

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Françoise HAFFNER

Du spirituel dans l'œuvre de Carl Théodor Dreyer (1)

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1972, tome 68, p. 181-195

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

Du spirituel dans l'œuvre de Carl Theodor Dreyer

Il est certainement beaucoup de voies pour appréhender l'œuvre de Dreyer. L'évidence de son style, l'achèvement esthétique de la plupart de ses films, inviteraient à se pencher sur l'art de Dreyer, le souvenir ébloui de quelques personnages, Jeanne, Ann, Inger, Gertrud ; à l'étude de Dreyer, peintre de la femme ; sur le retour insistant de certains sujets : le procès, la sorcellerie, la mystique ; à l'étude aussi de la thématique. Mettre l'accent sur l'esthétique serait limiter le propos de Dreyer, mais ne se pencher que sur sa thématique ou sa métaphysique, cela ne nous renverrait-il pas une image aussi décevante du cinéaste ?

Il y a chez Dreyer une volonté certaine de faire de l'art, d'être un artiste, mais non de faire de l'art pour l'art. Dreyer s'est exprimé sur le but poursuivi et les manières d'y parvenir dans de nombreux articles et interviews. L'ensemble de ses propos forme une préface à ses œuvres comparable aux préfaces de Corneille ou de Molière ; son œuvre elle-même ne fait qu'accentuer cette parenté avec l'art classique.

DES PRINCIPES D'UNE CREATION

D'un art classique

Classique, Dreyer l'est d'abord par sa conception de l'art ; son idéal est un idéal de clarté et de simplicité, lesquelles doivent naître de l'adéquation du fond et de la forme. A l'idée correspond une forme ; que cette idée soit contemporaine de la forme ou antérieure à celle-ci importe peu si la synthèse s'opère dans l'acte de création ; l'essentiel dans cette conception de l'art est que dans l'ordre des essences, qui peut ne pas être celui de l'existence, l'idée soit première, et que l'art soit avant tout un problème d'expression, d'incarnation de l'idée. Ce terme pour Dreyer

n'a rien d'intellectuel ni d'abstrait ; l'idée est expérience spirituelle qui s'exerce dans un monde des Idées indépendant de l'homme, mais dans l'homme.

Comme dans l'art classique encore, l'homme est la mesure de toute chose. « Dans tout art, c'est l'homme qui est déterminant. Dans un film, œuvre d'art, ce sont des hommes que nous voulons voir et ce sont leurs expériences spirituelles, psychologiques que nous voulons vivre », écrit Dreyer dans un article intitulé : « Au sujet du style cinématographique ».

Le contenu d'un film, sa matière, est donc la vie spirituelle de l'homme, qu'il appartient au créateur d'exprimer avec beauté. Comme les auteurs classiques, Dreyer ne met jamais l'accent sur les conditions historiques de la vie des hommes ; non qu'il en soit incapable, car beaucoup plus qu'un Racine il est attentif à recréer l'espace et le temps dans lesquels vivent ses personnages, mais sans souci de l'anecdote ou du pittoresque, seulement parce que cet espace et ce temps sont l'expression immédiate d'un esprit ; et là encore il est classique ; s'il sait saisir l'esprit d'un temps, ce n'est pas pour en tirer une vision relativiste ou historiciste du monde selon une optique en honneur surtout depuis le dix-huitième siècle, mais pour mieux incarner l'esprit de l'homme qui s'exerce toujours selon les catégories de l'espace et du temps, sans que ces catégories séparent les hommes. Dreyer nous met **en présence** de l'esprit humain. Le passé et l'avenir n'existent pas réellement. Le présent seul existe. Et nous pouvons être plus contemporains de Jeanne d'Arc ou du Christ que de notre voisin de palier, car le rapport de contemporanéité est un rapport de consciences. Pour établir ce rapport de consciences, pour amener le spectateur à vivre les expériences spirituelles des personnages, il faut que les personnages soient crédibles ; de là ce réalisme qui tend à l'abstraction, comparable à la vraisemblance des classiques.

Un art classique qui prend sa source dans une vision de l'homme comme universel ne recherche pas l'originalité en elle-même.

Peu importe à Dreyer que le matériau ne soit pas de lui ; il semble même que le recours à une œuvre littéraire fortement élaborée, comme pour *Dies Irae* ou *Ordet*, à un personnage qui a déjà une existence réelle et mystique dans la conscience du spectateur, Jeanne ou le Christ, serve le propos de Dreyer, puisqu'il existe déjà une élaboration spirituelle de la réalité, des liens tissés de l'œuvre d'un artiste à un autre, de la conscience de l'auteur à celle du spectateur ; des liens entre le passé et le présent ; liens aussi entre les arts : Dreyer demande à la peinture, à la poésie, à la musique et à l'architecture d'être un médiateur entre la réalité et l'esprit. L'esprit est un, l'art aussi... et le cinéma devient le symbole de cette unité.

Mais l'esprit, s'il est un et universel, s'incarne dans des individus exceptionnels qui acceptent d'accomplir la spiritualité de l'Homme, alors que la plupart des hommes préfèrent survivre dans les cadres qui sont établis en dehors de leur personne ; et Dreyer voudrait amener le spectateur à une prise de conscience de sa vocation spirituelle.

Vouloir faire partager au spectateur des expériences spirituelles, c'est assigner à l'art une fonction morale.

Cette volonté est encore celle de l'art classique, qui, à travers la **catharsis** tragique ou la distance comique, espère amener le spectateur à une libération spirituelle, à plus de lucidité sur lui-même et sur les autres, et (qui sait ?) à une action. Mais est-ce possible ? L'art peut-il franchir le fossé qui semble séparer la représentation de l'être lui-même, l'esthétique de l'éthique ? Les titres mêmes des œuvres de Dreyer montrent que celui-ci le pensait, depuis *Les Pages du Livre de Satan*, en passant par *Aimez-vous les uns les autres*, *Tu honoreras ta Femme*, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Dies Irae* et *Ordet*, l'art a pour lui une fonction didactique ; s'il est expression de l'esprit, il est action spirituelle comme la Parole ; mais encore faut-il que la parole soit substance et non bavardage, que la représentation artistique soit réellement animée par l'esprit, et non image fallacieuse de la vie spirituelle ...

A travers la représentation de la destinée de certains êtres, confrontés à eux-mêmes et aux autres, Dreyer cherche la voie possible de l'accomplissement spirituel de l'individu et à faire partager au spectateur cette recherche même, en sachant que toute expression, tout enseignement peuvent être exploités bien loin de l'esprit, dans les cadres sclérosés de l'insincérité...

Mais que ceux qui ont des oreilles entendent, que ceux qui ont des yeux voient. L'art est-il alors nécessaire ? et la philosophie ? et tous les modes d'expression du spirituel ? Si cette expression n'est entendue que de ceux qui sont sur la voie, cette expression est peut-être là pour établir une communauté spirituelle entre les individus qui ont choisi la quête au milieu des « on » et des « nous » d'un conglomerat social stéréotypé ; communauté qui relie entre eux les héros et les héroïnes de Dreyer, et Dreyer à Rembrandt, Racine et Kierkegaard, et à tous ceux qui sont en quête d'eux-mêmes, de l'Homme, de l'Esprit, qui ont choisi l'être et non le paraître.

Mais sur la voie de l'être, de l'accomplissement spirituel, quelle est la place et la fonction de l'art par rapport à la philosophie et à la sagesse ? L'art est-il un moment indispensable de la vie spirituelle de l'homme ? Y aurait-il un stade esthétique avant le stade éthique et métaphysique ? ou est-il une voie particulière de la réalisation spirituelle de l'homme ?

De l'art — et en particulier de l'art cinématographique — comme instrument de connaissance

Jusqu'à présent nous avons surtout souligné l'aspect apollinien, classique, d'un art qui se bornerait à exprimer et à orner ce qui a été découvert sans lui, un art-expression. Mais cette volonté d'expression n'est pas le but poursuivi ; elle n'est que le chemin d'une quête orientée par un désir que Dreyer lui-même a nommé : « Nous désirons que le cinéma nous entrouvre une porte sur l'inexplicable. » (Dreyer : *Au sujet du style cinématographique*). Si pour Dreyer, en art, « c'est l'homme qui est déterminant », il est aussi un mystère : inexplicable ? le mot ne peut être pris dans un sens absolu, car alors Dreyer ne choisirait pas une quête impossible. Mais pourquoi le cinéma comme instrument d'une telle quête ?

Comme dans toute vocation, il y a naturellement la part du hasard ; toutefois pour qu'on puisse parler de vocation, il faut que le hasard devienne destin, la rencontre, événement.

Dreyer, avant sa rencontre avec le cinéma, cherchait le moyen de faire coïncider son exigence fondamentale de sincérité, une vision directe du réel que le reportage journalistique avait aiguisé et une vision morale qu'il essayait de faire passer par l'humour, la tendresse ou l'indignation ; mais le journalisme ne lui permettait pas d'avancer sur le chemin de la connaissance.

Avec le cinéma, Dreyer trouve un moyen où l'expression de la vision peut éclairer la vision même. Plus que tout autre art, le cinéma permet la rencontre du réel tel qu'il apparaît et de ce qui peut mouvoir ce réel : pensées, imagination, sentiments...

Le film serait alors le lieu privilégié où le réel devient vision, où la réalité devient mythe, le mythe étant le sens irrationnel d'une réalité inexplicable, le seul mode d'ouverture possible sur le mystère.

Le regard de Dreyer est orienté par une double évidence, qui est d'ailleurs prise dans un même mouvement :

le monde est

et

le sens du monde vient d'un mystère qu'on ne saurait concevoir d'une manière rationnelle, mais qui éclaire les choses.

La base métaphysique de Dreyer est donc ce sens de l'innommé et de l'innommable que son esthétique sera chargé de faire apparaître.

Le cinéma invente alors son langage et invente l'homme puisqu'il découvre à celui-ci ce qui paraissait ne pas pouvoir être nommé.

Avec Dreyer, le cinéma devient moyen de connaissance de l'irrationnel, révélation ; et plus secrètement (plus profondément aussi) invente des objets inouïs à découvrir, devient création, Poésie.

Le cinéma comme métaphysique de la vision et de la poésie-langage

Dans l'œuvre de Dreyer, les liens qui uniront cinéma et spirituel deviendront de plus en plus étroits pour aboutir à une véritable métaphysique de la vision et de la poésie-langage, qui visera à réconcilier création, révélation et expression, intuition et réflexion, Dionysos et Apollon, *Vampyr* et *Le Maître du Logis* pour autant que l'on trouve l'une et l'autre voie à l'état pur chez le cinéaste.

Dreyer en effet savait que son but primordial était cette mise au jour de l'inexplicable, mais qu'il fallait amener progressivement le spectateur vers cet Etre qui n'apparaît que par éclairs.

Or quelle était la voie la plus sûre ?

Celle qui passait par les choses ; mais les choses se changeant en signe — comme il y a la croix et le signe de la croix, la croisée à la cellule de Jeanne et la réalité spirituelle que peut y lire celle-ci — les événements en mythes, la réalité en imaginaire. Du réel exprimé par l'esprit ou de l'esprit exprimé par le réel, les deux voies ne pouvaient que se rejoindre et se confondre dans le cinéma d'un homme à l'écoute de l'esprit.

Et là, l'aventure spirituelle d'un homme et celle du cinéma ne peuvent plus être séparées ; point n'est donc besoin de la biographie pour rendre compte de l'évolution de cette aventure, l'évolution de l'œuvre suffit. L'œuvre de Dreyer est une relation constante avec l'Esprit, Esprit qu'elle sollicite de la part du spectateur, Esprit qu'elle tend à exprimer à travers ce qui est montré, Esprit qui meut l'acte de création même. L'œuvre de Dreyer fut avant tout une aventure de l'Esprit, et cette aventure de l'Esprit, une aventure du cinéma.

EVOLUTION DE DREYER
DU DEVELOPPEMENT ORGANIQUE D'UNE ŒUVRE

Ce qui frappe avant tout le spectateur des films de Dreyer, c'est à la fois leur ressemblance profonde et leur disparité apparente. Au-delà des thèmes, du style de chaque film, l'ensemble de l'œuvre se développe toutefois, non selon une logique systématique, mais selon une cohérence organique.

Du monde de l'esprit ; des incertitudes de la voie à suivre

Il faut faire beaucoup de détours, à droite et à gauche, pour découvrir enfin où est la vraie voie. Elle est toute droite.

(Dreyer)

Jusqu'à *La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer cherche sa voie tant sur le plan esthétique que sur le plan spirituel.

Quoique certains critiques aient pu écrire qu'il n'y avait pas eu d'évolution dans l'œuvre de Dreyer, il a d'abord été à la recherche d'un équilibre, un équilibre lui-même dynamique.

Malgré quelques détours, il est vrai que Dreyer a suivi la voie droite, mais avant que la flèche et le but ne fassent qu'un, le chemin est à parcourir. Et quel chemin entre *Le Président* et *Gertrud*, entre *La Passion de Jeanne d'Arc* et *Vampyr*, pour prendre deux films qui se suivent chronologiquement. Est-ce seulement une évolution dans la recherche et la découverte d'un style ? Avec *La Passion de Jeanne d'Arc* le style est déjà souverain. Est-ce l'évolution thématique ?

Les critiques se sont plu à souligner la soumission stylistique de Dreyer à l'idée poétique à dégager de chaque œuvre, et par là même l'unité et la spécificité stylistique de chacun de ses films. L'œuvre peut paraître concertée ; elle l'est sans doute — la minutie de la préparation, la rigueur de la mise en scène, les déclarations de l'auteur sont là pour en témoigner — mais la poésie de ses films empêche de penser que son œuvre soit le fruit de ces dosages prémédités que Valéry prête aux poètes les plus grands. Il me semble qu'un poète, un créateur, ne s'ajoute pas son œuvre, mais tout au plus se la révèle, quitte à écrire (avec la coquetterie du génie et le goût de la mystification relevés par Baudelaire) *La Genèse d'un Poème*, si l'on se nomme Edgar Allan Poe.

Le style de l'œuvre n'est pas appelé par le sujet, car le sujet n'est qu'une donnée extérieure permettant à l'auteur d'aider les choses à matérialiser le plan spirituel. Il est à peu près certain que, si Dreyer avait tourné *La Passion de Jeanne d'Arc* en 1964, elle aurait été plus proche par le style, c'est-à-dire par l'esprit qui l'aurait animée, de *Gertrud* que de la version tournée en 1927. L'apparente autonomie de chacune des œuvres de Dreyer par rapport aux autres et par rapport à leur auteur vient de leur parfaite réussite. Elles vivent chacune d'une vie propre, car en elles l'esprit s'est authentiquement incarné, mais c'est chaque fois un moment de l'esprit de Carl Theodor Dreyer, l'étape d'une quête que la mort seule peut permettre de dire achevée.

Comme dans une œuvre classique, chaque cellule est en elle-même une et finie, mais, au contraire de l'œuvre académique, elle est organiquement reliée à l'ensemble, pour constituer l'œuvre entière.

On a souvent souligné les constantes de la thématique de Dreyer : la puissance du mal dans le monde, la souffrance, le fanatisme et l'intolérance, l'oppression de la société sur les individus, le sens de la vie trouvé dans l'amour et dans la mort, l'attention permanente portée à la condition humaine, à l'esprit de l'homme confronté au monde et à lui-même. En même temps que ces constantes, il y aurait une évolution continue du style de Dreyer, comme si la recherche de celui-ci était la recherche de l'accomplissement stylistique d'un univers spirituel donné au départ. Dreyer aurait de mieux en mieux dominé son style en établissant de plus en plus l'équilibre entre abstraction et réalité, car Dreyer veut mener le spectateur vers l'abstraction. « Abstraction, écrit-il, peut sonner aux oreilles des gens de cinéma comme un vilain mot. Mais mon seul désir est de montrer qu'il existe un monde au-delà du naturalisme terne et ennuyeux, le monde de l'imagination. Il est certain que la transformation doit se faire sans que le metteur en scène perde son contrôle sur la réalité. Sa réalité remodelée doit toujours rester quelque chose que le public puisse reconnaître et à laquelle il puisse croire. Il importe que les premières étapes vers l'abstraction soient franchies avec tact et discrétion. On ne doit pas choquer les gens, mais les guider doucement vers de nouvelles routes. »

L'œuvre pour Dreyer n'est pas une création dans laquelle le créateur contemplerait son visage avec une satisfaction narcissique. Le film est fait pour le spectateur. Si Dreyer ne pensait pas qu'il a une expérience spirituelle à faire partager au spectateur, il ne tournerait certainement pas des films. Il est donc essentiel qu'il soit compris ; et bien des caractères de son style viennent de cette exigence didactique primordiale. Aussi bien le problème des rapports entre abstraction et réalité est un problème de communication plus qu'un problème métaphysique. Il semble bien que pour Dreyer le peu de réalité du monde dit réel, et

l'existence de l'imaginaire, de l'esprit et de l'âme soient une évidence qui fonde son œuvre tout entière. Le problème est donc, avant tout, de faire partager cette évidence. Mais si évidence il y a, elle n'a rien de figée ; elle est l'élan d'une vie spirituelle.

Et l'œuvre de Dreyer trouve une forme de plus en plus pure au fur et à mesure qu'une évolution métaphysique se produit, et que l'auteur prend une conscience de plus en plus nette des moyens d'exprimer sa recherche spirituelle.

Le problème pour Dreyer est d'amener le spectateur devant et dans le monde de l'imagination ; le seul moyen pour que l'existence de ce monde surnaturaliste soit probante est que la réalité apparente soit respectée, reste présente. La rencontre entre réalité apparente et imaginaire se fait au sein du mythe, au sein de la conscience mythique qui seule peut donner l'unité ontologique à ce qui paraissait d'abord séparé. Toutefois il faut prendre garde de ne pas tomber dans l'allégorie, qui est l'antithèse de la mythologie, car l'allégorie est du monde de la scission, alors que, selon la définition de Schelling, « la signification de la mythologie ne peut être que celle du processus à la suite duquel elle naît. Il faut la comprendre telle qu'elle s'exprime, comme si rien d'autre n'avait été sous-entendu, comme si elle ne disait que ce qu'elle dit. »

La voie de l'équilibre entre mythe et réalité, surnaturalisme et naturalisme, abstraction et représentation du concret, lui sera montrée au début de sa carrière par le cinéma américain et le cinéma suédois.

Le cinéma américain lui ouvrira « le chemin de la représentation de l'homme » exprimée par « l'élaboration des types » et le « réalisme » du jeu des acteurs, conséquence de l'emploi du gros plan. Mais la rencontre avec l'esprit au cinéma aura lieu à la projection du film de Griffith, *Intolérance*, où le montage est l'expression directe de l'idée, l'incarnation d'une vision du monde. L'esprit, il le trouvera aussi dans le cinéma suédois, et particulièrement les films de Sjöström et de Stiller : « Le film suédois a fait siennes les qualités du cinéma américain et en a laissé les défauts. Il a acquis son originalité en se faisant l'interprète d'une véritable et authentique représentation de l'homme. Les figures qui peuplent les meilleurs films suédois sont si vivantes qu'on en sent presque la pulsation » (Dreyer).

Dreyer va chercher cette pulsation de la vie dans la soumission profonde et humble au réel. Même si elle est entachée de mélodrame, de grimaces, cette recherche est sensible dès *Le Président*, mais elle sera évidente dans *La Quatrième Alliance de Dame Marguerite* et surtout *Le Maître du Logis*. Cette voie réaliste est dans la lignée de son talent de journaliste. Toutefois cette soumission au réel s'approfondit dans un

réalisme psychologique très fouillé. Les êtres sont vrais dans leur comportement, le cadre dans lequel ils vivent, les rapports qui les unissent les uns aux autres ; ils sont vrais surtout dans ce qui les meut, car Dreyer ne demande pas aux acteurs de **représenter** un personnage, mais **d'être** le personnage. Il faut que l'acteur arrive à incarner la vérité de l'individu qu'il est chargé de représenter, car le spectateur doit participer à la vie de l'âme, vivre par l'imagination des expériences intérieures. Et Dreyer se penche avec tendresse sur les méandres psychologiques de consciences troublées. Par le truchement d'auteurs dramatiques ou de romanciers danois, il est l'héritier du roman et du théâtre psychologiques de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, à la fois réaliste et symboliste. *Le Président*, *Mikaël*, plus tard *Gertrud*, sont les films les plus représentatifs de ce courant.

Mais l'étude psychologique n'est pas le but dernier poursuivi par Dreyer. Comme le réalisme extérieur, il n'est qu'un moment, ou qu'un moyen dans la découverte d'une vision du monde.

Représenter l'homme pour Dreyer, c'est bien sûr représenter ce qui est incarné, mais ce qui l'intéresse, c'est l'esprit qui s'incarne dans des manifestations sensibles. Cet esprit est une force qui transcende les individus en tant qu'il ne cesse de s'incarner dans l'Histoire, mais qui peut se mouvoir complètement en chacun d'eux. Cet esprit a deux têtes, le Bien et le Mal.

La vision de Dreyer est une vision métaphysique et morale de l'affrontement tragique du Bien et du Mal.

De cet affrontement, il nous donne une figure encore allégorique, mais fondamentale dans *Les Pages du Livre de Satan*.

« Les Pages du Livre de Satan »

Le film montre l'esprit du mal incarné en Satan dont on voit les divers avatars dans les différents épisodes. Les individus définis par une fonction, une idéologie, un espace et un temps ne sauraient masquer que la même force spirituelle agit en eux, à travers eux, par eux ; qu'ils en sont l'incarnation. Satan ? c'est Lui, le pharisien qui pour quelques pièces entraîne Judas à trahir le Christ ; Lui, le grand inquisiteur, dans l'Espagne de la Renaissance ; Lui, encore, sous les traits d'un policier « révolutionnaire » pendant la Révolution française ; Lui, toujours, le moine bolchevik, en Finlande en 1918. Alors que l'image d'un berceau relie les différents épisodes *d'Intolérance*, imposant malgré tout une image radieuse, bien que fragile, de la Vie, c'est Satan qui sert de fil conducteur au film de Dreyer. A l'optimisme de l'Américain répond l'inquiétude du Danois qui plante au centre de l'univers, peut-être à la racine de la vie même, le Mal.

Et à travers les quatre épisodes qui se succèdent avec un peu de monotonie, se trouve posé, d'une manière pas toujours convaincante certes, mais avec assez de vigueur et de netteté, le monde comme champ d'affrontement du Bien et du Mal. Le Bien et le Mal ne doivent pas être entendus ici comme des catégories morales abstraites, mais comme des forces spirituelles qui s'exercent en tant que mythes dans la réalité incarnée. Mythes, car le mythe est cette présence de l'être bon ou mauvais, dans le monde et surtout dans l'homme. En face de Satan, le Christ, et aussi Marie-Antoinette ou Siri.

Mais la présence du bien dans le monde ne saurait résoudre le problème du mal ; il en accentuerait plutôt le tragique. Le Christ, oui... mais Dreyer voit surtout sa passion. L'épisode « En Palestine » des *Pages du Livre de Satan* préfigure, avec quelques conventions, le Film à faire, toujours rêvé, toujours remis, « La Passion de Jésus-Christ ».

Mythe et réalité, Jésus-Christ, face à Satan, semble bien être une des références essentielles de la vision du monde de Dreyer, car il peut lire dans son destin la condition même de l'homme : l'Individu, qui veut réaliser l'Esprit dans ce monde va se trouver en conflit avec ce qui est animé par le Prince de ce monde, les groupes, les sociétés et leurs faux-semblants, et ne pourra résoudre ce conflit que dans la mort. La victoire spirituelle pourra-t-elle se produire aussi dans la vie ? C'est l'interrogation même que Dreyer poursuivra de film en film.

La vision du monde de Dreyer, débarrassée du vêtement mélodramatique du *Président* ou du vêtement un peu allégorique des *Pages du Livre de Satan* est une vision tragique qui tente de se transcender.

Dreyer pour ne pas rater son propos devait maintenir le lien entre le réel et le mythe, entre l'être et le paraître. La gageure était difficile à tenir qui était d'incarner l'Esprit dans l'Histoire, de donner à voir une vision mythique de la réalité.

Mais l'expérience des *Pages du Livre de Satan* est passionnante, qui fait prendre conscience à Dreyer de son univers, de ses moyens et de ses manques ; et du chemin à suivre pour parvenir à ses buts.

Il fallait qu'il manifeste une ambition en apparence moins grande, mais selon une ascèse plus rigoureuse.

Cette ascèse sera la soumission aux apparences, la plongée dans le sensible, pour tenter de saisir la pulsation de la vie.

« La Quatrième Alliance de Dame Marguerite »

Dans *La Quatrième Alliance de Dame Marguerite*, Dreyer se révèle un poète des paysages norvégiens. Il enracine profondément ses personnages dans un terroir, dans un temps. Le choix des acteurs est lui aussi dirigé vers la plus grande authenticité. L'ensemble est chaleureux, et d'autant plus qu'il prend sa source dans le genre esthétique le plus incarné qui soit : la farce. Mais par le personnage de Dame Marguerite, Dreyer opère le passage de la vision comique et réaliste à une vision plus riche de la réalité. Dame Marguerite a une force, une rectitude, une majesté, qui ne donnent pas prise au comique. Qui est-elle ?

« C'est une dame d'une grande sagesse, d'une grande expérience : elle a eu quatre maris ! » observe Dreyer avec un sourire. Cette grande expérience, qui semble d'abord la tenir à distance des êtres et des choses, lui donne aussi la possibilité d'aimer sans illusion, avec à la fois le renoncement à la vie et l'amour de la vie. Habitée par la vieillesse et la maladie, en contact direct avec la mort qui, en tant que certitude radicale, prend figure d'absolu, Dame Marguerite ne saurait avoir qu'un regard indulgent et ému sur la vie, le domaine même du relatif.

Ainsi le réalisme chez Dreyer trouve son achèvement et son dépassement par les personnages, car à travers eux il vise l'être ; et la réalité devient événement, c'est-à-dire avènement de l'esprit dans le monde, ou poésie, ou mythe.

Il en est ainsi de la mort de Dame Marguerite, de par la manière pleine de sérénité dont elle vit cette mort, de par la manière dont elle est vécue par contrecoup par son entourage : Kari trouve des gestes quasi liturgiques au moment de l'enterrement. Cette progression de la farce à la majesté se fait de l'intérieur, non comme un changement formel, mais comme un changement spirituel... Ce n'est pas la manière d'exprimer une même réalité qui est comique ou tragique, vulgaire ou poétique, c'est la réalité qui **est** telle dans le regard où elle apparaît. Et l'on comprend pourquoi Dreyer n'a pas souvent exprimé une réalité comique ; celle-ci pour lui est l'apparence ; sont comiques les êtres qui s'en tiennent à l'apparence, qui s'enferment dans l'illusion, et surtout que le créateur tient à distance. Dreyer ne peut prendre cette distance d'une manière continue, même en face de personnages « comiques », car ils ne sont comiques que si l'on oublie les rapports qu'ils entretiennent avec les autres. Dans *La Quatrième Alliance de Dame Marguerite*, le comique s'efface peu à peu pour laisser la place à l'humanité des êtres, la bouffonnerie des tentatives d'assassinat à la mort réelle et banale, comme il pourra ressurgir dans ses films les plus tragiques ou les plus graves, car le comique est une dimension de la réalité ; ainsi la scène de la réception du poète dans *Gertrud* est grotesque pour le spectateur

quand il reste extérieur au drame des individus, tragique pour Gertrud et pour le spectateur quand il participe aux sentiments de Gertrud,... et Dreyer demande au spectateur d'avoir ce double regard.

Avec *La Quatrième Alliance de Dame Marguerite*, Dreyer prend nettement conscience que la présence de la mort reconnue aide les individus à réaliser la libération de leur être, qui n'est pas le petit moi mesquin sur lequel le comique s'exerce.

La voie est donc trouvée de l'accession de l'être par le réel ; mais Dreyer n'a pas fini de tenter des expériences dans les directions les plus diverses.

« Aimez-vous les uns les autres »

Il conjugue l'influence de Griffith et celle de l'expressionnisme allemand dans *Aimez-vous les uns les autres* : intrigue chargée, sentimentalisme et pathétisme, effets plastiques à tendance métaphorique, expressivité un peu chargée dans le jeu des acteurs, manichéisme psychologique ... de tout cela Dreyer va se débarrasser très vite, mais il gardera toujours sa volonté didactique, tant sur le plan de la morale individuelle que sociale, dans sa condamnation de l'intolérance et du racisme, il gardera aussi son goût de la reconstitution la plus authentique possible d'un milieu et d'un temps qui lui sont pourtant étrangers. Cette capacité trouvera son plein épanouissement à partir de *La Passion de Jeanne d'Arc*, car elle sera le garant d'une universalité qui ne se dilue pas dans l'abstraction stéréotypée, mais s'enracine dans un moment précis et vivant.

Dreyer utilise des dons qu'il abandonnera définitivement ou presque par la suite. Nous avons parlé de son sens de la farce, de sa capacité à saisir la poésie des grands espaces. Il est tout aussi capable de diriger des foules, de rythmer avec vivacité une action mouvementée, de filmer aventures et chevauchées dans des paysages nordiques, qui n'ont rien à envier aux westerns américains... quelques journées de chemins buissonniers sur la route qu'il s'est tracée, mais qui lui permettent de mieux mesurer ce qu'il est, ce qu'il peut, ce qu'il veut. Chaque recherche, chaque réussite, comme chaque échec, sont autant de leçons à tirer. Ainsi le tournage d'une féerie, *Il était une fois*, lui apprend « l'amère leçon que vous ne pouvez pas construire un film sur l'atmosphère seule ». « A partir de ce film, ajoute-t-il, j'ai appris que les gens sont intéressés en principe par les gens. » La leçon ne sera pas oubliée pour *Vampyr* en particulier, et ce principe sera le seul qu'il aura. Hormis son intérêt pour l'homme, aucun système ne guidera Dreyer.

« Le Maître du Logis »

Cet intérêt pour l'homme lui permet de ne pas s'enfermer dans un pays, une époque, un milieu social : le Danemark, la Russie, la Norvège, l'Allemagne ou la Suède, plus tard la France ; le Moyen Age, le dix-septième ou le vingtième siècle, peu importe. A travers la peinture réaliste d'un milieu artificiel, il cherche l'éclair de conscience face à la mort de l'artiste bourgeois dans *Mikaël* comme il l'a cherché dans la pastoresse de campagne, Dame Marguerite. Peut-être a-t-il plus de tendresse immédiate pour les classes défavorisées, et elle transparait dans le sourire qui parcourt cette tragédie du quotidien qu'est *Le Maître du Logis* ; mais caricature, indignation, humour tendre dénoncent toujours avec vigueur les attitudes sclérosées.

Avec *Le Maître du Logis*, Dreyer a atteint une certaine perfection. L'ascèse entreprise depuis *Les Pages du Livre de Satan* a été poursuivie avec une rigueur qui est ici quasi totale.

Ainsi, dans ce film, il pratique déjà le cinéma qu'il défendra en 1933, dans un article intitulé « Le vrai cinéma parlant » :

« Le cinéma a commencé dans les rues, dans les ruelles en tant que reportage d'actualités. Malheureusement il est devenu la proie des hommes de théâtre, de l'étreinte desquels pour son bonheur il est en train de se libérer lentement car, pour devenir un art autonome, il faudra qu'il retrouve la rue et la ruelle, le reportage.

Le véritable film parlant doit donner l'impression qu'un homme équipé d'une caméra et d'un micro s'est glissé inaperçu dans un des foyers de la ville, juste au moment où le drame se nouait dans la famille. Caché sous le manteau de l'invisibilité, il a pris les scènes les plus importantes du drame et a disparu sans bruit, comme il était venu. »

Les principes du néo-réalisme italien ou du cinéma-vérité semblent ici énoncés ; le seul détail, mais d'importance où la marque particulière de Dreyer apparaît, est dans l'exigence d'une construction dramatique qui donne son sens à la réalité. L'autre élément d'abstraction est la lumière : « Le film présente la réalité elle-même dans une abstraction purement noire-blanche. » Et du réalisme minutieux peut se dégager une poésie qui confère au réel le plus banal une **aura** fantastique.

Cette poésie fantastique de la réalité la plus quotidienne et la plus humble naît de la proximité attentive et émue de la caméra, du génie plastique de Dreyer, de son emploi de la lumière, proche de la lumière naturelle et pourtant différente, qui confère aux êtres et aux choses

l'existence de la beauté. Prenant au piège de la lumière la fugacité des choses, il leur confère à la fois le poids et la spiritualité d'un éternel présent. Ainsi le rare se dégage du quotidien.

Le génie plastique de Dreyer s'accomplit dans le temps, mais un temps qui comme en musique ou en poésie est le présent de l'œuvre, et la cristallisation du présent dans l'éternité s'accomplit dans le rythme, le rapport des plans entre eux. Comme dans un tableau de Vermeer, l'œil est irrésistiblement attiré vers un point, la concentration se fait rythmiquement dans les films de Dreyer sur des gros plans, jusqu'à *La Passion de Jeanne d'Arc* surtout, qui détachent le visage ou l'objet de la réalité environnante, qui le déracinent un instant pour laisser transparaître son essence au sein même de son existence.

De cette dialectique du gros plan et de l'environnement naît le fantastique, la poésie ou la beauté qui est en toute chose... Poésie qui en prenant ses sources dans la vision et dans le rythme correspond à l'essence même du cinéma.

« **La Fiancée de Glomdal** »

Avant de pousser à ses dernières conséquences la dialectique du cadre et du gros plan, Dreyer va s'évader une dernière fois dans la nature, dans une psychologie assez fruste ; c'est pour lui deux mois de vacances en Norvège que le tournage de *La Fiancée de Glomdal*. Ce film est marginal dans l'œuvre de Dreyer, mais il est là pour témoigner à partir de quels choix et de quels renoncements celle-ci s'est peu à peu élaborée.

Elle a refusé les prestiges et les sortilèges des grands espaces, des aventures mouvementées, de la décontraction, dans lesquels le cinéma paraît se mouvoir le plus librement, avec le plus d'aisance et de naturel comme si cela correspondait le mieux à son essence. Les plus hautes œuvres se sont faites en tournant le dos à ce qui semble la vocation immédiate du cinéma et en allant vers les intérieurs, l'espace clos, l'absence apparente d'aventures, la parole, les rapports psychologiques, et surtout cet espace du dedans, cette vie intérieure, cette âme comme la nomme Dreyer, qui affleure sur les visages, dans les regards et dans les gestes.

Comme ses héros sur le plan moral et métaphysique, Dreyer accomplira son œuvre sur le plan esthétique et spirituel en sacrifiant l'accessoire, l'accidentel, le superflu, à l'essentiel, l'âme de l'homme.

Après les vacances de Glomdal, les influences complémentaires, les expériences diverses d'une recherche en dents de scie, Dreyer reprendra les éléments de ce qui sera sa voie droite dans *La Passion de Jeanne d'Arc* pour les transfigurer dans l'ordre du spirituel.

Dans *Les Pages du Livre de Satan*, Dreyer avait tenté d'exprimer une vision du monde mythique et mystique, mais il n'en avait réussi que partiellement l'incarnation ; il était donc allé à la recherche de l'être en partant plus humblement du réel dans les films qui sont ses plus belles réussites avant *La Passion de Jeanne d'Arc : La Quatrième Alliance de Dame Marguerite, Mikaël* et *Le Maître du Logis...* Sur cette voie, il était arrivé à une véritable représentation de l'homme dont il illimitait déjà le quotidien par la poésie de l'être, l'imaginaire, l'amour et la méditation sur la mort. Il lui restait à incarner la mystique pour accomplir cette voie et la mener plus loin encore sur le chemin de la sagesse.

(A suivre)

Françoise Haffner