

# Ordet

## Carl Theodor Dreyer – 1955



### Synopsis

En 1930, dans un village danois du Jutland, Morten Borgen, un fermier veuf, riche et luthérien, exploite ses terres avec l'aide de ses trois fils. L'aîné, Mikkel, est marié et père de deux fillettes. Sa femme, Inger, est sur le point d'accoucher. Johannes, le second, est un illuminé qui se prend pour le Christ et bat la campagne en prophétisant. Anders, le plus jeune, est amoureux d'Anne, la fille de Peter, le tailleur, qui s'oppose à leur union pour des raisons de dissensions religieuses. Inger meurt en couches, mettant au monde un enfant mort-né. Johannes, qui avait prévu le drame, disparaît dans la campagne...

### Fiche technique

Durée : 120 minutes

Langue : danois sous-titré français

Distributeur suisse : Cinémathèque suisse

### À propos du réalisateur

« Né à Copenhague en 1889, Carl Theodor Dreyer grandit dans la famille adoptive d'un ouvrier typographe, qui lui donne son nom mais guère d'affection. À 20 ans, il écrit dans plusieurs journaux des critiques théâtrales ou cinématographiques (il y défend ses maîtres Victor Sjöström, Mauritz Stiller et David Griffith), mais aussi des reportages sportifs et autres billets satiriques qui révèlent un sens piquant de l'observation physique. En 1912, il entre à la Nordisk Film pour rédiger des intertitres, s'élève bientôt à la fonction de scénariste et complète sa connaissance du métier sur les tables de montage. En 1918, il tourne son premier film, *Le Président*, tiré d'un roman à succès qu'il jugeait médiocre, mais propre à se faire la main. »<sup>1</sup> Connu et reconnu pour sa *Passion de Jeanne d'Arc* tournée en 1928, il réalise 14 longs métrages durant sa carrière qui s'étend sur plus de 50 ans.

---

<sup>1</sup> Cycle Carl Theodor Dreyer à la Cinémathèque française, adresse : <https://www.cinematheque.fr/cycle/carl-theodor-dreyer-357.html>, consulté le 24 février 2021.

## Pourquoi étudier *Order* de Carl Theodor Dreyer en classe ?

Chef d'œuvre du cinéma danois, *Ordet* (*La Parole*) de Carl Theodor Dreyer (1889-1968) a gagné le Lion d'or à Venise en 1955 ainsi que le Golden globe du meilleur film étranger en 1956. Malgré cette reconnaissance et le succès commercial qu'a connu le film, peu se souviennent aujourd'hui d'*Ordet* qui gravite dans l'ombre du désormais classique *Jeanne d'Arc* (1928), autre chef d'œuvre de Dreyer, souvent mentionné dans les histoires. Adapté de la pièce de théâtre du pasteur Kaj Munk (1898-1944) en 1955, *Ordet* est pourtant un film qui, au-delà son apparente austérité et d'un certain trouble qu'il peut laisser chez le spectateur, mérite d'être étudié. Le film relève en effet d'une forme d'universalité et pose les questions existentielles de la mort, de la croyance et du divin au sein de la vie quotidienne ; des thèmes qui peuvent être abordés en cours de philosophie ou de culture religieuse. Sur le plan formel, les questions de mise en scène, de cadrage et de montage font directement écho aux problématiques narratives d'*Ordet*. L'analyse des particularités stylistiques du film est dès lors l'occasion pour les élèves de faire le lien entre des enjeux formels et narratifs, d'envisager le film comme un discours construit qu'il est possible de décortiquer au même titre qu'un texte.

### Montrer l'universel : la valeur significative du cadre

On pourra demander aux élèves de s'intéresser à la façon dont sont cadrés les personnages tout au long du film et à l'effet produit par ce choix formel singulier. Il s'agit ici de souligner que Carl Theodor Dreyer a décidé de cadrer ses personnages principalement en plan américain (personnages cadrés de la tête à mi-cuisses) ou en plan d'ensemble, comme on peut le voir sur les deux photogrammes ci-dessous.



Refusant de s'approcher des visages et, par la même occasion, de nous donner accès aux émotions et à la psychologie des personnages (ne dit-on pas que les yeux sont le miroir de l'âme ?), Dreyer semble nous présenter par ce geste artistique non pas des individus mais des personnages archétypaux : un mystique qui se prend pour Jésus (Johannes), un agnostique qui se mettra à croire (Mikkel), une femme douce, dévouée et aimante (Ingres), un jeune homme naïf et amoureux (Anders), une enfant innocente et à la foi encore intacte (Maren), un paysan orgueilleux, puritain, intolérant face aux croyances de son voisin et qui ne croit plus aux miracles<sup>2</sup> (Morten). De manière générale, même lorsque les personnages se déplacent dans le plan ou que la caméra bouge, les moyens techniques mis en place gardent le spectateur à distance de l'action<sup>3</sup>. Certains mouvements de caméra ne sont par ailleurs pas justifiés narrativement. Par ce parti pris à la fois scénaristique et formel – contraire aux règles du système classique de représentation qui tend à positionner la caméra proche de l'action et des personnages – on comprend que Dreyer s'intéresse moins aux sentiments qu'au drame et à la

<sup>2</sup> À la fin du film, Johannes reproche d'ailleurs la « tiédeur » de la foi de son père.

<sup>3</sup> Ce qui n'est pas sans rappeler le point de vue du spectateur de théâtre classique qui, assis dans un fauteuil dont il ne peut s'extraire, ne s'approche jamais des personnages présents sur scène.

question de la foi – celle qui est « juste » – que son film permet de soulever. À la fin du film, Johannes se demande d'ailleurs : « pourquoi n'y a-t-il parmi les croyants personne qui croie ? ». Cette réplique résume à elle seule ce que le réalisateur danois souhaite exprimer dans *Ordet*. On pourra interroger les élèves sur ce que la mise à distance et la tendance qu'a Dreyer à toujours cadrer les personnages de façon frontale (on remarque peu de variations d'angle de prise de vue au cours du film) ont eu comme effet sur eux. Il s'agit de les pousser à se questionner sur ce qu'ils ont ressenti face à ce dispositif filmique particulier (par exemple, une certaine impression de froideur ; de la difficulté à s'identifier aux personnages et, donc, à ressentir de la compassion ; l'impression d'être face à un film dont les codes formels sont éloignés de ceux auxquels ils sont habitués) et de construire à partir de leurs émotions un discours critique sur le film.

On pourra encore noter que la séquence de la réincarnation à la toute fin du film échappe en partie aux constantes stylistiques évoquées ci-dessus puisqu'on peut notamment remarquer la présence de deux plans rapprochés nous permettant de lire sur les visages tantôt la stupéfaction, dans le cas de Morten et de Peter, tantôt la joie, dans le cas de Maren.



Traitée de façon non spectaculaire, cette séquence finale contient un grand nombre de plans vis à vis du reste du film qui privilégie une succession de plans longs<sup>4</sup> et qui propose également de nombreux plans-séquence<sup>5</sup>. À partir du moment où Johannes entre dans la pièce pour retrouver sa famille réunie pour pleurer Ingres, l'action s'accélère au fur et à mesure que les plans se succèdent – on pourra par exemple demander aux élèves de compter les plans afin qu'ils et elles puissent se rendre compte du caractère haché du montage lors de cette séquence – et le film se termine sur un gros plan (le seul d'*Ordet*) sur les visages d'Inger et de Mikkel qui s'enlacent.

Comme le remarque David Bordwell, « les figures de style classiques de montage et de cadrage défilent [dans cette séquence] les unes après les autres, renforçant ainsi le sentiment de *climax*. » « Le miracle ne permet pas seulement de résoudre l'intrigue narrative<sup>6</sup> puisqu'à partir de cette scène il existe formellement un retour à l'intelligibilité cinématographique, [...] à des figures stylistiques immédiatement significatives [pour le spectateur]. »<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Comme le remarque David Bordwell, *Ordet* ne comprend « que » 114 plans (contrairement par exemple à *Day of Wrath* de Dreyer qui en contient 436) dont la durée moyenne est de 65 secondes (certains plans allant jusqu'à 7 minutes). Même « dans les années 1950, quand les longues prises devinrent populaires, il était rare d'en trouver de si longues » souligne l'historien américain. David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1981, p. 151.

<sup>5</sup> Comme le remarquent Tiago De Luca et Nuno Barradas Jorge, *Ordet* peut être vu comme un précurseur du *slow cinema*. In Tiago De Luca et Nuno Barradas Jorge, *Slow Cinema*, Édimbourg, Édimbourg University Press, 2016, pp. 9-10.

<sup>6</sup> C'est la résurrection d'Inger qui rassemblera tous les personnages du film.

<sup>7</sup> David Bordwell, *op. cit.*, pp. 169-170.

## Johannes, une figure christique

Permettant de présenter au/à la spectateur-trice les différents protagonistes d'*Ordet*, la première séquence du film pourra également être analysée en classe sous l'angle du cadrage. Une attention particulière sera portée à la figure de Johannes. On remarquera par exemple que Johannes (Jean en français, évangéliste préféré de Jésus comme le souligne Patrick Zeyen<sup>8</sup>) est représenté sur une colline aux abords de la grande ferme qui servira de décor au drame. Cadré en contre-plongée, seul dans le plan, Johannes semble ainsi dominer le monde qui l'entoure, s'adressant à celui-ci dans un prêche monocorde dont l'écho se mélange au bruit du vent. Héritée de l'iconographie chrétienne, cette image et la gestuelle déployée par l'acteur n'est pas sans rappeler à certains égards la scène du Sermon sur la montagne (et ses représentations) ou la statue du Christ Rédempteur de Sao Paulo.



Johannes ne se contente pas de croire et de dire qu'il est le Christ à la façon d'un fou comme le pense son frère Mikkel. Il est représenté dans cette séquence introductive de la même manière que lui ; un choix qui pourrait peut-être préfigurer le dénouement du film. Comme le remarque David Bordwell, le retour de Johannes à un état « normal » ne l'empêche pas de déclencher la résurrection d'Inger par la force de sa croyance<sup>9</sup>.

## La lumière, énonciatrice de mort ?

Permettant de guider la lecture des images, souvent oubliée lors de l'analyse de films, la lumière est un élément essentiel de la mise en scène au cinéma. Fabrice Revault d'Allonnes remarque à ce sujet que « la plupart des films jouent [...] de la puissance expressive de la lumière, l'un des signifiants majeurs du langage cinématographique »<sup>10</sup>. En partant de cette citation, on pourra demander aux élèves de décrire l'ambiance lumineuse de la maison de la famille Borgen et de discuter de la signification que l'éclairage dans *Ordet* peut parfois revêtir.

On pourra par exemple s'intéresser à la scène qui suit l'accouchement. Alors que le médecin s'en va après s'être assuré qu'Inger était en bonne santé, les hommes de la famille Borgen se retrouvent dans la grande pièce à vivre de la maison. Les phares de la voiture du médecin éclairent alors la pièce en la balayant et « Johannes, qui est en train de se livrer à l'une de ses vaticinations coutumières interpelle cette lumière, en lui parlant comme si elle était la Mort qui passe et va faucher une vie ; il l'implore de n'en rien faire, mais vite renonce devant l'inéluctable »<sup>11</sup>. La suite montrera qu'Inger était en train de trépasser au moment même où Johannes énonçait ses funestes prédictions<sup>12</sup>. Comme le remarque Jacques Aumont, « le

<sup>8</sup> Bonus du DVD *Ordet* de Carl Theodor Dreyer, [France], Potemkine Film, 2017.

<sup>9</sup> David Bordwell, *op. cit.*, p. 170.

<sup>10</sup> Fabrice Ravault d'Allonnes, *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p. 11.

<sup>11</sup> Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, 2010, p. 47.

<sup>12</sup> On pourra noter que dans cette séquence la science échoue. Malgré les soins apportés par le médecin et l'assurance de ce dernier, Inger meurt. La religion s'avère alors être la seule solution pour sauver la jeune femme.

*signum* est délibéré et patent, abondamment discuté en tant que tel de l'intérieur de la scène. Son ancrage fictionnel dans le discours d'un fou confère à l'image une grande ambiguïté : on peut voir, avec Johannes, la Mort qui passe ; on peut, avec Anders et le père, voir les phares de la voiture »<sup>13</sup>.



Très travaillée (au cinéma, la lumière peut être naturelle ou artificielle), l'atmosphère lumineuse dans *Ordet* permet de donner du sens aux images, mais elle a également conditionné le tournage et des éléments de mise en scène. Le témoignage d'Henning Bendtsen, chef opérateur lors du tournage du film, permet de saisir les implications pratiques pour les acteurs qui découlent des choix de Dreyer concernant la façon dont les personnages étaient éclairés :

La règle de base de Dreyer était de disposer les acteurs pour la photographie et l'éclairage plutôt que pour le jeu. Normalement, vous travaillez avec un dispositif d'éclairage beaucoup plus simple dans lequel les acteurs ne sont pas liés à une zone spécifique du plateau puisqu'ils doivent avoir la possibilité de jouer librement. Dans *Ordet*, la position des acteurs avait été si précisément préparée qu'ils devaient compter leurs pas en même temps qu'ils disaient leur réplique. Un seul pas trop à droite ou trop à gauche impliquait que nous manquions un certain effet de lumière prédéterminé et que la scène devait être retournée... Les acteurs l'acceptaient sans se plaindre. Chaque image est composée comme un tableau pour lequel le fond et la lumière sont soigneusement préparés. Pour vous donner un exemple, je pourrais mentionner la scène de prière chez Peter le tailleur qui rassemble vingt personnes. Normalement, nous aurions utilisé une seule lampe pour tous les éclairer. Mais nous avons utilisé vingt lampes afin que chaque visage soit mis en valeur individuellement.<sup>14</sup>



<sup>13</sup> Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 47.

<sup>14</sup> David Bordwell, *op. cit.*, pp. 224-225.