

## *I'm a sinner, I'm a saint*

### Jeanne d'Arc in de film

Alexander Swerts

*Los mitos son una fuerza casi inmovible*  
(Tomás Gutiérrez Alea)

Jehanne, Jeanne, Joan. 'La Pucelle', zoals ze genoemd werd, speelde een doorslaggevende rol in de uitkomst van de Honderdjarige Oorlog: haar belang als historische figuur staat dan ook buiten kijf. De impact die ze gehad heeft, gaat echter verder dan het zuiver feitelijke. De jonge vrouw uit Domrémy zou haar eenvoudige achtergrond en afkomst voorgoed achter zich laten en deel gaan uitmaken van het collectieve Franse geheugen. Haar ideeën en de beeldvorming rondom haar werden in de loop der eeuwen herhaaldelijk gerecycleerd, in verschillende tijdperken en omstandigheden – zo eigenden tijdens de Tweede Wereldoorlog zowel de Franse verzetsstrijders als het Vichy-regime zich de beeltenis van Jeanne d'Arc toe voor gebruik in propaganda. Door de eeuwen heen oversteeg de mythische Française tenslotte zelfs de nationale grenzen. Shakespeare verwerkte haar al in zijn *Henry VI, Part 1*, maar ook recenter nog werd haar figuur herbruikt door kunstenaars als Bertold Brecht (*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*) en Leonard Cohen (*Joan of Arc*).

Met de opkomst van de film(industrie), die onder meer door de inspanningen van de gebroeders Lumière gedurende de eerste jaren van de twintigste eeuw voornamelijk in Frankrijk oppermachtig was, hoeft het niet te verbazen dat het verhaal van Jeanne d'Arc ook snel zijn weg naar het witte doek vond. De eerste (Franse) verfilmingen kwamen er al in 1898 en 1899 – beide kortfilms getiteld *Jeanne d'Arc* –, met vervolgens in de eerste helft van de twintigste eeuw niet minder dan tien vertalingen naar het scherm, waarvan meer dan de helft niet van Franse oorsprong. Zo was er de interpretatie van de Deen Carl Theodor Dreyer (*La Passion de Jeanne d'Arc*) in 1928, of nog de versie van Victor Fleming (*Joan of Arc*) die twintig jaar later verscheen en Ingrid Bergman in de rol van Jeanne toonde.



Deze verfilmingen zouden in de daarop volgende jaren qua aantal alleen maar toenemen, waarbij zelfs regisseurs uit de Sovjet-Unie en Japan zich aan het verhaal waagden. Het spreekt voor zich dat inslag en perspectief hierbij onderling grondig konden verschillen, maar er waren daarnaast ook belangrijke variaties in vorm (opera, ballet, animatie, ...) en beoogd medium (miniseries, langspeelfilm, tv-producties, ...).

Met dergelijke diversiteit stelt zich echter onvermijdelijk de vraag: zijn al die verschillende versies – perspectief en medium terzijde gelaten – ook even waarheidsgetrouw? De beschikbare

bronnen over het leven van *La Pucelle* zijn van uiteenlopende aard, verhalen evolueren met de tijd en met de mensen die hen vertellen, en in het geval van een haast legendarische figuur als Jeanne doen er haast onvermijdelijk verschillende mirakelverhalen en geruchten de ronde. De rol van de regisseur, die uit dat kluwen een coherente draad moet spinnen, is met andere woorden niet voor de hand liggend. We kijken daarom naar twee verfilmingen, die elk een apart uitgangspunt nemen, en dus ook aanzienlijk verschillen wat betreft de (betrouwbaarheid van de) voorgestelde informatie: *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) van Carl Theodor Dreyer, en *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999) van Luc Besson.

### La passion de Jeanne d'Arc



Carl Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* vertelt het verhaal van het proces van Jeanne, en toont hoe *la Lorraine* valselijk veroordeeld en vervolgens terechtgesteld wordt. De film dateert van 1928, en toont dus een opeenvolging van zwart-wit beelden zonder geluid. De afwezigheid van klank betekende echter ook dat de prent destijds slechts een beperkt succes kende: in 1927 immers had de klank – met behulp van Warner Bros – officieel zijn intrede gedaan in de filmwereld.<sup>1</sup> Daar een van Dreyers geldschieters zich op het laatste moment had teruggetrokken, bevond de regisseur zich in een bijzonder moeilijke situatie: het script was klaar, en de productie was opgebouwd volgens de (nieuwe) codes van de gesproken film – alleen ontbrak er de nodige financiering voor het toevoegen van geluid, waardoor *La Passion* vlees noch vis was. Op het

moment van verschijnen werd de film daarom door het publiek als achterhaald ervaren. Dat stond echter het succes van de kritiek niet in de weg: eigentijdse recensenten prezen precies die mix van codes die als noodoplossing was ontstaan.<sup>2</sup>

De overleveringsgeschiedenis van de film is bovendien bijna evenzeer met mirakels en mythes omgeven als het personage dat wordt beschreven. Al tijdens de productiefase had *La Passion de Jeanne d'Arc* een groot aantal tegenstanders in Frankrijk, om verschillende redenen: de regisseur was niet Frans, Jeanne evenmin (zo dacht men toch). Nog voor de film verscheen, beval de aartsbisschop van Parijs de censuur van een aantal 'choquerende' scènes, en ook de overheid eiste aanpassingen – die werden doorgevoerd zonder medeweten of instemming van Dreyer zelf. Toen vervolgens, in 1929, zowel het oorspronkelijke negatief als een nieuwere kopie verloren gingen in een brand, waren alle authentieke, ongewijzigde, versies voorgoed verloren. De enige varianten die overbleven waren de gecensureerde en (gebrekkige) opnieuw samengestelde. Jaren gingen voorbij, toen er in 1981 op geheel onverwachte – en onverklaarbare – manier plots een extra origineel opdook, in een opslagkast van een psychiatrische instelling in Oslo. Hoe dat exemplaar daar geraakt was, kon niemand met

<sup>1</sup> Cf. de enorme impact van Warner Bros' muzikalfilm *The Jazz Singer* (1927), die een wereldwijd succes werd.

<sup>2</sup> Zie bijvoorbeeld "as a film work of art this takes precedence over anything that has so far been produced. It makes worthy pictures of the past look like tinsel shams. It fills one with such intense admiration that other pictures appear but trivial in comparison". Mordaunt Hall (31 maart, 1929). "The Passion of Joan of Arc (1928)". *The New York Times*.

zekerheid zeggen: er was geen enkele aanwijzing, geen enkel document dat het bestaan van de rol verklaarde.

Dreyers film biedt een geprivilegieerde en nauwkeurige, zij het beperkte, kijk op het proces van Jeanne d'Arc. De manier waarop het de personages, en Jeanne in het bijzonder, in beeld brengt, draagt bovendien in hoge mate bij tot de indruk die we krijgen van een oprecht en zorgvuldig opgebouwd beeld van *la Lorraine*.

*La Passion de Jeanne d'Arc* is gebaseerd op de letterlijke verslagen van Jeanne's proces in 1431<sup>3</sup> en expliciteert die historische verankering vanaf de eerste momenten en shots: de film opent afwisselend met beelden van een archief en documenten, en intertitels die het volgende vertellen: "dans la bibliothèque de la Chambre des Députés à Paris se trouve l'un des documents les plus extraordinaires de l'histoire du monde: le procès verbal rédigé durant le procès de Jeanne d'Arc, procès qui aboutit à sa condamnation et sa mort (...). Les questions des juges et les réponses de Jeanne y sont consignées avec grande exactitude (...). À la lecture nous découvrons Jeanne telle qu'elle était – non pas avec casque et cuirasse – mais simple et humaine... une jeune femme qui mourut pour son pays". Deze tekst leest als een programma-verklaring, en kan ook effectief zo beschouwd worden.

De hele film lang worden de intertitels voornamelijk gevormd door citaten die uit de originele dossiers geplukt werden. Deze werkwijze zorgt ervoor dat de 'normale' manier van kijken wordt omgedraaid: conceptueel zijn de tussenteksten die geprojecteerd worden niet langer slechts uitleg bij, of explicitering van, wat de beelden tonen – in een omgekeerde beweging lijken de beelden hier veeleer tot leven te wekken wat de titels, en dus de oorspronkelijke verslagen lezen. De film brengt de uitspraken, en daardoor ook het proces en tenslotte Jeanne zelf, weer tot leven. Het beeld dat op deze manier wordt opgehangen is er een van geloofwaardigheid, van nauwkeurigheid, maar ook van sympathie: de samenzwering tegen de protagoniste, het verraad en de vernederingen worden des te pijnlijker omdat men beseft dat het niet om louter fictieve daden gaat. Het expliciet realistische en menselijke karakter van het onrecht dat haar wordt aangedaan maakt dat de kijker zich haast onvermijdelijk aan de zijde van Jeanne schaart.

*La Passion de Jeanne d'Arc* gaat bovendien verder dan de droge verbeelding van naakte feiten en uitspraken: de film vermenschlijkt zijn hoofdpersonage ook in hoge mate; het camerawerk en de manier waarop de shots worden opgebouwd zijn hier in niet geringe mate verantwoordelijk voor. Door de manier waarop Jeanne in de loop der eeuwen gaandeweg gemythologiseerd is, werd ze tezelfdertijd langzaam maar zeker van haar menselijke karakter ontdaan: de mirakels, de visioenen, de grootse daden zijn datgene wat de populaire verbeelding telkens heeft geprikkeld. Dat Jeanne daarnaast een gewone jonge vrouw was, werd echter vaak vergeten. Dreyers film breekt met deze manier van voorstellen, door een bewuste en expliciete keuze in de mise en scène: het hoofdpersonage wordt uitsluitend met close-ups in beeld gebracht. Die manier van in beeld brengen zorgt ervoor dat de kijker elke emotie, elke nuance op Jeanne's gezicht met soms confronterende directheid te zien krijgt. En wat hij ziet is angst,

<sup>3</sup> Jules Quicherat publiceerde de volledige rapporten in zijn *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc* in de jaren 1840.

vertwijfeling, vermoeidheid. Hij ziet een jonge vrouw die koppig doorbijt, maar desondanks lijdt onder wat ze te verduren krijgt. Op die manier wordt de mythische onwrikbaarheid niet ontkracht, maar daarentegen aangevuld met een menselijke kant.

Het effect van deze close-ups wordt versterkt door twee elementen: de consequent lege achtergronden en het contrast met de portrettering van de andere personages. De ruimtes waarin Jeanne zich beweegt zijn bevolkt en bemeubeld, maar fundamenteel *leeg*: kale muren, lege vensters en deuren, weidse en brede landschappen waarin de lucht overheerst. Dat gebrek aan achtergrond zorgt ervoor dat de close-ups van Jeannes gelaat niet verstoord worden, dat de kijker zijn aandacht op niets anders kan vestigen dan de getoonde emoties. Een tweede versterkend element is de manier waarop de aanklagers in beeld worden gebracht. Enerzijds is er bij hen wel gebruik van medium en long shots, anderzijds zijn hun close-ups nooit zuiver: al te vaak is het beeld gekanteld (waardoor er een vogel- of kikvorsperspectief ontstaat), is het beeld gecentreerd op een bepaald deel van het gezicht (oor, mond, neus), of komen ze überhaupt niet alleen in beeld. Bijgevolg ontstaat er een groot contrast met de relatieve eenvoud en zuiverheid van de close-ups van Jeannes gelaat, wat de getoonde emoties daarom extra onder de aandacht brengt.

Het effect is, zoals gezegd, een beeld dat strookt met wat er in de eerste shots van de film beoogd wordt: Jeanne d'Arc, niet als ontmenselijkte mythologische heilige, maar daarentegen ontdaan van haar wapenrusting, en ontwapenend naakt. De film toont de mens achter de mythe. Ondanks het relatief waarheidsgetrouwe beeld dat er van de protagoniste geschetst wordt, echter, zijn er ook twee bedenkingen te maken bij Dreyers voorstelling. Enerzijds wordt er een zekere voorkennis van de kijker verwacht: de openingsgeneriek toont dan wel de namen van de (hoofd)personages, maar over hun onderlinge relaties en achterliggende beweegredenen wordt er met geen woord gerept. Anderzijds toont *La Passion de Jeanne d'Arc* een bijzonder gecondenseerde versie van de werkelijkheid. Waar Jeannes proces in werkelijkheid maanden in beslag nam,<sup>4</sup> wordt het hier voorgesteld alsof de hele zaak slechts een kwestie van enkele uren was. Gepaard met deze compressie (en de opzet van de film als dusdanig) is er bovendien een opvallend gebrek aan context, aan een bredere kijk op de socio-economische en politieke factoren die het proces in de eerste plaats in de hand hebben gewerkt. Desondanks is Dreyers film toch een waardevol document.

### The Messenger: The Story of Joan of Arc

Luc Bessons verfilming, *The Messenger: The Story of Joan of Arc*, expliciteert de achtergrond van, en de verbanden tussen, de personages wel, en heeft ook aandacht voor de bredere context van de gebeurtenissen die Jeanne meemaakt. Echter, de film vertelt een verhaal dat voorts op verschillende punten niet strookt met de werkelijkheid, en lijkt in de eerste plaats voornamelijk gekentekend te worden door een sterke (over)dramatisering van de feiten.

De film kreeg op het moment van zijn verschijnen bijzonder gemengde reacties. Een aantal critici prezen de manier van filmen, maar doorgaans waren de recensenten onverbiddelijk voor Besson. Uitspraken als "Besson has taken on Joan's story with no feelings of reverence or awe or even much sympathy for her, but because her story is reduced to an excuse for him

<sup>4</sup> Cf. o.a. Grayeff, F. 1978. *Joan of Arc. Legends and myth*. Londen. Philip Goodall.

to parade himself as Luc Besson, Epic Filmmaker"<sup>5</sup>, spreken boekdelen. Een pijnpunt in het bijzonder, voor verschillende critici, was de achteloze manier waarop *The Messenger* omging met zijn onderwerp. Een onderzoekster kwalificeert deze daarom als "profoundly ahistorical" en stelt dat "Besson seems indifferent to the passage of time"<sup>6</sup>.



Dat verbaast, zeker in het licht van de eerdere vaststelling dat Besson, in tegenstelling tot Dreyer, wel degelijk aandacht heeft voor de bredere maatschappelijke context waarin de gebeurtenissen plaatsvinden. Vanaf de eerste shots kadert *The Messenger* de gebeurtenissen in hun tijdvak: de film opent met kaarten, met uitleg over de situatie die ontstaan was tussen Fransen, Bourgondiërs en Engelsen, en verwijst bovendien herhaaldelijk naar de problemen binnen de Kerk. Er wordt hier en daar zelfs aandacht besteed aan kleine historische elementen, zoals de rol van de theologen van de Sorbonne in Jeannes proces en veroordeling.<sup>7</sup>

Helaas biedt deze bredere historische omkadering geen meerwaarde, omdat het beeld dat er van de protagoniste wordt opgehangen op verschillende punten niet lijkt te stroken met wat de bronnen overleveren. Bovendien vertekent Besson niet alleen Jeanne, maar ook net die contextuele elementen om toch maar zijn eigen interpretatie te kunnen leveren. *The Messenger* verdraait kleine factoren als de naam van Jeannes zus, de gezinssamenstelling, of nog de leeftijd van de Dauphin. Haar visioenen worden expliciet gewelddadig gemaakt, en hebben in de verste verte niets meer te maken met de 'stemmen' waar ze tijdens haar proces gewag van maakte. Daarnaast maakt de regisseur zonder meer gebruik van bronnen en verhalen die als twijfelachtig worden beschouwd; de hele scène waarbij ze Charles uit een volle troonzaal moet aanwijzen, is hier een goed voorbeeld van. Ook de rol van de contextuele elementen en de tijdsgenoten, ten slotte, wordt vertekend: de Dauphin moet uiteindelijk niets meer van haar weten, Yolande d'Anjou, de schoonmoeder van de Dauphin, bekleedt de rol van almachtige manipulatrice, Henry V lijkt gedreven te worden door een persoonlijke vendetta tegen haar persoon. Men kan zich afvragen wat nog het nut is van het gebruik van de historische context als deze toch verdraaid wordt.

Die context wordt echter nog op een andere, ingrijpendere, manier inconsequent gemaakt. Een recensent merkte terecht op dat "Luc Besson a réussi à faire ce à quoi les Anglais ne sont pas parvenus en cinq cents ans: faire passer Jeanne d'Arc pour folle"<sup>8</sup>. *La Pucelle* wordt vanaf het begin van de film als ziekelijk gelovig, arrogant en egocentrisch voorgesteld. De ervaring met de dood van haar zuster – die volledig uit de verbeelding van de regisseur ontsproot – tekent haar in Bessons versie voor het leven: Jeanne wordt gedreven door blinde haat, wraakzucht en de drang om te doden. De intelligente, bedachtzame jonge vrouw die uit de bronnen naar voren komt, verwordt hier tot een arrogante, hysterische furie – het merendeel van haar dialogen bestaat terecht uit geschreeuw. De hele historische context wordt hier zo herleid tot een decor waarin de protagoniste haar gang mag gaan; details zijn überhaupt niet meer

<sup>5</sup> Williamson, A. 2002. *Luc Besson's film The Messenger: The Story of Joan of Arc*. [http://archive.joan-of-arc.org/joanofarc\\_besson\\_film.html](http://archive.joan-of-arc.org/joanofarc_besson_film.html)

<sup>6</sup> Norberg, K. 2000. "Joan on the screen: burned again?" In: *Perspectives* 38 (2). <http://closeye.sfasu.edu/Archives/Main%20Archives/JoanofArcchron.htm>

<sup>7</sup> Cf. o.a. Grayeff (1978: 102).

<sup>8</sup> Cf. <http://www.traqueur-stellaire.net/2011/10/jeanne-arc-luc-besson-1999/>



Alexander Swerts (°1987) studeerde de bacheloropleiding Taal- en Letterkunde (Frans-Spaans) aan de KU Leuven (2005-2008). Na het behalen van de master Westerse Literatuur (2010) en de MaNaMa Literatuurwetenschappen (2012), waarbij hij zich toeleegde op de studie van film, volgt hij momenteel de Specifieke Lerarenopleiding Talen.

belangrijk, zolang er maar 'Engelsen' zijn om tegen te vechten. De ene scène waarin ze het leven van een krijgsgevangene redt, is in dat opzicht niet meer dan een druppel op een warme plaat.

Waar we zagen dat Dreyer Jeanne d'Arc vermenselijkte, doet Besson dus precies het tegenovergestelde. *The Messenger* ontnemt de mythologische figuur haar menselijke aspecten, door haar als krankzinnige eenzaam af te beelden. De regisseur stopt echter niet bij de ontmenselijking – ook haar mythologische karakter moet eraan geloven. Het einde van de film toont Jeanne in haar cel, waar ze een aantal maal het gesprek aangaat met een figuur die 'het Geweten' genoemd wordt. Tijdens die gesprekken zal ze uiteindelijk haar visioenen herkennen als verzinsels, als zelfbedachte rechtvaardigingen voor haar bloeddorst. Het effect is een totale demystificatie van haar personage. In tegenstelling tot Dreyer, die de mythe aanvulde en verrijkte, ontmantelt Besson haar dus volledig, zonder echter een geloofwaardig alternatief aan te bieden. Dat zou *an sich* geen probleem zijn, ware het niet dat dit perspectief bovendien niet strookt met de rest van de film – bedenk dat *The Messenger* begint met de stelling dat enkel 'een mirakel' Frankrijk kan redden. Norberg stelt met recht de vraag: "did Besson ever wonder if late 20<sup>th</sup>-century pop psychology was the best way to understand a 15<sup>th</sup>-century girl?"<sup>9</sup>.

De hysterische kijk op Jeanne zelf kadert in een bredere esthetiek die getekend lijkt te worden door een bewuste keuze voor het dramatische. De acteerprestaties, de dialogen en in het bijzonder de manier waarop de veldslagen in beeld worden gebracht, doen overdreven aan – op het *campe* af. Wolven scheuren vrolijk ingewanden uit lijken, reusachtige metalen ventilatoren ontdoen rompen van hoofden, soldaten blijven blindelings afstormen op diezelfde opening waar nu al voor de zesde keer een rotsblok uit komt gerold. Bloedfonteinen, Jeanne en paard die schreeuwend over palissades heen vliegen, olie die in het rond spettert – om maar te zwijgen van de herhaalde bloedspatten op de camera (wat doet zo een camera überhaupt op een slagveld?). Besson heeft zich duidelijk uitgeleefd met het inblikken van de gevechten. Het is jammer dat de rest van de film dusdanig ondermaats is.

We kunnen met andere woorden besluiten dat het *Nachleben* van Jeanne d'Arc bijzonder rijk is. Haar beeltenis werd gebruikt en hergebruikt in verschillende media en kunstvormen, werd in bepaalde gevallen zelfs misbruikt, of ging een eigen leven leiden. De invulling van haar figuur in de film is even gevarieerd als de regisseurs die zich aan haar uitbeelding waagden, met meer en minder geslaagde resultaten, die in meer of mindere mate vasthouden aan de 'historische' Jeanne. Een ding is echter zeker: als het inderdaad de film is die de moderne mythes creëert, dan leent het medium zich bijgevolg ook voor de overlevering en de verrijking van bestaande figuren en verhalen.

<sup>9</sup> Norberg (2000).