

La presence de la grâce dans le cinéma italien... (*La strada*)

Numéro 12, février 1958

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52251ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1958). La presence de la grâce dans le cinéma italien... (*La strada*). *Séquences*, (12), 18–22.



ZAMPANO

IL MATTO

GELSOMINA

LA PRESENCE
DE LA GRACE
DANS LE CINEMA
ITALIEN... (LA STRADA)

PRESENCE OU ABSENCE DU SACRE DANS LE CINEMA ITALIEN



Il n'est pas facile de parler du sacré.

Par définition d'abord, le sacré dépasse le registre de nos préoccupations quotidiennes et de l'immense bagage des observations immédiates de nos sens. Il constitue en effet une dimension de l'existence humaine qui échappe jusqu'à un certain point à notre connaissance sensible et nous apparaît à la fois comme un prolongement et un dépassement des dimensions psychologiques et sociales de l'existence humaine, et comme un donné nouveau, venu absolument d'ailleurs. Il est, pour employer deux mots un peu savants mais qui ont l'avantage d'être significatifs, à la fois immanent et transcendant.

Par ailleurs et plus encore que l'oeuvre d'art en général, le cinéma, à cause des techniques qui lui sont propres et qu'il ne cesse de perfectionner (gros plans, travelling-avant, surimpression visuelle et sonore, flou, clair-obscur, technique des apparitions) est peut-être l'art qui sait le mieux nous faire croire à la réalité de cet "ailleurs" dans nos vies. C'est donc dire à la fois les extraordinaires possibilités d'évocation du surnaturel et les insidieuses contrefaçons de l'au-delà qui nous sont offertes par le cinéma.

Le cinéma italien, de son côté, et surtout le néo-réalisme dont il sera presque uniquement question ici, présente une troisième difficulté, qui tient à son mode même d'expression. En réalité - les faits sont là pour l'attester - non seulement l'interprétation chrétienne des films néo-réalistes est contestée, mais la dimension spirituelle de ces films est revendiquée par les Existentialistes et les Marxistes à l'appui de leurs positions propres. Il faut donc être spécialement honnête en distinguant les uns des autres: a) les éléments du sacré qui sont réellement exprimés par le film, b) les éléments qui sont contenus implicitement dans la donnée du film et c) les éléments qu'il sera permis de dégager du film pourvu qu'on le regarde avec les yeux d'un chrétien.

1. Histoire du cinéma italien S'il faut en croire les historiens du cinéma, l'Italie n'a pas participé à l'invention du cinéma ni aux premières expérimentations des pionniers. Ce n'est donc qu'à la troisième période (celle où, selon Sadoul, le cinéma devient un art: 1908-1920), que nous retrouvons les premiers films italiens qui se classent naturellement en deux catégories, selon leur mode d'expression cinématographique: la fresque historique étant, toutes proportions gardées, l'ancêtre des grandes productions américaines, genre Cecil B. De Mille. Cette production fut assez abondante jusqu'en 1920 et connut passablement de succès, plus que le film d'art, qui ne rencontra jamais, au dire des historiens, la grande faveur du public. Mais cet "âge d'or du cinéma italien" ne dura guère au-delà de 1920. Au point que la production italienne, pendant le règne du muet et à l'avènement du parlant, ne mérite guère d'être signalée en dépit de la présence de Cecchi à la direction de la Cinés en 1931, de l'apparition de Blasetti dès 1928 et de la fondation des fameux studios de Cinecittà en 1937. Au début du parlant d'ailleurs, l'ère des cinémas nationaux semblait terminée, tant paraissait convaincante la décadence des cinémas anglais, danois, italien et suédois, et évidente l'emprise des cinémas américain et allemand - sans parler de l'U.R.S.S. - sur les écrans internationaux.

<p><u>In hoc signo vinces</u>, 1913 <u>La Sainte Bible</u>, 1913 <u>Quo vadis</u>, 1913, 1923 <u>Fabiola</u>, 1914, 1918 <u>Christus</u>, 1915</p>
--

A partir de 1939 toutefois, et malgré le fascisme auquel tout le monde déclarait appartenir, surgissent de nouveaux réalisateurs. A partir du vieux fonds d'art et du cinéma italien, de l'influence révolutionnaire des films soviétiques, de l'exemple allemand et même français (Clair, entre autres) et des perfectionnements techniques des productions d'Hollywood, ils élaborèrent une manière de synthèse, où l'art était de tout dire sans rien dire et où les films commençaient à explorer les thèmes qu'on retrouvera au lendemain des hostilités.

En dépit de la fermeture, en 1944, des studios de Cinecittà, qui réduisait les cinéastes italiens aux seules ressources de leur ingéniosité, la projection de Rome ville ouverte fut la révélation que l'on sait: "Le cinéma italien est effectivement né en 1945, si l'on entend par là un cinéma complet, multiple, d'importance universelle; un cinéma qui, au contact d'une réalité désintégrée, réussit la synthèse de tout son acquis et valorise un passé jusque là dédaigné ... se reconnaît pour explicitement italien et ose recourir derechef à l'improvisation et à l'éloquence". (1)

Si l'on fait exception de quelques oeuvres historiques, de quelques films d'art et évidemment du genre comique, les oeuvres marquantes abordent trois thèmes en particulier: celui des problèmes occasionnés ou causés par la guerre, celui des problèmes d'après-guerre (chômage, etc.) et celui du retour à la vie normale et de la recherche d'une authenticité à travers les problèmes du quotidien. Tous ces films, du reste, sont plus ou moins marqués par une dominante, appelée par la suite le néo-réalisme, et dont Carlo Lizzani a dit qu'il "consiste à suivre un être avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions".

Fabiola, Blasetti

Mater Dei, 1950

Il drama di Cristo, 1948

Rome, ville ouverte, Rossellini, 45

Un jour dans la vie, Blasetti, 1947

Voieurs de bicyclettes, de Sica, 49

Vivre en paix, Zampa, 1946

Europe 51, Rossellini, 1951

La Strada, Fellini, 1954

2. Présence ou absence du sacré? Notre recherche portera donc sur trois séries de films: les films historiques, les films d'art et les films néo-réalistes.

Les films historiques, comme leur titre l'indique, se sont confinés presque exclusivement à des sujets religieux: ils se proposaient de reconstituer une page de la Passion, ou de l'histoire apostolique ou des persécutions des premiers chrétiens ou de la vie d'un saint et surtout d'un martyr. Nous avons assez vu de ces grands films "religieux" américains pour comprendre le danger qui menace ce genre de production (qui utilise presque uniquement panoramique et travelling descriptifs, plans d'ensemble, de demi-ensemble et moyen): le déploiement du décor, des spacieux châteaux où l'on tournait ces films, des beaux costumes et du grand spectacle des foules en mouvement, a vite passé du grandiose, qui risquait à tout moment de dissoudre le spirituel dans le faste extérieur, au grandiloquent tapageur et vide, qui s'est rapidement dépouillé de toute dimension étrangère au pur "spectacle": Et il semble qu'on doive porter le même jugement sur le Fabiola de Blasetti et le dernier film sur la Vierge, Mater Dei.

Une seule oeuvre historique fait véritablement exception. Mais précisément, elle a renoncé au "spectacle" pour s'astreindre à regarder la vie quotidienne (même si l'action se situe au XIIIe siècle): Les Onze Fioretti de S. François, de Rossellini. A travers les menus détails de la vie de chaque jour, on retrouve quelque chose de cet-

(1) Nino Frank, Cinéma dell'arte, André Bonne, 1951, p. 162



te lumière surnaturelle qu'est la foi et de la "joie parfaite" des fratelli. Mais le style même de l'oeuvre la rattache davantage au néo-réalisme qu'au genre historique.

Les films d'art ont cherché, à partir d'oeuvres picturales de grands artistes, à reproduire à l'écran la vie du Christ ou de la Vierge. Les uns, soucieux de fidélité et d'exactitude historiques, ont eu recours à plusieurs peintres de style souvent très différent, afin de pouvoir reconstituer toutes les étapes de la vie du Christ (par exemple). L'oeuvre la plus remarquable de cette série est sans doute Il drama di Christo, de Emmer. Malheureusement, l'unité, sauvegardée sur le plan de l'exactitude historique, ne l'est plus sur le plan artistique, en dépit d'un effort sensible pour amener au jour les ressorts dramatiques des oeuvres et la beauté de leurs structures plastiques. Les autres films se sont confinés aux oeuvres d'un seul peintre, mais sans réussir à évoquer suffisamment le spirituel de leur sujet. On ne leur a jamais reconnu, du reste, qu'un intérêt documentaire assez limité. En sorte que, pour ces raisons entre autres, les films d'art n'ont pas réussi à créer véritablement pour le spectateur l'impression de la réalité du spirituel.

Reste donc la production néo-réaliste. Ici cependant, c'est l'oeuvre elle-même, ou la réalité ainsi filmée, qui révèle ses propres dimensions, et dans la mesure où le spectateur est lui-même "ouvert", où il sait les découvrir.

Forcément, le film revêt un aspect documentaire sociologique, qui est sa première dimension. Rome sous l'occupation allemande (Rome, ville ouverte), ou la vie d'un groupe de partisans et d'un couvent de religieuses (Un jour dans la vie), la situation des chômeurs urbains après la guerre (Voleurs de bicyclettes) ou d'un village de montagne au moment du départ des Allemands (Vivre en paix), les différences sociales et les attitudes respectives des divers groupes (Europe 51), la vie d'une famille pauvre dans l'insalubrité des marais (Ciel sur les marais). Cette représentation de la réalité est vraie, du moins dans les films qui viennent d'être mentionnés.

Le film révèle également une dimension psychologique, qui explique ou justifie le comportement des personnages: le sacrifice de Tigna (Vivre en paix), l'angoisse de Ricci (Voleurs de bicyclettes), les hésitations et l'affolement des religieuses (Un jour dans la vie), l'évolution de Gelsomina et de Zampano (La Strada), l'hésitation et la liberté du refus de Maria (Ciel sur les marais), le conflit intérieur d'Irène (Europe 51).

Le film révèle de plus une autre dimension qu'on pourrait appeler vitale. Les acteurs sont vrais. Ils ne sont pas placés dans des situations fabriquées où ils exercent leur métier de comédien (on a souvent cette impression en voyant Fresnay), mais ils sont dans la vie, et ils vivent. Les enfants: le petit gars dans Les enfants nous regardent, Bruno dans Voleurs de bicyclettes. Les adultes aussi, tous: le curé, le partisan, la fiancée (Rome, ville ouverte), Tigna, le nègre (Vivre en paix), Alessandro, Maria (Ciel sur les marais), Gelsomina, Zampano (La Strada), Ricci (Voleurs de bicyclettes). Nous assistons à des réactions humaines globales de personnages qui simplement existent devant nous et que la caméra a surpris dans cette existence même.

Mais précisément parce que ces personnages existent et que la caméra nous livre leur attitude humaine globale, un sens total de l'existence doit nécessairement se dégager du film, qui révèle ainsi une dimension métaphysique, une "weltanschauung", comme disent les Allemands, pour nous, strictement: une théologie. A propos d'une attitude existentielle concrète, le spectateur est placé devant le mystère de l'existence.

Et le sens de ce mystère n'est pas posé antérieurement au film ou à l'attitude concrète; il fait partie intégrante de l'attitude concrète elle-même. D'où son ambiguïté essentielle. Et la possibilité pour chacun d'interpréter à son gré. Il y a des cas où une interprétation chrétienne semble plus indiquée: le sacrifice suprême des religieuses, qui est préparé par leur vie de prière et de charité (Un jour dans la vie), l'explication du sacrifice de Tigna, "Parce que je suis chrétien" (Vivre en paix), les convictions mêmes de Maria et ses réponses à Alessandro (Ciel sur les marais). Mais il est d'autres cas où l'ambiguïté est plus épaisse: le bouleversant "si je ne l'aime pas (Zampano), qui l'aimera?" de Gelsomina, la solitude devant la mer, de Zampano (La Strada), la mort absurde de Tigna, alors que le village est délivré (Vivre en paix), la recherche de solidarité humaine des films de de Sica (Voleurs de bicyclettes, Miracle à Milan, Umberto D), l'isolement forcé d'Irène (Europe 51), la mort du prêtre, sous les yeux des enfants (Rome, ville ouverte).

Il y a donc certainement présence du sacré dans le cinéma néo-réaliste italien, du moins dans les films auxquels il est fait allusion ici. Présence évidente de l'aspect i m m a n e n t du sacré, comme une dimension plus profonde de la réalité, seule explication satisfaisante, en dernier ressort, des attitudes existentielles des personnages. L'aspect proprement t r a n s c e n d a n t du sacré, répugnant par nature à une représentation sensible, il appartient à la foi du spectateur de le découvrir.

Liberté, par conséquent, au spectateur: il ne faut pas être plus soucieux, comme dit l'abbé Ayfre (2), des intérêts de Dieu que Dieu lui-même, et vouloir contraindre le spectateur "à lire dans les événements une signification qui n'est accessible qu'à qui la découvre librement". Liberté, mais aussi exigence de purification intérieure et d'ouverture au sens du mystère.

(2) A. Ayfre, Dieu au cinéma, P.U.F., 1953: 188.

QUEL EST VOTRE AVIS?

1. Croyez-vous que la formule du spectacle historique, comme on le suggère ici, soit incompatible de soi avec l'évocation du sacré?
2. Comparez la présence du sacré dans Lourdes (Rouquier), dans un film de Bresson et dans un film de Rossellini ou de Fellini ou de de Sica.
3. Le cinéma italien vous donne-t-il une notion juste du catholicisme?
4. Y a-t-il des films italiens qui vous ont donné l'impression de la présence de la grâce dans certains personnages? Expliquez.