une publicité de voile de mariage montrant une jeune mariée en prière. Le nuage blanc qui entoure la silhouette comme un halo reproduit la forme du voile de tulle de l'image d'origine. Mais au lieu de masquer le corps comme le faisait celui-ci, le halo transparent le révèle. Duchamp dit s'amuser à « mettre à nu » ce corps aux formes sensuelles que le voile sublimait en un signe de virginité (cité dans *ibid.*). La position agenouillée de la femme prend alors un sens érotique. Tout en étant attiré par le spirituel (« la Quatrième dimension ») Duchamp est aussi anticlérical et se méfie de tous les mythes qui asservissent l'individu libre.

L'influence de sa famille et surtout de sa marraine Julia Bertrand (1877-1960) a sans doute compté dans cet anticléricalisme. Cette institutrice, féministe, pacifiste et socialiste, philosophe autodidacte, est un esprit libre d'une grande intelligence. À la table familiale, Marcel, âgé d'une dizaine d'années, « écoute et retient » selon Lydie Fisher Sarazin-Levassor, la première épouse de Duchamp : « [Marcel] avait littéralement pompé les enseignements de Julia à l'âge où il est nécessaire de se forger de fortes structures pour remplacer la foi religieuse » (Fisher Sarazin-Levassor, 2004, p. 131⁴).

Plus généralement, toute forme de dévotion collective et aveugle, de célébration des larmes et de soumission aux ordres de la société lui est insupportable. Sa résistance, sa détestation de cette forme de vie soumise se manifeste pendant son service militaire en 1905-1906 puis pendant la course aux armes de la période 1912-1914 et lors de la déclaration de guerre.

En septembre 1905, Marcel est versé au corps « des élèves caporal ou brigadier » (Livret militaire de Marcel Duchamp, 1905-1907, p. 4), un grade de sous-officier et non d'officier comme ses frères. Il explique que lorsque le capitaine dirigeant le peloton a su qu'il était ouvrier (en imprimerie) il a estimé que « le corps des officiers de France ne pouvait pas avoir un ouvrier gagnant sept francs par jour dans ses rangs » (Cabanne, 1977, pp. 31-32). Il est réformé pour raison médicale le 1^{er} septembre 1909 mais cette décision ne sera confirmée qu'en avril 1915.

En revanche, la Jeanne républicaine résonne certainement de manière positive dans sa famille catholique, mais dreyfusarde, « pacifiste mais patriote » (Zilczer, 1983, p. 138). Lui-même, malgré son indifférence de façade, observe avec inquiétude l'impréparation française et l'inadaptation de l'uniforme rouge et bleu (Lyons, 2006, p. 39). En juillet 1912, il perçoit l'esprit va-t'en-guerre des Allemands à Munich autant que la qualité de leur industrie (Bogen, 2012, pp. 69-82) dans un voyage au cours duquel apparaît sa première

⁴ L'activisme pacifiste et syndicaliste de Julia lui vaudra d'être inscrite au fichier des antimilitaristes et emprisonnée dans un camp de concentration du 21 août 1914 au 18 février 1915. Elle sera révoquée de l'éducation nationale en mai 1919 (Pichorel, 1919, n. p. vue 2).

Mariée sous la forme d'une machine effrayante, entre la mante religieuse et le moteur à piston (Ramirez, 1998, p. 142, citant Lebel, 1996, pp. 72-73, note 2).

Sans doute Duchamp perçoit-il également avec angoisse la montée de la propagande patriotique en France. En 1911 il peint un *Moulin à Café* qui a été comparé ensuite au système des mitrailleuses alors développées dans une usine à Puteaux, là où le frère de Duchamp, Raymond Duchamp-Villon vit (Lyons, 2009, p. 33).

En 1913, il commence une composition intitulée *Cimetière des uniformes et des livrées* (n°1, 1913, Schwarz, 2000, n°271, p. 583). Il dessine huit uniformes gonflés comme des baudruches qui sont nommés dans la marge de gauche : 1) Prêtre, 2) Livreur des grands magasins, 3) gendarme, 4) Cuirassier, 5) gardien de la paix, 6) Croque Mort, 7) Larbin, 8) Chasseur de café [*sic*]. Une seconde version sur papier de 1913-1914 compte neuf personnages car le « chef de gare » a été ajouté. Duchamp dit que ces figurines évoquent les jeux de massacre à la fête foraine de Neuilly (entretien avec George et Richard Hamilton, « 1959 - Art, Anti-art », in Diserens et Tosin, 2009, p. 74) mais cette référence paraît être une diversion pour masquer une source plus sérieuse et plus grave. En effet ces métiers ont en commun d'être en rapport avec le pouvoir et l'obéissance.

En août 1914 Marcel Duchamp est en villégiature à Yport, dans une maison louée par ses parents. Il travaille là encore sur les éléments qui deviendront son œuvre majeure, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, Même*, dite aussi *Le Grand Verre*. Il dessine les « tamis » (Schwarz, 2000, n°302, p. 612) qui recevront les « tiges de gaz » émises par les « célibataires » après que leur tête a été coupée par les ciseaux. Il travaille aussi sur les « pistons » du voile de la « mariée ». Ceux-ci transmettront les ordres du « Pendu » qui attirera les « célibataires » par « osmose » (*La boîte verte*, Duchamp, 1980, p. 67, 68).

On note que la traduction de « piston » en anglais est « draft », ce qui veut dire « conscription ». Selon Béatrice Joyeux-Prunel, l'œuvre parodie les défilés de soldats « paradant dans les rues » (Joyeux-Prunel, 2015, p. 667). Les uniformes vides sont, dans les notes de Duchamp, des « moules plein de gaz d'éclairage » (*La boîte verte*, Duchamp, 1980, p. 76) ce qui évoque peut-être l'ambiance survoltée de l'appel sous les drapeaux de « mâles valides », mâles virils, pleins de gaz, c'est-à-dire pleins de vide. Sur le *Grand Verre* leur couleur est celle du minium, une peinture orangée qui se rapproche des pantalons vermillon des soldats en 1914. Apollinaire décrit l'excitation qui saisit les officiers mobilisés, qui se hâtent pour rejoindre leur régiment, (Vial Kayser, 1919, p. 79). Duchamp répond par sa propre chansonnette, dans une note intitulée « Avertissement général 1914 », qui imite les informations diffusées par les gardes champêtres :

De plus nous comptons sur vous pour faciliter notre tâche en donnant les indications que nous sollicitons ci-dessous. Avez-vous votre mari, frère ou fils, mobilisés ou mobilisables. Pouvez-vous pendant toute la durée des événements prendre à votre charge un ou plusieurs enfants de nos camarades absents (peut-être pourrions-nous vous faire indemniser par la municipalité). Consentiriez-vous par suite de nécessité, à confier un ou plusieurs de vos enfants à des camarades. Les parents de nos amis qui désirent quitter la capitale et rejoindre leurs familles en province, sont priés de nous en faire part (Duchamp, 1980, 88v, p. 376).

Duchamp resté en arrière se moque de la propagande de la guerre qui envahit les conversations et les pensées, et qu'il appelle dédaigneusement « cette affaire » (Lettre à Walter Pach, 19 janvier 1915, in Naumann et Obalk, 2000, p. 29). Son mépris effaré pour le conditionnement des esprits fait écho à celui de Romain Rolland qui écrit en septembre 1914 : « Plus une pensée libre qui ait réussi à se tenir hors d'atteinte du fléau. [...] C'est la raison, la foi, la poésie, la science, toutes les forces de l'esprit qui sont enrégimentées, et se mettent dans chaque État, à la suite des armées » (Rolland, 1914, repris dans Id., 1915, p. 26).

Duchamp se plaint des mesures de couvre-feu qui rendent la vie ennuyeuse. On trouve dans *La boîte de 1914* une note intitulée « Éloignement », expression possible de la détestation de Duchamp pour la guerre et la conscription :

Contre le service militaire obligatoire : un « éloignement » de chaque membre, du cœur et des autres unités anatomiques ; chaque soldat ne pouvant déjà plus revêtir un uniforme, son cœur alimentant *téléphoniquement* un bras éloigné, etc. *Puis*, plus d'alimentation, chaque *éloigné* s'isolant. Enfin une Réglementation des regrets d'*éloigné à éloigné* (*Boîte de 1914*, Duchamp, 1980, p. 36, cité dans Lyons, 2009, p. 38).

Selon Kieran Lyons la note a été écrite à l'automne 1914, au moment où tant de pertes humaines et d'amputations avaient déjà lieu (Lyons, 2009, p. 39). Si la date est exacte, Marcel Duchamp qui attend la confirmation de sa demande de réforme est seul à Paris. Ses frères sont mobilisés, Julia est internée depuis le 21 août, sa sœur Suzanne et ses deux belles-sœurs s'engagent comme infirmières auprès des soldats blessés (Lettre à Walter Pach du 12 mars 1915, in Naumann et Obalk, 2000, p. 31). La note exprime un sentiment de solitude de celui qui est éloigné de sa famille, l'inquiétude pour ceux qui ne donnent progressivement plus de nouvelles, « plus d'alimentation ». Elle manifeste aussi la détestation de la « réglementation » qui l'oblige lui-même à masquer ses sentiments antimilitaristes, la note ayant été dupliquée et remise à des amis pour être cachée (Lyons, 2009, p. 40).

La guerre est la broyeuse du petit peuple et Apollinaire évoque, dès le 31 août 1914, « des bergers gigantesques [qui] menaient de grands troupeaux muets qui broutaient les paroles et contre lesquels

aboyaient tous les chiens de la route » (« La petite auto », *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, 1918, pp. 207-208, cité dans Becker, 2014, p. 8).

La valorisation du sacrifice de l'individu qui se fond dans le groupe, la célébration du mouton qui suit son chef, et les larmes des femmes, Duchamp les a en horreur. En 1915, lorsqu'à la litanie des appelés vient succéder celle des morts annoncées aux familles, Duchamp dit que la nouvelle devient presque banale et s'apparente à « un élément d'un vaste chagrin universel » plutôt qu'à l'indicible douleur de la mort d'un fils ou d'un père (Breuer, 12 sept. 1915, n. p.). Dans la mort de masse le disparu perd sa singularité, même pour les siens, une idée odieuse pour Duchamp. À l'instar de cette image prise par un soldat d'un autre, la cigarette à la bouche face aux ennemis morts dans une tranchée en 1915 (fig. 2). L'indifférence crâne, voire la satisfaction du vainqueur face à ces ennemis devenus masse animale, l'instauration d'un regard apathique, objectifiant l'autre et la mort, est l'épitomé de cette horreur.



Fig. 2 *Tranchée conquise*, 1915, photographie stéréoscopique sur plaque de verre. Don de Gérard Bonnot. © Europeana

Pour Duchamp c'est là une forme de mort psychologique, car écrit-il, « l'individu *pris séparément* » y est confondu avec « l'individu, *partie de la société* » (*La boîte verte*, Duchamp, 1980, p. 238) ce qu'il rejette totalement. Comme le soldat, le célibataire du *Grand Verre* est privé de son libre arbitre. Duchamp écrit que si la mariée a un centre de vie, « les célibataires n'en ont pas. Ils vivent par le charbon ou une autre matière tirée non d'eux mais de leur non eux » (p. 68). En tant qu'éléments d'une machine, ils perdent tout contrôle sur leur vie, comme sur leur sexualité, car les paillettes sont mélangées dans les tamis « *au point que [...]* elles ne peuvent plus garder leur individualité et se joignent toutes après B » (p. 74). Duchamp dit à Schwarz : « Même si certains personnages ont pu être mariés, en endossant l'uniforme ils ont automatiquement perdu leur état marital au profit du célibat conféré par la livrée » (Schwarz, 1974,

p. 106). Dans ce contexte, la seule liberté c'est la « liberté d'indifférence » (*La boîte verte*, Duchamp, 1980, p. 89).

Sa découverte, grâce à Picabia, du philosophe allemand Max Stirner (1806-1856) et de Nietzsche l'a conforté dans l'idée qu'il y a deux genres d'hommes qui ne doivent pas vivre ensemble. L'être social soumis à la masse, tel que le fantassin, le gendarme, le « chasseur » des palaces qu'il représente sur son *Grand Verre* comme les « célibataires », et l'artiste qui est la quintessence de « l'individu *pris séparément* », l'individu libre qui se détermine en fonction de ses propres « valeurs spirituelles ou intérieures » (p. 238), l'individu qui a accès à la quatrième dimension, celle de l'imaginaire, celle de l'art qui est « un phénomène de transmutation » qui permet de vivre car « Vivre, c'est croire » (p. 189).

Ces œuvres ne sont pas seulement ironiques, elles expriment probablement une souffrance comme celle de Picabia. Celui-ci écrit en 1917 un court poème intitulé *Soldats*, publié dans la revue *391* : « Répète crédule/La bonne occasion, bienveillante, républicaine Trois fois/une fois de plus [...] Le jour vole/la santé, la vie/Haines d'enfants/À la guerre » (Picabia, 1917).

Duchamp est enfin réformé en avril 1915. Il s'embarque pour New York en juillet pour échapper à cette ambiance, incrédule vis-à-vis de la propagande qui annonce la victoire : « On parle du “grand coup de printemps” qui doit être décisif ; une très grande confiance circule avec les premières pousses. Je me rappelle trop la même confiance du mois d'août et je ne vois là qu'une imagination civile mal réglée » (Lettre à Walter Pach du 12 mars 1915, in Naumann et Obalk, p. 31, cité par B. Marcadé, 2007, p. 107). À New York, Duchamp s'amuse, s'étourdit, et travaille. Il produit ses premiers ready-mades tels que *Fountain*, en avril 1917, en réaction à l'entrée en guerre des États-Unis. Il publie avec Henri-Pierre Roché deux exemplaires de la revue *Blind Man*, dans laquelle il critique l'esprit nationaliste de *The Soil* de Robert Coady qui lui rappelle sans doute les théories de Maurice Barres (Hubregtse, 2009, p. 34). Il travaille alors en secret sur son *Grand Verre*, qu'il déclare achevé en 1923 et qui ne sera révélé au public qu'en 1927. Si le motif des célibataires, de la « broyeuse de chocolat » qui les exécute et de la mariée qui se nourrit de leur énergie, sont travaillés dès 1912, on peut penser que la composition superposant l'une aux autres se met en place entre 1914 et 1923, une période où le mythe de Jeanne d'Arc prend une autre dimension (Winock, 1992, Kilgore, 2008).

2. Jeanne et l'*Union sacrée*

La composition de l'œuvre (deux verres l'un sur l'autre avec en haut la Mariée, et en dessous les célibataires et la broyeuse de chocolat) apparaît en effet sur un plan formel comme une réplique de la

propagande qui célèbre en images, en chanson et en récits, la bravoure du peuple français galvanisé par des figures de résistance que sont Jeanne, Marianne et la Marseillaise. Sous l'impulsion des républicains le culte de Jeanne d'Arc a pris en effet une tournure plus patriotique et réaliste. Reconnaisant le besoin d'une figure d'identification à la République laïque, non révolutionnaire, le gouvernement a en effet favorisé cette représentation de la France simple, travailleuse, vaillante. Jeanne peut sauver la France « une deuxième fois » mais non plus du péché de l'athéisme ou du judaïsme, mais du désespoir et de la défaite. En mai 1914 le général Cherfils (1849-1933) proclame dans « l'Écho de Paris » :

Ô Jeanne [...] demain tu seras la sainte Patronne de la France que tu as sauvée. Tu la sauveras une deuxième fois [...]. Tu anéantiras de ton souffle les criminels desseins des malfaiteurs. Puis pour la bataille qui se prépare devant un autre Orléans, tu feras passer dans nos cœurs la volonté qui renverse les bastilles et la confiance aillée qui emporte la victoire. (cité dans Rigolet, 2015, & 6, en ligne)

La chanson *L'armée française : à Jeanne d'Arc et à la Vierge Marie*, de 1914, fait écho aux pertes déjà massives subies en août et septembre 1914. Sur l'image de couverture (fig. 3) le rouge garance des pantalons des soldats et le bleu de leur veste riment visuellement avec les couleurs du drapeau et les nuages qui s'élèvent, blanc et légers, se mêlent au blanc, symbole de la monarchie. Jeanne, sereine, auréolée d'un nimbe de lumière, encourage les soldats hagards. Les paroles disent :

Dieu des combats, vois ton peuple à genoux ! Venge le sang de la France meurtrie, et fais tomber l'étranger sous nos coups. Par Jeanne d'Arc et la Vierge Marie.

Dans les clartés d'un sillon lumineux/Je vois flotter deux blanches oriflammes ; Je vois briller les deux grands noms dans les cieux/Et sur la terre apparaît deux femmes (...) (Lhermitte et Ligonnet, 1914, f2 et 3, Bnf.gallica)



Fig. 3 Couverture du livret de la chanson, *L'armée française : à Jeanne d'Arc et à la Vierge Marie*, poésie de B. Lhermite, musique du R. P. Ligonnet, 1914 © Bibliothèque Nationale de France.

Jeanne apparaît encore dans les affiches et cartes postales pour condamner la destruction de la cathédrale de Reims en flamme, un patrimoine qui réunit l'ensemble des patriotes car il appartient aux historiens autant qu'aux croyants.

La Mariée de Duchamp n'est pas Jeanne D'Arc. Elle n'en a ni la chasteté ni la spiritualité, ni la bienveillance. Cette mariée est un moteur qui jouit des étincelles produites lorsque les célibataires ont la tête coupée par les grands ciseaux de la machine. Cependant elle me semble lui être liée par antithèse. On le voit notamment dans le film de Cecile B. DeMille, sorti en décembre 1916 à New York pour inciter les Américains à se porter volontaires pour le conflit, et que Duchamp a pu voir. Sur l'affiche on note en particulier le rapport « électrique » entre le regard de Jeanne entourées du bois du bûcher et les images de combat (fig. 4). Jeanne y raconte son histoire à un soldat britannique prêt à lancer sa grenade contre l'ennemi. À la fin du film, elle accueille le soldat sacrifié et donne un sens à sa mort. Les couleurs blafardes, les barbelés du No man's land sont illuminées d'un rayon divin. Géraldine Farrar incarne Jeanne et lui

confère une sensualité toute terrestre qui souligne l'ambiguïté de la relation entre l'engagement militaire et l'érotisme.

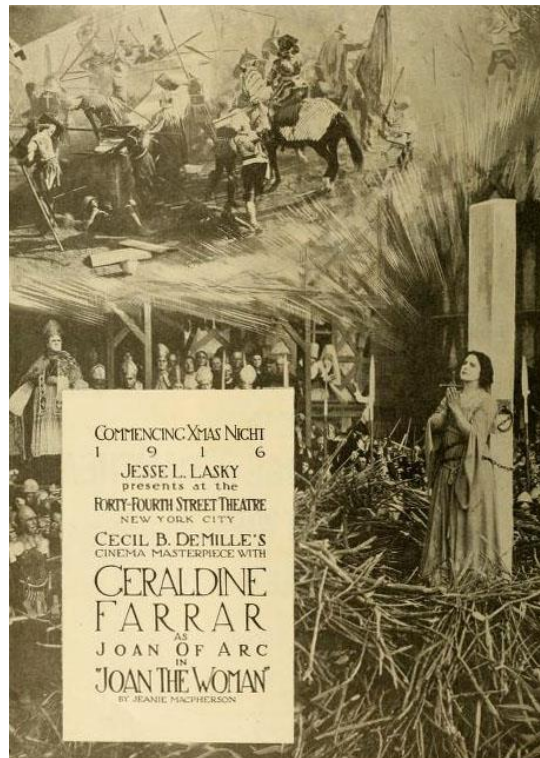


Fig. 4 Affiche de la première de *Joan of arc*, Cecile B. DeMille, 25 décembre 1916. Domain public

Au contraire, la Mariée du *Grand Verre* enlève tout sens au sacrifice. Elle s'en nourrit de manière cynique et mécanique et, superbe ironie, l'étendard qu'elle brandit s'appelle la « Voie lactée », à la fois mise en abîme de la mort et de « la litanie des seins ». Duchamp sait que dans cette propagande de la nation en guerre ce sont toujours les mêmes qui paient. Il fera écrire sur sa tombe au vieux cimetière de Rouen (où il est enterré auprès de ses frères et sœurs, non loin de Gustave Flaubert), cette épitaphe « D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent ».

La figure de Jeanne d'Arc, jeune paysanne qui meurt pour la nation, contribue à glorifier le sacrifice des petites gens et ainsi participe à cette « grande faucheuse » qu'est l'industrie de la guerre. À Duchamp, Picabia, Ernst, Desnos, Man Ray et tant d'autres artistes qui célèbrent la liberté individuelle, l'aristocratie de l'esprit et rejettent les masses, cette célébration de la mort collective a pu paraître cauchemardesque. Dans *Le Manifeste Cannibale Dada* (1920), Picabia l'exprime sur un mode doux-amer :

Debout comme pour la Marseillaise [...] / Debout comme pour le Drapeau / Enfin debout devant DADA qui représente la vie / [...] / La mort est une chose sérieuse, hein ? On meurt en héros, ou en idiot ce qui est même

choses. Le seul mot qui ne soit pas éphémère c'est le mot mort. Vous aimez la mort pour les autres/À mort, à mort, à mort.

Duchamp rentre en France en novembre 1919. Son frère Raymond vient de mourir ainsi que son ami Apollinaire. Les monuments aux morts remplacent les affiches de propagande. La veuve et l'orphelin y pleurent le père et l'époux défunt. Les files de veuves attendant leur pension de guerre, vêtues de noir, construisent un paysage sinistre. Les monuments à Jeanne d'Arc accompagnent cette célébration des morts sacrifiés. La plupart sont funèbres et montrent une Jeanne prude et stoïque accompagnant les morts, sauf celui de Nantes érigé en 1926 à la demande du maire socialiste sous le titre *La France libérée*, qui montre une jeune-fille avec une queue de cheval qui semble courir, œuvre que l'Alliance Française jugera indigne et fera détruire (Agulhon, 2001, p. 47).

Contre cette morbidité Duchamp crée avec l'aide de Man Ray le personnage de *Rose Selavy*. Cet alter ego de Duchamp apparaît d'abord comme signature sur l'œuvre *Fresh Widow* (« veuve fraîche ») en 1920 qui évoque, selon Annette Becker, ces veuves françaises vêtues de noir, figures tristement familières de l'Entre-deux-guerres (Becker, 2014, pp. 160-162). En 1921, Duchamp déguisé en jeune femme coiffée d'un chapeau à plume et voilette noire est photographié par Man Ray sous le titre *Rose Selavy*. Un photocollage prend ensuite place au centre de l'étiquette d'un flacon de parfum Rigaud dont le nom, *Un air qui embaume*, a été modifié et devient *Belle Haleine. Eau de voilette* en 1921 (Schwarz, 2000, n°386, p. 687).

3. Jeanne d'Arc et *Étant donnés*

Duchamp passe l'entre-deux guerre en France puis se réfugie aux États-Unis au début de la Seconde Guerre mondiale. Il y retrouve notamment André Breton, Man Ray, Salvador Dali, Max Ernst. Le 1^{er} octobre 1943, il s'installe dans un atelier situé au 210 West 14th Street, à New York (Lamarche, 2001), où il réalisera en secret à partir de 1946 sa dernière œuvre, *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*. La question du rapport d'*Étant Donnés* au *Grand Verre* a été souvent posée tant les deux œuvres paraissent antinomiques : *Le Grand Verre* est une peinture sur verre, transparente, quasi abstraite, dont les éléments préparatoires ont été révélés par Duchamp sous forme d'une œuvre/archive (*La Boîte Verte*) qui forme un double. *Étant donnés* est une installation cachée derrière une porte, découverte après la mort de l'artiste, sans explications. Elle est accompagnée d'un simple manuel de montage qui a été remis au musée de Philadelphie lors du don de l'œuvre (Duchamp, 1969). C'est l'envers du décor qui montre tous les artifices de l'installation, sans vraiment en éclairer le sens.

*Étant donné*s a longtemps embarrassé la critique duchampienne car l'œuvre paraît en tout point contredire la posture détachée, humoristique et anti-rétinienne du *Grand Verre*. Par les deux trous de la porte de bois le spectateur découvre un mur de brique qui semble éventré et par l'ouverture duquel apparaît un mannequin féminin couché dans des brindilles, le sexe imberbe vivement éclairé, tenant dans sa main gauche une lampe à gaz. La main droite n'est pas visible. Au fond à droite, un décor de paysage bucolique, avec un lac, des collines et une cascade. L'œuvre est un assemblage d'éléments composites – de vraies brindilles, un mannequin fait de plâtre recouvert de parchemin et de velours, une lampe à gaz éclairée par une ampoule, des photographies de paysage, un dispositif électrique dont le flot continu produit un effet de chute d'eau.

L'œuvre est profondément ambiguë, à la fois hyperréaliste et grossièrement illusionniste, évoquant le voyeurisme, les faits divers sordides, les dioramas, ces divertissements populaires de la fin du 19^e siècle. La scène a choqué les premiers spectateurs et certains critiques par sa violence implicite et son mimétisme cru. Le caractère fétichiste et inquiétant de ce corps crayeux qui semble mort mais dont le bras tient une lampe comme s'il était vivant, associé au kitsch du paysage a conduit beaucoup d'observateurs lors de sa présentation en 1969 à y voir un crime sexuel plus ou moins métaphorique. Mark Nelson et Sarah Hudson (2006) ont rapproché de manière visuellement convaincante l'œuvre de la photographie du cadavre mutilé d'Elizabeth Short, dite le Dahlia noir, assassinée et démembrée, trouvée dans un champ le 15 janvier 1947⁵.

La position du mannequin dont les jambes écartées font face au visiteur a été associée par Herbert Molderings aux traités de perspective du XVI^e siècle (Molderings, 2001, p. 98, 106), une comparaison convaincante puisque le spectateur, situé légèrement au-dessus du mannequin, plonge son regard vers lui comme dans une gravure de Jean du Breuil illustrant son traité de la perspective, proposée par Molderings. Cela suggère que l'écran de brique qui sépare le spectateur de la scène est l'équivalent du panneau de verre quadrillé utilisé par les peintres pour reproduire le modèle. Il ajoute cependant que ce que le spectateur voit c'est « lui-même regardant le mannequin » (Ibid.). D'ailleurs Duchamp parle lui-même de son œuvre dans ce sens, comme le suggère le titre sous l'apparence d'un raisonnement mathématique et comme il l'explique à propos du Pendu du *Grand Verre* : « [T]oute forme est la perspective d'une autre forme selon un certain point de fuite et une certaine distance » (*La boîte verte*, Duchamp, 1980, p. 69).

Ceci suggère que pour Duchamp il s'agit de percevoir quelque chose de nous-mêmes, ou du monde où nous vivons. Il s'agit de quelque chose de caché (derrière un mur, derrière une porte, par le fait de l'espace

⁵ L'image du Black Dahlia est visible en ligne dans un article de Claire Barter, 13 sept. 2017.

euclidien, par l'aveuglement des conventions). L'œuvre serait ainsi un miroir révélant le paysage mental et idéologique qui nous entoure, qui nous construit, qui nous manipule mais que nous ignorons.

Molderings suggère qu'il s'agit de mettre le spectateur en situation de voyeurisme afin de produire de la honte, de ridiculiser la peinture « animale », rétinienne, à la manière de Courbet, mais aussi – ainsi ? – de porter une critique sociale de l'allégorie du nu féminin « porteur de lumière » (Molderings, 2001, p. 106, 107). Selon Michael Taylor, *Étant donné*s est l'aboutissement du projet du *Grand Verre* où la mariée serait couchée car « en plein épanouissement post-coïtal » (Taylor, 2008, p. 50). Pour Alexander Kauffman en revanche, il s'agit d'une allégorie des dangers du féminin et des ambiguïtés de la pulsion sexuelle, à l'instar du procédé utilisé par Jean Cocteau dans son film *Le sang d'un poète* de 1930, où le poète découvre à travers la serrure d'une porte un mannequin féminin à l'expression sardonique, sur le sexe duquel est écrit « Danger de mort » (Kauffman, 2017, p. 148).

L'objectif que Breton fixe aux surréalistes réunis à New York, dont fait partie Duchamp, c'est effectivement de faire émerger un contenu latent, mais il ne s'agit pas d'un contenu psychique individuel au sens du refoulé mais d'un contenu imaginaire, d'affects collectifs, qui formatent une époque : « Nous contestons formellement qu'on puisse faire œuvre d'art [...] en s'attachant à n'exprimer que le contenu manifeste d'une époque. Ce que, par contre, le surréalisme se propose est l'expression de son contenu latent » (Breton, 1937, dans *O. C.*, t. III, 1999, p. 665). Mais il ne s'agit pas de la honte. Au contraire, Breton et Duchamp organisent en octobre 1942 l'exposition intitulée *First papers of Surrealism* qui a selon Breton précisément pour objectif la révélation des mythes positifs et le « nettoyage » de l'espace social des mythes négatifs :

Dès le retour à ce qu'on appelle l'existence normale, ce qui sera à balayer de projecteurs, puis à entreprendre résolument d'assainir, c'est cette immense et sombre région du *soi* [du « ça »] où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres [...], préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage (cité par Pierre, 1988, p. 25).

Le Péché originel est un mythe à « nettoyer » car, selon Breton, il faut échapper à « l'idée de Faute, originelle ou non » (Breton, 1960 cité dans Lavergne, p. 46) et affirmer que l'amour est source de connaissance et non une déchéance. L'œuvre de Duchamp présentée dans l'exposition, *À la manière de Delvaux*, concerne, comme l'indique sa section dans le catalogue, le « Péché originel ».

Duchamp a enchâssé dans une plaque d'étain ce qui apparaît comme un détail d'une reproduction photographique de *L'Aurore*, une peinture de Delvaux de 1937. Il s'agit du petit miroir montrant un sein de femme situé chez Delvaux au niveau du point de fuite. L'œuvre de Duchamp désigne la morale

chrétienne qui fait de l'amour charnel la cause de la chute de l'homme. Duchamp, comme Delvaux et Breton, remet au contraire l'amour sur un piédestal, le célèbre comme le moyen pour l'homme de retrouver sa vraie nature, peut-être dans une visée gnostique (alchimique). Cela peut nous éclairer sur le sens d'*Étant Donnés* commencé l'année suivante.

Si de nombreux visiteurs ressentent une gêne à regarder par le trou de la serrure ce corps nu qui ressemble à un cadavre en carton-pâte, ce qui est recherché, me semble-t-il, est une « mise à nu » des mythes que la propagande nationaliste utilise pour asservir, et notamment du « péché originel ». La figure de Jeanne d'Arc semble pouvoir y être convoquée notamment à cause de la notion centrale au discours de l'Action française et au culte de Jeanne depuis les années 1890, et plus encore en 1920, qui est que les périls qui affectent la France moderne sont le « péché » de l'oubli de ses racines chrétiennes.

La mise en scène de l'installation fait également largement écho au film de Carl T. Dreyer *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927). Ce film montre l'acharnement de théologiens aux regards fanatiques (l'un d'eux est Antonin Artaud) ironiques et concupiscent sur une Jeanne simple et authentique pour extirper d'elle son mystère et garantir sa condamnation.

La belle porte de bois espagnole cloutée d'époque renaissance trouvée à Cadaquès qui cache *Étant Donnés* est une copie conforme de celle que Dreyer utilise pour la porte de la cellule du château de Rouen où Jeanne fut enfermée (15':33").

Le trou de serrure par lequel le spectateur d'*Étant Donnés* regarde le mannequin évoque le judas de la cellule et la surveillance, parfois concupiscente, de Jeanne enchaînée. La question du sexe impubère, écarté, pourrait évoquer aussi la virginité de Jeanne, mise en doute, examinée, vérifiée pendant son procès. La paille, la mise à feu, le geste du bras droit ouvert tenant une lampe Auer qui semble prête à s'enflammer évoquent naturellement le bûcher mais ici implicitement, c'est la femme qui va mettre le feu elle-même. N'est-ce pas le sens de la légende de Jeanne, dont attestent les archives du procès alors transcrites, qu'elle s'est elle-même condamnée en maintenant être une envoyée de Dieu ? N'est-ce pas aussi le contenu salace et ambigu qui fait le succès du mythe de Jeanne entre l'affaire Dreyfus et la Seconde Guerre mondiale ? On ne présume pas ici de sympathie de Duchamp pour le mythe de Jeanne d'Arc, au contraire, mais une possible utilisation de ce mythe pour débusquer encore l'emprise de la pensée nationaliste et fasciste sur l'Europe de l'entre-deux-guerres. Jeanne ici serait un mythe à analyser non plus d'une manière cryptique ou conceptuelle comme dans son *Grand Verre* mais en jouant sur les peurs, le voyeurisme pour les crimes, comme déjà Duchamp l'a fait dans sa scénographie de *First Papers* (voire Breton, 1988). Cela situerait *Étant Donnés* dans le sillage du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud :

[P]énétré de cette idée que la foule pense d'abord avec les sens [ce théâtre...] se propose de recourir au spectacle de masses ; de rechercher dans l'agitation (...) un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue. Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité. (...) C'est pourquoi, autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements, nous essaierons de concentrer un spectacle qui, sans recourir aux images expirées des vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui s'agitent en eux. (Artaud, 1928, p. 91)

L'œuvre s'appuie en effet sur l'imagerie populaire, celle de crimes célèbres qui ont attisés les passions de la foule et notamment le supplice de Jeanne d'Arc, mélangé à des éléments pris à la trace dans l'art populaire du culte de Jeanne, telles que les monuments aux morts et les lampes de salon qui sont si prisées à Rouen dans les années 1920. Là, Jeanne tient une épée dans la main droite et donc c'est du bras gauche qu'elle lève bien haut le verre de la lampe (Quéréel, 2001, p. 72-91).

L'œuvre est, comme *Le Grand Verre*, une figure allégorique, celle de la nation en guerre ou plutôt de sa prégnance dans l'imaginaire social. La Seconde Guerre a montré à Duchamp, comme à son comparse des *First Papers* Max Ernst (Hopkins, 1998), que la lutte contre le fascisme nécessite des moyens grossiers qui utilisent les peurs de la foule et les ressorts inconscients pour déconstruire les mythes. Cette tentative fait écho aux moyens mêmes de la propagande pour manipuler les foules, tels que Gustave le Bon (1895) et William Trotter (1919) puis Edward Bernays (1928) les ont théorisés.

L'œuvre apparaît donc comme la parodie de cet engouement pour la mort, pour la guerre et pour la nation sur fond de concept fondateur du « péché capital », qui veut que l'amour qui n'est pas l'amour du Christ, du sacrifice, ou de la famille est un péché, et dont Jeanne est la figure tutélaire. De cette mise en scène macabre on trouve une suite contemporaine dans le théâtre de Simon Gauchet, *L'Expérience du feu. Pour en finir avec Jeanne d'Arc*, analysé dans Rajalu (2021, Chap. V).

Ainsi, *Étant Donnés* renvoie encore au mythe de Jeanne formé par le camp conservateur. Le paysage bucolique qui entoure le mannequin lui-même participe du mythe comme on le voit décrit par Thérèse de Lisieux dans sa scène du bûcher :

Jour éternel ! Sans ombre, sans nuages, nul ne nous ravira ton éclat immortel (...)/Dans le lointain on entend la voix de la France qui chante :/Rappelle-toi Jeanne de ta Patrie !/Rappelle-toi bien tes vallons en fleurs !/Rappelle-toi la riante prairie/Que tu quittas pour essuyer mes pleurs ! (Thérèse de l'enfant Jésus, 1895, RP3 23, p. 44).

En forme de conclusion

Duchamp semble obsédé par le poids des mythes qui forment les croyances et les comportements et privent les individus de leur libre arbitre. Il semble tout particulièrement sensible aux associations entre amour de la patrie, enracinement dans une terre, et sacrifice de soi, associations incarnées par Jeanne d'Arc, une figure essentielle dans la période de sa jeunesse et de sa maturité, plus particulièrement dans sa ville natale. Il en a traqué l'érotisme implicite, l'usage du spectacle voyeuriste par les foules, et le contexte catholique et nationaliste. L'érotisme débridé mais macabre des deux œuvres emblématiques que j'ai étudiées ici apparaît comme une réponse à l'expression ambiguë de l'amour du Christ porté par Jeanne à travers, encore, les mots de Thérèse : « Jeanne ton ange te réclame (...) / Oh ! Viens tu seras couronnée / Tes pleurs, je veux les essayer / Viens mon épouse bien aimée / Je veux te donner mon baiser. » (Ibid. RP3 23bis).

Bibliographie

Agulhon, M., 2001, *Les métamorphoses de Marianne*, Paris, Flammarion.

Ambrogi, P.-R., Le Tourneau, D. Mgr, 2017, *Dictionnaire encyclopédique de Jeanne d'Arc*, Paris, Desclée De Brouwer.

Apollinaire, G., 1918, *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Mercure de France, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_calligrammes

Artaud, A., 1928, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

Barter, C., 13 sept. 2017, *Tortured, hacked in half and drained of blood*, in « The Mirror », <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/tortured-hacked-half-drained-blood-11161233>

Becker, A., 2014, *La Grande Guerre d'Apollinaire, un poète combattant*, Paris, Tallandier.

Bernays, E., 1928, *Propaganda*, New York, H. Liveright.

Bogen, S., 2012, *Munich 1912. A museum of technology writes art history*, dans cat. exposition *Marcel Duchamp in München 1912* [Städtische Galerie im Lenbachhaus and Kunstbau München, 31 mars-15 juillet 2012], München, Schirmer Mosel, pp. 69-82.

Breton, A., 1^{er} fév. 1937, *Limites non frontières du surréalisme*, Paris, La Nrf, n°281, pp. 21-23, reproduit dans *La clé des champs, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1999.

Breton, A., 1942, *First papers of Surrealism*, New York, Coordinating Council of French Relief Societies Inc.

Breuer, B., 12 sept. 1915, *The nude-descending-a-stair case man surveys us*, « *New York Tribune* », n. p. media/fig 2 breuer tribune goodyear.jpg. Traduit et reproduit in Duchamp, M., 1996, *Deux interviews newyorkaises*, Paris, L'Échoppe, pp. 22-23.

Cabanne, P., 1977, *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond. Première publication 1967.

Diserens, C., et Tosin, G. (dir.), 2009, *Le grand déchiffreur, Richard Hamilton sur Marcel Duchamp, une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Ringier.

Dreyer, C. T., 1927, *La Passion de Jeanne d'Arc*, <https://video.ploud.fr/w/5c2ad4fe-86cd-426e-b921-696f83ee22e4>

Duchamp, M., sept. 1915, *A complete reversal of art opinion by Marcel Duchamp iconoclast*, in « *Art and decoration* », vol. 5, n°11, pp. 427- 442. En ligne sur JSTOR.

Duchamp, M., 1969, *Manual of instructions for the assembly of Étant donné*, <https://www.philamuseum.org/collection/object/180617>

Duchamp, M., 1980, *Duchamp du Signe, suivi de notes*, in Sanouillet, M. et Matisse, P. (éd.), Paris, Flammarion.

Fisher Sarazin-Levassor, L., 2004, *Un échec matrimonial : le cœur de la mariée mis à nu par son célibataire même*, préface de Décimo, M. Dijon, Les Presses du Réel.

Hopkins, D., 1998, *Marcel Duchamp and Max Ernst : The bride shared*, Oxford, Clarendon Press.

Hubregtse, M., 2009, Robert J. Coady's *The Soil and Marcel Duchamp's Fountain : Taste, nationalism, capitalism, and New York Dada*, « RACAR », vol. 24, n°2, pp. 28-42.

Joyeux-prunel, B., 2015, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard.

Kauffman, A., mars 2017, *The Anemic cinemas of Marcel Duchamp*, in « The Art bulletin », vol. 99, n°1, pp. 129-159.

Kilgore, J., 2008, *Joan of Arc as propaganda motif from the Dreyfus affair to the Second World War*, in « Lisa », vol. VI – n°1 « Propagating Ideas and Images », pp. 279-296, <https://journals.openedition.org/lisa/519#bodyftn56>

Lamarche, B., 2001, *L'atelier Duchamp*, « Espace Sculpture », n°57, <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2001-n57-espace1049440/9362ac.pdf>

Langlois, C., 2003, *Une dévote de Jeanne d'Arc à la fin du XIX^e siècle, Thérèse de Lisieux*, in Cassagnes-Brouquet, S., Chauou, A., Daniel Pichot, D. et Lionel Rousselot, L. (dir.), *Religion et mentalités au Moyen Age*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 101-109, <https://books.openedition.org/pur/19794?lang=fr#ftn8>

Lavergne, P., 1985, *André Breton et le mythe*, Paris, José Corti.

Lebel, R., 1996, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou ; Milano, Mazzotta.

Le Bon, G., 1895, *Psychologie des foules*, Édition Félix Alcan.

Livret militaire de Marcel Duchamp, 1905-1907. Archives Marcel Duchamp, Musée d'art de Philadelphie.

Lyons, K., printemps 2006, *Military Avoidance : Marcel Duchamp and the Jura-Paris Road*, « Tate Papers », n°5, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/military-avoidance-marcel-duchamp-and-the-jura-paris-road>

Lyons, K., 2009, *Fat and failure : Marcel Duchamp's military imagination*, in « Technoetic Arts : A Journal of Speculative Research », vol. 7, n°1. Doi : 10.1386/tear.7.1.31/1.

Marcadé, B., 2007, *Marcel Duchamp : la vie à crédit, biographie*, Paris, Flammarion.

Mazouer, C., 2014, *La Jeanne d'Arc de Péguy, drame de 1897*, in Gally, M., Hubert, M.-C. (dir.), *Le médiéval sur la scène contemporaine*, Marseille, Presses Universitaires de Provence, pp. 17-24, <https://books.openedition.org/pup/19509?lang=fr#bodyftn2>

Molderings, H., 2001, *En cul de lampe : réflexions sur la structure et l'iconographie d'État donné*, in « État donné », n°3, pp. 92-106.

Naumann, F. et Hector Obalk (eds.), 2000, *Affectionately, Marcel : the selected correspondence of Marcel Duchamp*, trad. J. Taylor, Ghent, Ludion Press.

Nelson, M. et Hudson Bayliss, S., 2006, *Exquisite corpse. Surrealism and the Black Dahlia murder*, Boston, Bulfinch Press.

Péguy, C., 1952 [1897], *Jeanne d'Arc*, Paris Gallimard.

Péguy, C., 1948 [1910], *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard.

Picabia, F., août 1917, *Soldats*, in « 391 », n°7, p. 2, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

Picabia, F., mars 1920, *Manifeste Cannibale Dada*, « 391 », n. p., <https://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/7/images/02.pdf>

Pichorel, M., 18 mai 2019, *Julia Bertrand, institutrice des Vosges, suspecte d'opinions pacifistes, envoyée dans un camp de concentration dès les premiers jours de la guerre, est révoquée de ses fonctions*, in « Le Populaire : journal- revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste », n. p. (vue 2).
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8169794/f2.item.r=bertrand>

Pierre, J., 1988, *Le mythe mis à nu par son adepte, même*, Postface, in Breton, A. *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, Paris, Le Terrain Vague-Losfeld, pp. 23-27.

Quéréel, P., 2001, *Rouen : le lac des signes*, in « Étant donné », n°3, Paris, Association pour l'étude de Marcel Duchamp, pp. 72-91.

Rajalu, R., 2021, *Le théâtre et la vie : éthiques et scènes contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes,
<https://books.openedition.org/pur/181614?lang=fr>

Ramirez, J., 1998, *Duchamp Love and Death Even*, Londres, Reaktion Books.

Rigolet, Y. (2015), *Jeanne d'Arc dans la Grande Guerre, entre revanche et Union sacrée : l'apogée d'un mythe local et national*, in Allorant, P. et Castagner, N. (dir.), *Mémoires des guerres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 135-150. Ebook 2019.

Rolland, R., 15 sept. 1914, *Au-dessus de la mêlée*, in « Journal de Genève », repris dans 1915, *Au-dessus de la mêlée*, Paris, librairie Paul Ollendorff. Archive.org

Schwarz, A., 1974, *Marcel Duchamp, la mariée mise à nu par Marcel Duchamp, Même*, trad. A.-M. Sauzeau-Boetti, Paris, Georges Fall. Publication originale 1973, *The alchemist stripped bare in the bachelor, Even*, New York, MoMA.

Schwarz, A., 2000, *The complete works of Marcel Duchamp*, Londres, New York, Delano Greenidge Editions.

Taylor, M., 2008, *Le corps dans tous ses états : Étant Donnés revisité*, in Décimo, M. (dir.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon, Les Presses du Réel, pp. 41-50.

Thérèse de l'enfant Jésus, 1895, *Récréations pieuses*, manuscrit RP3, <https://archives.carmelidelisieux.fr/oeuvres-de-therese/recreations-pieuses/>

Trotter, W., 1919, *Instincts of the herd in peace and war*, New York, MacMillan.

Vial Kayser, C., 2019, *Marcel Duchamp, Le Grand Verre, La Grande Guerre*, Marseille, Presses Universitaires de Provence.

Winock, M., 1992, *Jeanne D'Arc*, in Nora, P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 3 *Les France*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires).

Zilcher, J., 1983, *In the face of war: The last works of Raymond Duchamp-Villon*, in « Art bulletin », vol. 65, n°1, pp. 138-144.

Alain Brossat

Une Jeanne sans grâce

Sainte Jeanne des abattoirs, de Bertolt Brecht

Les films classiques agencés autour de la figure de Jeanne (Dreyer, Bresson, Preminger... jusqu’aux deux Dumont, *Jeannette* et *Jeanne*) ont en commun d’*humaniser* celle dont la tradition catholique et le légendaire national ont fait une sainte et une héroïne, entre mythe, légende et chromo¹. Ces films rôdent autour de l’impossible suture entre transcendance et immanence – la Jeanne inspirée, prophétique, saisie par la grâce et la petite paysanne surgie de nulle part et qui succombe sous le fardeau de la mission proprement surhumaine qui lui est échue – sauver le royaume de France, rien de moins – corps souffrant, âme tourmentée, démunie parmi les démun(e)s, persécutée par une formidable coalition de puissants...

Ces films, donc, ont en commun d’être habités par le mystère de Jeanne, indissociable de l’aura qui entoure son personnage. Quels que soient leurs approches et angles de vue respectifs, les séquences de la vie de Jeanne sur lesquelles ils s’arrêtent (l’enfance, l’appel, les campagnes, les défaites et l’emprisonnement, la procédure inquisitoriale, le supplice...), ils composent avec le sacré qui s’associe à Jeanne, tant comme figure du roman national français que comme personnage de la foi chrétienne. Le cinéma prend acte ici de la singularité de la bergère devenue sainte et martyre : sa résistance obstinée à la condition ordinaire, qu’elle soit sociale, historique, psychique. Les voix de Jeanne, ça n’est pas soluble dans le plus sûr de lui et dominateur des discours psychiatriques (pas davantage que le mémoire de Pierre Rivière, ajouterait le foucauldien de service) ; ceci, quels que soient les efforts que l’on puisse faire en vue d’opérer toutes les réductions de rigueur aux conditions de notre époque, celles de savoirs qui nous informent et nous instruisent : persistera toujours cet excédent de l’aura et du sacré, se perpétuant envers et contre tous les vents puissants du désenchantement du monde.

On ne fera jamais que se ridiculiser à raconter les aventures et mésaventures de Jeanne comme celle d’une petite bonne femme portée au délire, emportée par la folie des grandeurs et qui se trouve embarquée dans les méandres d’une Histoire trop grande pour elle. Comme dirait Deleuze, le « rêve » de Jeanne continue

¹ Carl Theodor Dreyer : *La passion de Jeanne d’Arc*, 1928. Otto Preminger : *Sainte Jeanne*, 1957. Robert Bresson : *Procès de Jeanne d’Arc*, 1962. Bruno Dumont : *Jeannette*, 2017 et *Jeanne*, 2019.

d'embarquer les apprentis rêveurs les plus divers. Ceci, de la même façon exactement que n'ont laissé qu'une trace anecdotique toutes les tentatives (inspirées par les présomptions scientistes et positivistes du XIX^{ème} siècle européen) de ramener Jésus à la condition d'un homme seulement homme, et rien d'autre. Jeanne fait partie de ce club très fermé et très sélect des figures historiques que le plus savant, le plus rigoureux des récits échoue à réduire *positivement* aux conditions des savoirs modernes – on peut toujours s'y essayer, bien sûr, mais, le faisant, on passera toujours à côté de l'essentiel. Ceci à la différence de la kyrielle de ces dits ou supposés grands hommes acharnés à fabriquer leur propre mythe, entrés dans la légende – mais néanmoins parfaitement *historisables* – les César, Louis XIV, Napoléon, Hugo, de Gaulle, Mao – que sais-je encore ? – des hommes, dans leur immense majorité, bien sûr.

Dans *Sainte Jeanne des abattoirs*, pourtant, Brecht ne se plie pas à ce qui s'énoncerait ici comme une règle ou, du moins, placerait la narration sous un régime particulier – celui d'une relance du mystère d'une Jeanne sensible, à dimension humaine, disputée au légendaire et au mythique (Brecht, 2016). Il s'empare du personnage de Jeanne (car c'est bien ici d'une captation, presque d'un enlèvement qu'il s'agit) pour lui faire subir une réduction tout à fait draconienne. En transposant Jeanne dans l'univers de la boucherie industrielle envisagée comme microcosme de la production et l'exploitation capitaliste dans leur férocité native, Brecht entreprend de la désanctifier, la désacraliser à outrance. Il piétine son aura en la projetant dans la topographie moderne la plus vulgaire et brutale qui se puisse imaginer – la plus grande usine à tuer du monde, où, à une cadence inouïe, les bovins sont transformés en *corned beef*. Les abattoirs de Chicago sont un enfer terrestre à deux faces : lieu d'extermination industrielle de la vie animale d'un côté, lieu de maltraitance extrême de la vie humaine (prolétaire) de l'autre. Petite soldate d'une l'Armée du Salut qui s'active à désarmer la colère ouvrière en distribuant de maigres soupes agrémentées de chants religieux, Jeanne se trouve plongée dans la grisaille des jours sans pain, dans le microcosme le plus prosaïque et désenchanté qui soit : celui où le vent souffle en tempête sur l'économie capitaliste (la crise de 1929 est le référent immédiat de la pièce), où les entreprises sont au bord de la faillite, les ouvriers sur le carreau, où la révolte gronde et la guerre sociale est à nu.

On pourrait dire que, d'une certaine façon, Brecht fait tomber Jeanne de son piédestal de la même façon qu'Offenbach, dans telle de ses opérettes, destitue les dieux de l'Olympe en les rétrécissant à la dimension de la vie bourgeoise du Second Empire, avec ses petites intrigues, ses combinaisons louches et ses cocus – cette manière de faire passer le haut du côté du bas, le noble du trivial, dans l'esprit du carnaval, tel qu'analysé par Bakhtine dans son essai immortel sur Rabelais (Kracauer, 2018 ; Bakhtine, 1982). Mais il ne s'agit pas exactement de cela : Brecht destitue bien Jeanne de sa position de sainte et d'héroïne, exaltée

et constamment enrichie par la tradition, mais il ne le fait pas à des fins de dérision ou, dans le vocabulaire de Bakhtine, de « ridiculisation ». Il s'agit bien de tirer la sainte vers le bas, de la dépouiller de son appareil de sainteté, en ce sens, mais ce bas n'est pas vil et grotesque – c'est tout simplement le réel « vrai » – par opposition à l'empyrée où vivent les dieux (un monde imaginaire).

Brecht dépouille Jeanne de son habit de légende pour la plonger dans le monde de la vie vraie – là où les prolétaires jetés à la rue n'ont plus que leurs chaînes à perdre et sont prêts à prendre leurs exploités à la gorge. En la restituant au réel, en l'arrachant au légendaire, Brecht entend faire de Jeanne non plus un personnage du mystère et de l'édification, mais une figure dialectique. Une figure de la dialectique comme la pièce relève, elle, du genre didactique – une « leçon » sur le capitalisme et ses crises, sur la façon dont le capitalisme apparaît comme une machine qui *tourne à la crise* – parfaite actualité de la pièce, de ce point de vue, pourrait-on dire.

Jeanne, figure exemplaire de la dialectique : au début de la pièce, elle n'est qu'un élément parmi d'autres de la piétaille qui compose l'Armée du Salut – elle en incarne les illusions philanthropiques et humanitaires, le pacifisme à courte vue, le bon cœur, le dévouement, la dérisoire spiritualité – la duplicité morale et politique, aussi... Et puis, au contact des différentes figures qui peuplent le conflit en cours – ouvriers au chômage et leurs familles, propriétaires des usines, industriels de la conserve, éleveurs, policiers..., elle devient sensible aux éléments qui composent la scène du conflit, elle en reconstitue la configuration. Et elle parle, elle témoigne, sur le vif, de ses avancées dans la compréhension de ce qui est en jeu et en constante évolution sur les lieux de l'affrontement. Ce qui conduit, inéluctablement, à son expulsion des rangs de l'Armée du Salut (les « Chapeaux noirs » dans la pièce).

On s'interroge sur le sens de l'opération conduite par Brecht, consistant à arracher Jeanne à son monde (ou ses mondes) pour la projeter dans un espace-temps entièrement hétérogène à ceux-ci – celui d'une modernité capitaliste apocalyptique (la crise de 1929 contient toutes les prémisses de la guerre mondiale qui vient) placée sous le signe de l'affrontement à outrance des espèces – roi de la viande, industriels de la viande contre plèbe des abattoirs. La réponse la plus vraisemblable est : l'« emprunt » de Jeanne dans cette pièce est un *artifice narratif*, utile à la conduite du récit, à son agencement dialectique et didactique autour d'un personnage qui évolue de la condition de quelconque désamarré(e) à celle de militante prête à l'engager dans la lutte, au côté des exploités.

Mais c'est une opération d'esprit fort, de libertin, tant soit peu désinvolte et opportuniste – « L'icône religieuse et patriotique des Français ? Voyez ce que j'en fais, moi ! ». C'est une profanation matérialiste dont l'ironie supérieure du titre de la pièce – *Sainte Jeanne des Abattoirs* – porte la marque distincte – la sainte est une paumée qui, après s'être raccrochée aux Chapeaux noirs et à leur pauvre folklore caritatif,

est devenue sensible à l'injustice sociale, à la lutte des classes – mais jamais suffisamment pour percer à jour le double jeu du roi de la viande Mauler (de *Maul* : la gueule), Mauler, le gueulard, donc, oscillant sans fin entre ses accès de débordante sentimentalité et ses spéculations financières.

Le rapprochement, dans le titre de la pièce, entre ce qui situe Jeanne dans l'ordre du divin et non pas seulement de l'exception humaine (une héroïne nationale, une combattante glorieuse) – une sainte – et l'abattoir entendu comme cloaque de la vie urbaine moderne (la raison pour laquelle les abattoirs se situent dans des lieux excentrés), ce rapprochement résulte manifestement d'une intention de dérision, de maltraitance du mythe, du culte, de la tradition. Jeanne est enlevée, arrachée à son séjour céleste où séjournent les bienheureux et les martyrs et projetée dans la boue et le sang, sur le carreau des grands abattoirs de Chicago devenus, le temps d'un lock-out et d'une émeute, le lieu de plus haute tension de la guerre des classes.

C'est une démonstration : l'esprit fort marxiste peut tout, même embarquer l'intouchable Jeanne (Péguy se retourne dans sa tombe), c'est un défi lancé contre l'autorité de la tradition, un geste à la Don Juan. Dépouillée de son armure, dévêtue de la chemise de martyre dans laquelle elle fut conduite au bûcher, privée de son auréole, Jeanne, pauvre fille toute simple, non dépourvue d'un certain discernement, tout de même – mais pas au point de renoncer à voir dans le duplice Mauler un « homme de bonne volonté et qui connaît la crainte » – est jetée dans l'arène où prévaut le principe le plus antipirituel et désenchanté qui soit : *Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*, pour ne rien dire des mondes imaginaires de la foi, de la grâce, de la dévotion et du sacrifice.

Brecht réussit ce tour de force de faire de sa Jeanne ainsi reprofilée à la fois le fil conducteur de la dialectique de la pièce, agencée autour de l'incroyable motif de la « prise de conscience » et la plus douteuse des « héroïnes positives », selon la tradition du théâtre militant – elle meurt pour rien, non pas sur les barricades, mais d'une banale pneumonie.

Souvent, dans le traitement du personnage de Jeanne, perce la condescendance de l'auteur, voire une certaine commisération – le motif subreptice de la militante inachevée, celle qui n'est pas allée jusqu'au bout de sa « prise de conscience ».

Prise de conscience, justement. Ce motif est un immense fleuve discursif qui irrigue toute la subjectivité moderne en Occident, un motif si puissant qu'il peut être décliné aussi bien en mode libéral que marxiste ou, plus généralement, révolutionnaire: sous l'aiguillon de circonstances déterminées, un individu (de condition infiniment variable) est arraché à son état d'ignorance native de la vraie nature des choses, à cette insouciance quasi somnambulique avec laquelle il arpente le chemin de sa vie sans qualité – il « prend conscience » que *quelque chose ne va pas* – dans sa vie de famille, dans son activité professionnelle, dans son

voisinage, dans la vie publique, etc. Il (elle) s'éveille à la vérité des choses, il pénètre les arcanes et les complexités du présent – tout ce qui, du point de vue de la continuité des choses et du maintien de l'ordre, devrait demeurer dérobé au regard de l'homme (la femme) ordinaire.

C'est précisément ainsi, en « prenant conscience » que ce sujet humain s'extrait de la condition ordinaire. Le.la voici désormais équipé.e d'une conscience vraie des choses, qui va lui permettre de combattre tant le mensonge que les abus, les injustices. La disposition nouvelle découlant de la prise de conscience est comme le radar qui permet au navire de s'orienter dans la brume. On a là un motif de sens commun et un ressort narratif (un *gimmick* dramatique aussi) si avantageux et accommodant, si consensuel qu'on en identifie aisément l'omniprésence tant dans le cinéma industriel hollywoodien que dans la *doxa* marxiste, en tous temps et tous lieux.

C'est l'une des facilités que Brecht s'accorde, dans cette pièce, que celle qui consiste à rhabiller Jeanne (qui était inspirée par des voix, habitée par le prophétisme et la révélation – tout autre chose) en l'équipant de ce dispositif passe-partout : elle n'était qu'une petite oie blanche de Chapeau noir, avec ses cantiques et sa sébile, et la voici qui ouvre les yeux sur l'affrontement en cours aux portes des abattoirs, *prend conscience de l'exploitation* et commence à parler vrai (Jeanne parrésiasse de la lutte des classes). La voici qui admoneste les industriels de la viande – et avec quelle flamme, quel brio :

Vous détenez déjà tous les outils de travail dans vos puissantes usines et vos installations, vous devriez au moins laisser les gens les utiliser, sinon ils sont complètement coincés ; ça m'a déjà tout l'air d'être une forme d'exploitation, ça ! (...) Pas la peine de faire ces yeux de merlan frit, on ne traite pas les hommes comme on traite les bêtes, mais vous n'êtes pas des hommes, dehors et vite, sinon je frappe, ne me retenez pas, je sais bien ce que je fais. J'ai mis trop de temps à le savoir (Brecht, 2016, p. 72).

Une fois que le déclic de la prise de conscience a eu lieu, plus rien n'arrête celui.celle qui a en connaît la grâce (chassez la théologie par la porte, elle revient par la fenêtre²...).

La prise de conscience enclenche un processus – une « dialectique » : le sujet qu'elle a mis en mouvement devient un militant des vérités récemment découvertes et un colporteur de nouvelles – les mauvaises

² Au motif de la prise de conscience, avec ses relents de spiritualisme (où se situe la conscience ainsi entendue entre l'âme et l'esprit ?), nous opposerions volontiers celui de l'*expérience* – l'extension de son champ, son approfondissement, ses bifurcations, ses ramifications. L'expérience se forme dans un *champ*, elle engage des corps, des sujets sensibles, dans des gestes, des conduites, des actions.

(l'exploitation existe) et les bonnes (on peut la renverser, lutter contre l'exploitation) – la version libérale de cette dialectique est également disponible et facile à mettre en mots – on s'en dispensera ici³.

Ce qui est souvent pénible avec celui-celle qui se trouve équipé.e de la conscience ainsi « prise », c'est sa propension à instruire et expliquer : c'est que, dans sa nouvelle condition (consciente), il.elle se trouve désormais placé en surplomb au-dessus de la multitude des autres, les ordinaires, qui demeurent dans leur état de confusion native, dans leur pénombre caverneuse, comme les troglodytes de Platon. Alors, forcément, il.elle devient didactique et bavard, la conscience prise est intarissable – une fois qu'elle a compris (qu'elle pense avoir percé à jour le secret des choses), Jeanne n'en finit plus de parler, d'interpeller, d'« apostropher tout ce qui a visage humain ». Ce n'est plus une scène d'affrontement des classes, cela devient une salle de classe⁴. Jeanne prend de haut le dirigeant ouvrier qui croise son chemin :

Vous êtes les gens qui défendez la cause des chômeurs ? Je puis vous être utile. J'ai appris à parler en public et dans les salles, même les grandes. Je n'ai pas peur qu'on vienne m'embêter et je crois que je peux bien expliquer une cause quand elle est bonne. Car à mon avis, il faut qu'il se passe quelque chose, tout de suite. J'ai d'ailleurs des propositions à faire » (p. 90).

Dans la littérature ou le cinéma d'édification soviétique, le « réalisme socialiste » – mais aussi bien dans toute une filmographie hollywoodienne placée sous le signe de l'optimisme de la bonne volonté, la prise de conscience est la voie royale qui élève celui qu'elle soutient et propulse vers l'avant à la condition de héros positif – celui (celle, plus rarement) qui fait rempart de son corps devant toutes les injustices et assure envers et contre tout la continuité du progrès moral de l'humanité. Brecht est plus subtil : la prise de conscience de sa Jeanne est incomplète, trouée. Elle a tout compris de ce qui se joue aux portes des abattoirs, elle tient la dragée haute aux différents protagonistes de l'industrie de la viande, elle est prête à expliquer aux ouvriers à quelle sauce les salauds de capitalistes entendent les manger – mais elle a une petite faiblesse, comme une fuite dans l'armature de sa robuste prise de conscience – elle est tombée sous l'emprise de la répugnante sentimentalité de Maurer, le roi de la viande qui affiche sa sensibilité à la souffrance animale, se dit prêt à tout abandonner de son empire industriel, éprouve la plus grande empathie pour ses ouvriers criant famine – tout ce répugnant cinéma qu'elle prend pour argent comptant. Ici, bien sûr, en opérant un gros plan sur ce défaut de l'armure (lol) dans la prise de conscience de Jeanne, Brecht lorgne du côté de la Jeanne originaire – la dévotion aveugle de celle-ci à son irrésolu et peut-être

³ Parcourez par exemple la filmographie d'acteurs hollywoodiens « mythiques » comme Henry Fonda ou Gregory Peck : vous y trouverez la plus haute densité de récits et d'intrigues placés sous le signe de la « prise de conscience » dont l'acteur fétiche est, évidemment, le héros.

⁴ Ce qui est pénible, avec la dialectique, c'est qu'elle finit toujours par retomber sur ses pieds – un vrai culbut (enfin, pas tout à fait : le culbut n'a pas de pieds...).

duplice souverain, Charles VII. Mais c'est là ce que l'on pourrait appeler un procédé d'industrie culturelle : le passé est un supermarché ouvert 24 heures sur 24 où le dramaturge se sent libre de remplir son caddie à tous les rayons en vue de peupler son œuvre de figures, de souvenirs dotés d'une qualité ornementale découlant de leur valeur d'ancienneté. Le passé et les personnages historiques, les scènes immortalisées par la tradition qui le peuplent, c'est un marché, une mine à ciel ouvert – on se sert, on transpose, on actualise à la diable, sans contrainte. Tout s'échange, tout circule, le temps historique est un espace lisse et homogène (le temps homogène et vide de Benjamin) et Mauler fera très bien en réincarnation du souverain chétif auquel la Jeanne historique a fait allégeance, version crise de 1929... Tous seuils, toutes conditions d'incommensurabilité effacés, nous voici déjà installés, avec cette pièce militante, antisystème, de Brecht, au cœur de l'univers et des procédés des industries culturelles – le monde du *reenactement*, du *reprocessing*, de la reprise, du recyclage perpétuels et sans bornes.

Brecht « cite » et sollicite le passé, ici, déjà, comme James Cameron, le roi du blockbuster, « cite » le combat désespéré des combattants du ghetto de Varsovie dans le premier *Terminator* – la citation entendue comme clin d'œil adressé aux initiés et aux spectateurs méritants⁵. Mais ce serait plutôt du vol à l'étalage dans les échoppes (les boutiques obscures) du passé. Car enfin, soyons sérieux : quel rapport entre le petit roi de la monarchie française balbutiante au XV^{ème} siècle et un nabab des abattoirs de Chicago au fort de la crise qui secoue le monde capitaliste à la fin des années 1920 ? C'est le paradigme de l'« adaptation » sans rivage : Brecht « adapte », « transpose » l'histoire de Jeanne comme tel spécialiste du *gore* coréen propose un film de vampires sanguinolent et apocalyptique se définissant comme une « adaptation » de *Thérèse Raquin* – le roman de Zola⁶. On ne peut pas l'empêcher, le livre est dans le domaine public, l'« adaptateur » a tous les droits... Mais, pour revenir à Brecht, tel est précisément le problème : Jeanne n'est pas une fille *publique*, comme le deviennent les œuvres littéraires, une fois que le délai de rigueur est parvenu à expiration.

Il y a, dans la désinvolture souveraine avec laquelle Brecht s'approprie le personnage de Jeanne pour en faire un plaisant *gimmick* (placé ici au service de sa démonstration portant sur le processus cyclique des crises qui frappent l'industrie capitaliste), quelque chose d'un peu niais, un peu fat – la suffisance de ceux qui ont tout compris, ce qui les porte tout naturellement à diminuer, saccager, déprécier et tenter de réduire à leurs conditions simplificatrices et parfois obscurantistes ce qui s'acharne à demeurer hors de leur portée. Un certain marxisme d'usage courant et militant avant tout, vécu par ceux dont il irrigue la

⁵ *Terminator*, film de James Cameron, 1984.

⁶ *Thirst*, de Park Chan-wook, 2009.

subjectivité comme science du tout sur le tout, clé universelle, porte (ou plutôt portait, tant cette discursivité est aujourd'hui en déclin) à ce genre de présomption réductrice.

À l'évidence, le Brecht de *Sainte Jeanne* est bien entré dans ces dispositions et c'est ici que, précisément, l'on touche du doigt les limites de son ironie et de la portée rhétorique de celle-ci. Il est habité par le discours auquel rien ne résiste – et donc, moins que tout, le « mystère » de Jeanne, son aura. D'où cette posture où la petite bergère montée en graine, montée en grade, jusqu'à la sainteté, peut tout naturellement être chambrée pour la dévotion aveugle, forcément aveugle, qu'elle porte à son souverain, sans parler de l'amour de son peuple maltraité par l'Anglais... Mais quel sens cela a-t-il de se moquer, fût-ce au rebond (via la charge contre la façon dont la Jeanne brechtienne prend pour argent comptant les palinodies de Mauler) de l'attachement de Jeanne tant à son roi qu'à sa foi ? Et donc, de s'en moquer, naturellement, *en moderne*, c'est-à-dire en adressant au spectateur le clin d'œil complice de rigueur et le prenant à témoin : quelle candeur, tout de même, que d'aveuglement, que de superstition en ces temps obscurs !

Mais c'est ici précisément que se dégage clairement l'enjeu de la bêtise progressiste : c'est que pour le moderne naturellement progressiste (ici campé par Brecht), la foi naïve et la dévotion de Jeanne à son roi sont l'indice irrécusable de l'obscurité des temps passés – de cette fin de Moyen-Âge où se situe la scène originare – ceci par contraste avec nos Lumières, bien sûr. C'est en ce sens même que le stalinisme entendu comme marxisme analphabète et inculte, avec lequel le matérialisme didactico-dialectique de Brecht aura plus que flirté, se démasque comme une pensée ou une idéologie placée sous le signe le plus constant de la bêtise : celle qui, en partant de l'a priori selon lequel tout, absolument tout, toutes les complexités de la civilisation humaine, de la connaissance, de la science, est réductible à ses propres conditions éclairées et omniscientes, ne fait que la démonstration de son enfermement dans les formes les plus éclatantes de la stupidité. Le discours stalinien, avec en particulier ses prétentions « scientifiques », c'est vraiment, à tous égards, le Disneyland de la stupidité humaine – le malheur étant que, trop pressés de tourner les pages, nous avons trop tendance à l'oublier et à faire passer ce désastre de la pensée par pertes et profits.

On en a, avec cette pièce, un exemple assez probant, quand bien même le Brecht qui la conçoit ne serait, disons, qu'un proto-stalinien : l'ironie subreptice et silencieuse qu'il déploie à propos de Jeanne, autour d'elle, se retourne aisément contre lui, elle est à double tranchant : en campant une Jeanne crédule et prompte à se laisser abuser par les prestiges du pouvoir économique, une Jeanne dont la foi demeurerait soluble dans la superstition et la crédulité, il expose surtout ce qui, dans cette figure, persiste à se tenir hors de la portée du grand discours qui soutient l'argument de sa pièce – non, décidément, Jeanne, décidément, n'est pas soluble dans la critique de la religion, « soupier de la créature affligée », telle

qu'exposée, entre autres, par Marx. La bêtise commence non pas tant là où l'ignorance étend son emprise, mais plutôt là où un discours totalisant (une idéologie qui se prend pour une science) entend exercer son autorité (mâcher et digérer) des éléments de réalité qui se tiennent résolument hors de portée de son emprise – qui le *dépassent*.

C'est, toutes choses égales par ailleurs, un peu (ou beaucoup) ce qui se passe dans cette pièce : l'esprit fort qui pose ici familièrement la main sur l'épaule de Jeanne, en vue de la recycler en passionaria fragile des bronches, expose surtout ses limites – à l'évidence, il y a quelque chose qui lui échappe entièrement dans le personnage de Jeanne. Le réductionnisme ici à l'œuvre n'a évidemment pas la vulgarité de celui que pratique l'anticléricalisme enragé du tournant du XIX^{ème} siècle (Léo Taxil...), mais il relève au fond de la même illusion : celle d'une Jeanne mannequin, disponible pour les changements de costumes les plus disparates. Mais ce n'est pas le cas : Jeanne résiste à ces métamorphoses, comme elle résiste au biopic, au blockbuster, au film de guerre, au jeu vidéo, etc. On dira : Jeanne, mieux que *Mulan*⁷, résiste à son appropriation culturelle, à sa commercialisation. Au cinéma se voit à l'œil nu la ligne de démarcation qui sépare les films que Jeanne *inspire* et ceux qui font d'elle un *filon*, inépuisable par définition – Bresson d'un côté, Besson de l'autre⁸.

La pièce de Brecht, c'est, pour ce qui concerne Jeanne, de l'appropriation dépourvue de tact et de finesse, mais plutôt idéologique que culturelle – dans ce que l'on appelle appropriation culturelle aujourd'hui est toujours en jeu la question de l'hégémonie, la relation entre la culture occidentale et d'autres mondes et la façon dont la première s'approprie sans vergogne des biens culturels issus de ces autres mondes. L'opération produite par Brecht trouverait plutôt sa place, elle, dans la configuration générale et complexe des appropriations idéologiques et politiques du personnage de Jeanne : le dramaturge marxiste et matérialiste accommode ce personnage aux conditions de son propre récit tératologique de la crise de 1929 comme l'Église catholique et le roman national français l'ont fait avant lui. Il réécrit, relance, remet en scène le personnage en le plaçant sous l'égide d'un appareil discursif alternatif aux deux précédents – le grand récit de la lutte des classes.

C'est une opération courante, et qui procède par déplacement, effacement, démontage et remontage. C'est celle qui est à l'œuvre dans le western post-classique, celui du temps du deuil des ambitions impériales états-uniennes, de la guerre du Vietnam – tous les personnages, le colon, l'Indien, le marshall

⁷ *Mulan*, film (Disney) de Niki Caro, 2020. La sortie de ce blockbuster a été l'occasion d'une vive discussion publique autour du motif de l'appropriation culturelle.

⁸ Luc Besson, *Jeanne d'Arc*, 1999.

sont déconstruits/reconstruits selon la nouvelle perspective – le deuil, la gueule de bois de l'Amérique sûre d'elle-même et dominatrice. Mais Jeanne ? C'est un peu plus compliqué, dans la mesure même où ce qui la caractérise en propre, c'est la résistance qu'elle oppose, dans les temps et les temps, à toutes les appropriations et assignations. Elle s'échappe, elle ne se laisse ni apprivoiser, ni domestiquer. Pétain peut bien en célébrer le culte – cela n'empêchera pas la rebelle, la combattante d'inspirer le discours de la Résistance. Le Front national tente de la faire entrer de force dans son panthéon facho-tricolore, au côté des caciques de la Collaboration et des activistes de l'OAS – cela ne retient en rien la fougue du trotskyste-péguiste-benjaminien Daniel Bensaïd qui, dans *Jeanne de guerre lasse*, lui adresse une vibrante déclaration d'amour... (Bensaïd, 1991)

Or, il faut bien s'y faire, ce qui soutient la résilience de Jeanne et la relance dans la suite infinie des « aujourd'hui » tant singuliers qu'hétérogènes (dernière *station* en date : le diptyque de Bruno Dumont), cela ne se sépare jamais tout à fait du sacré, de l'aura. La Jeannette de Dumont scrute les cieux, en quête d'un appel, d'un message, d'un mystère. Ce qui veut dire inversement que toute tentative de désenchanter intégralement Jeanne, c'est-à-dire de la démythifier entièrement pour la plonger, en petite bonne femme armée d'un solide bon sens et d'un allant certain, dans le monde enténébré de la Grande Crise, cela ne va pas de soi. *Jeanne n'est pas la gourgandine de service* – et je ne dis pas cela du tout ici en défenseur du patrimoine national.

Sans doute la première chose avec laquelle devrait se familiariser l'*homo occidentalis* (blanc, de classe moyenne...) serait-elle celle-ci : apprendre à respecter l'hétérogénéité des mondes, tant sur un axe temporel que spatial. C'est à cette condition expresse que Jeanne ne peut nous devenir proche, dans la succession infinie des « aujourd'hui », par intermittences, qu'en tant qu'elle nous demeure lointaine, qu'elle se tient hors d'atteinte, sans appel. Nous ne sommes pas très éloignés ici de la définition que propose Benjamin de l'aura.

Or Brecht, avec la façon dont il se met Jeanne dans la poche, d'un geste à la fois effronté et souverain, se tient bien éloigné de ce programme. L'idée, supposée « forte », ce serait celle d'un attentat libérateur contre la transcendance, réduite à la condition de brume sans consistance, destinée à assoupir le peuple – la condition à laquelle Jeanne d'Arc devient Jeanne Dark – le calembour, dans sa lourdeur même, indique le sens de l'opération. L'idée serait, conformément à la prescription marxienne, de « faire descendre le Ciel sur la Terre », et Jeanne avec – mais une fois cette roborative opération réalisée, que reste-il de Jeanne ? L'« emprunt », ici, n'a pas du tout la même tournure que lorsque, disons, Brecht puise, pour meubler sa pièce, dans le célèbre roman d'Upton Sinclair, *La jungle* (1905). Culturellement et même politiquement, idéologiquement, la pièce de Brecht et le roman de Sinclair appartiennent au même

territoire, ils sont inclus dans le même diagramme, tout comme l'horrible chapitre consacré aux abattoirs de Chicago dans *Scènes de la vie future* de Georges Duhamel (1930).

Jeanne *prise de guerre* de l'immanentiste forcené, du matérialiste militant poursuivant assidûment son *Marxist training* – l'Histoire se répète en farce ? Le gros loupé de Brecht, c'est que *ce qui importe vraiment* chez Jeanne, ce qui rebondit dans les temps et les temps, c'est précisément tout ce qu'élimine son entreprise de désacralisation – ses colloques avec Dieu, ses voix, ce qui la rattache à une tradition des vaincus, ce qui en appelle dans son parcours à la figure du peuple absent... Au cœur de la tradition des vaincus se repère la figure du (de la) visionnaire, de l'illuminé.e, halluciné.e peut-être, inspiré.e qui *prêche dans le désert*. Avec toutes les variations et les contrastes de son (bref) parcours, Jeanne se rattache à ce prophétisme des opprimés – ce n'est pas qu'elle serait « en avance sur son temps », c'est bien plutôt qu'elle perçoit dans le présent ce qui se joue du destin d'un peuple et appelle irrévocablement à des actions – une sommation, une convocation auxquelles, précisément, les atomes dispersés qui composent ce peuple, du plus bas au plus haut, ne répondent guère.

La solitude de Jeanne, c'est dans ce « vous ne voyez donc pas... ? » sans écho, dans cette dérobade des vivants et, le plus souvent, ce silence de Dieu, qu'elle trouve son sol. La Jeanne de Brecht, avec son petit ton d'institutrice et sa fin dépourvue de toute *gloire* est bien loin de se tenir à la hauteur de ce prophétisme – bien pire : il le dénature en le réduisant aux conditions d'une didactique de la lutte des classes. La Jeanne de Domrémy n'« explique » pas, elle entraîne – ou échoue à le faire, et en meurt. Le marxisme vers lequel s'oriente Brecht lorsqu'il écrit cette pièce n'éprouve pas une moindre aversion pour les visionnaires et les prophètes surgis de nulle part, plébéiens, à ce titre (ceux.celles qui mettent des mots sur l'inactuelle émancipation) que le pouvoir ecclésiastique qui, en son temps, voue Jeanne au bûcher. Au train où elle y allait, sa Jeanne Dark n'était pas loin de prendre sa carte au Parti, une fois ses comptes réglés, *in extremis*, avec Dieu. Ce qui remplacera Dieu, c'est la violence, classe contre classe – Brecht colle ici de près au cours gauchiste et sectaire dit de « troisième période » alors suivi par l'Internationale communiste et le KPD (le PC allemand) : « La violence est l'unique recours/Quand règne la violence/Et seuls les humains peuvent aider les humains/Dans un monde humain » – ce sont les dernières paroles de Jeanne, avant sa récupération *post-mortem* par le lobby de la viande et les marchands de consolations.

Relisant *Sainte Jeanne des abattoirs* aujourd'hui, on attend évidemment Brecht au tournant de la souffrance animale, de la dégradation de la vie animale en pure marchandise, de l'élevage et l'abattage industriels, l'animal-viande – bref, on se demande avec curiosité, en entrant dans la lecture du texte ou en assistant à sa représentation, jusqu'à quel point, situant sa pièce aux abattoirs de Chicago, Brecht aurait anticipé (en

visionnaire) le tournant contemporain en la matière, la radicale réévaluation de la relation entre animaux et humains dont nous sommes tant les témoins que les acteurs.

Or, il n'en est rien : le motif de la souffrance animale, l'horreur de la boucherie industrielle ne sont, dans la pièce, que des truchements destinés à exposer d'une part les singeries sentimentales de Mauler et de l'autre la détermination des ouvriers surexploités à ne plus supporter leur condition.

Singerie de Mauler – c'est l'ouverture de la pièce :

Rappelle-toi Cridle, il y a quelques jours -/Nous traversons l'abattoir, c'était le soir -/Nos pas se sont arrêtés/Devant notre nouvelle machine à conserves./Rappelle-toi, Cridle, ce bœuf/Au pelage blond, grand, l'œil morne levé au ciel !/Quand il reçut le coup de merlin,/J'eux l'impression que le trépas était le mien./Ah Cridle, que notre activité est sanguinaire !

La souffrance animale, la barbarie de l'abattage industriel sont ici pris en otages en vue de la production d'un effet rhétorique – le bon usage du grotesque en vue de camper le personnage du capitaliste biface – sanguinaire/sentimental.

De la même façon, quand les ouvriers donnent libre cours à leur colère, ils disent : on nous traite comme des animaux, or nous ne sommes pas des animaux :

Pour qui nous prennent-ils/Croient-ils qu'on va rester/Là comme des bœufs/Prêts à tout supporter ?/On n'est pas leurs bouffons./Plutôt crever ! Partons !/(...) Ouvrez ! Nous voulons entrer/Dans votre saloperie/De boîte à tambouille/Pour faire bouillir/Votre saloperie de viande/Réservée à ceux/Qui ont les moyens/De s'en payer.

Tout au long de cette pièce au cœur de laquelle s'impose la figure de la transformation de la vie animale en marchandise, la frontière séparant l'humanité de l'animalité ne bouge pas d'un millimètre. Dans les abattoirs de Brecht, les bêtes n'existent que par la parole des humains, elles ne font même pas de la figuration. C'est une modalité du spectral – présence, malgré tout, d'une absence et d'un déni, aussi radicaux ceux-ci soient-ils.

Dans le même sens, le recyclage de Jeanne, dans cette pièce, se tient tout à fait en deçà de cet autre pan des désorientations contemporaines – le trouble dans le(s) genre(s). Or, la chose a été dite et redite, le mystère et les prestiges de la Jeanne historique sont indissociables du fait même qu'elle est le personnage qui, par excellence, brouille les repères des certitudes en matière de partage entre les genres – de la quenouille à l'armure puis à la robe de suppliciée et à la tonte. La Jeanne Dark de Brecht, elle, lorsqu'elle entreprend son parcours de *radicalisation* tempête et apostrophe les capitalistes, exhorte les ouvriers et va

même jusqu'à affronter les fabricants de conserves à coups de hampe de drapeau – mais c'est un devenir-militante qui s'assume là, sans horizon *queer* – elle demeure femme dans un monde d'hommes sans faire trembler les barrières qui séparent les genres. Le récupérateur en chef Snyder, major des Chapeaux noirs, peut donc décliner son épitaphe, à la fin de la pièce, entièrement au féminin, sans trouble : « Jeanne Dark, vingt-cinq ans, atteinte d'une pneumonie contractée aux abattoirs de Chicago, au service de Dieu, combattante et martyre ». On se rappellera ici, par contraste, combien le fait que la vraie Jeanne se fût travestie en homme, étant ainsi passée du côté du masculin, un sacrilège et un affront à Dieu, avait donné du grain à moudre à ses juges au cours de son procès.

À l'épreuve de la question animale comme à celle du *gender trouble*, *Sainte Jeanne des abattoirs* n'est pas vraiment une pièce qui se projette vers l'avant et nous serait contemporaine à ce titre, nous reconduisant aux affres de notre présent. Une pièce (de) musée, davantage qu'un guide pour l'action.

Il se pourrait qu'en fin de compte, la déconstruction de Jeanne à laquelle procède Brecht dans sa pièce soit en son fond d'inspiration davantage protestante, luthérienne, que proprement marxiste (après tout, le bougre est né à Augsbourg...). Sa Jeanne poursuit inlassablement son salut dans la jungle de la lutte des classes, mais comme la grâce ne l'a pas touchée, elle s'active en vain et meurt « pour rien » et aussi inglorieusement que possible – comme un chien, pourrait-on dire, et comme chez Kafka, donc.

Mais une Jeanne sans grâce, ce n'est pas de la déconstruction, c'est un oxymore, comme un Jésus sans miracles, sans disciples, sans Passion. Ce n'est pas Jeanne, d'aucune manière.

Bibliographie.

Bakhtine, M., 1982, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

Bensaïd, D., 1991, *Jeanne de guerre lasse*, Paris, Gallimard, coll. « Au vif du sujet ».

Brecht, B., 2016 [1967], *Sainte Jeanne des abattoirs*, traduit de l'allemand par Pierre Dehousse, Paris, L'Arche.

Kracauer, S., 2018 [1937], *Offenbach ou le secret du Second Empire*, traduit de l'allemand par Lucienne Astruc, Paris, Klincksieck.

Taxil, L., 1884, *Jeanne violée et brûlée par les prêtres*, Paris, Librairie anticléricale.

May El Koussa, “Les larmes cinématographiques de Jeanne d’Arc. Écoulement, diffusion, révélation chez Dreyer, Bresson, Preminger”

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 11 – 2/2023, pp. 190-208

May El Koussa

Les larmes cinématographiques de Jeanne d’Arc

Écoulement, diffusion, révélation chez Dreyer, Bresson, Preminger

ABSTRACT: When we think of Joan of Arc in the movies, we picture Renée Falconetti’s face as framed by Carl Theodor Dreyer in 1928’s *The Passion of Joan of Arc*: Tear-soaked eyes gazing skyward, a face the size of a movie screen. The weeping face becomes the film’s supreme emblem, triggering the saint’s transcendence, until the face covered in tears strips itself of its particularities to achieve Passion. Focusing on the same theme, Robert Bresson’s *Le procès de Jeanne d’Arc* (1962) shows us a body stripping itself of its matter to be free from the shackles of corrupt humans. In 1957, with his film *Saint Joan*, Otto Preminger extracts the soul from the body to represent Jeanne’s never-before-seen background. The filmmaker makes Jeanne appear as a ghost to implement a certain inventiveness in elaborating her image. Jean-Louis Leutrat demonstrates that a form of fantasy is born “between cinema, appearing-disappearing, melancholy, a certain luminous unreality and tears”. In the light of this idea, Jeanne would be a reincarnation of her own tears. Through these three films, and based on the idea of a certain *dynamic of tear* in terms of Poetic representations, we notice a complementary evolution that helps the regeneration of Joan of Arc as a Saint.

KEYWORDS: tears, Dreyer, Bresson, Preminger, ghost, Joan of Arc.

Des yeux imbibés de larmes regardant vers le ciel, un visage de la grandeur de l’écran cinématographique, c’est l’image de Jeanne d’Arc qui habite notre esprit. Quand on pense à Jeanne d’Arc au cinéma, on voit le visage de Renée Falconetti mis en scène par Carl Theodor Dreyer en 1928 dans *La Passion de Jeanne d’Arc*. Représentée plus d’une cinquantaine de fois à l’écran, l’épopée de Jeanne d’Arc offre des variations différentes de la personnalité de la sainte, tout en mettant en scène ses désirs d’accéder au ciel, de s’unir à Dieu et de se débarrasser de la prison dans laquelle les humains l’ont enfermée. Libératrice, visionnaire, missionnaire, guerrière, martyre, prophète, sainte, autant d’attributs sont attachés à la figure de ce personnage historique devenu légendaire. De toutes les images, celle du gros plan sur son visage peinte par Dreyer reste la plus représentative.

Cet extraordinaire chef-d’œuvre reste à ce jour la somme de toutes les Jeanne au cinéma. Un « *film-visage* », qui dit à travers cette face crispée de souffrance, un au-delà à travers la passion et la condition du souffrant. La Jeanne de Dreyer, ce sont tous ces visages de la souffrance. Le message de la Pucelle au cinéma demeure pour nous aujourd’hui ce gros plan d’un visage qui pleure, hantant et marquant nos esprits depuis les débuts du cinéma, qui révèle sa Passion mais aussi notre condition humaine moderne. (Vaccaro, 2020)

En rejetant tout aspect contraire à sa transcendance, le film de Dreyer résume tous les aspects liés à la figure de Jeanne d’Arc en ce gros plan sur le visage en larmes, et en condensant son procès en une seule

journée, celle de sa mort. Par le biais du gros plan, nous entrons en intimité avec Jeanne, et par le biais des larmes amplifiées, elle communique avec un monde extérieur, loin des personnages qui l'entourent, pour pouvoir atteindre la conversion ultime. Dans ce cas précis, Jeanne d'Arc n'arrête pas de regarder hors-champs en pleurant : ses larmes seraient le moyen par lequel elle parle à son sauveur, tandis que ses paroles, inspirées par l'au-delà où elle regarde et avec lequel elle communique par les larmes, s'adressent aux humains. Son existence se résume à l'image de son visage en larmes :

Le visage de Jeanne se dépouille de ses particularités humaines pour revêtir ce que l'on pourrait appeler des valeurs cartographiques générales. Les parties du visage qui servent conventionnellement de sites d'expression émotionnelle perdent progressivement leur lisibilité, laissant place à une opacité affective de ses traits. Sans perdre sa capacité de différenciation, le visage de Jeanne acquiert une équivalence sémiotique telle qu'à chaque changement d'expression, le résultat est une légère altération d'une valeur symbolique plutôt qu'un complexe de valeurs symboliques. Toujours catalyseur de la narration, les traits grossis de Jeanne deviennent le cadre physique de son inquisition. La forme agrandie et aplatie du visage devient le paysage même de la "Passion" de Jeanne¹. (Polonyi, 2012)

Indicatrices de souffrance et d'émotions, les larmes filmées comme sous l'effet d'une loupe envahissent l'écran-visage pour exprimer la transcendance des émotions et mener vers la « Passion ». À partir de cette figure se déploient toutes les autres, et le visage en larmes devient l'emblème suprême du film pour déclencher la transcendance de la sainte.

Concentré autour du même thème, celui du procès, le film de Robert Bresson *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962) est plus réaliste et se situe aux antipodes de l'idée de la passion. Dans son film, le réalisateur français rend hommage à la force de caractère de Jeanne d'Arc face à l'injustice qui lui est infligée. Modelée à l'image de la femme moderne de l'époque contemporaine du film, la Jeanne d'Arc de Bresson est filmée plus en plans moyens ou rapprochés qu'en gros plans, quand ceux-ci sont réservés aux images des mains touchant les objets et des pieds touchant le sol. Si l'image du visage en larmes dans le film de Dreyer se dépouille de ses particularités pour atteindre la Passion, le corps dans le film de Bresson se dépouille de sa matière pour se libérer des entraves des humains corrompus. Un corps vierge, jeune, pur, est mis en relief dans le récit filmique pour s'éloigner, peut-être, de cette réduction de la sainte à un visage

¹ Notre traduction : « Jeanne's face divests itself of its human particulars in order to assume what one might call general cartographic values. The sections of the face that conventionally serve as sites of emotional expression progressively lose their legibility, yielding instead an affective opacity in her features. Without losing its capacity of differentiation, Jeanne's face gains a semiotic equivalence such that with each shift in expression the result is a slight alteration of one rather than a complex of symbolic values. Still a catalyst of the narrative, Jeanne's magnified features become the physical setting for her inquisition. The magnified, flattened form of the face becomes the very landscape of Jeanne's "Passion" ».

en larmes, et donner plus d'importance à son existence réelle parmi les Hommes. Qu'en est-il des larmes dans le film de Bresson ? « Comme souvent chez Bresson, les personnages expriment peu d'émotions et le réalisateur filme une Jeanne pure et dure, marquée par l'absence de psychologie et d'émotions trop lisiblement exprimées. Tourné vers la modernité, Bresson fonde un regard neuf sur la figure de Jeanne d'Arc » (Vaccaro, 2020). À partir de ce regard, s'inspire sa manière de filmer les larmes. Dans cette représentation fraîche de la figure de Jeanne, les larmes restent discrètes et apparaissent à des moments clés du film quand Jeanne se retrouve face à sa solitude. Son visage filmé d'une distance qui suggère la neutralité, Jeanne d'Arc ne pleure qu'en isolation, et ses larmes, même quand elles coulent, ne se voient nullement dans le film sauf dans la dernière partie où elle est sur le point d'être exécutée. C'est justement quand elle s'approche de sa séparation ultime d'avec le monde que Bresson choisit de montrer clairement les larmes sur le visage de la sainte.

Son héroïne, au long des scènes du *Procès* qui viennent en répétition, prend de plus en plus de consistance sans que les effets soient le moins du monde appuyés. L'apparente insignifiance du physique de Florence Carrez(-Delay) dissimule une force croissante du personnage. Une évidence se fait jour, peu à peu : Jeanne dispose d'une vie intérieure mystérieuse qui échappe davantage à chaque séance à la curiosité et à la compréhension trop terrestre de ses juges. Ceux-ci échouent dans toutes leurs tentatives pour réduire l'héroïne aux catégories de la raison, sa mort est leur faillite – et sa victoire. On peut penser que Bresson a ici frôlé l'indicible (Michaud-Fréjaville, 2005).

Contrairement donc à Dreyer, Bresson ne révèle clairement les larmes qu'à la fin du procès, quand Jeanne commence à se détacher de la vie terrestre pour viser le ciel. Ses larmes sont sa force. C'est là où son corps devient entièrement dédié à la prière et à l'accueil de Dieu. C'est ce corps qui, en face du visage chez Dreyer, est mis en relief avec le sens du toucher qui le caractérise, quand, chez le cinéaste danois, c'est le sens de la vision qui définit le personnage de Jeanne avec son visage tourné vers le ciel.

C'est avec Otto Preminger en 1957 que se transforme l'image de Jeanne d'Arc au cinéma, grâce à son film *Sainte Jeanne*. Comme le dit bien le titre, nous retrouvons dans ce film l'image de la sainte qu'a souhaité privilégier Dreyer, mais qu'en se concentrant sur le visage, il a plutôt promu la passion et la transition vers la sainteté par le biais des larmes. Chez Preminger, elle est déjà Sainte, elle apparaît au tout début du film comme une âme séparée du corps, pour révéler, dans un flashback diégétique, son histoire de traversée vers le ciel. Si Dreyer se concentre sur le visage et la vision, et Bresson sur le corps et le toucher, Preminger extrait l'âme du corps pour représenter le fond jamais vu de Jeanne, et fait surgir un sens inédit. Même si ce film a été réalisé avant celui de Bresson, nous préférons le situer dans la troisième étape de notre étude. C'est le film qui met en scène le statut spirituel et ultime de Jeanne, tout en passant

par la dimension matérielle de sa vie. Ici, Jeanne d'Arc est missionnaire dans tous les sens du terme. Elle est *missionnaire* de Dieu, comme elle est dans un état *intermédiaire* (fantôme) *entre* la vie et la mort, *entre* l'ici et l'au-delà. Dans son essai *Vie des fantômes – Le fantastique au cinéma*, Jean-Louis Leutrat démontre qu'une forme de fantastique naît « *entre* le cinéma, l'apparaître-disparaître, la mélancolie, une certaine irréalité lumineuse, les larmes » (Leutrat, 1995, p. 16). Dans ce film, si les larmes existent, c'est pour mettre en relief cet "*entre*²" », celui de l'âme fantôme de Jeanne incarnée par l'image cinématographique, entre la présence et l'absence. Le film commence par une image de l'eau calme et immobile reflétant un château, connotant transparence et profondeur, mais aussi une sorte de « hantise ». Être hantée par les voix des Saints, et hanter le château habité par Charles VII des années après sa mise au bûcher, c'est la Jeanne d'Arc que représente Preminger à l'écran qui concilie la réalité avec la spiritualité et matérialise la légende du personnage. Dans cette image sur l'eau reflétant le château, on est introduit dans un *entre* à travers une image liquide qui réunit rêve et réalité, vie et mort, donc une idée de la « fantomalité ». C'est là que réside le fantastique. Dans son étude de la figure de l'eau dans l'œuvre d'Edgard Allen Poe, Gaston Bachelard affirme que « la rêverie commence parfois devant l'eau limpide, tout entière en reflets immenses, bruisante d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures. La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé » (Bachelard, 1942, pp. 63-64). Avec un mouvement vertical de la caméra, on passe de cette image de l'eau stagnante hantée par le château, pour retrouver le château hanté. Submergé dans l'eau, le château acquiert une nature chimérique qui lui permet d'être hanté par une âme émanant de la mort. C'est dans cette liquidité hantée par la rêverie et la mort et qui évoque les larmes³ qu'on est introduit, pour régénérer une image toute neuve de Jeanne d'Arc fantôme, sortie de la mort et de la rêverie de Charles VII⁴ (représentant l'époque de son vécu) mais aussi de notre imaginaire à nous, pour se restituer autrement, dans notre époque moderne.

Sainte Jeanne pleure face à l'infidélité des humains chez Preminger, et elle revient sous forme de fantôme pour finir ce « travail inachevé », celui de mener les humains vers le chemin de la croyance. Les larmes que Dreyer lui a conférées depuis 1928 deviennent le pont qui relie Jeanne à la divinité. Mais de quelle

² « Le *entre* n'est pas un espace mais ce qui se trouve entre un espace et un autre ; il n'est pas non plus le temps mais le moment qui clignote entre l'avant et l'après. Le *entre* n'est ni ici ni maintenant. Le *entre* n'a ni corps ni substance. Son royaume est le village fantôme des antinomies et des paradoxes. Le *entre* dans ce que dure l'éclair. » (Leutrat, 1995, p. 16)

³ Elles-mêmes s'apparentant aux fantômes : « Comme les fantômes, [les larmes] appartiennent au domaine de l'ombre et viennent à la lumière. C'est la lumière qui, dans l'image, les fait apparaître dans leur réalité diaphane. L'ombre et le diaphane sont les deux caractéristiques opposées du fantôme comme des larmes. Quant aux statues, leur connivence avec l'univers du « fantastique » et avec les fantômes est trop connue pour avoir besoin d'être justifiée. » (Leutrat, 1996).

⁴ Il lui demande si elle était fantôme, « je suis dans ton rêve » répond-elle.

manière agissent les larmes sur l'image de Jeanne d'Arc à travers ces trois films, pour générer, dans notre imaginaire, sa conversion complète vers la sainteté ?

***La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer : des larmes qui coulent sur l'écran-visage**

À l'instar des larmes dans le film *Ordet* (1955) de Dreyer, les larmes dans son film *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) communiquent avec l'au-delà. Par ses larmes, le mari d'Inger, dans *Ordet*, l'a ressuscitée. Quand Johannes ordonne à sa sœur Inger de se réveiller de la mort, les larmes de son mari qui ne cessaient de couler avaient déjà fait leur œuvre de communion, dans l'au-delà auquel Inger appartenait à ce moment de sa mort. Quand elle se relève, Inger verse des larmes dans les bras de son mari qui lui annonce la mort de l'enfant qu'elle portait. Le dernier mot qu'elle prononce avant que le film ne s'achève est : « la vie ». En disant cela avec les larmes aux yeux, Inger assaillit la mort pour communier avec la vie « ailleurs », celle que vit son enfant auprès de Dieu. Communier avec l'au-delà par les larmes, est illustré antérieurement dans *La Passion de Jeanne d'Arc*. Ne cessant de regarder hors champ, le personnage de Jeanne d'Arc de Dreyer casse les échanges de regards lors de son procès, pour briser le rapport avec le monde des humains et établir un lien avec le Divin. En versant des larmes tout au long du film, Jeanne acquiert clairement la grâce des larmes : « Pour André Vauchez, la grâce des larmes se caractérise par des pleurs versés par amour de Dieu, provoqués par la méditation de l'incarnation du Christ, qui cause une joie spirituelle – et possèdent une capacité béatifiante » (Nagy, 2000, p. 23). Les images en gros plans magnifient l'abondance des larmes de la sainte, et de son amour passionné pour Dieu. C'est à Dieu et à Dieu seul qu'elle s'adresse. Elle lui offre ses larmes en incarnant elle-même la Passion du Christ, d'où le titre du film. La Jeanne d'Arc de Dreyer communique par ses larmes avec Dieu, elle regarde vers "Lui", et "Lui" communique avec ses larmes. « Il arrive fréquemment aux hommes d'Israël de pleurer, devant Dieu ou plutôt à son intention : communication immédiate qui se passe de paroles, c'est une façon de s'adresser à Lui à travers les pleurs » (Nagy, 2000, p. 49). Dans le cas de Jeanne d'Arc, la traversée vers la sainteté passe par les larmes. Celles-ci sont la clef de la conversion des saints qui désirent s'unir à Dieu. « Les larmes [...] agissent, baignent l'âme, la lavent, la purifient de ses péchés, à l'instar du baptême. Jean de Fécamp parle du "baptême de larmes", pour nommer cette régénération spirituelle ; dans les deux cas, c'est la grâce qui coule et qui agit » (p. 194). Cette grâce des larmes, et cette image de "baptême de larmes", on la trouve surtout chez la Jeanne d'Arc de Dreyer. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc*,

les émotions ne sont pas seulement démontées, *elles sont*. Rappelons la lenteur, l'insistance avec lesquelles est montré le visage de Jeanne lorsqu'on lui demande qui lui a appris le *Pater* et qu'elle répond : "Ma mère". Dreyer provoque

minutieusement et minutieusement enregistre le bouleversement de Jeanne. Mais la larme qui coule sur sa joue, au lieu d'être le simple résultat d'une démonstration, en est la *transfiguration*. Jamais être souffrant fut-il plus exposé sur un écran ? Bafouée, livrée aux postillons, aux crachats, tondue, liée au poteau et peu s'en faut brûlée, Falconetti est vraiment "la réincarnation de la martyre"⁵ (Sémolué, 2005, p. 79).

La transfiguration de Jeanne d'Arc est filmée à travers les larmes versées pendant son procès, dans son besoin de s'évader, dans son désir de communier avec Dieu. Grâce aux gros plans qui composent le film, la conversion engage alors tout l'univers filmique qui devient étouffant, étant réduit à la seule image du visage, pour atteindre un niveau sacré. Selon Roland Barthes, « les yeux sont par nature de la lumière offerte à l'ombre : ternis par la prison, ennuagés par les larmes » (Barthes, 1963, p. 30). Barthes interprète les yeux en larmes et levés vers le ciel chez Racine en expliquant que « non seulement la lumière s'y purifie d'eau, perd de son éclat, s'étale, devient nappe heureuse, mais le mouvement ascensionnel lui-même indique peut-être moins une sublimation qu'un souvenir, celui de la terre, de l'obscurité dont ces yeux sont partis... » (p. 30). Dans ce geste même du regard, dans cette mise en scène du sens de la vision, nous retrouvons le geste du cinéma, celui du mouvement de l'image. Ici, les larmes qui coulent sur ce visage tenant lieu de tout l'espace sur l'écran seraient l'agent qui aide à l'ascension spirituelle de Jeanne. De cette séparation de la Sainte du corps terrestre, naissent les larmes sur le visage-écran dirigé vers Dieu, sa destination finale. Les larmes mouillent l'écran jusqu'à atteindre notre goût⁶. Une porte s'ouvre entre nous et le film grâce aux larmes et à leur filmage en gros plan, un mélange qui stimule nos sens endormis et le passage de Jeanne à une autre dimension. Déployant l'image du visage, le gros plan sert aussi d'amplificateur des larmes humidifiant l'écran et notre vision qui s'associe à la souffrance de Jeanne, et assiste intimement à sa conversion. Dévoilement, communion, conversion sont les trois étapes qui définissent la dynamique des larmes : dans une dynamique à trois temps, se déclenchant par la séparation⁷ de la sainte du monde physique, les larmes *dévoilent* son désir d'accéder au ciel, mènent vers une *communion* avec Dieu et engagent une ouverture de l'écran due à son humidification par contamination (grâce au gros plan), pour créer un rapport avec les spectateurs à travers les décennies, et atteindre enfin la *conversion* après la transformation du monde et de sa « chair » en Passion. En effet, dès que le monde prend le corps d'un film, les acteurs font corps avec le monde filmique, et leur être devient un être-au-monde filmique ;

⁵ Je souligne « transfiguration ».

⁶ « Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. [...] Acuité visuelle maxima. » (Epstein, 1921).

⁷ « Au cinéma, art de l'image, de l'identification, du gros plan et du mouvement, se conçoit un certain fonctionnement des larmes qui s'inscrit dans un processus de représentation. Chez Epstein et Keaton, comme chez d'autres cinéastes, les larmes se créent dans une *dynamique* qui provient d'une idée : la séparation. » (El Koussa, 2023, p. 12).

voire leur chair devient « chair du monde⁸ » filmique. C'est par la « conduite⁹ » (selon le sens attribué par Merleau-Ponty) que leur union/fusion avec le monde se cristallise. Ici, la conduite est bien l'écoulement des larmes qui s'intègre au mouvement du film pour stimuler la transfiguration. Par le gros plan, Dreyer abstrait « le visage du corps¹⁰ » pour le transformer en monde, amplifier les larmes et magnifier leur valeur dissolvante pour convertir la souffrance en Passion. « Ces larmes ne sont plus la preuve de l'accomplissement spirituel, elles en sont le moyen : le moyen du passage de la pénitence à l'amour, de l'amertume des larmes à leur douceur, qui symbolise la liquéfaction de l'âme, le passage de la lourde corporéité terrestre à une légèreté céleste » (Nagy, 2000, p. 406). Au milieu de cette magnification, les larmes préservent dans ce film leur matérialité tout en devenant, avec le visage qui les porte, la chair du monde filmique.

Le dévoilement de Jeanne d'Arc par les larmes engage la profondeur de son âme, celle de son être qui communique avec Dieu. Toute son histoire, son chemin vers la spiritualité, est condensée dans ce film où son être entier est représenté dans les gros plans dreyeriens : condensation de ses émotions, de ses gestes, de ses pensées, de son existence. Comme le film synthétise 29 interrogatoires en un seul jour, le 30 mai 1431, jour de sa mort, tout l'espace, ou plutôt tous les espaces se condensent dans le visage en larmes de la Sainte-guerrière. Le critique et théoricien Béla Balázs, déclare que le « gros plan ne se borne pas à montrer de nouvelles choses, il en révèle le sens » (Balázs, 1979, p. 57). Le visage en gros plan notamment est la géographie d'un paysage, une microphysionomie sur laquelle peuvent se manifester des sentiments contraires, impalpables en un jeu continu d'incertitudes, de changements et de contradictions : c'est

la dramatique révélation de ce qui se cache sous l'apparence d'un homme. [...] Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous : celle de la *physionomie*. [...] Nous voyons de nos yeux quelque chose qui n'existe pas dans l'espace. Les sentiments, les états d'âme, les intentions, les pensées ne sont pas des choses spatiales, seraient-ils mille fois indiqués par des signes spatiaux (ibid.).

⁸ Merleau-Ponty, 1988.

⁹ « Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont *sur* ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux » (Merleau-Ponty, 1966, pp. 61-75) ; « Le cinéma nous montre la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps. Il vérifie la psychologie du comportement et cette psychologie fait comprendre l'attrait singulier du cinéma. [...] La vie "intérieure" est d'autant plus fortement rendue qu'elle est plus résolument traitée comme une conduite et qu'elle apparaît dans le monde même auquel, de près ou de loin, elle se rapporte toujours » (Merleau-Ponty, 1945, pp. 72-74).

¹⁰ « Comme Balázs le montrait, le gros plan n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles, c'est-à-dire il l'élève à l'état d'entité. Le gros plan n'est pas un grossissement et, s'il implique un changement de dimension, c'est un changement absolu. Mutation du mouvement, qui cesse d'être une translation pour devenir expression » (Deleuze, 1983, p. 136).

À partir de ce film sur Jeanne d'Arc, toutes les images antérieurement représentées de la Sainte se concentrent dans le gros plan d'un visage en larmes, un espace unique qui suggère une condensation d'émotions contradictoires et de figures multiples attribuées à la Sainte jusqu'à l'étouffement. Dans la dernière partie du film, tout semble se bouleverser pour atteindre la délivrance. Une des premières plongées totales (180 degrés) de l'histoire du cinéma est utilisée pour annoncer l'exécution de Jeanne et le bouleversement du peuple. Cette plongée ne tarde pas à permuter pour revenir à une position de 90 degrés. Une expression du regard de Dieu qui communiquait avec Jeanne via ses larmes pendant tout son procès condensé est mise en œuvre pour se remettre très rapidement dans une position frontale, point de vue du peuple, comme pour accompagner la sainte dans son dernier salut, taché par la torture et par la violence des humains. La caméra de Dreyer exprime clairement dans cette partie du film la présence de Dieu qui accompagne Jeanne et la tire vers Lui, alors que tout au long du film la caméra était dans une position plus terre à terre, avec des contre-plongées pour illustrer la direction que vise les yeux de Jeanne d'Arc. La scène de l'exécution est elle aussi filmée en gros plans sur le visage en larmes de Jeanne, une manière d'exprimer l'ouverture totale de l'écran-visage qui écrase et gomme l'espace entourant, pour passer vers la dimension suprême. La fumée escamotant l'espace de l'écran lui-même en entourant le visage et la croix en gros plan devient symbole de catharsis totale et passage vers la divinité. Le visage prenant toute la dimension de l'écran serait une représentation rapprochée de l'âme, comme l'exprime Dreyer : « serrer sur le visage permet de “scruter l'âme”. [...] Par le gros plan de visage, le cinéma peut accéder à l'âme, au sublime – avec une sorte d'aura qui émane de ce visage, de cette âme, ainsi magnifié(e) et radiographié(e) » (Revault, 2016). C'est sur cela que nous pouvons compter pour dire que la scène finale du film, avec les regards de Jeanne, concrets cette fois, vers le ciel où se trouvent les oiseaux, permet un envol de l'âme via la fumée. Les larmes coulant sur le visage, en s'ajoutant aux gros plans qui permettent de scruter l'âme, sont les clés qui ouvrent le visage, espace unique du film. Elles exposent l'âme qui se décrit, sur l'écran dessiné par Dreyer, par la fumée entourant la croix dirigée vers le ciel.

Le procès de Jeanne d'Arc de Bresson : du corps en larmes

Si le film de Dreyer offre à Jeanne d'Arc cette image iconique et sainte d'un gros plan du visage en larmes, celui de Bresson, ayant le même sujet, le procès, est un film qui fuit les visages pour se concentrer sur le corps de Jeanne. Dans ce film, Jeanne d'Arc est plus humaine que chez Dreyer. Son regard perce les regards des autres personnages dans des champs contrechamps systématiques, et elle expérimente concrètement les dilemmes qui hantent les êtres humains, ceux de la dichotomie entre corps et âme.

Tandis que les larmes dans le film de Dreyer coulent en gros plans sur un visage qui tient lieu de tous les espaces pour se diriger et s'ouvrir vers l'ailleurs, les larmes de Jeanne chez Bresson sont représentées en plans moyens ou rapprochés, avec une distance qui respecte et démontre clairement le corps de la sainte tout en attestant son appartenance à la terre. Par les larmes, Renée Falconetti exprime la communion avec Dieu et son passage transitoire vers la sainteté, alors que Florence Delay pleure pour exprimer la peur de Jeanne d'Arc lors de l'annonce de son exécution prochaine, et son attachement à la vie humaine, à son corps humain. De plus, Dreyer abolit le corps de Jeanne au profit de son visage en larmes, pour ne garder que la dimension spirituelle de son être au monde, et anéantir son rapport avec les autres. Chose que Bresson refuse de faire, et aux gros plans sur les visages, il préfère les gros plans sur les mains touchant les objets, et les pieds marchant sur la terre, comme pour exprimer une amplification du sens du toucher qui témoigne du contact matériel avec le monde, et la pesanteur qui alourdit le corps et le tire vers le bas, où se trouvent les humains et leur environnement prosaïque. Fidèle au déroulement du procès, se basant sur les minutes, le film de Bresson est certainement plus réaliste, plus dépouillé, et reflète une image moins abstraite de la Sainte. « Bresson est certainement le plus fidèle à la lettre et au verbe, à la suite logique des questions, à la pesanteur du temps, au langage des gestes et c'est ce qui lui a valu, paradoxalement, les critiques les plus féroces pour un film qui aurait regardé "par le trou de serrure" et demeure poignant et oppressant par la mécanique implacable qu'il expose » (Michaud-Fréjaville, 2005). De la condensation extrême, on passe au dépouillement suprême. Mais, dans les deux cas, nous sommes opprimés par la représentation étouffante d'une femme qui ne souhaite que se libérer de sa prison, aux sens propre et figuré. « Les dialogues du procès de Rouen sont historiquement les éléments les plus authentiques de l'histoire de Jeanne d'Arc, les choix faits par les auteurs paraissent toujours arbitraires aux historiens qui ne retrouvent jamais la fort subtile progression des sessions vers le but déterminé d'une condamnation, sinon chez Bresson » (Michaud-Fréjaville, 2005). Il est bien clair que le cinéaste français tenait absolument à rendre sur l'écran la réalité des faits pour parvenir à créer le contexte violent de son exécution scandaleuse, ce qui le différencie clairement de Dreyer et sa représentation du visage en larmes communiquant directement avec Dieu. Vincent Amiel explique que

c'est Florence Delay, actrice non professionnelle, utilisée par Bresson en 1962 comme il utilise ses "modèles" (c'est-à-dire ses acteurs et actrices), dans la vérité des gestes et des regards, refusant tout jeu expressif, refusant tout geste signifiant. Bresson [déclare] qu'il avait résolu de tourner *Le procès de Jeanne d'Arc* malgré le chef-d'œuvre de Dreyer parce que celui-ci faisait regarder Falconetti vers le ciel, ce que les minutes du procès ne mentionnaient pas, et qu'il souhaitait leur être absolument fidèle. [...] Dans un texte de Françoise Michaud-Fréjaville, à propos des adaptations cinématographiques de Jeanne d'Arc, [nous retrouvons] cette mention "du regard au ciel imposé par l'iconographie des saints depuis la Renaissance et surtout l'âge baroque, et que le Moyen Âge ne pratiqua que très rarement". Ce

qui donne rétrospectivement raison à Bresson, et montre à quel point l'interprétation, fût-elle épurée, s'inscrit dans une histoire culturelle, et à quel point Jeanne d'Arc peut en être le révélateur (Amiel, 2012, pp. 297-304).

Dans cette perspective, nous pouvons dire que les larmes de la Jeanne de Bresson qui ne se versent qu'à des moments clés du film (quatre fois) sont des larmes qui communiquent avec les humains pour exprimer sa peur de l'oubli et sa disparition physique du monde : lors de ses derniers pleurs après sa condamnation, elle demande la communion, tandis que la Jeanne de Dreyer, grâce à ses larmes communiquant directement avec Dieu, n'avait pas besoin de le faire. Ce qui joue clairement à créer cette dynamique est la manière dont sont filmés les personnages, et les choix esthétiques faits par chacun des cinéastes pour représenter le passage de Jeanne d'un monde à l'autre et sa communication avec le monde. La fin du film de Bresson est emblématique, dans le sens où elle nous montre Jeanne en pleurs continus, dans son combat contre la mort physique. Elle s'agenouille, prie Dieu en pleurant pour le pardon du peuple sous le cri méprisant de ce même peuple. La caméra de Bresson nous la montre en plan rapproché moyen, la croix contre son corps, les larmes sur son visage ; un moment de confession et de prière dépouillé de tout artifice, en présence des larmes qui accélèrent la purification et l'accès à Dieu. Un gros plan vient ensuite accompagner ses pieds dans leur chemin vers la mort physique, avec les bruitages des pas qui se frottent sur le sol, encore une fois, attestant de la présence matérielle du corps sur la terre, accentuant notre perception par le sens du toucher. Elle monte l'escalier avec un plan rapproché de dos, comme si la caméra bressonienne la poussait vers le salut déguisé en mort violente. Sur une scène élevée, au-dessus d'un monde qui la dénigrerait, elle est enchaînée sur un poteau en bois, filmée en contre-plongée, elle ferme les yeux et commence à passer vers l'ailleurs, l'autre monde où l'attendent « ses voix ». Dans un montage alterné entre le feu qu'allument les bourreaux et la contre-plongée exprimant l'élévation de Jeanne vers Dieu, elle parle pour dévoiler la réalité et la certitude de ses communications avec les Saints et des révélations venant de Dieu. Bresson s'efforce dans cette scène de ne montrer que la fumée autour du corps de Jeanne, pour ne pas le corrompre par le feu tel qu'elle le craignait, ce qui donne l'effet d'une évaporation d'un corps liquide. Face à une croix qui se dissimule derrière la fumée, la voix de Jeanne crie « Jésus » pour conclure la traversée vers la dimension « divine ». Dans ce cas, nous pouvons dire que le corps de Jeanne a été liquéfié par les larmes qui ont aidé la sainte à trouver son chemin vers la sainteté par un processus d'évaporation et de sublimation. En pleurant dans la dernière partie du film, Jeanne d'Arc fait diffuser ses larmes dans son corps afin de le convertir en un corps-liquide et combattre le feu. Le feu autour d'elle, nourri par les hommes, n'est qu'un stimulateur de ce processus de séparation du corps matériel d'avec l'âme, un processus engendré par les larmes. Ce film nous montre une Jeanne qui se bat contre la corruption du corps, pour la préservation de sa « virginité », et ne fait que respecter la

pureté du corps. Il mène le corps vers la purification extrême en le transformant en un corps liquide épuré par les larmes et s'achevant par une libération cathartique opérée par la fumée d'un feu qui était censé brûler un corps corrompu ! Même si Bresson voulait s'opposer à la représentation dreyerienne de Jeanne d'Arc, cette scène fait explicitement écho à celle du film de Dreyer.

Bresson se garde de montrer la suppliciée dans les flammes, par hors-champ et ellipse, ce qui redouble la disparition du corps – non seulement consumé (profilmiquement) mais encore escamoté (filmiquement). Enfin, légère contre-plongée vers une tenture à travers laquelle on voit s'envoler les silhouettes ombrées de deux colombes, en une claire allégorie de l'âme qui s'élève alors vers les cieux. On est ainsi passé du bas au haut, de l'impur au pur, du terrestre au céleste, du corporel au spirituel, de la matière triviale à une quasi immatérialité sublime (juste des ombres légères, et passagères) (Revault, 2016).

Chez Dreyer, nous avons une ouverture de l'écran par le gros plan du visage en larmes, scrutation et dévoilement de l'âme, un visage liquide qui « s'abstrait de son environnement spatio-temporel pour s'élever à l'état d'entité » (Deleuze, 1983, p. 136) et atteindre la divinité. Chez Bresson, nous constatons une diffusion des larmes dans le corps : des plans moyens qui traduisent le respect de l'entité du corps, et la perception par le toucher du corps physique (les gros plans sur les mains et les pieds doublés du bruitage amplifié du contact du corps avec les matières, examen littéral du corps – on examine sa virginité...) Au final, nous relevons un accès à la divinité par ce corps transformé : par le moyen des larmes qui s'y diffusent, le corps devient liquide pour rendre possible son évaporation.

***Sainte Jeanne* d'Otto Preminger : le film-larmes**

En traitant le même sujet mais abordé de différentes manières, les films de Dreyer et de Bresson se répondent. Du visage qui verse des larmes de la conversion vers la sainteté, au corps qui craint la corruption et qui se convertit grâce aux larmes, la figure de Jeanne d'Arc se concrétise par ces deux aspects opposés mais complémentaires. Un troisième aspect nécessaire à la transfiguration complète de Jeanne dans notre imaginaire est celui suggéré par le cinéaste américain Otto Preminger qui, en 1957, à partir d'un texte de George Bernard Shaw adapté par Graham Greene, introduit dans l'histoire du cinéma une représentation différente de Jeanne d'Arc, en voulant mettre en scène non pas son visage, ni son corps, mais son âme. « Preminger parvient au résultat que visaient, sans l'atteindre, les Dreyer et les Bresson. Son abstraction est incarnée, l'âme de Jeanne, dans *Sainte Jeanne*, ne détruit pas son enveloppe charnelle ; elle en émane comme le parfum émane de la fleur » (Mourlet, 1978, p. 80). Après le plan extérieur sur le lac et la caméra qui "panote" vers le haut pour montrer le château qui se reflétait dans

l'eau, le film commence par une apparition de l'esprit de Jeanne d'Arc à Charles VII, une scène qui se déroule plusieurs années après sa mise au bûcher. Cette apparition de Jeanne après sa mort n'est pas sans attribuer un nouveau sens à son existence. Dès le début du film alors, nous percevons et gardons cette image fantomatique d'une Jeanne d'Arc qui, dans tous les sens du terme, « apparaît ». Le contact avec le monde s'établit via une figure spirituelle et fantomatique de Jeanne pour donner le ton et l'atmosphère du film qui se rapporte à un genre précis, le fantastique. Selon Jean-Louis Leutrat, les larmes « voilent la vue quand notre regard de spectateur s'identifie à celui du personnage [...]. Il n'y a plus rien à voir sinon le voile sur l'écran, le monde embué, les figures et les objets brouillés. Pleurer fait du même coup disparaître les couleurs, à l'image des fantômes pâles et exsangues » (Leutrat, 1995, p. 12). Cette représentation premingerienne de Jeanne d'Arc résulterait d'une dynamique des larmes qui provient de l'image de sa Passion promue par Dreyer. Cette fois-ci, sa communication avec Dieu se fait à travers cette âme fantomatique liminale (*entre* la présence et l'absence) qui, si l'on accepte la définition de Leutrat, remplacerait le regard embué de larmes. C'est avec ce film que s'achève la transfiguration de Jeanne d'Arc et se concrétise son passage du matériel à l'immatériel, le passage de son être de la liquidité aux larmes. En créant un contexte fantastique, Preminger insiste sur l'aspect comique, et traite l'histoire supposée de Jeanne avec humour en adaptant la pièce écrite par Shaw, ce qui permet des digressions et des dérisions jamais représentées à l'écran autour de Jeanne d'Arc. Mettre en scène une histoire tragique à travers le comique serait aussi une représentation qui traduit la liminalité (*entre* la tragédie réelle du vécu et le comique qui la peint à l'écran). Tout le débat tourne autour des contradictions qui la caractérisent. De paysanne à fille de Dieu, de guerrière à Sainte, on déclare clairement la séparation du corps de l'âme. D'ailleurs, dans la partie de son procès, elle promet à Dieu en s'arrêtant devant l'image de Jésus, qu'elle ne divulguera pas ses secrets : « jusqu'à séparer mon âme de mon corps vous n'aurez aucun mot de moi ». Et c'est bien pour cela que Preminger ouvre son film avec l'âme séparée du corps (« être en dehors du corps » dit-elle en s'adressant à Charles VII), pour passer à un flashback diégétique où cette version de Jeanne d'Arc raconte son histoire. Contrairement aux deux films discutés précédemment, la fin de ce film montre le fantôme de Jeanne regardant vers le haut, et demander à Dieu « Ô Dieu, quand seraient-ils prêts à accepter tes saints ? ». Cette phrase accompagnée d'un gros plan sur le visage de Jeanne d'Arc regardant vers le ciel résume et accomplit la conversion par les larmes à travers les trois films, pour révéler une âme-larmes à l'identité indéterminée par les humains qui ne parviennent pas à l'accepter comme Sainte. Même les personnages qui ont accompagné son histoire retournent sous forme de fantômes dans cet espace chimérique, le château de Charles VII, pour ne faire que la dénigrer et nier sa sainteté. À la fin, son image se situe entre deux pôles : celle d'une guerrière, missionnaire, libératrice de la France d'un côté,

et celle d'une visionnaire, fille de Dieu, et Sainte de l'autre. Et ses larmes sont celles du deuil personnel, intermédiaires entre l'humanité entière et le divin.

Les larmes du deuil personnel peuvent s'élargir aux dimensions de l'humanité tout entière : « Le cœur désormais guéri de cette blessure où l'on pouvait blâmer une faiblesse de la chair, ô notre Dieu, je répands devant toi, pour celle qui fut ta servante, des larmes d'un tout autre genre, qui coulent de l'esprit frappé par la vue des dangers courus par toute âme qui meurt en Adam » (Saint Augustin, *Confessions*, pp. 9, 13, 34). Larmes de compassion et d'intercession pour le monde, elles rejoignent celles que Jésus a versées sur Lazare (Saint Augustin, *Sermon*, 173, 2) (Dulacy, 2021).

En tant que combattante, elle verse aussi des larmes qui surgissent de son sentiment de solitude et de rage contre la haine des humains. Or, « les larmes du marcheur combattant ne sont pas de l'ordre des peines, elles sont de l'ordre de la rage. Elles répondent par la colère à la colère de la tempête. Le vent vaincu les essuiera » (Bachelard, 1942, p. 187). Dans cette optique, les larmes se situent aussi entre la matérialité et l'immatérialité. D'ailleurs, le film n'arrête pas de basculer d'une image à l'autre, jusqu'à brûler complètement le corps solitaire et s'achever sur l'image de l'âme solitaire s'adressant toujours à Dieu, reprenant, peut-être, cette image du visage en larmes filmé en gros plan iconisée par Dreyer pour dévoiler une âme en transition. Mais, cette fois, ce visage est lui-même âme, il représente les larmes éternelles se trouvant dans un espace liminal. N'ayant pas obtenu la croyance des humains, son appartenance à la terre reste obligatoire, et ses larmes couleront éternellement mais, à l'inverse de ses larmes s'adressant à Dieu dans le film de Dreyer, et celles adressées aux humains dans celui de Bresson, ici, ses larmes fantomatiques sont égarées entre la terre et le ciel. D'un côté elles s'adressent aux humains qui la délaissent et ne croient pas en sa sainteté, et de l'autre à Dieu dont elle pleure la solitude (« Quelle est ma solitude devant celle de mon pays et de mon Dieu » dit-elle à Jean après avoir versé des larmes suite à son abandon par les autres personnages) pour sauver l'humanité du danger de leur incroyance.

Dans ce film, on parle de fantômes, on les montre, mais aussi de voix, d'imagination, de mémoire, de légende, d'une âme libérée du corps. On exprime et on représente toute sorte d'abstractions, et on finit par montrer le feu sur le corps pour dire sa destruction et la victoire de l'âme. La désintégration du corps par le feu à l'écran aide à la construction de l'image spirituelle et exaltée de la sainte, en détruisant toute matérialité, dans notre imaginaire. On met en relief l'abstraction à travers le concret, et c'est bien pour cela que les larmes président l'image de Jeanne d'Arc : c'est bien des larmes que se nourrit l'image de Jeanne d'Arc dans les films de Dreyer et de Bresson, et c'est bien en larmes qu'elle se transforme chez Preminger pour certifier de sa sainteté (une âme criant le salut de Dieu et la croyance des humains). On

parle de « l'obscurité dont les larmes sont parties car, comme les fantômes, elles appartiennent au domaine de l'ombre et viennent à la lumière. C'est la lumière qui, dans l'image, les fait apparaître dans la réalité diaphane. L'ombre et le diaphane sont les deux caractéristiques opposées du fantôme comme des larmes » (Leutrat, 1996). C'est dans cette position que se retrouve la Jeanne d'Arc de Preminger, une Sainte qui se bat contre toute image qu'on lui alloue, à travers un esprit joyeux, même dans la mort. Elle se trouve entre l'humanité et la spiritualité pour se séparer complètement du corps et se retrouver, sous forme de larmes, entre l'ombre et la lumière, sur l'écran de cinéma, lui-même diaphane et opaque en même temps. C'est de cette manière que s'accomplit la légende et nous permet de construire la figure d'une sainte éternelle, à travers un medium qui rend éternel le corps filmé, dans un état diaphane, fantomatique.

L'automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l'art en changeant le statut même du « réel ». Il ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre telles que l'œil humain ne les voit pas, telles qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leur qualification comme objets, personnes ou événements identifiables par leurs propriétés descriptives ou narratives. [...] Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c'est une matière égale à l'esprit, une matière sensible immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules. Celle-ci abolit toute opposition entre les apparences trompeuses et la réalité substantielle. [...] L'écriture du mouvement par la lumière ramène la matière fictionnelle à la matière sensible. [...] Tel est le drame nouveau qui a trouvé avec le cinéma son artiste (Rancière, 2001, pp. 8-9).

Ainsi travaille Preminger l'image de Jeanne d'Arc, en profitant du gros plan sur le visage en larmes de Dreyer, une image de la matière se transformant devant nos yeux en un esprit saint, pour atteindre la sainteté ultime, à travers la matière sensible immatérielle que transcrit le cinématographe. Les larmes cinématographiques sont celles converties en cette « matière sensible, immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules », passant par le corps fantôme et chimérique que peint Preminger dans son film. De l'image du lac qui ouvre le film pour présenter un monde hanté par la matière liquide, les larmes et la mort, on passe à une âme réincarnée séparée du corps, et qui exprime le dépouillement du monde de toute matérialité. Les larmes deviennent ainsi complètement cinématographiques, diaphanes, dépourvues de leur liquidité, à l'image du fantôme et du monde chimérique qui habitent notre inconscient, pour nous aider à former l'image complète de Jeanne d'Arc, une paysanne guerrière convertie en Sainte. Avec *Sainte Jeanne* de Preminger, Jeanne d'Arc se débarrasse de toute matérialité pour se transformer en ses propres larmes qui, elles, grâce au cinéma, acquièrent le statut immatériel pour devenir complètement cinématographiques, éternelles.

Conclusion

Représentées dans toute leur matérialité par Dreyer, discrètes chez Bresson, les larmes de Jeanne d'Arc deviennent complètement immatérielles et « liminales » chez Preminger. Cinématographiques dans tous les sens du terme, elles passent de la matérialité à la spiritualité à travers ces trois films grâce au cinéma, mais aussi grâce à leur dynamique qui duplique et s'incorpore à celle du cinématographe¹¹. Comme nous l'avons vu, *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer met surtout en scène le visage en larmes regardant vers le ciel dans un gros plan. Grâce à cette image véhiculée par Dreyer à travers les années, les films sur Jeanne d'Arc se nourrissent de ce parti pris stylistique du gros plan sur le visage en larmes regardant vers le ciel, pour enrichir l'image de la Sainte et, à travers l'évolution de la mise en œuvre des larmes, faire évoluer sa conversion dans notre esprit. Dans *Le procès de Jeanne d'Arc* de Bresson, le réalisateur s'éloigne du visage pour donner son entité au corps dont il préserve la pureté. Néanmoins, il met en scène les larmes sur le visage en prière, surtout dans la dernière partie du film. Si les larmes chez Dreyer aident à purifier l'âme et à transmettre cette purification en transgressant l'écran, chez Bresson elles se diffusent dans le corps pour interdire sa corruption par le feu. Leur matérialité s'atténue et elles s'apprêtent à l'évaporation. L'atténuation de leur matérialité passe par le choix de plans plus éloignés du visage ainsi que le voilement du visage par les mains de Jeanne quand les larmes coulent. Elles sont plus discrètes, certes, mais elles sont efficaces dans le sens où elles circulent dans le corps qui, lui, se spiritualise. Si Dreyer fait du visage en larmes la chair du monde, Bresson, lui, fait des larmes la chair même de Jeanne d'Arc pour qu'elle puisse se transformer en fumée, représentation de son âme. L'être-au-monde, la corporéité, l'accès au monde se fait à travers les larmes quand elles surviennent. La capacité de sentir se révèle par elles et donne accès à la corporéité et l'incarnation dans le monde. Dans cette corporéité, dans ce fait d'être dans le monde, la transformation de l'être n'est plus autre que celle du monde même (El Koussa, 2023, p. 129). Grâce à ses larmes de prière et de tolérance en s'agenouillant devant Dieu, son corps se transforme pour pouvoir supporter la souffrance et atteindre le salut. Son corps-larmes sera le moyen pour elle d'accéder au ciel à travers un processus d'évaporation. C'est exactement un baptême qu'opèrent les larmes dans ce cas, à l'image de « la grâce qui coule et qui agit » dont parle Jean de Fécamp pour associer les larmes au baptême et à la régénération spirituelle. Cette renaissance spirituelle, on la retrouve littéralement dans *Sainte Jeanne* de Preminger. Le parti pris dans ce film est plutôt générique qu'esthétique. C'est à travers le fantastique et le comique que Preminger se permet de ressusciter Jeanne d'Arc sous forme d'âme et lui

¹¹ « Il me semble que dans le processus de leur apparition et par leur cheminement à la surface de la peau, les larmes sont un sujet éminemment cinématographique. » (Leutrat, 1996).

attribuer une nouvelle image. Cette forme de Jeanne d'Arc a le potentiel de circuler dans le film à sa guise. Si elle verse des larmes, c'est uniquement dans ses souvenirs, ceux de son âme ressuscitée. Encore une fois, les pleurs dans ses souvenirs sont celles de la séparation, du vide ressenti face à la pénitence imposée par les hommes, l'isolation dans laquelle ils l'enferment. Et ses souvenirs ne sont que la restitution d'une somme d'histoires fondées sur des estimations à travers les siècles. Si, comme le dit Warwick dans le film de Preminger, on a voulu tuer sa légende, c'est justement tout le contraire qui se passe. Avec le film *Sainte Jeanne* de Preminger, non seulement Jeanne d'Arc ressuscite sur écran, mais elle affirme son existence légendaire dans notre esprit. Si Dreyer fait abstraction du corps pour mettre en valeur le visage et scruter l'âme, si Bresson se concentre sur le corps pour le purifier et l'élever vers la spiritualité, Preminger utilise le fantastique pour faire coexister l'âme avec le monde physique, et nous imposer la figure sainte de Jeanne d'Arc en utilisant l'Histoire comme contour liquide. En effet, les souvenirs de Jeanne adaptés des faits historiques non avérés concernant la Sainte, deviennent le contour de cette âme dont la personnalité s'assume et se construit au fur et à mesure que le film avance. Contour liquide, oui, car, depuis l'ouverture de son film, Preminger nous reflète l'image du château médiéval dans cette eau stagnante qui submerge le monde de la rêverie et de la mort de laquelle doit sortir Jeanne d'Arc pour pouvoir ressusciter. Avec ce film, Preminger serait associé à la figure du poète dont discute Gaston Bachelard : « le poète plus profond trouve l'eau vivace, l'eau qui renaît de soi, l'eau qui ne change pas, l'eau qui marque de son signe ineffaçable ses images, l'eau qui est un organe du monde, un aliment des phénomènes coulants, l'élément végétant, l'élément lustrant, le corps des larmes... » (Bachelard, 1942, p. 23). Tout le flashback sera dorénavant tâché par ce corps des larmes dont le film est parti, et le film sera entièrement submergé par les larmes, tel le château dans lequel se construit le récit et dans lequel apparaît l'âme diaphane de Jeanne d'Arc. Le principe de condensation qu'applique Dreyer en 1928 pour représenter la Sainte est repris d'une autre manière chez Preminger. Le lac sera le lieu où se condense tout le film, et Jeanne d'Arc sera la condensation de toutes les larmes versées par elle dans ses différentes représentations cinématographiques. Par ailleurs, le dépouillement suprême qu'utilise Bresson en 1962 est utilisé pour dépeindre le personnage de Jeanne d'Arc chez Preminger, une âme dépouillée de son corps, un fantôme dépouillé de sa matière.

À travers ces trois films, les larmes passent par plusieurs étapes pour affecter l'évolution de l'image de Jeanne d'Arc. Elles sont représentées dans toute leur matérialité chez Dreyer jusqu'à faire chair avec le visage et devenir la chair du monde filmique ; elles se diffusent dans le corps de Jeanne chez Bresson, pour le dépouiller de sa matière propre et le transformer en corps liquide pour pouvoir affronter le feu ; chez Preminger elles constituent le monde fantomatique dont part le film avec l'image du château reflété

dans l'eau, et elles deviennent le fond du film, son intérieur dans lequel baigne le fantôme de Jeanne. De l'image d'une prisonnière qui communique avec Dieu et fait son chemin vers la sainteté en regardant vers le ciel, à celle d'une femme moderne qui vit dans un dilemme et s'oppose aux humains, se purifie le corps et monte au ciel, à une âme-fantôme dépouillée de toute matière mais dont la périphérie demeure liquide, c'est le cheminement dans lequel évolue l'image de Jeanne d'Arc avec les larmes. En s'allégeant de leur matière d'un film à l'autre, les larmes passent de chair à vapeur/fumée jusqu'à devenir âme, substance spirituelle de laquelle se nourrit la figure sainte de Jeanne d'Arc. L'image finale de *Sainte Jeanne* en 1957, avec Jean Seberg s'approchant de la caméra en regardant vers Dieu, pourrait clore le cercle que déclenche le film de Dreyer, et les trois films se complètent pour donner une représentation totale de la dynamique des larmes. De l'écoulement sur le visage en gros plan pour permettre *le dévoilement* de l'âme, à la diffusion dans le corps pour permettre *la communion* à travers la liquéfaction, et arrivant à la révélation complète de l'âme pour admettre *la conversion*, les larmes se dépouillent de leur matérialité pour "alléger" l'image épaisse de Jeanne d'Arc. Les strates contradictoires qui constituaient une figure sédimentée de cette Sainte se désagrègent grâce aux larmes cinématographiques que les cinéastes lui attribuaient à travers l'histoire du cinéma. Elle est libérée de son gros plan, sortie de son corps liquéfié, pour se réincarner dans une image diaphane, une résurrection de ses larmes de 1928, et communiquer avec notre esprit. Désormais, les larmes de Jeanne d'Arc sont fondamentalement cinématographiques, pour que Jeanne d'Arc devienne, plus que jamais, une réincarnation de la Sainte en larmes perpétuelles.

Bibliographie

Amiel, V., 2012, *Les représentations de Jeanne d'Arc au cinéma*, in François Neveux (dir.), *De l'hérétique à la Sainte*, Caen, Presses Universitaires de Caen, pp. 297-304.

Bachelard, G., 1942, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.

Balázs, B., 1979, *Le cinéma*, Paris, Payot.

Barthes, R., 1963, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil.

- Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit.
- Dulaey, M., 2021, *Les larmes selon Saint-Augustin*, in « Communio », n°277, pp. 41-49.
- El Koussa, M., 2023, *De la dynamique des larmes au cinéma – Sirk, Kieslowski, Bergman*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels.
- Epstein, J., 1921, *Bonjour, cinéma*, Paris, Éditions de la sirène.
- Leutrat, J.-L., 1995, *Vie des fantômes – Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma.
- Leutrat, J.-L., 1996, *Larmes du cinéma*, in « La Licorne » [En ligne], n°37, *L'expression du sentiment au cinéma*, mis à jour le : 23/03/2006, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=1644>
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Cinéma et psychologie*, dans « Pages françaises », n°7, novembre 1945 [Revue mensuelle éditée par la Direction générale des relations culturelles].
- Merleau-Ponty, M., 1966, *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie ».
- Merleau-Ponty, M., 1988, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- Michaud-Fréjaville, F., 2005, *Cinéma, Histoire*, « Cahiers de recherches médiévales » [En ligne], 12 spécial, mis en ligne le 28 juin 2008, consulté le 11 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/crm/740> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.740>.
- Mourlet, M., 1978, *Jeanne d'Arc et le cinéma*, in « Spectacle du monde », n°19.
- Nagy, P., 2000, *Le don des larmes au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel.
- Polonyi, E., 2012, *Béla Balázs and the Eye of the Microscope*, in « Apertúra » [en ligne], consulté le 24 août 2023. URL: <https://www.apertura.hu/2012/osz/polonyi-bela-balazs-and-the-eye-of-the-microscope/>

Rancière, J., 2001, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil.

Revault, F., 2016, *Le cinéma comme art du métaphysique, du sublime*, in « Débordements » [en ligne], consulté le 24 août 2023. URL : <https://www.debordements.fr/Le-cinema-comme-art-du-meta-physique-du-sublime>

Sémolué, J., 2005, *Carl Th. Dreyer – Le mystère du vrai*, Paris, Cahiers du Cinéma / Auteurs.

Vaccaro, P., 2020, *La figure de Jeanne d'Arc au cinéma*, in « Narthex, Art Sacré, Patrimoine, Création » [en ligne], consulté le 16 août 2023. URL : <https://www.narthex.fr/blogs/le-cinema-a-t-il-une-ame/la-figure-de-jeanne-d2019arc-au-cinema>

Irene Calabrò
“*Je ne sais ni A ni B*”
Giovanna d’Arco in controcampo: Dreyer-Godard

ABSTRACT: The paper aims to investigate the presence of Dreyer’s *La passion de Jeanne d’Arc* (1927) in Jean-Luc Godard’s *Vivre sa vie* (1962) and *Notre musique* (2004). Through an analysis of the shot and reverse shot technique employed by Godard in the sequences in which Nana and Olga converse with Dreyer’s film, the contribution attempts to show how the Godard work can open a destitute image of woman, the embodiment of an escape from any order of discourse.

Keywords: woman, image, void, tears, war.

*Non sono un punto fermo
Né una realtà di base
Né un dato di fatto
Né un dato per perso*

CCCP – Fedeli alla linea

*Car, nos larmes, à mon avis,
sont l’expression de notre impuissance à exprimer,
c’est-à-dire à nous défaire par la parole
de l’oppression de ce que nous sommes...*

Paul Valéry

*Qui si fa il silenzio di questa guerra.
Tacciano i codici e le false misure.
Non si sa se è lotta o abbraccio.
Qui inizia il conversare in un’ora blu
al riparo dalle discorsività già date.
E che l’una si appoggi all’altra o che ancora
ci si guardi di fronte o anche si rida,
questa guerra è uno dei più puri riconoscimenti.*

Angela Putino

Il compito di questo contributo è indagare la presenza del lungometraggio *La passion de Jeanne d’Arc* (1927) di Carl Dreyer nei lungometraggi *Vivre sa vie* (1962) e *Notre musique* (2004) di Jean-Luc Godard. Attraverso

l'analisi della tecnica del campo-controcampo impiegata da Godard nelle sequenze in cui le donne che mette in scena dialogano con la Giovanna d'Arco di Dreyer, si tratta di mostrare come l'opera godardiana, proprio attraverso la crucialità della presenza della figura di Giovanna, possa aprire a un'immagine destituente/differente della donna, incarnazione di una incessante via di fuga da qualsiasi ordine di discorso.

1. Lacrime



Nana è una giovane donna che lavora come commessa in un negozio di dischi e che sogna di diventare attrice. Ha difficoltà a pagare l'affitto. Nei dodici “quadri” in cui è suddiviso il film, Godard mostra la passione di quella giovane donna che, rinunciando al sogno di divenire attrice, entra nel mondo della prostituzione per sopravvivere, inizialmente affiancandosi a una prostituta che sosta davanti a un cinema, proprio di fronte a una scritta: “vietato sostare davanti al cinema”. Come la Giovanna di *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer, che Nana “incontra” in un cinema, *Vivre sa vie* è il racconto dell'impossibilità di

una giovane donna di vivere la sua vita; di inventare, forse, una vita *altra* rispetto a quella catturata esclusivamente da necessità materiali. Nana non può abbandonare il suo protettore dopo aver incontrato un giovane cliente con cui parla di amore e di arte, con il quale accedere, forse, a una “*vie avec la pensée*” (Balso *et al.*, 2014, p. 25); una vita indicata, poco prima, dal filosofo del linguaggio Brice Parain, che incontra in un caffè. Nana muore durante un conflitto armato tra il suo protettore e un altro, a cui il primo avrebbe voluto cederla.

Nella sequenza in cui Nana incontra Giovanna d’Arco, le lacrime sono l’elemento fondamentale; in quella in cui incontra Brice Parain, invece, l’elemento fondamentale è il linguaggio. Entrambe le sequenze presentano uno speciale uso, da parte di Godard, della tecnica del campo-controcampo. Per comprendere, in prima istanza, l’immagine del femminile nell’opera godardiana, dove la figura di Giovanna sembra giocare un ruolo cruciale, si porranno in dialogo le due sequenze di *Vivre sa vie*, attraverso l’analisi dei due elementi fondamentali – le lacrime e il linguaggio¹ – e, insieme, della modalità in cui Godard impiega la tecnica del campo-controcampo.

Nana incontra Giovanna nel terzo “quadro” del film, che comprende lo sfratto e l’incontro con un giornalista a cui porta delle sue fotografie; il giornalista propone a Nana delle foto di nudo perché più vendibili ai produttori. Tra quei due momenti si inserisce il cinema: Nana ci va da sola; lì incontra un uomo da cui si fa pagare il biglietto, ma che abbandona subito dopo la proiezione del film. La sequenza di Nana al cinema si apre con un’immagine, in cui vediamo le scritte “ciné” e “Jeanne d’Arc” – quasi a indicare che il cinema, per qualche assurda ragione, è indissolubilmente legato alla figura di Giovanna d’Arco –; vediamo, poi, Nana di profilo, e un uomo, accanto a lei, che le cinge la spalla. Subito dopo, nel silenzio, appare il volto della Giovanna di Dreyer in lacrime: è in una cella; le fanno visita due monaci, che le annunciano la sua condanna a morte. Il dialogo tra i personaggi è riportato sui cartelli. Tra il campo-controcampo di Dreyer, ossia nella conversazione tra Giovanna e i monaci, Godard inserisce, per due volte, il volto di Nana: una prima volta, dopo il volto di Giovanna straziato e in lacrime, che segue l’annuncio del monaco – la pulzella è condannata al rogo. Gli occhi di Nana sono spalancati; pieni di lacrime. È solo quando il monaco chiede a Giovanna – questa volta, però, il dialogo non è inframmezzato dai cartelli: compaiono dei sottotitoli – quale sarà la sua vittoria (“*et la grande victoire?*”) e Giovanna risponde che sarà il suo martirio (“*ce sera mon martyre!*”); e quale sarà la sua liberazione (“*et ta délivrance?*”) e lei risponde “la morte” (“*la mort!*”), che, allo sguardo terrificato di uno dei due monaci, segue nuovamente il volto di Nana: i suoi occhi sono ormai colmi di lacrime, non può trattenerle; per farle scorrere via, chiude

¹ In questa sede, non consideriamo il linguaggio nella sua distinzione rispetto alla lingua – distinzione, tra *langue* e *langage*, che Godard opera solo a partire dalla fine del primo decennio del ventunesimo secolo.

gli occhi; li riapre e guarda lo schermo, dove compare un ultimo cartello, che ripete la risposta di Giovanna precedentemente indicata dai sottotitoli: “La morte”².

Dreyer utilizza la tecnica del campo-controcampo, passando dal volto di Giovanna a quello dei due monaci, e viceversa, ma è la ripresa dei volti attraverso “primi piani taglienti” (Deleuze, 2016, p. 133), che gli permette di sfuggire al tradizionale uso di quella tecnica:

Straordinario documento sul volgersi e deviare dei volti. Tali quadri taglienti corrispondono alla nozione di “disinquadratura”, proposta da Bonitzer per designare degli angoli insoliti che non sono completamente giustificati dalle esigenze dell’azione o della percezione. Dreyer evita il procedimento campo-controcampo, che manterrebbe per ogni volto un rapporto reale con l’altro, e parteciperebbe ancora di un’immagine-azione; preferisce isolare ogni volto in un primo piano, che è riempito solo in parte, in modo che la posizione a destra o a sinistra induca direttamente una congiunzione virtuale che non ha più bisogno di passare attraverso la reale connessione tra le persone (p. 134).

Attraverso quello speciale utilizzo del procedimento del campo-controcampo, Dreyer sembra operare anche una differenza nella ripresa della conversazione tra il volto di Giovanna che parla e quello dei due monaci: quando Giovanna parla, “*les lèvres bougent, mais on n’entend pas ce qu’elle disen?*” (Anger, 2000, p. 35), quasi che i cartelli che riportano il dialogo diventano per lei “*une loi définitive*” (ib.). Come Giovanna, anche Nana subisce la legge dei cartelli attraverso il campo-controcampo godardiano (Cfr. Balso *et al.*, 2014, p. 12): una morte inflitta dalla parola scritta. Come se tanto la passione di Giovanna, quanto quella di Nana, passassero necessariamente dalla violenza del linguaggio. Infatti, nella sequenza del settimo quadro, quando Nana incontra in un caffè Brice Parain, in un *détournement* della tecnica del campo-controcampo – la macchina da presa non è fedele al dialogo, ossia non riprende i volti che emettono la parola, ma lascia che le parole dell’uno e dell’altra scorrano sul volto di quello o questa –, Nana si interroga sul motivo per cui l’esistenza umana debba basarsi sull’uso del linguaggio. Nana vorrebbe vivere in silenzio – anche se non smette mai di parlare –: “Più si parla, più le parole non vogliono dire niente”. Parain le fa però notare come sia impossibile vivere senza parlare: per pensare e comunicare, le parole sono necessarie – è la vita umana. Tuttavia, secondo Parain, si può parlare bene solo se si rinuncia per qualche tempo alla vita; parlare è una resurrezione della vita, ma per vivere parlando, bisogna passare per la morte della vita senza parlare: si parla bene solo dopo che si è guardato alla vita con distacco; un’apertura alla “*vie avec la pensée*” che, però, abbia ucciso la vita quotidiana, la vita troppo elementare. Quando, infine, Parain sostiene che bisogna trovare le parole giuste, per non uccidere e non ferire gli altri, la macchina da presa è su Nana: i

² Sul raddoppiamento della parola morte, si veda anche Farocki, Silverman, 1998, p. 22.

suoi grandi occhi ci guardano, le parole di Parain fluiscono sul suo volto. Proprio la prostituta che prima, nel settimo quadro, scriveva una lettera a una tenutaria di casa, per chiedere alloggio, in un cattivo francese, letteralmente *sgrammaticato*, si interroga adesso sul linguaggio; sulla parola che, dal suo punto di vista, sembra immobilizzare la vita e il pensiero.

Giovanna d'Arco non sapeva né leggere né scrivere: quando arriva a Poitiers, davanti ai suoi giudici, ossia davanti a uomini di Chiesa e dottori dell'Università, alle cui leggi una donna ignorante (perché analfabeta) non può che sottomettersi³, afferma: “*Moi, je ne sais ni A ni B*” (Cfr. Gauvard, 2022, p. 59). L'impossibilità di dire di Giovanna nella *Passion* di Dreyer è espressa dalle lacrime, quella materia fluente che invade anche gli occhi di Nana, nel silenzio della sala cinematografica, sotto i colpi dei cartelli dreyeriani che, nero su bianco, condannano le due donne.

Le due donne, l'una *sgrammaticata*, l'altra totalmente al di fuori della grammatica, non possono che rifugiarsi, per sfuggire alla violenza del linguaggio, nel pianto e nella sua espressione: le lacrime. Il pianto rivela “un'impossibilità di dire” (Agamben, 2016, p. 39); è “voce confusa [...] che non si può scrivere, *agrammaticale*” e che “non ha nulla a che fare con la voce che è stata com-presa con le lettere (*quae litteris comprehendendi potest*), che è la voce propriamente umana” (Agamben, 2023, p. 31).

Di fronte ai giudici, Giovanna piange; di fronte a Giovanna e alla sentenza di morte, Nana piange. Nel momento del pianto, poste al di fuori della lingua, è come se le due donne potessero scivolare via dalle imposizioni di una società governata da una certa lingua degli uomini, il cui verbo decide delle loro vite. Se le lacrime di Giovanna esprimono un femminile che paradossalmente si manifesta sul volto di una donna che ha fatto la guerra e che continua a indossare abiti maschili, anche se in contrasto con gli abiti maschili dei dotti che la circondano (cfr. Sémolé, 1962, p. 50), le lacrime di Nana, che scorrono quasi prolungando lo scorrere delle lacrime di Giovanna, manifestano, forse, l'esigenza di sfuggire all'ingabbiamento di qualsiasi rappresentazione o ordine di discorso sul femminile, quindi persino alla sua opposizione al maschile. È come se quell'impossibilità di dire espressa dalle lacrime *rendesse* un'immagine del senza immagine del femminile: la dissoluzione della sua rappresentazione; la restituzione di un'immagine del senza immagine che solo il cinema può restituire, perché solo al cinema le lacrime possono muoversi⁴, fluire, scivolare via, in silenzio.

³ Sulla lingua di Giovanna, si veda l'articolo *Jeanne était-elle analphabète?* che riprende il libro di Colette Beaune, *Jeanne d'Arc, vérités et légendes*: <https://www.histoire-et-civilisations.com/thematiques/moyen-age/jeanne-darc-etait-elle-analphabete-80193.php>.

⁴ Jean-Louis Leutrat mostra come le lacrime siano un soggetto eminentemente cinematografico: “Mi sembra che le lacrime siano un soggetto eminentemente cinematografico, per i processi con cui appaiono e per il modo in cui percorrono la superficie della pelle. Nella pittura e nella fotografia, le lacrime sono cristallizzate, come perle. In una famosa fotografia, Man Ray ritrae una lacrima, illustrando anche un vecchio confronto. Il cinema, invece, ritrae le lacrime che appaiono nell'angolo dell'occhio e poi rotolano via, lasciando una scia umida, e si può ripetere senza limiti” (Leutrat, 1996, trad. mia).

E tuttavia, le lacrime appaiono per la prima volta al cinema come elemento dell'impotenza del femminile di fronte al mondo maschile. Pascal Bonitzer nota che le lacrime al cinema, di cui il primo grande maestro è Griffith, ispirato da Dickens, esigono un solido sistema narrativo (Cfr. Bonitzer, 1999, p. 97), e dipendono dall'invenzione di un elemento femminile,

Di un'elaborazione femminile del volto, cioè dello star system, di cui Griffith è l'inventore come lo è del montaggio. [...] Come sappiamo, le star femminili sono sempre delle vittime; le sue prime star sono donne picchiate, violentate, perseguitate, uccise, i volti accartocciati, fragili e tremanti di Lillian Gish, di Mae Marsh. L'azione è a campo medio, punteggiata da primi piani "elaborati" di volti fragili, preda dei movimenti delle emozioni. Più che di primi piani, bisogna parlare di piani ravvicinati, che mettono il volto a nudo come nel quadro di Magritte *Le viol*, dove il corpo di una donna nuda forma un volto osceno, come una condensazione di due piani di visione, il campo medio e il primo piano. Le lacrime nascono da questa condensazione, da questa compressione sadica dei due piani sul volto (p. 98, trad. mia).

Il primo piano del volto in lacrime esprime brutalmente l'impotenza del femminile, schiacciando la donna tra i quattro lati del quadro; tuttavia, l'esposizione della nudità di quel volto, il sadismo di quella compressione, come afferma Bonitzer, la nuda presentazione del volto di donna trasformato dalle emozioni, può divenire l'immagine della fuoriuscita dalla violenza proprio attraverso l'aspezzazione dell'impotenza. Ed è nella manifestazione di una "comune" impotenza che Nana sembra "identificarsi" con Giovanna. Rispetto alla questione dell'identificazione al cinema, Raymond Bellour nota che è il riconoscimento degli spettatori nella ricreazione del mondo che il cinema mette in scena a costituire la potenza del cinema stesso (Bellour, 2009, p. 303).

Possiamo quindi chiamare identificazione ciò che prendiamo e quindi incorporiamo all'interno degli insiemi nei quali ci proiettiamo. Deleuze non usa la parola identificazione, troppo psicologica; ma possiamo collocare ciò che la sua idea sottende al centro del processo che i tre avatar dell'immagine-movimento costruiscono, formando, a partire dall'immagine-percezione, altrettanti momenti o aspetti materiali della soggettività. Al cinema, ci identifichiamo con il mondo come immagine, con "il mondo che diventa la sua stessa immagine" (ib., trad. mia).

Secondo Bellour, l'identificazione al cinema, "sempre *molteplice*, che *cambia*, si *modula*, si *gradua*, *diversifica*, *stratifica*, *mescola*, ma anche più spesso *ruota*" (p. 311, trad. mia), si consacra proprio nella figura del campo-controcampo: "L'identificazione ruota quindi in base alla presenza o all'assenza di ogni persona nell'inquadratura, tutti giochi di *in e off*" (ib., trad. mia). Dunque, nell'uso della tecnica del campo-

controcampo è in questione solo un processo di identificazione – in particolare se quell’uso è deciso dal movimento delle lacrime?

Nel suo importante studio *De la dynamique des larmes au cinéma. Sirk, Kieslowski, Bergman*, May El Koussa mette invece in luce una doppia dinamica delle lacrime, di separazione o di unione, ma che in ogni caso conduce a una trasformazione:

Questa capacità fondamentale delle lacrime conduce all’idea di trasformazione attraverso un effetto di proiezione. Attraverso le lacrime ci trasformiamo. Già il viso subisce trasformazioni (la fronte si corruga, le labbra si abbassano, gli occhi si arrossano, ecc.) che raggiunge l’interno della persona. La persona che versa lacrime è capace di cambiare. Come i “*pleureurs*” del Medioevo che si convertivano in santi attraverso le lacrime, tutti sono portati a subire un certo cambiamento (El Koussa, 2023, p. 82, trad. mia).

Nella “circolazione delle lacrime” (p. 172), allora, è innanzitutto in questione una ristrutturazione del mondo: cambia il corso degli eventi, come avviene alla fine della *Passion* di Dreyer⁵, laddove le ultime lacrime di Giovanna, soffocate dal rogo, circolano e invadono le donne che assistono alla sua morte. Allo spirare di Giovanna, tutto il popolo si ribella: è stata arsa una santa. Un popolo in rivolta sorge allora dalla *commozione*. Georges Didi-Huberman mostra come l’opposto dell’indifferenza di fronte a chi piange, di fronte alle lacrime che ci toccano e ci ri-guardano, non è l’identificazione: “Non piangiamo per coloro che piangono, non serve a niente e a nessuno. Esploriamo, piuttosto, il campo di possibilità, cioè le occasioni di trasformazione o di emancipazione legate a tutte queste *figure in lacrime*” (Didi-Huberman, 2020, p. 64). Le lacrime che circolano, dunque, letteralmente commuovono: “Nel Medioevo, *commuovere* significava ‘far uscire dalla calma, spingere al sollevamento’ e l’*emozione* designava per tanto il ‘disturbo’ sociale, la ‘sedizione’, la rivolta in atto” (p. 87).

Neppure la commozione di Nana di fronte a Giovanna sembra assumere il carattere dell’identificazione o della comunione: le due donne che piangono, nonostante le lacrime dell’una sembrano fluire e confluire in quelle dell’altra, rimangono sole, entrambe legate alla loro inevitabile morte. Tuttavia, è possibile pensare che proprio in quella separazione si ristrutturò il mondo: se la dinamica delle lacrime oscilla tra la separazione e la comunione, tra pubblico e privato – “le lacrime non solo sono visibili, ma conferiscono alla visualità il potere paradossale di un’espressione dell’*intimo* in uno spazio *collettivo*” (Toudoire-Surlapierre, Surlapierre, 2010, p. 13, trad. mia) –, è proprio nel passaggio incessante da un termine all’altro,

⁵ Facendo riferimento all’ultima sequenza di *La Passion de Jeanne d’Arc* di Carl Dreyer, ossia al momento in cui Giovanna viene giustiziata sul rogo, Hervé Dumont afferma: “La carnevalesca piazza del mercato dove le immagini di saltimbanchi, contorsionisti, *culs-de-jatte*, scagnozzi e animali contrastano con quelle del martirio di Giovanna e di un volo di colombe nel cielo, fino a quando la macchina da presa si capovolge, mostrando opportunamente il mondo alla rovescia” (Dumont, 2012, p. 47, trad. mia).

nel fluire del movimento della figura del campo-controcampo deciso dal fluire delle lacrime e nella smorfia del pianto, che avviene una perdita di sé che nega qualsiasi identificazione. Nana non si può identificare in Giovanna; la puttana dal viso angelico non si può identificare nella santa “puttana degli Armagnacchi” – e tuttavia, si ricrea il mondo.

Alain Badiou mostra come l'enigma di Giovanna risieda nella sua diserzione radicale da ogni predicato: “*Jeanne est toujours comme le reste non dit des tentatives de lui faire signifier ceci o cela*” (Badiou, 1997, p. 27). Forse è questo che ci rivela l'utilizzo del campo-controcampo godardiano in *Vivre sa vie*, il suo passaggio dalle lacrime di Giovanna, a quelle di Nana, alle nostre: l'immagine femminile è un resto non detto e che non è possibile dire, di cui può essere segno solo una lacrima, che indica come, in realtà, né la santa né la puttana siano davvero tali.

La nuda esposizione del volto in lacrime di cui Griffith è stato il maestro, l'esibizione della donna violata cambia di segno nel campo-controcampo godardiano: le nudità, di Giovanna e di Nana, le loro intimità, sono esibite; ma è l'esibizione di una pura apparenza⁶ – “puro' era il luogo che era stato sciolto dalla sua destinazione agli dèi dei morti e non era più 'né sacro, né santo, né religioso, liberato da tutti i nomi di questo genere” (Agamben, 2005, p. 83) –, che non ha niente da dire, né da dare a vedere, se non l'apparenza stessa, ma libera da ogni predicato. Né sante, né puttane: un nichilismo del femminile⁷.

⁶ Sul femminile come pura apparenza sarebbe interessante un confronto con l'opera di Carmelo Bene (si veda Di Vita, 2019), laddove, come dichiara in un'intervista, la donna deve rimanere assente; secondo Bene, è assente quanto Dio, e, precisa, che quando parla di Dio, parla della fine dell'io.

⁷ Le riflessioni di Agamben, che troviamo in un saggio dedicato alla *Nudità*, sono cruciali per concepire un nichilismo del femminile per immagini: “Si potrebbe definire ‘nichilismo della bellezza’ questo atteggiamento, comune a molte belle donne, che consiste nel ridurre la propria bellezza a pura apparenza, e nell'esibire poi, con una sorta di smagata tristezza, questa apparenza, smentendo ostinatamente ogni idea che la bellezza possa significare qualcos'altro che se stessa. Ma è proprio l'assenza di illusioni su se stessa, la nudità senza veli che la bellezza consegue in questo modo, a fornirle la sua più temibile attrattiva. Questo disincanto della bellezza, questo speciale nichilismo raggiunge il suo stadio estremo nelle mannequin e nelle modelle, che imparano innanzitutto ad annullare nel loro volto ogni espressione, in modo che esso diventa puro valore di esposizione e acquista, per questo, un fascino particolare” (Agamben, 2009, p. 124).

2. Guerra



Un'altra importante occasione in cui Godard cita *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer è una sequenza cruciale del lungometraggio *Notre musique*.

Film controverso dedicato alla guerra, *Notre musique* è suddiviso nei tre regni danteschi. Al centro dell'opera, una domanda: cosa significa essere ebrei? (cfr. De Baecque, 2023, p. 788). La questione ebraica, il rapporto tra ebrei e musulmani, tra Palestina e Israele, come punto nevralgico della sua riflessione sul rapporto tra la guerra e il cinema, su cui Godard ritorna costantemente, è lavorata attraverso la tecnica del campo-controcampo, che permette di porre la questione dell'"identificazione" di israeliani e palestinesi, di ebrei e musulmani, lungo il corso della storia.

Nella parte centrale del film, ossia nel purgatorio, ambientata a Sarajevo, Godard tiene una conferenza sul cinema, soffermandosi sulla crucialità della tecnica del campo-controcampo. A quella conferenza prende parte anche Olga, una giovane ebrea di origini russe e di nazionalità francese, nipote del traduttore

di Godard a Sarajevo. Olga arriva nella capitale bosniaca per annunciare allo zio la sua decisione: “Vuole andare a Gerusalemme per suicidarsi; la sua decisione è presa in nome di Albert Camus – ‘il suicidio è l’unico problema filosofico veramente serio’ – e della sofferenza del mondo” (pp. 792-793, trad. mia). Dopo la conferenza, Godard torna a Rolle, dove coltiva dei fiori; riceve, poi, la chiamata del traduttore di Sarajevo, che racconta la morte della nipote in un cinema di Gerusalemme: “È entrata con un grande zaino, avvertendo che si sarebbe fatta esplodere, invitando gli spettatori che ‘volevano morire per la pace’ a rimanere con lei e gli altri ad andarsene. Tutti se ne sono andati. I soldati israeliani sono arrivati e l’hanno uccisa. Nel suo zaino c’erano solo dei libri” (p. 793, trad. mia).

È proprio durante la conferenza sul cinema tenuta da Godard, e in particolare sulla tecnica del campo-controcampo, che riappare la *Passion* di Dreyer. Olga è tra gli studenti che assistono alla conferenza; la vediamo innanzitutto con gli occhi chiusi: immagina qualcosa. Godard spiega che “l’immagine è felicità, ma accanto a lei c’è il niente; tutta la potenza dell’immagine si esprime attraverso di esso”; poi passa alla questione del campo-controcampo, “figure basilari del cinema”. Mostra due fotografie di *His Girl Friday* (1940) di Howard Hawks: una mostra Rosalind Russell, l’altra Cary Grant; entrambi tengono la cornetta del telefono in mano. La somiglianza tra le due fotografie permette a Godard di dire che l’utilizzo del campo-controcampo da parte di Hawks mostra un’inabilità a vedere le differenze tra una donna e un uomo (Cfr. Conley, Jefferson Kline, 2014, p. 1606). Per Godard, la tecnica del campo-controcampo entra in gioco come riflessione sull’accostamento di due termini simili ma opposti: l’immaginario e il reale; la finzione e il documentario; un ebreo e un musulmano; Israele e Palestina. Il discorso di Godard su quella tecnica incrocia rimandi alla storica preminenza del “testo sull’immagine”; al pensiero secondo cui il principio del cinema è “andare verso la luce e illuminare la nostra notte”, e confluisce nella sequenza fondamentale in cui appare la *Passion* di Dreyer. Innanzitutto, vediamo la scritta “*et la délivrance?*” in bianco su un foglio nero; quindi, un altro foglio: “*et la victoire?*”. Vediamo, poi, il volto di Olga: è lei che sta sfogliando dei “cartelli” che riportano il dialogo di *La Passione de Jeanne d’Arc*, già citato da Godard in *Vivre sa vie*. Poi un altro foglio: “*ce sera mon martyre*”, dopo il quale vediamo, nuovamente, il volto di Olga, il cui sguardo rimanda all’ultimo cartello: “*je serai ce soir au paradis*”. Infine, il volto di Olga.

Si direbbe che anche nella scena di *Notre musique*, che vede Olga confrontarsi con le ultime parole di Giovanna, sia in questione un processo di identificazione, come avviene per Nana in *Vivre sa vie*. Ma l’utilizzo della tecnica del campo-controcampo, per Godard, non ha niente a che vedere con l’identificazione:

Non sto dicendo che la Shoah e la Nakba sono la stessa cosa. Certo che no! È un’affermazione completamente stupida. Il campo e il controcampo non significano equivalenza né uguaglianza, ma pongono una questione. La

retorica ufficiale del cinema ha imposto questo tipo di blocco del pensiero: uno sguardo deve seguire una direzione imposta. Tutto il resto è vietato, e di conseguenza non è più possibile pensare (p. 796, trad. mia).

È probabile che, attraverso quella tecnica, invece, Godard voglia provocare una frattura nell'identificazione; un'impossibilità per Nana di fronte a Giovanna, per Olga di fronte alle parole di Giovanna, di identificarsi tra di loro, identificandosi innanzitutto nelle loro sentenze di morte decise dalla parola scritta.

È proprio a partire da una riflessione sulla corrispondenza – quindi sulla parola scritta; d'altronde “la guerra per una donna è nel linguaggio: non consentire che si chiuda nei codici, spaziare, interrompere” (Putino, 1987) – tra Virginia Woolf e Vita Sackville-West che Angela Putino dichiara l'impossibilità, per le donne, di una comunione intesa in quanto fusione o identificazione, dunque anche l'impossibilità di un “proprio” per ciascuna donna: “Sono a rischio di non aver nulla di proprio, cioè di non avere ‘niente’ in comune” (Putino, 2018, p. 37). L'impossibilità di avere qualcosa in comune, ossia la possibilità di avere “niente” in comune, permette a Putino di richiamare la “funzione guerriera” di Dumézil⁸, per il quale “il guerriero – da non confondere con il militare che si occupa della difesa o dell'espansione territoriale e coordina la propria azione sul registro del potere sovrano – taglia con gli indiscussi vincoli sociali e, in opposizione con l'attività del mago che lega e seduce, sopraggiunge come colui che scioglie” (p. 40). Putino mostra quindi come la figura del guerriero che “slega”, che, cioè, permette un “divenire comune” di ciò che “non può essere messo in comune” (p. 39), sia ripercorsa da Deleuze e Guattari fino a farla “incontrare con il divenire-donna: la macchina da guerra delle Amazzoni nella *Pentesilea* di Kleist segna un allacciamento con una nuova scienza nomade” (ib.). Putino, in conclusione, evidenzia come sia interessante, nella riflessione di Deleuze e Guattari, il fatto di non circoscrivere la questione del “divenire-donna” “al solo mondo di donne” (ib.). In effetti, in *Mille piani*, il divenire-donna è una questione molecolare:

Sì, tutti i divenire sono molecolari; l'animale, il fiore o la pietra che diveniamo sono collettività molecolari, eccettà, non forme, oggetti o soggetti molari che conosciamo fuori di noi e riconosciamo a forza di esperienza o di scienza o di abitudine. Ora, se questo è vero, bisogna dirlo anche delle cose umane: c'è un divenire-donna, un divenire-bambino, che non assomigliano alla donna o al bambino come entità molari ben distinte (sebbene la donna o il bambino possano avere posizioni privilegiate possibili, ma soltanto possibili, in funzioni di tali divenire). Quel che chiamiamo qui entità molare, per esempio, è la donna in quanto viene presa in una macchina duale che l'oppon

⁸ Sulla “funzione guerriera” nel pensiero di Putino, si veda Dini, 2014.

all'uomo in quanto è determinata dalla sua forma, dotata di organi e di funzioni e assegnata come soggetto. Ora, divenire-donna non è imitare quest'entità e neppure trasformarsi in essa (Deleuze, Guattari, 2017, p. 386).

Deleuze e Guattari spiegano meglio: il divenire-donna non ha niente a che vedere con l'imitazione, né con l'assumere “la forma femminile” (ib.): la bisessualità, per esempio, “non è un concetto migliore di quello della separazione dei sessi. Miniaturizzare, interiorizzare la macchina binaria è altrettanto increscioso che esasperarla, non se ne esce così” (p. 387). Una “politica femminile molecolare”, invece, deve anche “contaminare gli uomini” (ib.); deve insinuarsi in loro, senza mimesi⁹. Per questo motivo, Deleuze e Guattari notano come sia innanzitutto al corpo della ragazza – attraverso condotte – che viene “rubato il suo divenire per imporle una storia o una preistoria” (ib.). Dunque, il divenire-donna è l'inizio di tutti i divenire molecolari (bambino, animale, ecc...) proprio perché è il corpo della ragazza che innanzitutto è il luogo in cui si gioca la “sua produzione molecolare, la sua indifferenza alla memoria, il suo carattere non figurativo, ‘il non figurativo del desiderio’. Giovanna D'Arco? Particolarità della ragazza nel terrorismo russo, la ragazza con la bomba, custode della dinamite?” (p. 388). Non è un caso, allora, se anche Deleuze e Guattari citino Giovanna e una ragazza con la bomba – per noi, idealmente, Olga di *Notre musique* – prima di sostenere che il travestimento da donna dell'uomo di guerra non indica né bisessualità né omosessualità, ma “un'anomia essenziale all'uomo di guerra” (p. 389). Forse è questo che “accomuna” Giovanna, guerriera in lacrime, a Nana, prostituta in lacrime e a Olga, guerriera della pace: una costitutiva anomia; un'impossibilità di messa in comune perché tutt'e tre senza alcuna proprietà, e che, tuttavia, possono far scorgere, improvvisamente, “un popolo di guerriere: ‘arrivano come il destino, senza causa, senza ragione, senza riguardo, senza pretesto’...”¹⁰

Giovanna, però, ci costringe a pensare che quel popolo di guerriere non è composto solo da donne molarie – per dirla con Deleuze e Guattari –; piuttosto, non accettando di ritornare al ruolo di donna dopo la sospensione del femminile per l'entrata in guerra (cfr. Gervais, Lusignan, 1999), l'immagine di Giovanna, al di là del binarismo, al di là di ogni codice, rimane in una sospensione infinita, indicibilmente tra maschile e femminile, là dove il femminile è in costante contraddizione con il maschile e che tuttavia, pur non integrandosi con quello, apre a un vuoto creando un terzo: pura immagine.

⁹ Nel saggio *Giudicare la vita*, Putino si sofferma sulla questione della “mimesi politica”, intendendola non come “identificazione coniata sull'essere insieme”; piuttosto, attraverso una “trasparenza”; “è il ‘senza segreto’; ogni donna informa ‘spontaneamente’ della sua relazione tra donne, cioè della sua mimesi” (Putino, 2018, pp. 58-59).

¹⁰ *Esercizi spirituali per giovani guerriere*, incontri “nati per ottenere un'immersione totale di un vivere tra donne”, dedicati alla “funzione guerriera femminile” e organizzati, con altre, da Angela Putino a S. Marco di Castellabate, 30 maggio – giugno 1991.

Bibliografia

Agamben, G., 2009, *Nudità*, Roma, notttempo.

Agamben, G., 2005, *Profanazioni*, Roma, notttempo.

Agamben, G., 2016, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, notttempo (versione ebook).

Agamben, G., 2023, *La voce umana*, Macerata, Quodlibet.

Anger, C., 2000, *Les aventures du carton ou... le retour du muet*, in “Cahiers du cinéma”, Hors série, 26, novembre, pp. 34-36.

Badiou, A., 1997, *L'insoumission de Jeanne*, in “Esprit”, 238, décembre, pp. 26-33.

Balso et. al, 2014, *Jean-Luc Godard*, in “L'art du cinéma”, nn. 84-85-86, printemps-été.

Bellour, R., 2009, *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L.

Bonitzer, P., 1999, *Le champ aveugle. Essai sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.

Bouzy, O., Mazuy, L., 2012, *Jeanne d'Arc: une image à l'épreuve du temps*, Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans.

Conley, T., Jefferson Kline, T. (eds), 2014, *A Companion to Jean-Luc Godard*, Malden, Wiley-Blackwell (versione ebook).

De Baecque, A., 2023, *Godard. Biographie*, Paris, Grasset.

Deleuze, G., 2016, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, traduzione italiana di Jean-Paul Manganaro, Torino, Einaudi; ed. or, 1983, *L'image-mouvement. Cinema 1*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- Deleuze, G., Guattari, F., 2017, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, traduzione italiana di Giorgio Passerone, Napoli-Salerno, Orthotes; ed. or. 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, les Éditions de Minuit.
- Di Vita, V., 2019, *Un femminile per Bene. Carmelo Bene e le Ma-donne a cui è apparso*, Milano-Udine, Mimesis.
- Didi-Huberman, G., 2020, *Popoli in lacrime, popoli in armi. L'occhio della storia 6*, traduzione italiana di Renato Boccali (versione ebook); ed. or. 2016, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire, 6*, Paris, Minuit.
- Dini, T., 2014, *Forza materiale e inaddomesticata. La "funzione guerriera" nel pensiero femminista di Angela Putino*, in "Giornale Critico di Storia delle Idee", 11, pp. 287-295.
- Dumont, H., 2012, *Jeanne d'Arc de l'histoire à l'écran: cinéma & télévision*, Lausanne/Cinémathèque suisse, Favre.
- El Koussa, M., 2023, *De la dynamique des larmes au cinéma. Sirk, Kieslowski, Bergman*, Paris, L'Harmattan.
- Farassino, A., 2007, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro.
- Farocki, H., Silverman, K., 1998, *Speaking about Godard*, New York, New York University Press.
- Gauvard, C., 2022, *Jeanne d'Arc. Héroïne diffamée et martyre*, Paris, Gallimard.
- Gervais, D., Lusignan, S., 1999, *De Jeanne d'Arc à Madelaine de Verchères la femme guerrière dans la société d'ancien régime*, in "Revue d'histoire de l'Amérique française", 53, 2, pp. 171-203.
<https://doi.org/10.7202/005446ar>
- Leutrat, J.-L., 1996, *Larmes du cinéma*, in "La Licorne [En ligne]", Les publications, Collection La Licorne, L'expression du sentiment au cinéma, mis à jour le: 23/03/2006, URL:
<https://licorne.edel.univpoitiers.fr:443/licorne/index.php?id=1644>

Mulvey, L., 2017, *Au-delà du Plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphile*, traduction française par Florent Lahache et Marlène Monteiro, Milano-Udine, Éditions Mimésis; ed. or. 1989, *Visual and Other Pleasures*, London, Macmillan.

Noblet, P., 2020, *Les guerres de Jean-Luc Godard*, Paris, L'Harmattan.

Putino, A., 1987, *Arte di polemizzare tra donne*, in "Sottosopra".

Putino, A. et al., 1991, *Esercizi spirituali per giovani guerriere*.

Putino, A., 2018, *Amiche mie isteriche*, Napoli, Cronopio.

Rioland, S., Natalie, R., 2006, *Jeanne d'Arc, hommages de pierre et de couleurs*, Bonsecours, Éditions Point de vues.

Sémolué, J., 1962, *Passion et Procès (de Dreyer à Bresson)*, in "Études cinématographiques", 18-19, automne, pp. 98-107.

Surlapierre, N., Toudoire-Surlapierra, F., 2010, *Les Larmes modernes. Larmes et modernité dans la littérature et les arts du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions l'Improviste.

Marie Rebecchi

Jeanne e Sandrine: due figure “senza tetto né legge”

ABSTRACT: For his own, very personal reinterpretation of the figure of Joan of Arc in his feature film *Jeanne la Pucelle* (1994), Jacques Rivette chose the actress Sandrine Bonnaire. Such a choice was incontestably influenced by earlier roles performed by Bonnaire (such as Agnès Varda's *Sans toit ni loi*, 1985), but also arguably motivated by some of her own personal biographical circumstances. Strength of mind, physical perseverance, alleged illiteracy and tendency toward mysticism are but a few features common to both the historical character of Jeanne and of Sandrine (Bonnaire).

Keywords: Giovanna d'Arco, cinema, Sandrine Bonnaire, Jacques Rivette, destituente.

I volti cinematografici di Giovanna d'Arco.

Dei molti volti di Giovanna d'Arco al cinema abbiamo scelto di inquadrare più da vicino quello di Sandrine Bonnaire, protagonista del film di Jacques Rivette *Jeanne la Pucelle*, 1994. Il film, diviso in due episodi (“Les Batailles”, “Les Prisons”), vede Bonnaire nei panni della Pulzella d'Orléans. La rettitudine morale, la perseveranza fisica, il presunto analfabetismo e la tragica sorte, sono solo alcune caratteristiche che connotano tanto il personaggio storico di Giovanna d'Arco, quanto alcuni dei principali ruoli incarnati da Bonnaire nel corso della sua carriera cinematografica (da *Sans toit ni loi* di Agnès Varda, 1985, a *La Cérémonie* di Claude Chabrol, 1995). I dettagli biografici dell'attrice non fanno che rinforzare la scelta di Rivette per il ruolo di *Jeanne la Pucelle*.

La figura di Giovanna d'Arco è presente in oltre cinquantatré film, tanto come carattere centrale che come figura più marginale (Maynard, 2016; Margolis, 1996). Non è azzardato affermare che il volto e la figura della Pulzella d'Orléans siano nati una seconda volta nello spazio e nel tempo manipolato dal dispositivo cinematografico. L'aspetto mitico e quello storico di una figura così inafferrabile, e al contempo afferrabile dagli estremi opposti ideologici, trova nella storia del cinema una sua nuova esistenza “cinematica”. Giovanna d'Arco rinasce grazie alla modernità del medium cinematografico, negli anni stessi in cui viene beatificata da Papa Pio X (1909) e proclamata Santa per opera di Papa Benedetto XV (1920)... Come osserva lucidamente Vincent Amiel, nel XIX secolo Giovanna si trasforma in un'eroina moderna, un'adolescente guerriera, probabilmente analfabeta, che salvò la Francia:

La nascita del cinema negli anni Novanta del XIX secolo ha coinciso con un periodo di grande interesse per la figura di Giovanna d'Arco. L'ascesa del nazionalismo, strettamente associato al Romanticismo, ne

aveva fatto una figura epica d'onore nell'Europa del XIX secolo, e gli americani non tardarono a includerla nel pantheon delle eroine moderne. Di conseguenza, il suo personaggio è strettamente intrecciato con la storia del cinema e offre un modello formidabile per lo studio delle rappresentazioni, poiché mette in gioco, più di ogni altro, la dimensione nazionale, la dimensione religiosa e la dimensione guerrafondaia, in un XX secolo le cui ideologie sono state in gran parte costruite attorno a questi temi. Non da ultimo, ci permette di collocare la questione del femminile al di fuori del suo ambito tradizionale, questione che il secolo ha ovviamente affrontato in modo coerente (Amiel, 2012, p. 297).

La storia cinematografica di Giovanna inizia con una serie di "tableaux vivants" animati dal potere dello sguardo illusionistico di George Méliès. Una delle primissime rappresentazioni di Giovanna d'Arco al cinema è infatti il film di circa dieci minuti di Méliès, *Jeanne d'Arc* (1900), considerato perduto e ritrovato in una copia colorata a mano nel 1982. Composto da dodici inquadrature, il prezioso film di Méliès è un tentativo di ripercorrere in un numero succinto di tavole le figure che hanno accompagnato Giovanna d'Arco nella sua impresa: dal padre allo zio, dal mendicante al soldato, dalla madre a Baudricourt (fedele servitore di Carlo VII, ricordato per aver fornito a Giovanna la scorta che le aveva permesso di rendersi a Chinon per incontrare il sovrano). Il film acquista un tono più epico e dinamico nella descrizione dall'assedio di Orléans e nella battaglia di Compiègne, grazie anche a un precoce uso del piano americano. *Jeanne d'Arc* è il primo film a soggetto realizzato da Méliès dopo *Cenerentola* (1899) e uno dei più visionati e studiati tra gli spettacoli cinematografici delle origini (Malthête, 2002).

Ai "tableaux" storici della Giovanna di Méliès si susseguono altri tentativi di restituire lo spessore storico e simbolico delle imprese belliche della Pulzella d'Orléans. Geraldine Farrar, protagonista di *Joan the Woman* di Cecil B. DeMille (1916), prova a fissare l'immagine sfuggente di Giovanna in un'icona femminile patriottica e transazionale destinata a nutrire la propaganda bellica negli Stati Uniti durante la Prima Guerra Mondiale.

Due sono i volti delle attrici che hanno mostrato, in modi estremamente diversi, Giovanna d'Arco nei mesi del processo a Rouen davanti all'inquisizione cattolica: Renée Falconetti e Florence Delay. L'espressività estatica del volto in primo piano di Falconetti, ne *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) di Carl Theodor Dreyer, marcherà l'esperienza estetica delle spettatrici e degli spettatori al cinema, nella sala e dentro il film stesso: indimenticabile la scena delle lacrime di Anna Karina in *Vivre sa vie* (1962) di Godard che si alternano e sovrappongono al primissimo piano del volto di Giovanna (Falconetti), straziato e strabordante i limiti dello schermo, in un movimento centrifugo che sembra diffondersi in tutti i volti della sala, tanto tra gli spettatori del film di Dreyer che tra quelli del film di Godard.

Ancora il processo davanti al vescovo Cauchon, ma questa volta presentato attraverso lo sguardo pacato e intellettuale della scrittrice e attrice francese Florence Delay nel *Procès de Jeanne d'Arc* di Robert Bresson (1962). Come una condannata a morte che non riuscirà a scappare, il corpo di Jeanne/Delay raffredda le inquadrature e rallenta la temporalità dell'azione con gesti ripetitivi e claustrofobici. Così facendo, Delay distanzia lo spettatore, allontanando la figura di Giovanna d'Arco da qualsivoglia processo mimetico. Questo movimento straniante che si propaga dal corpo e dal volto di Jeanne, crea un paradossale contatto con la figura storica di Giovanna, persa in un tempo di cui non riusciamo più a immaginare le atmosfere, il freddo, la fame e la crudeltà della condanna di una giovane donna.

Quell'adolescente, giovane donna, che era già comparsa al cinema qualche anno prima del film di Bresson, mostrando il suo volto candido e troppo moderno attraverso lo sguardo incosciente di Jean Seberg, protagonista inesperta di *Saint Joan* (1957) di Otto Preminger.

Sandrine e Jeanne. Due figure destituenti

La maggior parte delle attrici che hanno prestato il loro volto a Giovanna d'Arco al cinema la hanno impersonata. Sandrine Bonnaire, così lontana e così vicina all'iconica Jeanne, ne è stata la più sottile incarnazione. Titubante e timorosa nell'accettare un ruolo così impegnativo per il film che Jacques Rivette stava preparando nel 1994, nel suo *Roman d'un tournage* Bonnaire racconta così il suo primo incontro con il regista della Nouvelle Vague:

Ci incontrammo in un caffè vicino a Montmartre, forse per un'ora, non ricordo. Entrò con due libri di Régine Pernoud e mi disse: "Ecco, vorrei che leggessi questi libri". Non ha detto il nome di Jeanne... Ha semplicemente tirato fuori i libri. E io rimasi scioccata! Ero molto lusingata. Ero orgogliosa di conoscerlo, orgogliosa che avesse pensato a me. Non ho visto molti dei suoi film, ma è una persona con cui ho sempre voluto lavorare. Ma, allo stesso tempo, ero molto spaventata. Giovanna d'Arco è un film importante! È un film storico, è un mito. Rivette non sta rischiando con me? (Bonnaire, 1994, pp. 11-12, traduzione nostra).



Sandrine Bonnaire, in Jacques Rivette, *Jeanne la Pucelle*, 1994.

Un rischio travolgente per Sandrine. Essere Giovanna d'Arco dopo Falconetti, Jean Seberg e Ingrid Bergman...

Nel loro primo incontro, Sandrine Bonnaire e Jacques Rivette discutono della pièce teatrale che Sandrine stava recitando a teatro in quel periodo: *La bonne âme de Setchouan* di Bertolt Brecht, messa in scena da Bernard Sobel. Quell'incompatibilità tra amore e altruismo che l'anima buona del Sezuan incarna, riecheggerà in modi diversi anche nel personaggio di Giovanna d'Arco. Alcune caratteristiche del sentimento amoroso emergono anche nella figura di Giovanna: nella totalità dell'ascolto delle voci e nell'evidenza infinita delle visioni dell'arcangelo Michele, di santa Caterina e di santa Margherita. L'altruismo di Giovanna, che è al tempo stesso dettato da una fortissima certezza interiore, si risolve nel gettare il proprio corpo in battaglia per salvare la Francia dalla conquista degli inglesi e i loro alleati borgognoni.

Il film voluto da Rivette è una rappresentazione studiata e accurata della vita e delle intemerate imprese di Giovanna, incluse la prigionia, il processo, la condanna per eresia, blasfemia, idolatria, l'abiura e la condanna definitiva al rogo.

Sandrine come Jeanne non conosce i dettagli della Storia. Sente che sta per giocare (*jouer*) un ruolo nella storia (anche quella del cinema). «*Je ne sais rien de Jeanne d'Arc*», dichiara Sandrine nel suo racconto delle riprese del film. La descrive come un personaggio popolare, storicamente esistito e al contempo appartenente completamente al dominio dell'immaginario. «Non ci sono immagini di lei, ci sono solo rappresentazioni», è l'altro mantra che ripete Bonnaire nel ricordo dei lunghi e faticosi mesi del *tournage* del film. Il mito destituente di Giovanna d'Arco è il frutto dell'inesauribile serbatoio di rappresentazioni

e composizioni, visive e musicali, che sono state offerte agli occhi e alle orecchie delle spettatrici e degli spettatori nel corso degli ultimi secoli. Impossibile farne una sintesi, anche aperta. La figura di Giovanna insiste sul presente perché sfugge a qualsivoglia fissazione in un'immagine una, unica. Il rischio che la complessità della sua figura si appiattisca, per venir brandita come l'*immagine* esclusiva di una nazione dall'estrema destra (francese), non sarà mai così alto finché ci saranno *rappresentazioni* diverse e instabili della sua figura. Ogni Giovanna d'Arco, compresi tutti suoi volti cinematografici, permettono di sfuggire alla sua iconizzazione ultima.

Sandrine Bonnaire afferma che esiste l'istinto dell'attore, un istinto che guida e impedisce gli errori. L'incontro tra Sandrine e Giovanna, misteriosa adolescente illuminata, fedele a Carlo VII e al regno di Francia, avviene senza troppo studio e riflessione. Senza eccessivo entusiasmo iniziale, con una dose di timore e un iniziale senso di inadeguatezza. Un incontro che rivelerà la sua potenza nel corso dei mesi delle riprese. Tra l'ironia dei travestimenti, le difficoltà di cavalcare, i dubbi sulla religiosità di Rivette, il bisogno di vedere più miracoli per credere al proprio ruolo, Sandrine ritrova di mese in mese Giovanna nei suoi ricordi d'infanzia, nel rapporto al suo corpo, nella relazione con l'autorità, con la famiglia, con gli uomini della *troupe*.

Giovanna d'Arco è anche la prima esperienza religiosa di Sandrine Bonnaire al cinema. Spirito anticonvenzionale, Bonnaire dichiara di non avere fiducia nelle Chiese: «Sento che sono delle *usines à frio*» (Bonnaire, 1994, p. 41). In lei esiste lo stesso sentimento di rivolta che abita la figura di Jeanne, ovvero un bisogno di ribellarsi alle pratiche potenzialmente «criminali» iscritte nelle religioni rivelate. Sandrine ricorda di aver avuto sin da bambina un rigetto per «Dio, Gesù, la Bibbia, bisognava non parlarne». Sua madre, Testimone di Geova, aveva imposto a lei e ai suoi fratelli (Sandrine è la settima di undici figli) un regime di vita severo e a tratti traumatizzante. Prima di iniziare le riprese di *Jeanne la Pucelle*, Sandrine non era mai entrata in una chiesa. Lo fa a Venezia, poco prima d'incarnare il ruolo di Jeanne. Ricorda di non aver pregato, ma di aver «pensato all'amore, ad avere esigenze nei confronti della vita e degli altri» (Bonnaire, 1994, p. 43). Con l'inizio delle riprese del film, Jeanne descrive la sua esperienza con Dio come una forma di rispetto nei propri confronti. Un'esperienza mistica, che le ricorda l'ascolto delle Voci di Giovanna, come un'eco rigorosa che risuonava nella sua umanità e nella sua capacità di amare.

Sandrine, alla fine del suo romanzo sulle riprese del film, dichiara che gli sarebbe piaciuto interpretare ancora, dopo qualche anno, il ruolo di Jeanne. Troppe cose non le sono state chiare durante la sua interpretazione della Pulzella d'Orléans. Sono personaggi che, secondo Bonnaire, non possono mai essere esauriti da un solo attore o attrice. L'unico ostacolo è l'età: Giovanna deve essere giovane e carnale per non ricadere in una rappresentazione eccessivamente cerebrale e ambigua. Jeanne è uno dei ruoli

che più ha segnato, intimamente e pubblicamente, Sandrine Bonnaire. Così come l'anima buona del Sezuan, il film di Rivette ha risvegliato in Sandrine quel senso di giustizia, quella modestia generosa e quell'indisciplina che caratterizzano l'attrice e i suoi ruoli al cinema. Alla fine delle riprese di Jeanne la Pucelle, Sandrine con tono blando e ironico si rivolge a Rivette e gli dice: «Sai Jacques, ora so perché mi hai scelto. Perché questo personaggio non sa né leggere né scrivere!» (Bonnaire, 1994, p. 91).

Nove anni prima di calarsi negli impavidi panni di Jeanne nel film di Rivette, Sandrine Bonnaire interpreta la celebre vagabonda del film di Agnès Varda *Sans toit ni loi* (1985). Altra figura inafferrabile, ribelle e arrabbiata, hors normes e anticonvenzionale, che viene trovata morta congelata in un vigneto ai piedi di due cipressi gemelli. Il film ripercorre le ultime settimane di vita di questa figura destituente attraverso le testimonianze dei suoi erratici incontri.



Sandrine Bonnaire, in Agnès Varda, *Sans toit ni loi*, 1985.

La durezza senza compromessi di queste donne che Bonnaire ha incarnato nelle punte più intense della sua carriera cinematografica è così intimamente legata alla personalità dell'attrice che il cinema ha dovuto esercitare solo in modesta misura il suo potere "fotogenico". In conclusione, non si possono non evocare le parole di Jean Epstein:

La personalità è l'anima visibile delle cose e delle persone, la loro eredità apparente, il loro passato ormai indimenticabile, il loro futuro già presente. Tutti gli aspetti del mondo, eletti alla vita dal cinema, sono eletti alla vita solo se hanno una personalità propria (Epstein, 1923, 1974, p. 140, traduzione nostra¹).

¹ « La personnalité est l'âme visible des choses et des gens, leur hérédité apparente, leur passé devenu inoubliable, leur avenir déjà présent. Tous les aspects du monde, élus à la vie par le cinéma, n'y sont élus qu'à condition d'avoir une personnalité propre ».

Bibliografia

Amiel, V., 2012, *Les représentations de Jeanne d'Arc au cinéma*, in Neveux, F. (a cura di), *De l'hérétique à la sainte : Les procès de Jeanne d'Arc revisités* [en ligne], Caen, Presses universitaires de Caen.

Bonnaire, S., 1994, *Le romain d'un tournage. Jeanne la Pucelle*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.

Epstein, J., 1923, *De quelques conditions de la photogénie*, in *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris, Les Écrivains réunis, 1926, ripubblicato in *Écrits sur le cinéma*, t. I, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », 1974.

Malthête, J., 2002, *La Jeanne d'Arc de Georges Méliès*, in “1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze”, n. 36, pp. 117-132.

Margolis, N., 1996, *Joan of Arc: Maneuverable Medievalism, Flexible Feminism*, in “Medieval Feminist Newsletter”, n. 22, pp. 21-25.

Mayward, J., 2016, *The Cinematic Saint: Joan of Arc*, in “Bright wall / Dark Room” [online], n. 40: Faith.

Pernoud, R., 1997, *Jeanne d'Arc*, Paris, Éditeur Librairie Académique Perrin.