

Cinéma et fraternité

Gisèle Tremblay

Number 48, February 1967

Cinéma et Terre des hommes III

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51723ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

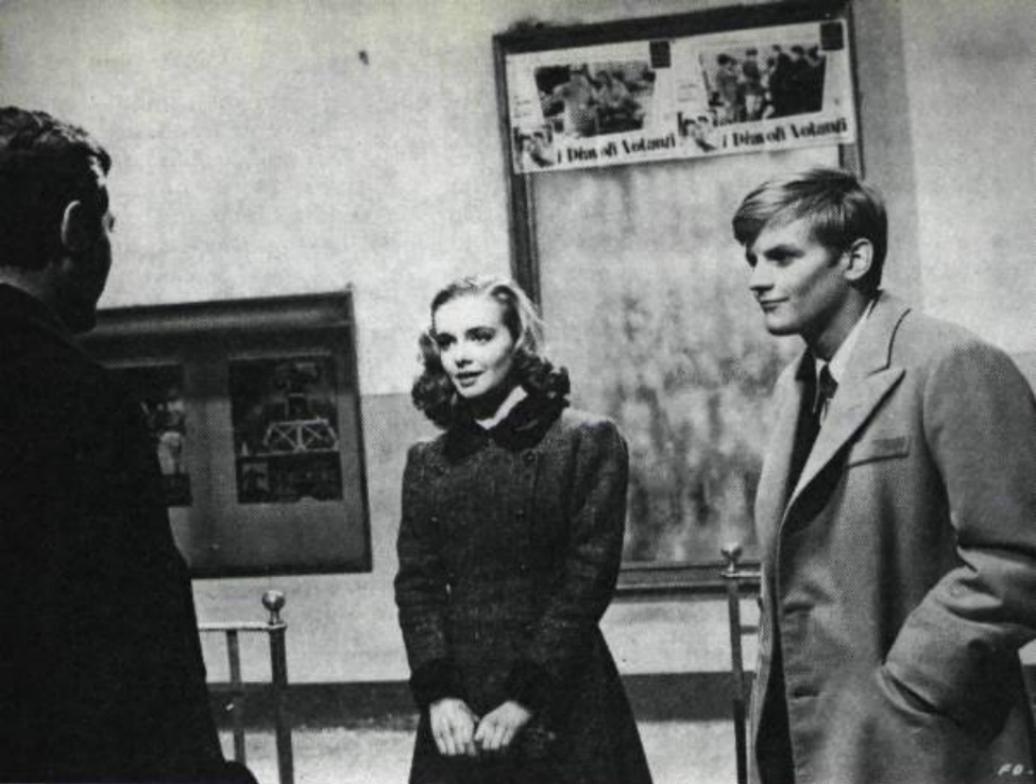
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay, G. (1967). Cinéma et fraternité. *Séquences*, (48), 4–11.



Journal intime, de Valerio Zurlini

CINÉMA et FRATERNITÉ

Gisèle Tremblay

Quelle image le cinéma présente-t-il de la fraternité vécue sur cette terre des hommes ?

Il semble bien d'une part que par une sorte de finalité inhérente à sa nature, le septième art tende à l'expression privilégiée de ce sentiment. Doté de la puissance d'expression des "mass-media", il atteint facilement une influence considérable qui laisse loin derrière tous les arts traditionnels ; par ailleurs, son extraordinaire force de réalisme lui permet, pour ainsi dire, de découper ses images dans la matière vivante et donc de proposer à ses vastes publics la fraternité comme un fait *hic et nunc*, éprouvée par des hommes à leur ressemblance, la leur offrant dès lors comme un vécu précieux.

Ce témoignage pourtant, le cinéma ne le rend pas toujours, ni ne le rend chaque fois avec l'authenticité artistique qui en garantirait l'efficacité. De la contre-façon à la contre-partie, le cinéma, entre les mains des trafiquants, oublie quelquefois l'art, quelquefois la fraternité, fréquemment l'un et l'autre. Il reste qu'à travers ses ava-

Mais alors, répondrai-je, si, comme vous le prétendez, un amour universel est impossible, que signifie donc dans nos coeurs cet instinct irrésistible qui nous porte vers l'Unité chaque fois que, dans une direction quelconque, notre passion s'exalte ?

Teilhard de Chardin

tars, et en dépit des déchets de la production, l'aspiration à la fraternité s'y manifeste concrètement, à l'image même de la vie, chez l'homme heureux pressé, ennuyé, comblé, humilié, écrasé ; l'homme travaillant, l'homme souffrant, l'homme cherchant ; l'homme avide de gloire, de richesses, d'amour. Au gré de ces multiples mouvements humains, la fraternité éclot, s'épanouit, étouffe et meurt . . . survit.

1. L'homme au milieu des siens

Frères, les hommes le sont avant tout s'ils sont nés d'un même père, d'une même mère. Ce truisme apparent nous conduit néanmoins à d'importantes découvertes, car les premières images cinématographiques de la fraternité surprennent l'homme au milieu des siens, abandonné à ses sentiments les plus profonds, dans cette société réduite où se forment les premières re-

lations, où surgissent les premiers conflits, où l'affectent à des degrés divers les heurs et malheurs de son expérience originelle. C'est ici que l'être humain se plie à l'apprentissage de la fraternité.

Dans *Pather Panchali*, le film qui inaugure sa trilogie, Satyajit Ray trace le portrait émouvant d'une famille indienne où Apu et sa soeur explorent dans l'émerveillement le vaste espace inconnu qui entoure leur demeure, avec l'étrange poésie de ses blés levés et le cri presque humain de sa locomotive. Ensemble, ils découvrent et ensemble, ils souffrent : témoin cette belle séquence où on lit sur le visage d'Apu les souffrances de sa soeur battue dont on n'entend que les pleurs. Sur ce rythme lent qui s'accorde à leur existence, les deux enfants prennent peu à peu conscience de la poésie qui affleure à la porte du bercail et de l'affection qui les unit l'un à l'autre, malgré les inévitables désaccords. Il y a là une juste intuition de la fraternité au niveau de l'enfance exprimée, surtout en de longs regards muets, avec, comme toile de fond, les thèmes du départ (le train) et de la croissance (les blés).

Dans *Journal intime*, de Zurlini, la rencontre des deux frères provoque à la fois un affrontement et une tentative de rapprochement.

Par-delà leur éloignement social et le heurt de leurs tempéraments, le retour aux sources de leur fraternité renforce toujours le lien d'affection qui les unit : le souvenir de la mère souvent évoqué, les visites à la grand-mère. Le film se déroule tout entier au niveau du sentiment, du journal intime justement, dans un décor aux couleurs tièdes, sur un rythme doux, avec un dialogue murmuré, tous comme teintés de souvenir. Celui-ci constitue la seule sauvegarde contre l'atteinte des forces de mort et de séparation — qui vaincra finalement — et l'écriture intimiste du film vise à en restituer la frêle et frémissante présence, fragile soutien de la fraternité retrouvée.

Avec *Electre*, de Cacoyannis, les éléments qui engendrent la fraternité s'opposent jusqu'à l'éclatement tragique. Toute la première partie du film languit dans l'attente d'Orreste, le frère vengeur, l'héritier du père assassiné. Point de convergence de leur destin, le père vénéré occupe leur pensée et fortifie leur cœur à l'action car il s'agit d'une part d'eux-mêmes à sauver. Or, par une inexplicable fatalité, le geste de salut issu des retrouvailles, du frère et de la soeur aboutit à une brutale et irrémédiable rupture, car ce qu'ils ont tué, — leur mère — c'est le lien même qui les unissait.

Il arrive toutefois que le sentiment de fraternité fasse singulièrement défaut. Non que la fraternité soit de fait absente, mais il lui manque le principe d'équité qui la fonde : avoir reçu du lien commun une part égale. Dans *A l'Est d'Eden*, l'amour inégal du père engendre deux frères ennemis. James Dean a rendu avec déchirement l'impossibilité radicale de la fraternité dans ces conditions. L'être rejeté devient en proie à la haine et à la culpabilité dont les allusions à Caïn et au paradis perdu donnent la mesure. Si la perte de l'amour est toujours sentie comme une déchéance, celle-ci se transforme en un enfer plus implacable encore quand on a en même temps sous les yeux et la source—le père—et l'élu—le frère.

Dès ce premier stade donc, l'image de la fraternité prend des aspects multiples dont on peut déjà dégager quelques constantes : un lien commun — ici le père ou la mère, c'est-à-dire quelque chose ou quelqu'un au-dessus de deux ou de plusieurs personnes, auquel tous adhèrent par une part d'eux-mêmes et qui fait que l'un et l'autre, les uns les autres se reconnaissent comme frères ; un principe d'équité qui consiste à recevoir de ce lien commun une part égale qui motive l'adhésion intérieure, sans que les frères ne puissent s'ac-



Electra, de Michel Cacoyannis

cepter, à tous autres égards fort différents ; un signe "plus" de vie, c'est dire un accroissement de conscience en direction de l'essentiel, né d'une urgence ou d'un cheminement continu. Croissance, persistance dans le souvenir ou marche à la vengeance, la fraternité se vit dans une nouvelle intensité ou la montée commune succède à la rencontre et elle oriente toujours vers un salut, c'est-à-dire — le thème de la mort dans les films cités trouve ici son sens — une promesse de vie traversant une menace de mort.

2. L'homme parmi les hommes

A un autre niveau, l'homme se retrouve seul parmi ses semblables, tiraillé entre son instinct de fraternité et un vieil adage peu rassurant : *homo homini lupus*. Aussi est-ce dans la lutte que les hommes sentent d'abord le besoin de fraterniser contre d'autres hommes. Pourtant, de proche en proche, le cercle s'élargit et l'homme, dans son aspiration grandissante, va jusqu'à n'en exclure aucun : l'amour universel achève l'unité.

Au début de cette progressive ouverture, le petit groupe de voisins et d'amis prolonge la fraternité issue du giron familial. Quelqu'un n'a-t-il pas dit : "Un frère est un ami donné par la nature !" Plusieurs comédies ont exprimé délicieusement le climat caractéristique des premiers contacts. *Les Copains*, avec leur bruyante et grosse amitié ; *Mon Oncle*, avec son quartier poétique où le voisinage exerce un attrait si vif qu'il traduit ce simple plaisir de vivre au milieu des êtres et des choses, et *Lola* peut-être, où une sorte de poésie fervente et lumineuse enveloppe de douceur les relations humaines.

Plus souvent, l'homme se retrouve dans l'action et dans cette forme particulière d'action qu'amène l'imminence d'un danger : le combat. Les films de guerre offrent

de nombreux exemples de ces hommes qui, au cœur de l'action meurtrière, arrivent à l'essentiel du lien humain. La fraternité forme alors la meilleure défense, celle qui vaut le risque de la vie. Avec *Païsa*, tout se passe dans le silence, seule l'action, dans son déroulement significatif, lie peu à peu les images et les hommes et livre à la conscience du spectateur le sens de ce qui est finalement exprimé. Dans *La Bataille du rail*, un processus identique finit par créer l'émotion jusqu'au moment où le son strident de la locomotive qui accueille l'exécution des patriotes rejoint chez l'homme ce qu'il a de plus spontané et de plus totalement expressif, dans sa brièveté et son indétermination même, le cri. Placé dans ces conditions, l'homme est acculé à la fraternité et la conversion finale du *Général della Rovere* en témoin. C'est pourquoi, un film récent de Bryan Forbes, *King Rat*, pose une question : pour ceux qui restent, la fraternisation des combattants survit-elle à la cessation du combat ? Le film n'apporte pas de réponse, mais il franchit le seuil d'un autre niveau de fraternité.

En effet, l'homme désire aussi une fraternité du temps de paix, car la société, sous le masque officiel, lui fait souvent violence. Noir dans *La grande Illusion* sou-

ligne le conflit de deux loyautés : on assiste à la fois à une fraternisation entre ennemis, et à une authentique solidarité des prisonniers, celle-ci s'exprimant surtout dans la fuite de deux Français liés par la camaraderie, celle-là dans l'amitié profonde qui s'établit entre le commandant allemand et l'officier français que lie leur commune appartenance à une noblesse en voie d'extinction. Ainsi, la conscience de classe supplante-t-elle, sans le détruire, le lien passager issu de la guerre. Dans cette même perspective, retentit l'appel de l'équipage du *Potemkine* : "Marins, ne tirez pas sur d'autres ma-

rins." L'épopée se situe encore assez près du combat et c'est dans la révolte que la fraternité surgit. L'illustration la plus émouvante de son effet communicatif, Eisenstein la trace en quelques plans successifs de la foule accourue auprès de la tente funéraire et qui est chaque fois plus nombreuse, le sacrifice d'un marin ayant gagné, comme une avalanche, toute une ville qui ne parle plus que pour crier "Frères, frères..." Mais plus loin que le lyrisme primitif de l'épopée, quoique dans une même perspective propre à l'âme russe, le cinéma soviétique a aussi donné la merveilleuse trilogie de Gorki-

King
Rat,
de
Bryan
Forbes



Donskoi qui s'étend comme une véritable fresque à la gloire du peuple russe croupissant dans la misère sans que son inépuisable vitalité ne fournisse pourtant l'étincelle qui allumera le brasier d'où il renaîtra : c'est le sens de la scène finale, quand Maxime soulève de ses bras le nouveau-né en saluant le ciel slave.

Pareille renaissance mène au-delà de la révolte dans cette zone purgée des frontières où tous les hommes sont frères. En dernier ressort, la seule révolte qui n'insulte pas à la fraternité se fait en soi-même, avant de convaincre. C'est à cet achèvement que sont conviés les enfants de l'humanité pour qui est frère tout ce qui est autre. Voilà l'idéal de *Don Quichotte* (de Kozintsev) dont l'indomptable naïveté ébranle à la fin l'édifice rationnel et l'artifice des conventions qui avaient prononcé contre lui la sentence du ridicule. Voilà également celui qui domine dans ces deux autres films, *Ikiru* dont le titre révélateur signifie "vivre" et *Le dernier Pont*, celui que la mort de la doctoresse jette au-dessus de la mêlée. C'est celui enfin qui guide Jean Valjean dans *Les Misérables*, en dépit de ses erreurs et de ses tares.

Dans ce dernier film, l'idéal déjà se personnalise puisqu'il se fonde sur l'inoubliable témoignage de l'é-

vêque des pauvres, tout de charité et de pardon. Aussi appelle-t-il une dernière forme de fraternité, celle où tous se modèlent intérieurement sur une initiative divine qui les a créés enfants d'un même Père, leur a donné en partage un amour égal par la Rédemption et les a invités à faire de même entre eux en échange de la Vie. On retrouve ici accomplis tous les éléments de la fraternité humaine et certains réalisateurs ont tenté de l'exprimer : Bresson dans *Les Anges du péché*, Dreyer dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, à certains égards et même partiellement, Bunuel dans *Nazarin*. Ces films ont fait l'objet de nombreux commentaires. Ils représentent une tentative humaine pour réaliser la parole du Christ de Pasolini qui laisse transparaitre son énergie divine et qui demeure cependant — c'est là le mérite de l'auteur — pleinement homme parmi les hommes.

Telle se dessine, grosso modo, l'image que le cinéma présente de la fraternité : à travers d'innombrables divisions, le travail d'un instinct irrésistible qui déclenche le retour à l'unité et qui s'avère source de vie. Cette image s'affirme finalement autant dans une esthétique de la fraternité comme nous offre, par exemple, le néoréalisme que Patrice Hovald définit ainsi : "une considération, une ap-

proche de l'homme. De l'homme véritable. Prochain" (1). Cette phrase s'appliquerait aussi bien à Flaherty dont les films se réfèrent à un véritable humanisme, attentif aux gestes quotidiens, patient devant le mystère des visages, respectueux jusqu'au sacré des rites de la vie primitive (c'est-à-dire première), révélateur de poésie et de vérité. On peut le dire de lui — comme artiste qui tire le maximum d'une grande dis-

(1) In *Le Néo-réalisme et ses créateurs*. Collection 7e Art. Editions du Cerf, Paris 1959.

création de moyens — ce qu'il dit de Nanook: "Ce n'est pas à ce qu'il fait qu'on juge un homme, mais à ce qu'il fait avec ce qu'il a". Ferment ou froment, la fraternité dans l'univers créateur nous montre d'abord des hommes, qui ne sont ni aussi bons qu'ils se croient, ni aussi méchants qu'on les croit. A tous, en définitive, on voudrait chanter ces vers de Musset:

*"Je ne suis ni dieu ni démon
Et tu m'as nommé par mon
nom
Quand tu m'as appelé ton
frère"*

Les Anges du péché, de Robert Bresson

