

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Françoise HAFNER

Du spirituel dans l'œuvre de Carl Théodor Dreyer (2)

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1972, tome 68, p. 242-260

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

Du spirituel dans l'œuvre de Carl Theodor Dreyer

(Suite)

Jeanne à la recherche de son âme ou la mystique incarnée

La Passion de Jeanne d'Arc : le titre même de l'œuvre indique le propos de l'auteur : le martyr de Jeanne, pierre d'achoppement et révélateur de sa vocation.

Les Anglais sont là pour établir une hiérarchie des valeurs ; ils représentent au plus bas, la force et le pouvoir politique, la morale de fait. Au-dessus, la morale de principe, morale étroitement liée au dogme, représentée par le tribunal ; celui-ci est objectivement, pour tout chrétien, la référence suprême, la morale générale liant dogme et société, qui ne saurait souffrir d'exceptions. En face de ces deux forces, l'individu, en rapport direct avec l'Absolu, Dieu, premier servi.

Les hommes du tribunal ne méconnaissent pas cet absolu, mais il leur est impossible de comprendre un rapport avec Dieu qui ne passerait pas par leur médiation. Et la tragédie va naître de ces forces en présence. Comme pour Job ou Abraham, pour Jeanne l'accomplissement avec Dieu passe par une séparation tragique d'avec les hommes. Cette séparation est douloureuse, et la tragédie sera avant tout intérieure : Jeanne doute, vacille, se rétracte... Son doute est le fruit du désespoir.

Mais si la Foi l'acculait à une solitude tragique dans le monde, en tant que réprouvée, la victoire du corps sur l'esprit, du dogme sur la Foi, aboutit à ce qu'elle n'a jamais connu : la dépossession d'elle-même. Sa foi coïncidait avec ce qu'elle était, avec son âme. Alors, Jeanne se choisit à nouveau, en toute conscience. « Dieu sait où il nous mène. Nous ne comprenons la route qu'au terme du chemin. » La victoire de Jeanne sera son martyre, la délivrance sa mort.

L'expérience tragique de Jeanne est donnée au spectateur en un puissant raccourci qui ne lui permet pas d'échapper à la question essentielle : se perdre ou se trouver ?

La seule échappatoire dans l'ordre du temps n'en est pas une, car c'est un temps de méditation et de réponse à la question : la durée horizontale de la tragédie, la durée « historique », rencontre une durée verticale, spirituelle, presque hors du temps et toujours dans le présent, d'essence lyrique, qui s'exprime dans de longs plans pathétiques du visage de l'héroïne, équivalents cinématographiques les plus purs des stances cornéliennes ou des lamentos de la tragédie antique. Ces plans sont épanchement mélodique de la spiritualité vers l'extérieur après un retour sur soi.

La tragédie est ainsi le tout organique formé par une construction dramatique implacable comme un piège et le lyrisme de l'âme aux prises avec ce piège. Un film sur la torture, l'emprisonnement, l'asphyxie tant physique que spirituelle, s'accomplit dans une esthétique du resserrement par le cadre. A l'absence d'ouverture dans le temps correspond une absence d'ouverture dans l'espace. Rien n'existe, hors ce que nous voyons au moment où nous le voyons, et dans le cadre même nulle échappatoire possible non plus : tout est barrière, piège, prison, jusqu'à la lumière. La seule libération ne peut être que spirituelle. Dreyer n'utilise pas la profondeur de champ ; pour lui il n'existe réellement que deux dimensions : l'horizontale et la verticale. L'horizontale est du domaine du corps ; la verticale, de celui de l'esprit.

Mais cette esthétique n'est pas allégorique : elle est un des signes de cette mystique que Dreyer tente d'incarner à l'écran. Elle vit de la même vie que les êtres et les objets qui apparaissent... car l'apparence dans *La Passion de Jeanne d'Arc* naît dans la profondeur de l'être, à la source du regard. Pas de symbolisme expressionniste, mais la présence des objets vus, des êtres saisis par un regard. Jeanne rencontre sa pensée, son être dans le monde. Pour Dreyer tout procède de la vision intérieure, mais l'on ne saisit que l'extérieure. Il faut amener le spectateur à percevoir à partir de la vision intérieure qui unifié tous les points de vue possibles. Une métaphysique de la vision empêche le symbole de devenir cliché, donne à tout une existence mythique selon un art qui est le contraire de l'artifice. L'équilibre est trouvé entre signe et existence ; point d'équilibre que Dreyer a conscience d'avoir atteint quand il écrit que Rudolf Maté, son opérateur, lui a donné ce qui représentait sa « volonté », son « sentiment », sa « pensée » : **de la mystique réalisée.**

Dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer pousse plus loin encore ses recherches avec l'acteur. La mystique réalisée passe par la réincarnation de la martyre. En démasquant l'acteur, à partir d'un visage très individualisé, Dreyer nous permet d'assister à l'universalisation d'une personne. L'acteur est alors le personnage. Le visage de Falconetti a rejoint le masque d'Oedipe, selon des voies en apparence seulement

opposées, pour incarner dans la conscience du spectateur la souffrance, la tragédie de l'homme et son possible dépassement. Quel est le sens de ce destin ?

Deux mouvements tragiques se succèdent dans ce film. Celui qui par le truchement de l'appareil répressif de l'ordre établi amène une jeune fille à risquer son âme pour le salut de son corps ; salut dérisoire qui ne peut en rien contrebalancer la perte d'elle-même, la solitude la plus tragique qu'elle ait jamais connue. Mais le péché, comme le salut de l'homme, plante ses racines dans l'angoisse de l'âme humaine qui est le signe de sa liberté. Et s'il y a liberté, le saut dans le mal ne peut être définitif ; la liberté peut choisir le bien dans un nouvel acte.

Le second mouvement tragique aboutit, lui, à un véritable échec dans l'espace et le temps humain ; ce sera l'accomplissement du tragique dans la mort, mais son dépassement au regard de l'absolu qui coïncide avec l'âme de Jeanne. « Dieu, premier servi » ; ce rapport direct du sujet avec Dieu ne s'accomplit totalement que dans le martyre. Et c'est normal ; la société ne peut accepter l'individu qui refuse toute référence à son ordre. Le tragique vient de ce que l'accomplissement de la morale individuelle passe par la transgression de la morale naturelle, sociale ou religieuse. Mais du moment que Jeanne a choisi ce rapport, la tragédie est dépassée. Et n'est-ce pas seulement dans la mort qu'elle peut l'être, puisque le tragique coïncide avec la liberté, c'est-à-dire la vie ? La souffrance de Jeanne sur le bûcher n'est plus tragique pour son âme, mais elle témoigne de la douleur physique et du tragique de l'existence.

Le deuxième mouvement éclaire l'ensemble de l'œuvre qui devient ce que Dreyer a voulu qu'elle soit : « **Un hymne au triomphe de l'âme sur la vie.** »

Comme dans toute grande tragédie nous ne découvrons le sens qu'au terme du chemin. Si la tragédie n'était qu'une machine infernale à écraser le héros généralement victime, dans son mécanisme trop rigoureux, son suspense sans surprise, elle ne signifierait que l'absurdité du destin de l'homme, son sens spirituel ne saurait être éclairant ; il fermerait même à l'homme toute voie spirituelle possible, alors que *La Passion de Jeanne d'Arc*, cérémonie tragique et hymne, à travers l'émouvante succession des plans du visage de Jeanne, ne manque pas de donner au spectateur la vision de la dignité de l'individu. Et l'émotion du spectateur trouve sa sublimation dans la contemplation. Dreyer établit ainsi le seul lien possible entre une telle œuvre et le spectateur. Elle naît dans la conscience du spectateur de la même manière que le monde extérieur dans le regard de Jeanne. La compréhension du spectateur doit procéder de la vision intérieure ; le spectateur doit réaliser lui aussi (sur le mode esthétique, cela s'entend) la mystique.

Le style exceptionnel de *La Passion de Jeanne d'Arc* vient d'un sujet exceptionnel. Il ne s'agissait pas d'achever la réalité dans le mythe, mais de rendre **présente** une aventure d'emblée réelle et mythique ; sa recreation passe par les voies d'une mystique individuelle qui s'accomplit dans l'ascèse d'un affrontement tragique avec le monde et soi-même. Cette mystique fait se lever le dieu au cœur de l'homme ; Jeanne trouve son âme dans la mort, dans l'accomplissement d'un destin accepté. Au-delà du pathétique, de l'indignation, des vociférations et de la cruauté, au-delà de cette esthétique de la torture si souvent et presque uniquement soulignée, il y a, au terme d'une ascèse, cette admirable sérénité de Jeanne, cette admirable solidité de l'œuvre, si proche par l'esprit de l'église romane, dont Jeanne semble l'incarnation et qui semble l'incarnation de Jeanne.

Est-ce la seule voie de l'accession au spirituel ? Avec *Vampyr*, Dreyer va poursuivre sa méditation sur le Destin de l'homme, selon un mode d'approche qui, pour n'être pas contradictoire avec celui de *La Passion de Jeanne d'Arc*, se situe sur un autre plan.

Vampyr ou la quête aventureuse

Car, aujourd'hui, nous voyons comme dans un miroir, confusément...

(Paul, Ep. aux Cor. 1 : 13)

Ce n'est certainement pas le personnage du vampire tel qu'il est représenté dans *Dracula* ou *Nosferatu* qui a intéressé Dreyer dans *Vampyr*. Les sources sont là pour en témoigner, ainsi que le scénario. Les sources ? Des traités, des ouvrages généraux et divers sur la magie, la sorcellerie, la mystique naturelle, en vogue au dix-huitième siècle et dix-neuvième siècle, dont on trouve l'influence bien marquée dans le film par le personnage de l'étudiant ès sciences occultes, et par un livre sur les vampires dans une édition du dix-huitième siècle : Donnat, *Histoire des Vampires*. D'autre part, il s'est inspiré très librement de nouvelles extraites d'un recueil de Sheridan le Fanu : *In the darkly glass*. Sheridan le Fanu est lui aussi marqué par le courant illuministe de la deuxième moitié du dix-huitième siècle et du dix-neuvième siècle avec l'influence très nette de Swedenborg et les apports scientifiques ou parascientifiques d'un Messmer, d'un Lavater ou d'un Gall ; sans oublier le scientisme évident qui apparaît souvent et qui introduit un peu d'ironie dans ces chroniques de l'étrange que sont les nouvelles de Sheridan le Fanu.

Mais Sheridan le Fanu ne dégage pas une perspective métaphysique ou mystique exprimée par une ascèse morale à poursuivre, malgré la phrase de Paul mise en exergue et les citations de Swedenborg qui ont dû attirer l'attention particulière de Dreyer. Sheridan le Fanu veut faire plutôt figure de journaliste de l'étrange, de ces cas où objectif et subjectif se mêlent, où l'individu découvre les possibilités insoupçonnées de sa pensée et du monde qui le mènent dans une zone qui est celle de l'esprit malade, mais où la maladie est le signe le plus tangible du travail du Malin dans le monde.

Dreyer a saisi dans ces sources une ouverture sur l'âme humaine. Au centre de cet univers ne trouvait-il pas le mal comme force agissante, dont il avait montré le travail dans le monde d'une manière souvent psychologique, mais aussi mystique dans *Les Pages du Livre de Satan* et *La Passion de Jeanne d'Arc*.

Et parmi les agents extérieurs ou intérieurs du mal, une des représentations les plus lourdes de sens : le vampire ; une des formes les plus populaires quoiqu'assez tardive — vers le dix-huitième siècle — de l'incarnation des forces démoniaques dans l'homme, de leur action sur les autres hommes, une des images les plus frappantes de la terreur de la mort.

Le Mal et la Mort dans leur rapport avec l'Amour et la Vie... Dreyer trouvait dans le vampire la figure mythique de ses préoccupations. Dreyer avec *Vampyr* entreprend une quête au royaume de l'inconscient, du rêve, du mythe, de l'imaginaire... Les phantasmes libérés peuvent-ils habiter le réel ? les vampires, créatures de rêves ou réalités ? Dreyer devant son film est comme son héros David devant les signes qui le sollicitent et l'appellent. Tous deux débarquent seulement prévenus des possibilités inouïes que peuvent réserver le réel et l'imaginaire, et attentifs. Dreyer abandonne les catégories rationnelles dont il s'est toujours méfié, mais il emporte avec lui un fil d'Ariane en forme de toile d'araignée chargée de prendre au piège l'irrationnel. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, c'était la martyre, incarnation de la mystique ; ici, c'est le vampirisme.

Maladie ? Magie ? Superstition ? peu importe ; le vampirisme est un mythe qui peut permettre de voir la mort et la vie d'un même point de vue, et de révéler peut-être quelque chose de la nature de la mort et de la vie, de la nature de l'homme. Dans les ouvrages sur le vampirisme, s'il règne la peur ou l'épouvante devant la mort, la maladie, un état étrange et terrible de l'homme, presque rien de l'attirail fantastique qui a fait le succès des films avec Christopher Lee ou, à un degré moindre, de *Nosferatu le Vampire*. Ici des gens normaux, paysans ou châtelains, peu importe, qui sont morts et qui, pour une raison mystérieuse (le mal peut-être, si l'on pense que la maladie selon ce système de croyances

est toujours le signe du mal, de la possession démoniaque), ne peuvent franchir la frontière qui sépare les vivants et les morts, et doivent, par un enchaînement fatidique, perpétuer cet état en s'alimentant à la vie même qu'ils contaminent, donnant ainsi naissance à de nouveaux vampires, selon un ordre tragique. Être sous la coupe d'un vampire revient donc à être possédé, non pas directement, mais au second degré, dans le monde naturel, par les forces démoniaques.

Sur un schéma donné par la littérature fantastique et les traités de vampirisme, Dreyer va créer une œuvre dans la tradition romantico-illuministe ou romantico-surréaliste ; œuvre où l'imagination est véritablement la reine des facultés.

Dans *Vampyr*, l'imagination n'est pas créatrice de métaphores ornementales : elle est vision, mise au jour d'une réalité plus totale que la réalité apparente. Cette imagination n'est développée que chez certains êtres prédestinés. Dreyer va faire son film sur un de ces êtres. Au début du film, David n'a pas encore fait l'expérience de sa faculté, mais comme l'araignée il est au centre d'une toile qu'il a tissée et qui le relie à des mondes soupçonnés certes, sur lesquels il a un certain savoir, qu'il ne connaît pas encore, mais qu'il peut connaître. Il lui reste à franchir la frontière qui est en lui pour que ce décor réel et banal, ce cadre de fin de semaine pour un inoffensif chasseur de papillons devienne une vision d'apocalypse où l'on s'embarque pour quelque passage définitif... Dreyer a su éveiller notre sens intérieur, et la réalité devient naturellement mythique. Allons-nous aborder à quelque royaume des morts ? « Il est des êtres prédestinés... » David Gray certes, et chaque spectateur. Point ne sera besoin de tourner un film à la première personne pour faire participer le spectateur à l'étrange aventure ; d'emblée celui-ci peut lire la réalité comme le symbole d'autres mondes ; il n'y a pas de symboles qui nous permettent d'interpréter la réalité ; elle est symbole.

Dès le prologue, le spectateur, avec le héros, abandonne les catégories habituelles de pensée, en particulier celle des antinomies en apparence irréductibles : âme et corps, rêve et réalité, mort et vie, objectif et subjectif, le concret et l'abstrait, le je et l'autre ; et comme pour David ce ne sera pas sans stupeur, une stupeur qui lui donne ce regard de dormeur éveillé, de somnambule.

L'homme se sert alors pour penser d'une symbolique mystérieuse qui sont les choses mêmes dans une lumière qui n'est pas celle du soleil. Le réel et le possible se rencontrent aussi sur le même plan de réalité. Tout s'incarne et se désincarne à la fois ; l'intérieur et l'extérieur se projettent sur le même écran, celui de la nature, celui du cinéma, fait de cette lumière qui est vision, de cette vision qui est à elle-même sa propre lumière. L'esprit ne saisit plus alors les objets, mais il est saisi par eux. Tout attend David. La vie est en apparence hasardeuse, mais

notre destin nous attend ; il se forme au large de notre pensée ; celle-ci n'a que la possibilité de le reconnaître et de l'achever dans la conscience. Et ce destin est avant tout la mort, en nous et hors de nous, partout. L'étrange, le scandaleux, l'horrible, est là toujours présent, la mort. A partir d'elle tout est possible. David est prêt à l'aventure. Personne ne lui a indiqué le chemin, mais ses pas le guideront là où il doit aller, aux lieux mêmes du conflit. Des ombres sont là qui l'attendent, ombres étranges, reflets sans corps ; des forces contradictoires traversent la nature, les forces de vie et les forces de mort.

L'homme fait partie de cette nature, il a en lui le cycle de la nature, vie et mort, les mêmes instincts qui le meuvent, mais aussi une conscience qui peut lui permettre de choisir son destin dans ce grand livre de la nature qui devient un livre de morale. Pour lui permettre de le déchiffrer, il a en lui un sens intérieur et la connaissance transmise par les autres. Il peut capter alors pour lui et pour les autres les forces maléfiqes comme les forces bénéfiques. Tant que David est perdu dans les brumes de l'incertitude, l'éclairage, l'image, sont en analogie réelle avec son état mental, et avec le rapport de forces qui règnent.

Vampyr n'est pas une tragédie mais une aventure. Tout est errance pour David, aventure hasardeuse vers une conscience ou l'aube d'une conscience. L'équilibre cosmique ne peut être rétabli que par la connaissance. David aux prises avec les forces cosmiques est analogiquement aux prises avec ses phantasmes, sa conscience avec son inconscient. Il n'y a pas à proprement parler de lecture illuministe et de lecture psychanalytique ; les deux sont les mêmes, dans une saisie qui donne d'abord le primat au macrocosme, et ensuite à la psyché humaine comme équivalent analogique du macrocosme.

Diabes ou névroses, peu importe l'appellation pour Dreyer, l'important est d'amener le fantôme au jour, lui ficher un épieu en plein cœur pour le faire retourner à sa vraie réalité, celle d'un cadavre banal, d'un effet de la passion ou de l'imagination, réalité difficile à supporter peut-être, mais réalité qui rétablit la lumière du soleil. La confrontation avec les ombres, les esprits maléfiqes ou l'inconscient et ses phantasmes permettent à l'homme et à la nature de se réaccorder, de prendre assise et solidité. Le monde de l'errance a pris le chemin de la quête, au terme de la quête l'action a été possible après une mort à soi-même. Toutefois le monde d'où émergent David et Gisèle ne s'ouvre pas sur un univers dilaté, la lumière elle-même reste bien incertaine... Dreyer ne rétablit pas de frontière dans l'univers, ni extérieur, ni intérieur. Le film a été saisie poétique de l'innommable, tentative d'expression de l'indicible, image de la mort et du néant, quête d'un salut possible à travers un langage qui s'organisait en vision, en mythe, en œuvre d'art ; il ne peut que se renvoyer lui-même au néant, au silence, jusqu'à ce qu'une nouvelle vision le fasse ressurgir à la conscience intérieure du

spectateur qui sera chargé d'inventer le film, comme toute réalité, pour Dreyer, devient le rêve d'un individu : la réalité est imaginaire, elle est poésie, elle est image de la mort. Avec *Vampyr*, à travers la mythologie du vampirisme, Dreyer a mené à un point d'abstraction poétique exceptionnel une métaphysique du rêve et de la mort, qui devient métaphysique de l'image et du cinéma.

L'individu et la société

Dans une autre direction esthétique, et en apparence seulement dans une autre direction métaphysique que celle de *La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer exprime une nouvelle fois, avec *Dies Irae*, mais d'un point de vue plus unifiant, la lutte des forces antagonistes, Bien et Mal, Jour et Nuit. *Vampyr* consacrait la victoire provisoire, car elle paraît bien fragile, bien instable dans ce monde de mouvance, des forces diurnes sur les puissances des ténèbres. *Dies Irae* marque le triomphe de la Justice Divine. Le film est sous le sceau du Père, Dieu de la Loi, qui poursuit l'Injuste jusque dans sa descendance, qui sonde les reins et fait apparaître le mal, de celui qui rend la « toute justice ». Voici le Jour de la Colère, le jour du Jugement de Dieu, le jour de l'Intolérance. Est-ce d'ailleurs la Loi Divine ou la toute-puissance de la loi sociale incarnée par un appareil dogmatique et inquisitorial ?

Dies Irae... le titre, l'ouverture du film, donnent d'emblée la dimension intemporelle de la tragédie incarnée dans un mythe chrétien. La représentation sera celle d'un rite noir, d'un rite de mort. Mais cette dimension intemporelle sera très fortement et très simplement incarnée dans le quotidien du Danemark du dix-septième siècle. Le fanatisme, l'intolérance ont un visage monstrueusement familier, rassurant. La délation... et il suffit à un magistrat de signer un ordre pour que l'appareil se mette en branle. Rien d'exceptionnel à cela ; la tragédie n'est pas manifeste, ni la catastrophe connue d'avance comme dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, l'épouvante et l'horreur ne sont pas extériorisées comme dans *Vampyr*.

Avec *Dies Irae* le quotidien s'accomplit naturellement dans le tragique. Rarement Dreyer aura si bien aidé les choses à matérialiser le plan spirituel, et cela sans tronquer la réalité. A partir d'un réalisme frappant dans la reconstitution d'une époque, de l'esprit d'un temps, à travers l'authenticité des personnages, Dreyer fonde une tragédie ; tragédie qui ne naît pas essentiellement de la splendeur stylistique qui hausse des personnages somme toute assez ordinaires au rang de « héros », ni de la pompe des cérémonies, ni du lyrisme des scènes d'amour, ni de la concision de plus en plus terrible de l'action, ni de la marche fatidique

vers le dénouement — autant d'éléments qui sont la conséquence et non la cause de la tragédie — mais de la place des personnages dans le monde, de la vision de Dreyer et de la démarche d'un héros tragique.

Le tragique ne vient pas de l'horreur de la réalité. La mort de Marthe est horrible, mais elle n'est pas tragique. Son effet dramatique est très puissant, parfaitement souligné par la mise en scène avec son jeu de lignes horizontales brusquement arrêtées par la verticale de l'échelle sur le bûcher et la chute de celle-ci selon un mouvement dramatique oblique, accentué par le visage de l'actrice hurlant ; il témoigne fortement contre le fanatisme. Le symbole de la croix à la fin et le cantique du « Dies Irae » seront eux tragiques, car ils seront les signes de l'itinéraire tragique d'Anne. Marthe ne connaît pas la chute tragique, car si elle est victime, elle se trouve sur le même plan spirituel que ses bourreaux. Absalon et Martin ne sont pas non plus des héros tragiques. Ils connaissent les angoisses de la liberté, les remords du péché ; mais ni l'un ni l'autre ne sont capables de sortir de l'incertitude, du désarroi, de tenter de vivre un absolu. « Hypocrite ! » a crié Marthe à la face d'Absalon, et Absalon, plutôt que de tenter d'établir un véritable dialogue, se réfugie dans son personnage d'ecclésiastique. Il ne peut pas regarder lucidement ses rapports avec Anne ; et quand il paraît accepter ce qu'il est face à sa femme, les forces qu'il déclenche sont trop fortes pour lui ; il tremble et il meurt. Comme dans ses rapports avec Marthe, il a fui devant ce qu'il pressentait en sa femme quand, le soir de son retour de chez Laurentius, il déclenche les réponses terribles d'Anne. Sa volonté de savoir n'est pas totale puisqu'il ne peut supporter la vérité ; et sa mort n'est pas comparable à celle de la cécité volontaire d'Oedipe, car elle marque la fin de son destin, un destin qu'il n'a pu assumer. Lâche et indécis est aussi Martin, qui semble bien petit devant Anne et devant Merete. Merete, un des pôles tragiques de l'œuvre ; elle est la vieille figure de la justice, de la vengeance et de l'ordre, mais elle n'est pas une allégorie ; en elle vit le cœur d'une mère (et d'une belle-mère), et si elle devient à la fin une vivante Némésis, elle ne cesse d'être une personne, faite de chair, de sang, de passions et de lucidité. Merete est le pôle statique de la tragédie, physiquement, moralement et esthétiquement ; figure de la Loi qui peut être ébranlée, mais qu'on ne saurait véritablement atteindre, assise qu'elle est sur la tradition, cimentée par la force de la société dont elle a la lourdeur compacte et la noirceur (sans qu'on puisse dire que, psychologiquement, elle soit totalement mauvaise). Anne est le pôle dynamique ; Absalon et Martin n'étaient qu'indécis, n'acceptant la loi sociale que comme assurance, comme masque derrière lequel ils pouvaient essayer d'oublier leur angoisse ; Anne agit, elle cherche la voie vers une vie possible où son être intime trouverait son épanouissement ; elle croit l'avoir trouvé dans l'amour et elle accepte de suivre les lois que lui dicte cet amour, même si elles sont en contradiction avec les lois sociales. Elle était d'instinct

l'ennemi de Merete, elle va le devenir d'une façon beaucoup plus consciente ; son amour pour Martin se fera protestation et révolte. Mais à ce stade-là sa figure n'est pas l'égale antithèse de Merete ; comme Merete devra parvenir à la scène finale pour atteindre à la grandeur tragique, il faudra qu'Anne se fasse la toute-justice pour devenir la victime tragique, lumière blanche en face de la lumière noire, individu crucifié par la loi générale et acceptant l'accomplissement du destin, le retour au néant, comme si le néant pouvait seul endormir cette douleur d'exister dont elle vient de découvrir la dure règle. Tout le passé devient prologue à cet anéantissement, sens et signes de cet anéantissement, mais Anne devait aller au bout de la tragédie pour connaître et se connaître. Anne devient le sommet d'une œuvre qui est une véritable naissance de la tragédie. Le style de l'œuvre — grand cérémonial du noir et du blanc célébré sur le rythme immuable du « Dies Irae », traversé par la souplesse des gris et des arabesques lyriques de l'amour et du rêve, déchiré par les cris de violence et d'horreur — témoigne que cette présence de la tragédie existait avant sa découverte des personnages, que la durée est comme la vision, une apparence, que la réalité est de toute éternité (mais d'une éternité qui est présence) cette croix noire où est sacrifié l'individu solitaire, croix qui lui permettra d'accéder au salut dans le néant. Comme toute œuvre close, la fin du film, son effacement, correspond parfaitement à sa métaphysique.

Avec *Dies Irae*, Dreyer amène au point le plus noblement désespéré qui soit sa vision tragique de l'existence. A ce point d'aboutissement Dreyer exerce également la pleine maturité de son style, dans lequel l'adéquation entre le fond et la forme est telle que le mot même d'adéquation n'a plus de sens. Une œuvre existe, épanouissant totalement les recherches de Dreyer, tant sur le plan esthétique que métaphysique, une œuvre parcourue par l'esprit qu'elle est chargée d'incarner.

La Parole : ou de la possible création de l'homme

Cette mort qui clôt la plupart des films de Dreyer, qui semble le lieu privilégié de l'accomplissement spirituel de l'homme, cette mort ne peut-elle être dépassée, vaincue ? N'y aurait-il pas une résurrection possible qui donnerait enfin un sens positif à la vie ?

Après *Dies Irae* marqué par le Dieu de Colère, *Ordet* ou *La Parole* ouvre une victoire possible à l'Amour du Fils. Mais il ne s'éloigne pas pour autant du scandaleux, de l'absurde. Dreyer a trouvé dans Munk, l'auteur de la pièce qu'il va adapter, un héritier de l'irrationalisme kierkegaardien, car prendre le miracle pour éclairer la vie est scandaleux. Le miracle est ici la réponse scandaleuse à la souffrance et à

la mort scandaleuses. Souffrance et miracle sont des folies de Dieu, mais pour accéder à la folie du miracle, l'homme doit passer par la souffrance, vivre des épreuves qui le nettoient de ses pauvres certitudes qui ne sont que d'étroites habitudes, et accéder à cet état d'innocence enfantine qui seul peut ouvrir les portes du royaume.

En apparence à Borgensgaard, l'équilibre entre l'individu et son entourage est réalisé. Un christianisme éclairé serait-il possible ? sans intolérance ? Il suffit de voir le père réagir à la folie de Johannès, puis à l'amour d'Anders pour Anne, la fille du tailleur, pour comprendre que le « chrétien réjoui » est lui aussi plein de fanatisme.

Le dogmatisme chrétien peut alimenter une morale de la quiétude un peu tiède qui s'accommode d'une vision du monde rationaliste ; étant dogmatisme, il renforce les passions dont la plus profonde est le sentiment de la communauté des croyances, des traditions, des usages, hors de laquelle un homme n'est plus un homme, tout au plus un fou, un dévoté, un barbare.

Le sectarisme religieux recouvre et renforce les barrières sociales. Dreyer avec *Ordet* fait un pas de plus vers la représentation toute simple de la réalité. « Nous servir de la caméra pour effacer la caméra » ; le sens de cette formule n'est-il pas tout simplement dans cette humble soumission au réel qui apparaît tout au long du film : le café réchauffé et resservi, les gestes de pâtissière d'Inger, le départ au travail de Mikkel, les bruits de la ferme... ?

Le réalisme des détails concourt au réalisme de l'ensemble. La durée réelle d'une action avait rarement été exploitée d'une manière aussi concertée avant *Ordet*, même dans le néo-réalisme italien. Les conversations entre Borgen et Inger, l'entrevue entre Borgen et Peter, l'accouchement, les coups de téléphone, ont la durée et la pulsation du temps vécu jusqu'à la lenteur, jusqu'à l'insoutenable même pendant l'accouchement. L'horloge de la salle de séjour est le symbole et le témoin de ce temps.

Cette coulée temporelle est soulignée, comme accompagnée, par des mouvements de caméra qui enveloppent les personnages, les suivent attentivement, les réunissent ou les isolent. Car dans cet espace et dans ce temps vit une famille, une communauté, avec ses joies et ses peines, ses espérances et ses déceptions, ce qui unit et ce qui sépare.

Mais le réalisme de Dreyer ne vise ni au documentaire, ni au constat sociologique, ni au réalisme poétique.

Dans cet univers parfaitement hiérarchisé, parfaitement en équilibre, parfaitement vraisemblable, où est la faille par où pénétrera le mystère qui est le sens de cette réalité apparente ?

Elle est d'abord dans la présence de Johannès et de sa folie. La recherche de Johannès dans la lande est le symbole de la recherche et de la solitude intime de chacun que les réunions familiales dans la salle commune, les gestes quotidiens masquent, car ils tissent les liens si forts de l'habitude. Mais aucun des membres de la famille n'est prêt à comprendre le sens de cette quête. Johannès lui-même n'est-il pas égaré ? Dans sa folie, il semble mieux voir la réalité, mais il n'est pas capable par ses vaticinations étranges d'ouvrir les yeux de son père et de ses frères ; seule Inger pressent ce qu'il peut y avoir de sagesse dans cette folie. Toutefois pour Dreyer, la folie comme l'imagination et le rêve, si elle donne un état de clairvoyance, ne permet pas de changer la vie, d'instaurer la vraie vie ; elle n'en est que le pressentiment. Johannès est là pour indiquer aux autres une réalité derrière les apparences qui les aveuglent. Il allume des bougies pour leur signifier que ce n'est pas le soleil qui éclaire les choses. Il sait — alors que la vie semble rayonner à Borgensgaard — qu'Inger, en disposant en toute candeur sacrilège de la vie qu'elle porte en elle, attire sur elle la colère de Dieu ; il sait que la mort est déjà là dans cette salle et que le temps si minutieusement enregistré par Dreyer dans son déroulement fatidique d'horloge n'est lui aussi qu'une apparence, puisque lui, Johannès, peut voir passé, présent et futur dans un même instant.

Ici Dreyer poursuit la méditation commencée dans *Dies Irae* sur la puissance spirituelle de la parole. Les coïncidences dévoilant le sens mystérieux du monde deviennent réellement des prophéties. Johannès n'est d'ailleurs pas le seul à semer des signes, à utiliser la puissance spirituelle de la parole sans en mesurer les conséquences. Ainsi Inger au début déclare : « Jésus a dit qu'il donnera ce que nous lui demanderons », préfigurant dans l'affirmation de sa foi le miracle final ; signe encore que la gravure évangélique de la résurrection d'une femme. Les signes de vie répondent aux imprécations de mort émises par Johannès et Peter. Mais pour que la dialectique entre la mort et la résurrection, le châtement et le salut, s'instaure, il faut que le désordre s'installe dans cet univers où règne la bonne conscience satisfaite, la tendresse institutionnalisée, la folie acceptée, la certitude que rien de mauvais ne saurait arriver aux justes. Ce que la parole de Johannès n'a pu faire, la souffrance issue du mal le fera. Les certitudes de chacun seront ainsi balayées.

Pour qu'un ordre authentique s'instaure (qui soit non la caricature mais l'harmonie de la vie), il faut que l'ordre ancien, l'ordre établi soit renvoyé au néant. Et cela n'est possible que par le passage dans le chaos de la souffrance et de l'ordre figé de la mort.

La mort d'Inger, après celle de son fils, est la fin des certitudes de chacun. La vision de son visage complètement renversé exprime avec force ce renversement de la réalité. Chacun se trouve en face de sa

vraie réalité dans cette absence tragique révélée par la mort. Le monde vécu selon l'espace et le temps de l'habitude n'était qu'apparence. Inger morte, il ne reste plus que la certitude glacée que le temps n'existe pas ; l'horloge a cessé de battre... La caméra s'est figée. Le mouvement n'est-il pas lui aussi dérisoire simulacre de vie ? La lumière elle-même n'est plus celle du soleil. La mort blanche éclaire d'une lumière aiguë et terrible un espace réduit à sa plus simple expression. Tous les signes de la vie quotidienne ont disparu. Plus rien ne peut maintenant détourner les personnages de la terrible réalité...

Si une vie est encore possible, c'est en eux qu'ils la trouveront... Et Mikkel éclate en sanglots, Morten pardonne à Peter, Peter donne sa fille à Anders, et Johannès reparaît, lavé et purifié du fardeau de sa folie. Avec son entrée, l'espace abstrait commence à s'animer plus intensément d'une vraie vie ; la simplicité de sa mise rompt avec l'ordonnance pleine de cérémonie des vêtements de deuil. Il est l'image d'un ordre reconquis aux sources de la vie, et la petite Maren qui se glisse à ses côtés, qui met sa petite main dans la sienne et lui demande avec la tranquille simplicité, la tranquille confiance de l'enfance de ressusciter sa maman, est la vie que rien encore n'a figée, que rien encore n'a perturbée. Johannès est l'ordre d'après le péché ; Maren, celui d'avant le péché ; et tous deux doivent conjuguer leurs forces pour aider la grâce, l'amour, la vraie vie, à circuler dans les êtres et les choses. Johannès peut alors prononcer la Parole. Comme les paroles de mort, les paroles de vie ne prennent leur puissance que de l'esprit qui les prononce ; elles n'agissent de même que sur ceux qui les acceptent. Ici, chacun est prêt à accepter le miracle d'une résurrection, pour Inger naturellement, mais aussi pour eux-mêmes.

Une harmonie spirituelle s'établit entre les êtres selon une hiérarchie qui ne doit plus rien à l'ordre figé de la tradition et des habitudes. Tout s'ordonne, mais avec souplesse, autour du couple d'innocence, Johannès et Maren, et du couple d'amour, Mikkel et Inger. Une même grâce baigne les individus, elle est la vie, la vraie vie.

Mais il a fallu passer par le désordre, la souffrance et la mort pour retrouver cet état d'innocence que la petite Maren n'a jamais quitté. Et cette souffrance et cette mort ne sont pas totalement effacées par la résurrection. Le visage d'Inger est encore creusé par la terrible expérience quand elle mord avec passion le visage de son mari... « La vie, oui, la vie »... mot terrible et merveilleux à la fois... Un sens a été trouvé, mais il faudra une attention de tous les instants pour ne pas tisser à nouveau le cocon des habitudes.

Avec *Ordet* toutefois le néant se trouve dépassé ; la victoire spirituelle peut se faire dans la vie.

Dans *Dies Irae* tout tendait à l'isolement, et la mise en scène soulignait ce vide. Ici, au contraire, tout tend à relier les êtres à la ferme des Borgen ; et le salut final n'est pas le salut d'un seul mais le salut de tous. Anne était seule à se libérer, et peu à peu la caméra l'isolait. Dans *Ordet* au contraire tous restent à la fois centre et périphérie de l'action. Si une hiérarchie spirituelle est proposée, il n'y a pas de héros, car *Ordet* est le film de l'échange, de la communauté.

Et le film se referme sur l'image d'un couple...

La foi de Dreyer est en la possible création de l'homme par l'amour ; par la réinvention du scandaleux amour du fils de Dieu. Et cette foi, il nous la fait partager l'espace d'un film avec une grande sobriété de moyens, nous amenant progressivement à rompre l'évidence des apparences pourtant minutieusement décrites pour faire apparaître le sens scandaleux et merveilleux de la vie ; et le miracle est alors accepté par le spectateur avec la simplicité de la petite Maren. Et c'est peut-être là le plus grand mystère de l'œuvre de Dreyer, qu'il ne soit pas nécessaire d'adhérer personnellement à son sens pour l'aimer et la comprendre, alors même que rien n'est donné au spectateur pour le distraire de ce sens, que la beauté de l'œuvre vient uniquement d'un sens parfaitement dévoilé.

« Gertrud » ou la vie est un songe

N'ayant toujours pu mener à bien son projet de film sur le Christ, Dreyer en entreprenant *Gertrud* réduit en apparence son champ de vision, son champ d'investigation. Il ne s'attaque ici ni aux grands sujets, ni aux grands thèmes et semble revenir à des propos aux ambitions plus modestes, tels ceux qui pouvaient l'habiter au moment de *Mikaël*.

Gertrud n'est-il pas, comme *Mikaël*, la peinture d'une classe sociale aux prises avec ses facilités et le piège de ses fantasmes ?

Le monde de *Gertrud* est décrit avec une grande vérité, à la fois dans la peinture de la société et dans celle des individus.

Le réalisme de Dreyer est comparable à celui de Flaubert dans *Madame Bovary* : une héroïne sert de révélateur à une société pour laquelle Dreyer n'a aucune sympathie.

Dans le monde où vit Gertrud règnent le factice, la civilité extérieure. Les actes n'existent pas. Pour passer le temps, il ne reste que les paroles et la figuration. Tous les personnages acceptent de jouer le

jeu d'une comédie sociale dont aucun geste n'est essentiel. Tout se réduit à un comportement apprêté, à des paroles prévues. Dans cette société rien n'est laissé à l'individu. Tous les rapports sont de conventions, sont autant de chaînes pour l'âme qu'ils étouffent. Rien de plus féroce que ce regard de Dreyer porté dans *Gertrud* sur les conformismes qui gèrent la vie sociale : rapports entre une mère et un fils, un mari et une femme, une femme et un amant, un politicien et le pouvoir, l'artiste, les étudiants, le public. Bien des hypocrites nantis sont recensés. L'ordre règne : applaudissements et ennui... Mais dans *Gertrud* même la férocité ne fait pas saillie dans un univers où tout est feutré, médiocre, gris. Univers bourgeois, il n'a pas la pompe du fanatisme religieux qui conférerait une grandeur certaine à l'horreur, ni la noblesse instinctive de l'aristocratie paysanne du Jutland. La truculence de la caricature, comme les prestiges du clair-obscur, lui prêteraient une vie illusoire ; jusqu'à la lenteur des habitudes dans *Ordet* qui gardait une sorte de solennité vénérable ! Ici la lenteur s'est muée en répétition monotone. Dreyer est d'autant plus terrible que, par sa position en apparence neutre, il met en évidence la sclérose de ce monde. Dreyer ne rend pas l'univers qu'il montre plus expressif par la mise en scène : des plans fixes, une lumière un peu grise ; c'est tout naturellement que cet univers est ridicule. Les « gloires » de la culture, de l'art, de la politique sont ainsi démythifiées.

Mais la dénonciation de la société n'est pas une fin en soi dans ce film. Dreyer ne combat pas une société malade au nom d'une société utopique. Comme Pascal, il est bien trop pessimiste pour espérer qu'une société puisse être bonne. Aussi le statu quo social est la plupart du temps maintenu. La société est dénoncée au nom de l'individu seul, car elle détourne l'homme de lui-même ; elle l'empêche de connaître sa véritable condition dans l'univers et, de celui qui sincèrement tente malgré tout de vivre socialement, elle fait une victime. Dans le film, cette victime est Gertrud.

Ainsi le réalisme s'élargit ; la satire habitait la tragédie, car le miroir qui reflète la société est une âme. L'ironie a l'amertume et l'infinie tristesse des illusions perdues ; la férocité se transforme en pur lyrisme, ce qu'on a pu appeler la tendresse de Racine, qui est la cruauté devenue chant. *Gertrud* est une élégie tragique qui s'élève de la peinture réaliste d'un monde ; un chant, mais qui ne va pas chercher sa beauté dans la souplesse ou l'expressivité d'un mouvement d'appareil. La poésie de *Gertrud* naît de la grande simplicité des moyens mis en œuvre : un plan fixe, la pudeur du cadrage, la juste distance où Gertrud se fait infiniment proche et infiniment lointaine, et de satirique le banquet devient funèbre.

Le jeu des ombres aperçues dans *Vampyr* n'a plus le prétexte de l'imagination, du rêve ou de la convention artistique. Et pourtant que de ressemblances entre l'œuvre « fantastique » et l'œuvre « réaliste » !

Gertrud n'est-elle pas aussi une créature du miroir ? Mais quels sont les termes de son aventure où comme Gisèle, Léone et David, elle joue son salut ou sa perte ?

Qui vive ? est-ce une ombre ?

Si c'est une ombre, elle est la vie ; une vie qui ressemble étrangement à celle du cinéma. Jamais peut-être cette ombre lumineuse projetée sur un écran qu'est le cinéma n'a été aussi proche de la réalité montrée par cet écran. Des ombres se déplacent : ombres lumineuses de la mémoire de Gertrud — minutes qui n'ont pas jauni d'être vécues, car elles sont la forme éblouissante du rêve ; ombres grises de la mémoire de Gertrud ; ombres grises de la vie qui passe et qui s'efface, qui passe, se répète et s'efface jusqu'à l'ultime apparition qui s'évanouit derrière une porte, laquelle se referme et disparaît à son tour.

Gertrud est un chant funèbre à une âme mise au tombeau par la société, à une âme qui meurt « pour n'avoir pas connu la région où vivre... »

Comme « Bérénice », *Gertrud* est une longue plainte où pour n'être pas présente physiquement la mort est la seule réalité agissante.

Le rêve d'amour est irrémédiablement impossible à réaliser ; et la vie impossible à vivre ; elle n'a même pas la consistance du rêve.

Mais cet irrémédiable va devenir Destin. Dans cet univers où rien ne semble devoir se passer sinon la répétition et la mort, Gertrud va choisir la voie qui la conduira à son être.

Dans le monde de grisaille de *Gertrud*, le rêve de l'héroïne va prendre un relief extraordinaire, comme si lui seul était réel. Gertrud dans son rêve s'est vue la proie d'une meute de chiens ; ces chiens ne sont pas l'image de tous les hommes qui l'ont poursuivie, de la société qui l'a écrasée, mais celle des passions qui la dévorent et la perdent. Et comme si ce rêve ne suffisait pas pour avertir Gertrud de sa situation réelle, de ce qui la menace, elle rencontre l'image de son rêve sur la tapisserie d'un salon. Elle comprend alors que son salut n'est pas à l'extérieur, mais à l'intérieur d'elle-même. Dreyer nous dit ainsi l'urgence d'une cure des âmes, pour tenter de réaliser une rencontre véritable avec soi-même.

La vie est un songe ; le temps n'existe pas. Depuis toujours la tapisserie attendait au salon le rêve de Gertrud, et le regard de celle-ci. Ce décor si réel perd toute consistance, il n'est plus qu'un peu d'ombre et de lumière voué à l'effacement. Le monde est une image qui se déroule devant nous comme si le temps et l'espace étaient des catégories réelles pour l'esprit de l'homme. Il n'en est rien. Sur cette image tout est déjà inscrit : le possible et le réel, le rêve et la réalité extérieure.

Et si les sens sont trompeurs au point de nous faire croire à la seule réalité du monde extérieur, chacun possède en lui un sens interne qui lui permet de rétablir chaque chose dans sa véritable dimension, qui est mentale. Mais le développement du sens interne est le développement du sens moral où s'unissent l'intelligence et le cœur.

Devant la mort et le néant, quelle est la réalité qui puisse donner un sens à une vie qui paraît bien absurde de n'être pas réelle ? quelle est la « réalité » sur laquelle puisse se fonder une sagesse ?

Gertrud comprend que la vie n'a un peu de réalité que par l'amour que nous lui donnons. Et cet amour est plus grand que la personne. Gertrud au soir de sa vie a abandonné l'amour pour l'Amour. Et cet abandon, cette purification sont le fruit d'une ascèse. Combien n'a-t-il pas fallu parcourir de paroles, dans un espace exténué où aucun geste déjà n'était plus possible quand la vanité de toute action humaine s'est manifestée, pour retrouver ce point où le destin de Gertrud peut enfin se construire et s'abolir ?

Le choix de Gertrud devient œuvre de sagesse. Son destin devient poème : courts poèmes qui ouvrent chaque strophe de sa vie, poème de ses seize ans où était déjà exprimé le bilan de sa vie, vers dorés de sa vieillesse ; la vie de Gertrud devient parole édifiante qu'elle donne au spectateur en héritage, ainsi que Dreyer qui fait sienne maintenant la parole de Gertrud.

L'épithète de Gertrud reste comme une pensée de Pythagore : une réalité spirituelle plus réelle que la vie de celui qui l'a prononcée, mais qui prend sa réalité de cette vie même.

Cette réalité vient de la vérité enfin découverte : elle est l'ombre de la certitude de la mort sur la vie, dont elle fait apparaître le mystère. Et cette vie n'a un peu de réalité que par l'amour que nous lui portons. Voilà la leçon de *Gertrud* ; toute la beauté du film vient de cette leçon de sagesse, de cette vérité trouvée au plus profond de l'être et donnée au spectateur, tout simplement, en héritage, avant que Gertrud ne ferme définitivement sa porte et que tout ne s'efface progressivement dans une mort lumineuse et douce, comme la cloche qui doucement tinte avant de s'éteindre à son tour.

Le spectateur est alors laissé devant le silence et l'écran blanc, le néant de la mort. Rarement œuvre n'a été à la fois aussi close puisqu'elle coïncide non avec la mort d'un personnage, mais avec la mort de chacun, et aussi ouverte, car cette mort et cet amour sont capables d'éclairer toute une vie. Jamais non plus Dreyer n'a atteint ce point de concentration extrême où l'abstraction garde toute la vibration de la vie, mais la réduit à l'essentiel : une phrase, quelques mots. Les

personnages eux-mêmes se réduisent en fait à l'auteur et au spectateur : celui qui parle et celui qui écoute. Par le truchement de Gertrud — une héroïne encore, comme si Dreyer, à travers toutes les héroïnes qui jalonnent son œuvre, avait été à la recherche de son âme, et qu'avec Gertrud il l'ait enfin rencontrée — Dreyer nous donne à entendre de plus en plus nettement sa propre voix avant de mourir à son tour.

Le dernier adieu de Gertrud est celui de Dreyer au spectateur. Adieu chaleureux et serein. Le spectateur se retrouve face à lui-même, pacifié. Avec *Gertrud* Dreyer a vraiment fait un film avec son cœur et selon son cœur.

VERS UNE MYSTIQUE DE L'EFFACEMENT

L'œuvre de Dreyer a pour point de départ une vision tragique de l'existence. Avec *La Passion de Jeanne d'Arc*, cette essence tragique devient l'esprit de l'œuvre. Mais la certitude du dépassement du tragique, de la victoire de l'âme sur la vie, est toujours présente à la conscience du spectateur. A la certitude qui fonde d'emblée une œuvre, *Vampyr* va répondre par la recherche de la certitude dans l'errance, le courbe, le sinueux. Ces deux expériences sont des poussées extrêmes et achevées dans le domaine de l'expression esthétique du spirituel qui vont permettre après la synthèse de *Dies Irae* de changer de stade. *Dies Irae* opère l'accomplissement de toute l'expérience passée de Dreyer et amène à son point d'achèvement le plus pur l'expression esthétique d'un itinéraire spirituel tragique. Dreyer s'oriente ensuite vers une œuvre de sagesse.

Ordet est la réponse à l'espérance de *Dies Irae* ; une réponse qui ne recule plus devant la parole. Mais avec *Ordet* Dreyer pose encore cette parole édifiante dans un espace qui à la fin conserve toujours un certain prestige esthétique. Est-ce crainte de la trop grande rigueur, de la trop grande simplicité ? *Ordet* tend vers l'œuvre de sagesse, mais l'ascèse n'est pas poursuivie avec la rigueur qui sera celle de *Gertrud*. Le tragique de la mort se trouve dépassé par l'espérance d'une vie qui pourrait renaître au-delà du sacrifice. Avec *Gertrud* l'épuration se produit.

Comme son héroïne, Dreyer liquide son passé, liquide sa vie, liquide son moi ; il donne enfin à entendre sa propre voix, la plus personnelle et la plus impersonnelle qui soit, par le truchement de l'écriture d'abord, et enfin, quand Gertrud a elle aussi liquidé son moi, par le visage et la

voix de celle-ci. Libérés de toute espérance, Gertrud et Dreyer acceptent la mort, et que la mort soit dans cette vie, que tout soit néant et n'ait un peu de réalité que par l'amour que chacun peut lui porter. De la vanité de toute action peut s'élever l'amour des hommes et de la vie, un amour sans intolérance, car l'essentiel à ce moment-là n'est plus l'individu, Gertrud, Dreyer ou le spectateur, mais cette Parole de Sagesse, à la fois rien et tout, qui témoigne de la Voie Droite, qui, elle, est Silence, Vide, Rien, sur laquelle tout s'achève, de laquelle tout naît ...

Françoise Haffner