



## Cinéma et christianisme, Xavier Dufour et Paul-Etienne Chavelet, septembre 2009

### Pour revenir à la séquence pédagogique, cliquez ici

Nous nous proposons d'explorer comment le christianisme inspire implicitement ou explicitement des oeuvres de cinéma. Nous nous limitons ici à six œuvres significatives de l'histoire du 7<sup>ème</sup> art, en privilégiant des auteurs divers, selon des genres allant de la comédie burlesque au drame.

Il ne s'agit pas de réunir des films consacrés à la vie du Christ, ou illustrant la Bible ou tel événement en soi chrétien. Si comme l'écrit Pascal, "le christianisme a bien compris l'homme", c'est que le mystère chrétien prend en charge toute l'aventure humaine, en révèle la misère et la gloire, la sanctifie dans toutes ses dimensions, sans distinction a priori entre profane et sacré. Il est alors possible de lire la révélation chrétienne dans des oeuvres artistiques à sujet profane, œuvres de croyants comme de non-croyants. On pense à *Ordet* de K. Dreyer ou *Rome ville ouverte* de Rossellini..., chefs-d'œuvre spirituels, dont les auteurs n'étaient pas chrétiens, comme à *L'Evangile selon Matthieu* de Pasolini.

### Le drame chrétien au cinéma

Quel est le cœur du christianisme, son noyau irréductible ? La bonté de la Création, le drame du péché, le salut par le Christ. On peut dire qu'une œuvre d'art d'inspiration chrétienne, ou travaillée par le christianisme, incarne peu ou prou ces dimensions, quitte à souligner davantage l'une ou l'autre, voire à les traiter de façon problématique.

Témoigner de la bonté, de la beauté de la Création et de l'œuvre mystérieuse de la grâce, en dépit du mal, c'est le génie de films tels que *Le Festin de Babette* (G. Axel) ou *La Vie est belle* (Capra).

Manifester la grandeur de l'homme, même le plus blessé, sa dimension transcendante, sera la voie de *La Strada* (Fellini), *Europe 51* (Rossellini), *Conte d'Hiver* (Rohmer), *Elephant Man* (Lynch)...ou même des films de Kurosawa, dans leur indéclinable quête humaniste (*Les 7 Samouraï*, *Barberousse*...)

Explorer le mystère du mal, dans son indicible scandale, et faire pressentir, souvent en creux, que ce scandale appelle une rédemption, un salut...c'est le chemin d'un Robert Bresson et de son œuvre tourmentée (*Au hasard Balthazar*, *Mouchette*, etc.) comme celui de Tarkovski (*Andréï Roublev*, *Le sacrifice*...) ou plus récemment des frères Dardenne (*Le fils*, *L'enfant*...)

Parfois, la référence chrétienne se fera plus explicite, comme dans le 7<sup>ème</sup> sceau de Bergman, *Ordet* de Dreyer, *La loi du silence* de Hitchcock, *Dekalog1* de Kieslovski, *Lise et André* de D. Dercourt...

### Un parcours

Dans notre parcours, *La Vie est belle* de Capra est le film le plus explicitement chrétien, puisqu'il aborde le drame humain dans le regard surnaturel...des anges ! A l'inverse, *Adam's Apple* installe l'équivoque : le pasteur qui fait l'épreuve du mal à la suite de Job n'est-il pas simplement fou ? Inspiré du pari de Pascal, *Conte d'Hiver* évoque l'acte de foi (dans l'ordre amoureux) comme le lieu où s'accomplit une liberté humaine. Films de rédemption, *Le Fils du désert* et *La légende du Saint Buveur* manifestent la conversion toujours possible du pécheur, et l'œuvre de la grâce dans la vie la plus déchue. Enfin *La Voie lactée*, film problématique dans sa référence chrétienne, montre sur un mode apparemment iconoclaste comment le christianisme ne cesse d'interroger une culture souvent éloignée du message évangélique.

## Films

*Le Fils du désert (Three Godfathers)* J. Ford, 1948, 1h50)

*Adam's apple* (A-Th. Jensen, 2007, 1h34)

*La vie est belle* (F. Capra, 1946, 2h10)

*Le conte d'hiver* (E. Rohmer, 1992, 1h55)

*La légende du saint buveur* (Olmi, 198, 2h07)

*La voie lactée* (L. Bunuel, 1969, 1h45)

## LE FILS DU DESERT (THREE GODFATHERS) DE JOHN FORD (1948)



### Fiche technique

Réalisation : John Ford ; Scénario : Frank S. Nugent et Laurence Stallings ; Production : Merian C. Cooper et John Ford ; Société de production : Metro-Goldwyn-Mayer et Argosy Pictures ; Musique : Richard Hageman ; Photographie : Winton C. Hoch ; Direction artistique : James Basevi ; Montage : Jack Murray ; Pays d'origine : États-Unis ; Format : Couleurs Technicolor - Mono - 35 mm ; Genre : Western, drame ; Durée : 106 minutes ; Date de sortie : 1948 ; distribution : John Wayne, *Pedro Armendáriz*, Harry Carey Jr., Ward Bond, Mae Marsh.

### Résumé

Trois voyous braquent une banque et s'enfuient dans le désert, pourchassés par les hommes du shérif. Ils rencontrent une carriole abandonnée, où une femme est en train d'accoucher. Elle n'a que le temps de leur confier son enfant avant de mourir. Investis d'une responsabilité nouvelle, les hors-la-loi vont découvrir le sens du devoir, de la parole donnée, du sacrifice, avec pour seul guide une vieille Bible trouvée dans la carriole. Entre humour et drame, un western biblique sur le thème de la régénération spirituelle et de la liberté.

### Le réalisateur

**John Martin Feeney** dit **John Ford**, né le 1<sup>er</sup> février 1894 à Cape Elizabeth près de Portland (Maine) et mort le 31 août 1973 à Palm Desert (Californie), est un réalisateur et producteur de cinéma américain, quatre fois lauréat de l'Oscar du meilleur réalisateur. John Ford est considéré comme l'un des réalisateurs les plus importants de la période classique d'Hollywood (de la fin des années 1920 à la fin des années 1960). De tous les grands cinéastes américains il est celui dont l'influence est la plus considérable. Sa carrière embrasse celle des studios puisqu'il arrive à Hollywood au moment où les grandes majors se mettent en place et réalise son dernier film alors que ces majors commencent à être dirigées par des financiers. Ford fut admiré et respecté par les grands patrons d'Hollywood dont il fut souvent l'ami : il tournait vite et respectait les budgets. Il fut l'un des réalisateurs effectuant le moins de prises par plan (ratio de 2,5), cela lui permettant de garder la mainmise sur le montage des films, les prises alternatives n'existant tout simplement pas. Ford mit sa notoriété au service du syndicat des metteurs en scène américains dont il fut l'un des dirigeants les plus actifs. Sa fidélité tout au long de sa

carrière, envers sa famille d'acteurs, de techniciens et de scénaristes, dont beaucoup étaient originaires, comme ses parents, d'Irlande, est remarquable.

Si son œuvre est surtout reconnue pour ses westerns, genre qui ne représente pourtant qu'une partie de sa filmographie, Ford est avant tout le cinéaste de l'Amérique des gens simples, des pionniers, des fermiers, des émigrants, des ouvriers, des militaires obscurs, des indiens, des personnages dignes et généreux, animés d'un sens aigu de la justice... L'abondance de personnages pittoresques dans les seconds rôles permet à Ford d'embrasser avec beaucoup de réalisme et d'humour la diversité du genre humain. De même Ford est considéré comme le cinéaste des grands espaces aux paysages grandioses et sauvages. Les films de Ford sont également fortement imprégnés par sa foi catholique : cf. notamment *Le Mouchard* (*The Informer*, 1935), *Dieu est mort* (*The Fugitive*, 1947) d'après la *Puissance et la Gloire* de G. Greene, *Le Fils du désert* (*Three Godfathers*).

Patriote (Officier de réserve de l'US Navy, lors de la Seconde Guerre mondiale, plus tard contre-amiral et enfin amiral à titre honorifique), il vouait une grande admiration et un grand respect à cette Amérique qui avait accueilli ses ancêtres, en premier lieu son père, un catholique irlandais. Il fut l'un des premiers réalisateurs à traiter dans ses films les indiens avec respect et humanité, comme dans *La Prisonnière du désert*, *Les Deux Cavaliers*, *Les Cheyennes*, sans oublier d'évoquer la ségrégation raciale avec *Le Sergent noir*.

Ford a réalisé 137 films, à ce jour 53 semblent définitivement perdus.

(Wikipédia)

### Commentaire

John Ford n'aime pas la tragédie. Son regard sur l'humanité ne désespère jamais, même lorsque le mal sous ses formes personnelles, collectives, semble tout dévaster. Une rédemption est toujours possible, et en général elle a bien lieu. L'épilogue du *Fils du désert* nous laisse sur un dénouement joyeux, déjà annoncé par le prologue dont on retrouve la légèreté ("Welcome to welcome"). Le hold-up du début suit de peu l'accueil chaleureux du shérif et la rencontre avec la jeune femme revenue en ville après ses études. Au moment du hold-up, un coup d'œil de Robert vers la famille en train de se retrouver (celle du banquier!) suggère qu'il envie au fond cette vie ordinaire et paisible. Elle lui sera donnée finalement, moyennant un an de prison pour parachever sa régénération. Le fond des films de Ford, c'est le rêve d'une Amérique unie, paisible et juste où même les truands finissent par trouver leur place, voire épouser la fille des banquiers qu'ils ont dévalisés !

Mais pour que tout rentre dans l'ordre, il faut que chacun rencontre la vérité de son existence, entende un appel, vive une conversion. Ainsi, prologue et épilogue ne doivent pas nous faire oublier le caractère dramatique de la fuite dans le désert, marquée par la mort de deux des trois Godfathers (parrains).

Le film est construit comme un triptyque : prologue / développement / épilogue; le développement est, on l'a dit, dramatique, malgré des respirations ménagées par la drôlerie de la situation, façon "trois hommes et un couffin", ainsi que des personnages secondaires (l'adjoint du shérif, la patronne du relais d'Apache Welles). Ce développement est lui-même construit en triptyque : fuite dans le désert pour échapper au shérif / rencontre de la carriole, naissance de l'enfant et nouvelle mission/ quête de la "Nouvelle Jérusalem". Construction parfaitement symétrique, dont le centre est la naissance de l'enfant et la promesse faite à sa mère de le sauver.

Point de bifurcation dans l'existence de ces hors-la-loi qui découvrent, avec le poids de la parole donnée, un nouveau sens à leur vie : sauver cet enfant surgi dans leur vie comme le signe d'une nouvelle destinée. "Crois-tu que ce soit par hasard que nous ayons rencontré cet enfant ? Crois-tu que nous ayons décidé ?" lance le kid à Robert, le mécréant. D'une fuite en avant pour échapper à la justice, on est passé à une marche à l'étoile pour accomplir une promesse d'abord, une vocation ensuite.

La thématique est explicitement religieuse: la marche à l'étoile est évoquée dans les premières images du générique de début, avant de revenir au moment de quitter le chariot : "Il y a trois rois mages, j'en suis un" dit le Kid, et "Ne vois-tu pas l'étoile ?". La carriole où naît l'enfant à la lueur d'une lanterne fait forcément songer à la crèche.

C'est la Bible qui indique la route ("Ils prirent l'enfant pour l'emmener à Jérusalem" Mt 2,13), c'est elle qu'on lit au moment de mourir (Psaume 137 : "Assis au bord des fleuves à Babylone, nous pleurons en évoquant Sion.[...] O Jérusalem, si jamais je t'oublie..."). C'est elle qui se réalise avec l'apparition de l'ânesse et l'ânon (Mt 21,2)...Surtout, c'est la figure irrésistible de l'enfant fragile, infiniment dépendant, qui fait voler en éclat les révoltes et les compromis : seule l'innocence de Dieu permet à la conversion de se faire sans violence, comme de l'intérieur.

Le Kid et Pedro ont compris que leur est demandé le sacrifice de leur vie pour leur rédemption: le kid meurt en implorant Dieu qu'Il "bénisse ses parents et fasse de [lui] un bon garçon". Pédro, blessé et perdu, se tue après avoir récité son Notre Père. Non sans que Robert lui ait demandé pardon et qu'ils se soient souhaités joyeux Noël... figures de bons larrons dont le repentir est comme "le tremblement de l'âme aux portes du paradis".

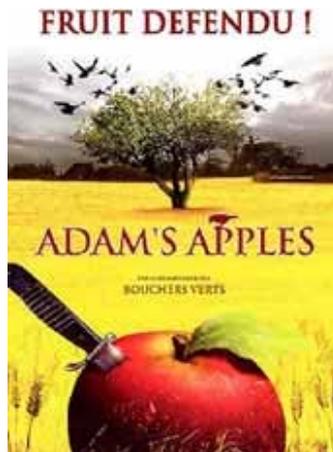
Seul survivra, pour sauver l'enfant, celui qui n'a pas la foi (Robert), mais qui se laisse progressivement ébranler (après la mort du kid : "Ils ont dû en refaire un bon garçon là-haut"). Plus laborieusement que ses complices, il aura parcouru les trois degrés d'une liberté d'homme :

- La *liberté d'indépendance* du hors-la-loi, qui n'accueille aucune règle donnée de l'extérieur (anarchie).
- La *liberté de responsabilité* de celui qui a donné sa parole et se dépasse pour l'accomplir (héroïsme volontariste). Le passage de l'indépendance à l'engagement est la première crise que la liberté doit traverser.
- La *liberté de consentement* de celui qui s'appuie sur une autre parole, une autre volonté, celle de la Providence qui se manifeste ici par les versets bibliques. Cet abandon à une liberté plus haute est précisément la foi. Ce sera la deuxième crise que traversera Robert l'incroyant, lorsque vaincu par la fatigue, il voit se réaliser la parole biblique sous les espèces de l'ânesse et de l'ânon. Dès lors, il peut parvenir à la Nouvelle Jérusalem, le soir de Noël, tel le mage parvenu au terme de sa quête.

Tout rentre désormais dans l'ordre : le shérif a compris que les malfaiteurs se sont transformés en héros pour sauver l'enfant, et même s'il y a compétition pour l'adoption de l'enfant, le juge tranchera en faveur de la clémence, entérinant par une peine légère la régénération sociale de Robert.

X. D

"How deep is your love..."  
The Bee Gees



### Fiche technique

Titre original : *Adams æbler*, Réalisation et scénario: Anders Thomas Jensen, Producteurs : Mie Andreasen et Tivi Magnusson, Producteur exécutif : Klm Magnusson, Musique : Jeppe Kaas, Images : Sebastian Blenkov, Montage : Anders Villadsen, Réalisateur 2<sup>e</sup> équipe : Peter Hjorth, 1<sup>er</sup> assistant réalisateur : Peter Baekkel, Scripte : Rikke Deepthi, Son : Nino Jacobsen et Morten Degnbol, Décors : Mia Stensgaard, Production : M&M Productions, Coproduction : August Film & TV et Danmarks Radio, Pays d'origine : Danemark, Allemagne, Format : Couleurs - 2,35:1 - Dolby SRD - 35 mm, Genre : Comédie dramatique (humour noir), Durée : 90 minutes, Distribution française : EuropaCorp Distribution, Dates de sortie : 15 avril 2005 (Danemark), 12 juillet 2006 (France). Distribution : Mads Mikkelsen : Ivan, Ulrich Thomsen : Adam, Ali Kazim : Khalid, Nicolas Bro : Gunnar, Paprika Steen : Sarah, Tomas Villum Jensen : Nyankommen #1, Nikolaj Lie Kaas : Holger, Gyrd Løfqvist : Poul, Lars Ranthe : Esben, Peter Reichhardt : Nyankommen #2, Ole Thestrup : Dr. Kolberg.

### Résumé

Un taulard nazi est envoyé en probation chez un pasteur en short, chaussettes et sandales. Lequel des deux est le plus fou ? Les voies du Seigneur sont vraiment impénétrables. Librement inspiré du *livre de Job*, cette fable décalée de l'auteur des *Bouchers verts* conduit à nous interroger sur l'œuvre de Dieu et la part du diable. Ça délire pas mal au royaume du Danemark...Un film atypique à l'humour noir et grinçant.

### Le réalisateur

Anders Thomas Jensen se révéla d'abord en signant le scénario de *Mifune*, seule œuvre *dogma* à posséder une pointe d'humour, avant de signer les *Bouchers verts*. Avec *Adam's apple* il livre un film original, sardonique et mordant. Les personnages lorgnent du côté de Dreyer, mais d'un Dreyer sous psychoanaleptiques. Quant à la mise en scène, elle semble être le fruit d'une improbable union entre Bergman et Jeunet.

### Le genre

"Loufoque" est le bon adjectif pour qualifier une telle œuvre. Elle semble prendre au pied de la lettre cette sentence d'un autre danois, Kierkegaard : "C'est par l'humour que le sérieux de la vie va le plus

loin". En effet, par lui nous pouvons prendre une certaine conscience du *conflit* du temps et de l'éternité, saisir la *contradiction* qui existe entre une perception purement horizontale de l'existence et un autre axe qui ouvre le regard au-delà. Ivan, le désaxé est ainsi ce drôle qui témoigne de ce qui se trame mystérieusement au fond des éphémères. La lutte à mort entre la foi et le bon sens dont il témoigne jusque dans sa chair n'est tolérable que par l'humour qui en désamorçait l'aspect douloureux pour n'en retenir que le côté amusant. L'humour, pressentant la valeur du paradoxe et de l'absurde, permet le passage d'une sphère d'existence à une autre.

## Analyse

Le film use d'un symbolisme appuyé sans être lourd (le ver est dans le fruit, les oiseaux de mauvais augures, la pomme d'Adam...), particulièrement par l'usage de stéréotypes bien rodés : la figure du bien/la figure du mal, le diable/le bon Dieu, la croix du Christ/la croix svatiské, le chrétien/le païen, tout en se jouant de ces lieux communs par le biais d'inversions déconcertantes (ainsi Adam le nazi a le nom du premier homme, et Ivan, celui d'un guerrier barbare, la pomme de discorde loin de rester en travers de la gorge scelle la conversion et la concorde...).

Les deux éléments centraux du film sont le *pommier* et *l'église* : si le pèlerinage terrestre de l'humanité consiste à passer du jardin (d'Eden) à la ville (la Jérusalem céleste), alors la purgation de la faute d'Adam prendra sens dans cet intervalle, au milieu duquel se trouve planté, comme un épouvantail, la croix : dans une nuit de pluie et de feu, "la flamme du glaive fulgurant" viendra rendre impossible tout retour en arrière, laissant seule debout la croix comme unique chemin vers la rédemption.

Le film peut s'interpréter suivant trois dimensions enchâssées :

### *Une relecture du livre de Job*

Les deux personnages principaux, Adam et Ivan, sont tous deux des figures : l'un du mal, l'autre du Christ. Or, le Satan c'est l'adversaire - l'ennemi de l'homme - homicide dès l'origine. Dans le *prologue* du *livre de Job* son rôle est d'amener Dieu à désespérer de l'homme. Pour être plus précis, le rôle de Satan est double :

- Tenter l'homme et faire qu'il dise non à Dieu
- Pour pouvoir ensuite tenter Dieu à propos de l'homme et lui dire : "tu vois, l'homme ne répond pas à ton amour, ton dessein bienveillant est vain".

La divino-humanité du Christ le rend sensible à cette double tentation. Et Ivan, personnage christique s'il en est, subit les attaques d'Adam sur ces deux fronts :

- "Dieu t'a abandonné !", sentence qui provoquera le saignement de l'oreille, cet organe de la foi ("Ecoute Israël, le Seigneur ton Dieu est l'unique"), incapable de supporter ce blasphème. Puis la rupture brutale, du fragile équilibre interne d'Ivan d'abord, et de la communauté ensuite, qui tenait bon gré mal gré grâce à sa seule présence.
- "Regarde ton église" : elle est composée d'un braqueur, d'un voleur-voleur, d'une femme amochée... Adam veut obtenir d'Ivan qu'il voit "la réalité en face" afin de le désespérer, comme Satan veut obtenir de Dieu - qui ne peut pas voir sa création à partir du mal auquel il est ontologiquement étranger - qu'il s'en fasse pourtant une *idée* afin qu'il se repente d'avoir fait l'homme.

### *L'innocent*

Ivan-Christ est "sans idée du mal", c'est pour lui l'inconcevable, l'inadmissible : "les malfaisants, ça n'existe pas", dit-il lors de son premier entretien avec Adam. Il est aveugle au mal qui pourtant s'abat sur lui et l'outrage à la manière du Christ peint par Fra Angelico qui, les yeux bandés, est fouetté, souffleté, flagellé, ou mieux encore comme le prince Muychkine, *l'Idiot* de Dostoïevski, ce personnage absolument naïf et bon qui ne voit pas plus la méchanceté qu'il ne discerne les mauvaises intentions. Il ne voit en l'autre que le bien. C'est une figure de l'innocence, jetée au milieu des hommes et qui finit par devenir fou.

Fou ? C'est ainsi que nous, spectateurs, considérons Ivan. Nous adoptons d'emblée le langage du "bon sens" et de la raison scientifique, autrement dit celui du païen, du nazi, du médecin. Le cynisme et les

raisons du médecin sont un peu les nôtres. L'état d'Ivan est parfaitement explicable et compréhensible au vu de tous les traumatismes d'enfance, les carences psychologiques et les lésions physiologiques qu'il a subis. On se demande si une tare lui est épargnée. Comment dans ces conditions pourrait-il ne pas être gravement déséquilibré voire totalement dérangé ? Et pourtant, n'y a-t-il pas des signes contraires ? Peut-être... mais nous ne parvenons pas à y discerner la présence du surnaturel. Force est de constater que "raisonnablement" nous refusons d'admettre qu'un combat spirituel a vraiment lieu, parce que nous portons spontanément sur les événements un point de vue implicitement naturaliste. Comme le fait remarquer C.S. Lewis : "*Si la fin du monde nous surprenait littéralement telle qu'elle est décrite dans l'Apocalypse – si le matérialisme moderne voyait de ses propres yeux le ciel s'ouvrir et le grand trône blanc apparaître, s'il se sentait précipité dans l'étang de feu, il ne cesserait durant toute l'éternité, au fond de cet étang de feu, de considérer son expérience comme une hallucination et d'y voir le symptôme d'une maladie mentale ou d'une lésion de son cerveau*" (Dieu au banc des accusés).

Mais "si nous suivions notre raison, le monde serait un endroit bien sombre" dit Ivan. La force du film est précisément, grâce au ton de la farce métaphorique, de nous amener à changer de perspective. Tout signe "porte absence et présence" dit Pascal, et l'habileté de Jensen consiste, en suivant le cheminement d'Adam, à envisager avec lui progressivement – et sérieusement – l'autre versant du signe quand bien même celui-ci serait proprement *incroyable*. Accepter de crucifier ainsi les catégories de notre raison ne va pas sans résistances, sans refus ni moment critique...mais nous sommes peu à peu, et comme malgré nous, amenés à considérer ce que nous ne voyions pas clairement : La folie du Christ, de ce "fol en Christ" qu'est Ivan, est plus sage que la sagesse du monde. C'était *notre* regard qui manquait à la lumière. Si l'objectif de la caméra n'a pu suivre les bouleversements intérieurs d'Adam, il a fait mieux, il nous les a fait *partager* : comme lui nous sommes passés de l'incrédulité à la suspicion, de la suspicion au doute et du doute à la confession de foi, jusqu'à rendre grâce dans un ultime chant de louange disco qui clôt le film : "How deep is your love".

### *Le quichottisme*

Ivan est donc ce fou sublime, à l'image de Don Quichotte dont Miguel de Unamuno nous dit qu'il est la figure christique par excellence. Voix criant dans le désert, il a quelque chose de ridicule. Ridicule, en ceci que sa foi est moquée et bafouée par la raison commune. Ridicule comme l'est Ivan subissant les sarcasmes d'Adam. Ivan comme Don Quichotte sont des héros tragi-comiques : "*La tragédie de l'âme de Don Quichotte*, dit Unamuno, *(est) l'expression d'une lutte entre le monde tel que nous le montre la raison de la science et ce que nous voudrions qu'il fut selon ce que nous dit la foi de notre religion (...)* Don Quichotte ne se résigne pas au monde ni à sa vérité, ni à la science ou logique..." (*Le sentiment tragique de la vie*). Les auberges sont pour lui des châteaux et les moulins des géants ; la tarte aux pommes est l'enjeu d'un bras de fer avec l'ange des ténèbres, et les enfants tétraplégiques jouent au basket. Telle est la réalité dans laquelle se meut le chevalier de la foi. Ce titre de chevalier de la foi n'est d'ailleurs sans doute pas très heureux car, à vrai dire, la question de la foi ne se pose pas vraiment pour Ivan-Quichotte puisqu'il voit *effectivement* des géants à la place des moulins, des offensives de Satan là où il n'y a que de simples concours de circonstances ; délirante, sa vision n'en est pas moins irréfutable. Mais Adam-Sancho lui voit bel et bien des moulins... et pourtant, après les déconfitures d'Ivan, il décide de rester avec lui, admettant qu'Ivan accède *peut-être* à une réalité qui lui échappe. En décidant de croire *contre* le témoignage de ses sens, il fait un véritable acte de foi. Par le doute, le mécréant devient croyant. La vie spirituelle est donc une chevalerie errante dans le plan divin qui consiste à se poser en ridicule. Et le chevalier de la foi est celui qui affronte le ridicule jusqu'à le vaincre.

P.-E. C.

## LA VIE EST BELLE DE FRANCK CAPRA (1945)



### Fiche technique

Titre français : *La vie est belle*, Titre original : *It's a Wonderful Life*, Réalisation : Frank Capra, Scénario : Frances Goodrich, Albert Hackett, Frank Capra et Jo Swerling, d'après l'œuvre "*The Greatest Gift*" de Philip Van Doren Stern, Production : Frank Capra, Société de production : RKO Pictures, Musique : Dimitri Tiomkin, Photographie : Joseph F. Biroc et Joseph Walker, Montage : William Hornbeck, Décor : Emile Kuri, Pays d'origine : États-Unis, Genre : Comédie dramatique, Format : 1,37 - noir et blanc – mono, Durée : 130 minutes, Date de sortie : 7 janvier 1947. Distribution : James Stewart : George Bailey, Donna Reed : Mary Hatch, Henry Travers : Clarence Oddbody, Lionel Barrymore : Mr Potter, Thomas Mitchell : Uncle Billy, Beulah Bondi : Ma Bailey.

### Résumé

Georges Bailey, homme bon et estimé de tous, est acculé à la ruine par l'affairiste Potter. Sur le point de se suicider, il est rattrapé in extremis par son ange gardien. La vie d'un *common man* vue du ciel, ou comment la pureté du regard angélique peut rendre à une vie d'homme toute sa beauté. La beauté, cette épiphanie de l'être que nos yeux habitués ont désappris à voir, et que ceux de Georges Bailey, rendus comme par miracle à leur innocence première, vont avoir la grâce de contempler. Considéré, à juste titre, comme le chef-d'œuvre de Frank Capra, *La vie est belle* est un conte de Noël inoubliable.

### Le réalisateur

La vie et l'œuvre de Capra sont, comme celles de ses héros, une succession d'épreuves, de hauts et de bas comme le montre son autobiographie qui pourrait fournir la matière d'un de ses films. Il est né le 18 mai 1897 à Palerme. En 1903 les Capra émigrent aux États-Unis et s'installent à Los Angeles. Parallèlement à ses études, il vend des journaux, mais sort diplômé de la *Manual Arts High School* en 1918, et de l'université, spécialiste en chimie. Entre 1924 et 1925, il est *gagman* pour Hal Roach et Mack Sennet. De 1926 à 1927 il coscénarise le premier long métrage *Tramp, Tramp, Tramp* avec Langdon (plus connu sous le nom de *Baby face*), puis réalise le second *The strong man*, avant d'être renvoyé par ce dernier. En 1928, il est l'auteur du premier film parlant de la Columbia, *The Submarine*. A compter de ce moment, il enchaîne les succès : on retiendra surtout *American madness* (1932), *The bitter tea of general Yen* (1933) et *Lady for a Day* (1933), *Il happened one night* (1934), *Mr Deeds goes to town* (1936), *Lost horizon* (1937), *You can't take it with you* (1938), *Mr Smith goes to washington* en 1939, date à laquelle il quitte la Columbia pour créer sa propre maison de production. Ce cinéaste prestigieux, celui par lequel les plus grandes stars rêvaient d'être un jour dirigées, tenta courageusement d'appliquer à la production ce qui l'avait rendu célèbre en tant que créateur : individualisme et démocratie, courage et bonhomie. Mais il fut proclamé "désuet" au lendemain de la guerre, et s'il fonde avec William Wyler "Liberty Films" en 1945, la société sera rachetée par Paramount trois ans plus tard. Après de nombreux films de grande qualité, Capra se consacre à des séries scientifiques pour la télévision et à la rédaction de son autobiographie *The name above the title* (1971). Ce titre éclaire le rôle de Capra à Hollywood qui fut le premier réalisateur à imposer à la production son "nom au dessus du titre" dans les génériques de ses films.

Réalisateur incontournable, il occupe une place à part dans la comédie américaine auprès de Lubitsch, Wilder, Sturges et Mc Carey... Il est mort le 3 septembre 1991.

## Le genre

*La vie est belle* est un conte de fées pour adultes, une fable, "une nouvelle forme de divertissement" selon ses propres dires, soit un sermon sans sermon. Car, si traditionnellement l'apologue, la fable, le conte philosophique, la parabole ou encore l'allégorie s'accommodent de formes épurées, désincarnées ou profondément stylisées, Capra réalise l'alliance exceptionnelle de *l'irréalisme du conte* et du *réalisme d'un style*. L'insensé, l'irréel, le fantastique se produisent dans la normalité : "Tout devrait paraître vrai, tout devrait être vrai" disait-il. L'originalité singulière de son art, au point qu'il a souvent été reçu comme impudemment mystificateur, c'est de donner à lire le sens analogique dès le niveau premier : le message n'a pas à être déchiffré, il est inscrit sur le corps du réel lui-même, le miracle a toutes les apparences du quotidien le mieux avéré.

## Quelques éléments

Le film s'ouvre sur des prières de supplication provenant de tous les foyers de Bedford Falls et s'achève dans une prière d'action de grâce pour le miracle accordé la nuit de Noël.

Le début du film montre que les suppliques seront attentivement recueillies par les gouverneurs invisibles de ce monde : les anges. N'étant pas en relation avec le monde matériel par un corps, ceux-ci le connaissent directement, par leur nature intellectuelle d'esprit pur, *de l'intérieur* pour ainsi dire. La terre ainsi vue du ciel ne l'est donc pas à distance, mais dans l'intimité la plus absolue. Et tout au long du récit, nous apprendrons progressivement à considérer le ciel et la terre non pas tant comme des réalités indépendantes, mais bien plutôt comme deux modalités de notre rapport à l'être. Comme va le suggérer l'ange de seconde classe Clarence, la tentation de fuir ce monde-ci pour l'autre n'est en rien une voie de salut : le royaume de Dieu n'est pas une autre vie, mais la vie autre. Vivre autrement c'est accueillir l'existence comme un don généreux, absolument gratuit. Cependant, "*la gratuité de l'existence est à double tranchant : soit on la considère comme un don, soit on la juge comme une absurdité. "Gratuit" peut signifier aussi bien offert par amour que dénué de sens*" (Fabrice Hadjadj, *Réussir sa mort*).

Acculé à une situation sans issue, Georges Bailey, désespéré, va appréhender l'envers ténébreux de son existence : "Vous valez davantage mort que vivant !" lui assène un Potter impitoyable. A quoi bon continuer à vivre dès lors ? Toute l'existence semble frappée de vanité. Georges va alors être tenté de commettre un geste proprement insensé : s'affranchir de ce *don* qu'est la vie pour la considérer comme un *dû*, monnayable dans une assurance-vie. Telle est la racine du péché : la transformation du don en captation, de l'être en avoir, par absence de confiance.

Ah ! S'il pouvait contempler sa vie *sub specie aeterni*, à la manière de nos bons anges, il se connaîtrait directement, en lui-même, dans sa simplicité, libéré de l'opacité et de la pesanteur de sa condition charnelle. Mais cette grâce du regard angélique qui va au cœur de l'être humain, là où sa destinée se joue, là où ses choix fondamentaux se nouent, ne sera accordée qu'au spectateur. A Georges sera donnée la vision infernale d'un monde sans grâce, abandonné aux mains de l'Adversaire, accaparé par des puissances que seule sa foi simple et son désintéressement maintenaient au bord de l'abîme d'une destruction analogue à celle de Sodome. La traversée de cette grande épreuve purifiera son regard, dès lors capable de "voir l'œuvre de Dieu" avec l'émerveillement d'un nouveau-né.

Pour nous, à qui Capra accorde la double vue, la révélation est plénière : *la vie est belle*.

## Commentaire

"A mon frère, l'homme le plus riche de la ville !". C'est sur ce toast de Peter Bailey, le frère de Georges que se clôt le film. Qu'est-ce donc que la vraie richesse ? C'est précisément celle qui n'est pas quantifiable ni mesurable, parce qu'elle échappe, par définition aux calculs comptables. Elle est d'un tout autre ordre, sans commune mesure avec celui de l'échange marchand et du négoce, et la distance entre

eux est infinie comme l'aurait dit Pascal, et même infiniment plus infinie : c'est la distance entre *l'ordre des corps* et *l'ordre du cœur*.

### *Heureux les pauvres*

- L'ordre des corps est bien incarné par Henry Potter (!), homme charnel uniquement intéressé par l'extension indéfinie de sa puissance, par une soif de pouvoir et d'avoir, l'avoir étant le fruit de la soif de posséder ; cette soif naît du besoin de distraction pour combler le vide d'une *âme sans présence*, ni de Dieu, ni de soi, ni d'autrui comme sujet vivant. Seul trône dans le bureau de Potter son propre portrait. Georges n'hésite d'ailleurs pas à lui poser la question : "qu'avez-vous à faire de gagner toujours plus d'argent, vous n'avez ni famille ni amis ?". Dans cette poursuite de la quantité qui se substitue à la qualité, il s'anéantit : possédé par ce qu'il possède, il sacrifie son être sur l'autel de l'avoir.
- Georges Bailey est, lui, homme de cœur, tout entier dévoué à son prochain. Il va d'ailleurs subir un véritable chemin de croix, de "sacrifices" successifs en renoncements, jusqu'à la banqueroute et à l'échec l'acculant au suicide. Le suicide, cette tentation suprême de transformer son être en un avoir. Mais "là où croît le danger croît aussi ce qui sauve" dit Hölderlin. Toute situation-limite semble redoubler les assauts de la grâce. Le curé d'Ars le faisait remarquer, "entre le pont et l'eau", il y a l'espace d'un repentir possible. En ce sens, le miracle du film n'est pas un artifice poussif ou un ornement naïf pour suggérer au spectateur qu'il est bien dans un conte...c'est le cœur du film, parce que c'est un film qui parle du cœur de Dieu, du seul lieu d'où nous pouvons vraiment aimer car, le véritable amour – celui qui échappe à toutes les balances du commerce – relève uniquement du transcendant. Dieu n'a rien, *étant* tout. Et Georges, dépouillé de tout avoir, est alors rendu complètement disponible à cette présence de l'Être au fond de son âme qui ne pouvait pas être comprise de l'âme elle-même, car elle est ce qui, dans l'homme, dépasse les bornes de l'humain : le vestige, la semence de l'infini. L'âme est bien un zéro dans l'ordre de la quantité, dans l'ordre des corps, mais c'est précisément pour cela qu'elle est capable de Dieu. Elle est l'unique richesse de ceux qui ont tout perdu et qui, ainsi dépossédés de l'idéal illusoire de maîtrise d'eux-mêmes et de leur destin, reconnaissent au cœur de cette passivité fondamentale la beauté ineffable de ce don absolument premier de l'existence.

Une telle richesse est insaisissable, indisponible, ce qui donne aux charnels le sentiment qu'elle ne vaut rien. D'ailleurs, Georges la mime souvent d'un mouvement des doigts qui semble palper du vide, et ce jusque dans cette scène centrale avec Potter où, lui ayant serré la main, il prend conscience que ce dernier a essayé de le circonvenir. Il recouvre alors une juste hiérarchie des valeurs, et décline la proposition du malin qui ne visait qu'à le faire déchoir de son ordre pour le ramener à sa hauteur et ainsi le mieux posséder.

### *Les deux cités*

Cet aspect du cinéma de Capra doit retenir notre attention : Capra était un cinéaste "populiste" : dans le contexte américain, ce mot n'a pas du tout un sens péjoratif, il renvoie à une morale favorisant les relations de bon voisinage et le secours que doit apporter le mieux pourvu au plus défavorisé. Il s'agit donc de tempérer la loi de l'ambition personnelle par un peu d'humanité ; si les amis s'unissent, si les gens s'aiment et s'entraident, tout peut être résolu sans intervention gouvernementale. Aux yeux des populistes, l'ennemi n'était pas l'argent en soi mais le pouvoir que représentait l'argent d'une classe, l'aristocratie de la haute finance, étayé par le monopole des privilèges et l'influence. Il va sans dire que le film fait de Potter l'incarnation du capitaliste repu qui, au comble de l'opulence, ne cesse pourtant pas de thésauriser, de retenir l'argent pour son propre compte au lieu de le diffuser dans l'organisation sociale. Or la circulation de l'argent est aussi nécessaire au bon fonctionnement du corps social que l'est la circulation du sang dans l'organisme. L'argent est le "sang du pauvre" disait Léon Bloy, mystiquement, il n'est la propriété de personne, il ne doit donc pas être retenu pour soi. C'est pourtant ce que fait Potter en privant les malheureux du nécessaire. Il est le type du commerçant vainqueur qui envahit nos cités et tend à imposer l'esprit de négoce au détriment de l'esprit de sacrifice.

Nos cités sont-elles donc charnelles jusque dans leur esprit ? Saint Augustin, dans une formule célèbre de *la Cité de Dieu* nous les présente plutôt comme étant les lieux d'une croissance simultanée et entremêlée du bon grain et de l'ivraie : "deux amours ont donné deux cités : l'amour de soi jusqu'au mépris de Dieu a engendré la cité de l'homme ; l'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi a engendré la

cité de Dieu". Ainsi Pottersville, avec la disparition du seul juste, est cette nouvelle Sodome, remplie de bruit et de fureur, sombre comme les ténèbres, irrespirable comme l'enfer, et Bedford Falls la vraie communauté, sans doute pas encore la Cité de Dieu, certes, puisque Potter y sévit et entrave l'oeuvre du bien, mais comme une esquisse encore inchoative, une ébauche fort imparfaite de ce que pourrait être une authentique communion. La construction de cette cité à l'aide de moyens pauvres – la petite  glise "Crédits et constructions" ne fait aucun profit et repose entièrement sur la confiance de ses sociétaires – trouve sa pierre d'angle dans un fils dévoué qui a renoncé à toute ambition mondaine pour être aux affaires de son père, d'un père absent mais rendu présent par le portrait qui orne le bureau de Georges. Très tôt, Georges a su reconnaître en lui l'homme de bien : "demande à papa, il saura quoi faire !" dit l'affiche publicitaire au début du film. Et toute sa vie Georges fera en sorte que sa volonté soit faite, non sans bien des doutes et des tentations de renoncement, jusqu'au désespoir final qui ressemble fort à la détresse de l'innocent injustement châtié qui crie vers son père : "pourquoi m'a-tu abandonné ?"

*"Tout est grâce"*

Le salut de Georges lui viendra du ciel ; mais il lui aura fallu accepter d'être conduit là où il ne voulait pas aller et découvrir par là le sens de la véritable liberté : si celle-ci est *action* dans l'ordre naturel, elle est *consentement* dans l'ordre surnaturel. Vis-à-vis du monde nous avons le choix entre faire et ne pas faire : vis-à-vis de Dieu nous n'avons plus que le choix entre nous laisser faire ou ne pas nous laisser faire. Cette distinction éclaire le chemin intérieur qu'a dû parcourir Georges. Son itinéraire pourrait être résumé en trois stades : un *stade esthétique*, lorsque la vie lui paraissait encore être un jeu aux mille possibilités, où la seule représentation de ces possibles était source de joie. Son existence était alors *insouciant*, dominée par la soif de courir de moment en moment, de conquérir, de construire, de séduire avec la perspective de vivre l'intensité d'existence que lui procureraient ses nouvelles conquêtes. Ironie du sort, ses rêves *d'ailleurs* se dissipent devant l'exigence de fidélité à *l'ici* bien réel. C'est le passage au *stade  thique*. A l'opposé des séductions passagères, le mariage avec Mary Hatch représente un engagement dans la durée. Ce stade est celui du choix, de la clarification morale. L'existence est chose *sérieuse*, c'est pourquoi Georges accepte de suivre la voie commune et renonce aux fantômes du possible.

Mais une telle existence est précaire et Georges en fait la cruelle expérience lorsque l'oeuvre de sa vie menace de lui être ravie. Il faudra tout l'humour de l'A2C Clarence pour lui rendre le goût de la vie. C'est le *stade religieux* par lequel Georges comprend enfin que l'existence est *don* et non *d *, que "tout est grâce". Tout ce dont il a été dépouillé et tout ce qui pour lui avait perdu sens et valeur va lui être rendu, mais transfiguré. Que s'est-il donc passé ? Georges n'a pas parcouru des distances immenses, ni accompli de grandes choses aux yeux du monde, il a vécu une conversion, ce qui est chemin infiniment plus exaltant et aventure autrement plus inattendue. Comme le dit Kierkegaard à propos du chevalier de la foi, il a sauté dans l'infini mais est retombé si vite qu'on pourrait croire qu'il est resté sur place. Rien n'a changé, et pourtant...

P.- E. C.

## LE CONTE D'HIVER D'ERIC ROHMER (1992)

Parmi les nombreux chefs-d'oeuvre de Shakespeare, il me semble que *le Conte d'hiver* mérite une place particulière, car c'est le plus émouvant. [...]. *Le Conte d'hiver*, la pièce où l'humanité de Shakespeare transparaît mieux que partout ailleurs, la même où, pour la première fois, ce théâtre s'ouvre silencieusement à la possibilité d'une transcendance. Cette conjonction ne doit pas être un effet du hasard.

René Girard, in *Shakespeare, les feux de l'envie*. Editions Grasset



### Fiche technique

*Scénario* : Eric Rohmer ; *Image* : Luc Pages ; *Son* : Pascal Ribier ; *Musique* : Sébastien Erms  
*Montage* : Mary Stephen ; *Pays* : France ; *Sortie* : 1992 ; *Technique* : couleurs ; *Durée* : 1 h 54  
*Interprétation* : Charlotte Very (Félicie), Frederic Van Den Driessche, Hervé Furic, Michel Voletti.

### Résumé

Félicie hésite entre Loïc l'intellectuel et Maxence le coiffeur. Mais l'amour de sa vie, c'est Charles, le marin au long cours qui lui a donné un enfant et qu'elle a perdu à la suite d'une erreur d'adresse. Dans la confusion de ses sentiments, Félicie va progressivement découvrir le sens de sa fidélité à Charles, et du pari qu'elle doit faire pour l'improbable chance de le retrouver. Rohmer nous livre l'émouvant portrait d'un personnage soulevé par une foi qu'elle ne peut formuler.

### Le cinéaste

Eric Rohmer est d'abord professeur de lettres, germaniste et écrivain. Il publie un roman, *Élisabeth*, en 1946. Rohmer écrit ensuite pour différentes revues, et fonde *La Gazette du cinéma* où il fait la connaissance de Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, ou encore Claude Chabrol — avec lequel il signe en 1957 un livre sur Alfred Hitchcock. Ce groupe se dirige d'abord vers la critique, au sein des *Cahiers du cinéma*, dont Rohmer devient rédacteur en chef de 1957 à 1963. Ils vont rapidement fonder ce qui deviendra "la Nouvelle Vague". En 1959 il réalise son premier long-métrage, *Le Signe du lion*, un film à l'aspect très novateur (étonnant, pour l'époque, dans ses digressions et son sens du rythme lent), sorti sans grand succès trois ans plus tard. En 1962, il crée avec Barbet Schroeder, la société Les Films du Losange, qui produira la majorité de ses films.

La même année, il entame un cycle de six films baptisé *Contes Moraux*. Ce sont des intrigues sentimentales sur des thèmes chers au cinéaste (l'amour et le hasard, le destin), sur un canevas commun : le choix de la femme, la tentation de l'infidélité puis le retour vers l'élue. Son style fera aussi sa marque, entre profondeur, raffinement et légèreté. Les dialogues y sont souvent sophistiqués et très littéraires. Sa direction d'acteur est assez épurée et sa mise en scène simple et efficace. *Ma nuit chez Maud* (1969), et *Le Genou de Claire* (1970, Prix Louis-Delluc) sont particulièrement remarquables.

Les *Comédies et Proverbes* forment le deuxième grand cycle, où chaque film illustre à sa manière une phrase tirée de la sagesse populaire, inventée pour les besoins de la cause le cas échéant. Dans cette série, *Le Rayon vert* (1986), film en partie improvisé obtient le Lion d'Or à Venise. Les années 1990 sont marquées par les *Contes des quatre saisons*, dans lesquels le cinéaste poursuit son exploration des jeux et des hasards amoureux. Simultanément, il réalise des films hors de ses séries, comme *La Marquise d'O* (1976, d'après Heinrich von Kleist), *Perceval le Gallois* (1979, d'après Chrétien de Troyes)

ou les 4 aventures de *Reinette et Mirabelle* (1987), *Triple Agent* (2004) et *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007).

Rohmer est un exemple parfait du cinéma d'auteur à la française écrivant seul ses scénarios, qu'ils soient originaux ou adaptés d'œuvres littéraires comme *La Marquise d'O* (1976) ou *Perceval le Gallois* (1978). Il choisit souvent de jeunes comédiens inconnus mais fait aussi appel à des acteurs confirmés comme Jean-Louis Trintignant (*Ma nuit chez Maud*, 1969) ou André Dussollier (*Le Beau Mariage*, 1982). Éric Rohmer a révélé les comédiens Arielle Dombasle, Pascal Greggory et Fabrice Luchini.

(Wikipedia)



Félicie dans la cathédrale: "j'ai vu"



Le Conte d'Hiver : la statue s'anime



Loïc, amour ou amitié ?

## Commentaire

Félicie, comme son nom l'indique, est un cœur simple en quête de bonheur. Un cœur simple dans un monde compliqué, dont elle ne maîtrise pas vraiment la langue : elle prend un mot pour un autre et son intelligence toute intuitive peine à se faire comprendre de son entourage qu'elle exaspère ou dérouté. Comme beaucoup de ses contemporains, Félicie hésite en amour et se heurte à ses contradictions. Choisira-t-elle l'intellectuel (catholique) Loïc, dont elle reconnaît qu'il lui a "beaucoup appris", mais dont elle devine la difficulté à sortir de son monde livresque ; ou Maxence le coiffeur rassurant, avec qui elle part vivre à Nevers. Où commence l'amour, où finit l'amitié ? Rien n'est simple quand on est en plus fille-mère d'une enfant de 5 ans, née d'un amour fou, perdu à la suite d'une erreur d'adresse (toujours les lapsus). Surtout quand son cœur est pénétré de l'inconscient espoir de retrouver Charles, le marin au long cours, père de son enfant. Empêtrée dans son désordre amoureux, Félicie serait seulement irritante d'égoïsme, si l'on ne comprenait qu'elle est en train d'accoucher, dans les larmes, du vrai désir qui donnera sens à sa vie.

### Désordre amoureux

Le séjour à Nevers agira comme un révélateur. Dans l'église, Félicie qui n'a pas la foi a une sorte de vision (comme Sainte Bernadette dont on visite la dépouille un peu avant ?) Elle "voit" : elle "voit sa pensée" et comprend clairement que sa place n'est pas là, près de Maxence. Revenue à Paris, elle retrouve Loïc qu'elle veut aimer d'amitié ; celui-ci l'emmène voir le *Conte d'Hiver* de Shakespeare au théâtre. Mise en abyme, un *Conte d'Hiver* en cachait donc un autre et Rohmer le cinéaste dévoile l'amoureux de littérature. Dans la pièce de Shakespeare, une morte revient à la vie, grâce aux sortilèges d'une magicienne. Encore faut-il que le roi veuf et sa famille risquent l'acte de foi nécessaire au miracle : "Il faut que vous éveillez votre foi".

Bouleversée, Félicie comprend que seule la foi peut réaliser le miracle, alors que Loïc le catholique s'interroge sur les ambiguïtés de la pièce, trop "magique" à son goût. Dans la voiture, Félicie reformule à sa façon *le pari* de Pascal : "même si j'ai très peu de chance de retrouver Charles, ce serait un bonheur tellement grand que je veux bien donner ma vie pour le courir". Emu à son tour, Loïc lui parle de la foi. Félicie ne croit pas en Dieu ("je ne lui demande rien"), pourtant elle est bien proche de l'acte de foi, plus proche de Loïc qui au fond ne veut pas du pari.

Il faut saluer au passage l'éloge de la culture que fait Rohmer. Littérature, théâtre, philosophie, tout y passe...mais ce n'est pas toujours le plus cultivé qui en comprend le mieux les enjeux d'existence. Félicie s'embrouille dans la réminiscence, confond Pascal et Victor Hugo, mais finit par y voir plus clair que Loïc...

Comme tout conte, celui-ci se termine par le happy-end attendu. Mais rien de mièvre dans les retrouvailles. Quand le rêve devient réalité, quand le roman-photo des vacances prend le visage d'un inconnu sur une banquette, le premier mouvement est de fuite. Le second d'accueil de l'incroyable don que prodigue le hasard ou la Providence.

Comme toujours Rohmer fait d'abord œuvre de moraliste : il peint les mœurs contemporaines, en épingle les poncifs sentimentaux, les conversations les plus banales...l'instabilité affective des êtres, dominés par leurs sentiments et incapables d'une décision. Après le roman-photo du début, dont on devine qu'il correspond moins à la réalité qu'au souvenir que va entretenir Félicie, les premières minutes du film installent un climat de déambulations indéfinies dans la ville. D'une maison à une autre, d'un lieu à un autre, Félicie passe sa vie dans les transports en commun. On se perd en croyant se chercher. Eternel nomadisme, perte de soi, perte de l'autre : Charles fut perdu sur un quai de train, et Félicie ignorait jusqu'à son nom. Au plan affectif, c'est la même errance: "Ce n'est parce que j'aime Loïc d'amitié et que je suis attiré par Maxence que je vais renoncer à Charles" dit à-peu-près Félicie à sa mère abasourdie... Rohmer avait illustré dans *Les nuits de la pleine Lune* (1984) le proverbe : "Qui a deux maisons perd la raison ; qui a deux femmes perd son âme".

Mais plus profondément que ce constat, Rohmer s'attache à nous montrer des êtres capables de se surpasser eux-mêmes, et de s'arracher aux déterminations sociales et aux conformismes. Félicie est l'un de ces êtres dont la ténacité maladroite finit par émouvoir car elle s'achève dans une vraie décision, un vrai pari, quand l'intellectuel Loïc parle de la foi...sans vraiment croire.

### *Le pari de Félicie*

Qu'est-ce que la liberté ? Félicie dépasse la vision adolescente de l'indépendance, puis la vision moralisante du choix. Choisir n'est pas toujours le signe d'une liberté plénière...quand elle se décide pour Nevers, elle le fait "parce qu'il faut choisir", sous la pression d'une nécessité purement extérieure. Mais elle pressent qu'elle n'est pas encore libre, qu'elle ne le sera que lorsqu'elle consentira à un appel inscrit dans sa nature. "Ce qu'il faut c'est que la question du choix ne se pose pas" dit-elle à deux reprises. D'où la réflexion sur son amour pour Charles qu'elle perçoit comme inné, donné... jusqu'à invoquer la réincarnation pour l'expliquer ! D'où aussi son agacement lorsque les hommes ne lui résistent pas. "Je ne peux pas m'empêcher de trouver cela bizarre". Car Félicie recherche l'absolu, pas le compromis. "Je n'aime pas ce qui est vraisemblable", dit-elle encore.

Le rôle du "pari" de Pascal peut ici surprendre, si l'on en fait une lecture volontariste, à la façon d'un certain existentialisme : je prends une décision, dans une totale ignorance de la vérité (je ne sais pas si Dieu existe, si je retrouverai Charles), et je m'y conforme contre vents et marées. Or il semble que Rohmer fasse une lecture bien plus juste du pari. En fait, on ne parie que pour ce qui nous semble délectable, notre bonheur. Certes Pascal cherche à préparer le terrain en inquiétant le libertin, en lui montrant sa misère tant qu'il ne se tourne pas vers Dieu. Mais il sait que c'est Dieu qui inspire le désir de bonheur et non un raisonnement humain. Signalons que Rohmer avait déjà médité sur le pari *Dans Ma nuit chez Maud*, film tourné à Clermont (ville de Pascal), où le personnage principal vivait l'épreuve d'une tentation amoureuse.

Curieusement, Loïc est mal à l'aise avec le pari, comme si sa foi manquait au fond de ce désir... Cruelle, Félicie lui demande de prier "vraiment" pour elle, afin qu'elle retrouve Charles...Serait-ce cette prière qui permet le miracle ?

Ce que Félicie a compris du pari, c'est que l'objet de son désir le plus haut mérite bien que l'on risque toute sa vie. D'abord parce que cela lui évitera "de faire des choses qui l'empêchent de retrouver Charles". Ensuite, parce que "vivre dans l'espoir, c'est une vie qui en vaut bien une autre". Enfin, parce que c'est la foi (la confiance) et donc l'amour, qui libère le pari en nous, et non un calcul de chance. Ainsi, Félicie est-elle malgré elle un personnage "religieux", au sens où elle perçoit que le sens d'une vie appelle à tout risquer, à tout donner... "je suis au fond bien plus religieuse que toi" dit-elle justement à Loïc.

Le film pose enfin la question des rapports du merveilleux (le conte) et du religieux. Le merveilleux est à la jonction de la pièce de Shakespeare et du film. Dans le dénouement de la pièce, lorsque la statue s'anime, on insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une "magie ordinaire". Elle suppose la foi, bref l'amour. C'est donc l'amour et la foi qui permettent le miracle. "Ta foi t'a sauvé". Peut-être le partage entre

merveilleux et religieux consiste-t-il dans la liberté ? Car aucun miracle ne peut se faire sans notre consentement : "Quand bien même un homme ressusciterait d'entre les morts, ils ne croiraient pas" dit le Christ à la fin de la parabole du pauvre Lazare.

Ainsi, parce que Félicie a trouvé la confiance et l'amour, le miracle est-il possible. On s'est perdu sur un quai de gare, on se retrouve dans un bus. Et pourquoi pas ? La grâce de Rohmer, c'est de nous donner à voir (et aimer) des personnages immergés dans une société où la massification menace, où les forces impersonnelles semblent tout niveler. Mais parce que ses héros gardent dans le cœur un lieu secret de pureté, ils parviennent à se soulever au-dessus de leur destin : "J'ai compris dans cette minute que j'étais seule dans l'univers, et que c'était à moi de choisir, et que je n'avais pas à me laisser faire par qui que ce soit".

X. D



*Qui boit trop de vin s'enivre  
Qui s'enivre dort bien  
Qui dort bien ne pêche pas  
Qui ne pêche pas est un saint  
Qui est saint ira au ciel  
Donc, qui boit trop de vin ira au ciel !*

### Fiche technique

Italie-France - 1988. **Réal.:** Ermanno Olmi. **Scén.:** Ermanno Olmi avec la collaboration de Tullio Kezich, d'après la nouvelle de Joseph Roth "*Die Legende vom heiligen Trinker*". **Dir. Photo :** Dante Spinotti. **Déc.:** Gianni Quaranta, Jean-Jacques Caziot. **Cost.:** Anne-Marie Marchand. **Mont.:** Ermanno Olmi, Paolo Cottignola, Fabio Olmi. **Mus.:** Igor Stravinski. **Prod. :** Roberto Cicutto, Vincenzo De Leo pour Telemax (France), Aura Film/Cecchi Gori Group/Tiger Cinematografica/RaiUno (Italie)  
**Int. :** Rutger Hauer (Andreas Kartak), Anthony Quayle (le vieux monsieur distingué), Sandrine Dumas (Gaby), Dominique Pinon (Woitech), Sophie Segalen (Caroline), Cécile Paoli (la vendeuse du magasin de maroquinerie). Jean-Maurice Chanut (Daniel Kanjak), Joseph De Medina (l'homme gras), Françoise Pinkwasser (la femme de l'homme gras), Franco Aldigheri (le policier).  
**Dist.:** Bac Films. *Durée:* 125 mn.

### Résumé

Le long de la Seine, Andreas Kartak, ancien mineur de Silésie devenu clochard, titube. Un vieil homme distingué et mystérieux l'aborde et lui donne 200 francs avec pour seule contrainte de rapporter cette somme à l'église Sainte-Marie-des-Batignolles où se trouve la statue de sainte Thérèse de Lisieux. Un film déroutant, au tempo ralenti et à la superbe photographie. La manière dont l'esprit œuvre discrètement dans les vies en apparence les plus dispersées ne saurait être saisie par aucune caméra, mais Olmi sait heureusement en saisir les effets avec talent.

### Le réalisateur

A la fois réalisateur et chef opérateur, ce qui frappe de prime abord chez lui, ce sont ses qualités de trouveur de sources de lumière que tous les cinéastes pourraient lui envier. Hélas, Olmi filme peu, sa santé étant fragile. Il n'a tourné que douze longs métrages en 30 ans parmi lesquels *L'Arbre aux sabots* (palme d'or à Cannes en 1978) et *A la poursuite des étoiles* (1983), ou encore *Les fiancés* (1963) et *Il posto* que Godard vénère. Inclassable, son sentiment est qu'"*on ne fait pas un film sincère et vrai si l'on cherche à se calquer sur les systèmes de production actuels*". Inventeur d'un populisme onirique et documentaire qui précède de quelques dizaines d'années la plupart des tendances contemporaines du

cinéma "social", un seul de ses plans vaut l'œuvre complète de Ken Loach qui, au demeurant, n'a pas oublié de s'en inspirer. *"Il faut respecter le rythme de la vie, prendre le temps de comprendre"*. Une telle œuvre est passablement hétéroclite : s'il ne saurait renier l'influence de Bergman, ce cinéma évoque surtout Pasolini voire Fassbinder, le seul peut-être avant lui, à avoir su (dans *Lola* ou *Lili Marleen*) maquiller les athlètes en biche au regard mouillé. Lion d'or à la Mostra de Venise 88, *La Légende du saint buveur* marque une rupture dans ses conditions de réalisation, mais s'inscrit tout-à-fait dans la continuité de son œuvre. Sa mise en scène y est toujours d'une merveilleuse élégance, toute d'ellipses et d'accélération infimes. La nouveauté est ailleurs : jusqu'alors Olmi avait toujours refusé d'*"adapter une œuvre à l'écran"*, cela lui *"paraissait inutile. Un beau livre est un beau livre. On peut peut-être en tirer un beau film, mais avant tout, c'est un beau livre"*. Or *La légende* est inspirée d'un texte existant (du grand écrivain autrichien Joseph Roth). Par ailleurs, le même Olmi avait pour habitude de faire tourner amis et voisins : *"Quant à faire tourner des comédiens professionnels ? Pourquoi faire ? Ces gens là se préoccupent uniquement de leur apparence. Ils veulent être untel, c'est-à-dire eux-mêmes. Je préfère l'authenticité des amateurs. Un employé qui joue un employé a quelque chose de vrai, de sympathique, quelque chose de plus naturel parce qu'il ne doute absolument pas de ce qu'il donne à voir"*. Et le voilà qui utilise des acteurs professionnels connus (en particulier pour le rôle principal), même si les compagnons d'infortune d'Andreas, clochards et vagabonds, ont bien, eux, été recrutés sur place avant de repartir sous les ponts une fois le tournage achevé. Enfin, dernière entorse à sa ligne de conduite, le voilà qui quitte sa Lombardie natale et l'Italie pour venir à Paris. Ce film qui ne ressemble pas à grand-chose de connu est donc, à bien des égards, un tournant dans son œuvre.

## Le genre

En 1984, Olmi est atteint d'une grave maladie qui le laisse paralysé plusieurs mois. Lorsqu'il se remet à tourner, il délaisse les films trop *ancrés dans une réalité* et préfère mettre en scène des *paraboles*, plus abstraites sans doute, mais tout aussi géniales : des *métaphores sur la vie*. Le "saint buveur", ses compagnons de misère et les êtres de hasard qu'il rencontre (dépêchés par on ne sait pas toujours qui, Dieu ou Satan) appartiennent au petit peuple des vitraux et des santons. Qu'ils soient humblement pétris de notre glaise ou d'essence surnaturelle, ils sont tous l'expression sereine d'un *merveilleux* chrétien. On ne peut pas manquer de penser à la parabole des talents dans *l'Évangile de Matthieu* : *"Il en sera comme d'un homme qui, partant pour un voyage appela ses serviteurs et leur confia ses biens. A l'un il donna cinq talents, à l'autre deux, et à l'autre un : à chacun selon sa capacité ; puis il partit"*. Le film, lui, s'ouvre sur les berges de la Seine, à la hauteur du pont de Grenelle, un vieux monsieur bien mis accoste un clochard aux yeux bleus dont la démarche ne lui semble pas bien assurée. Et il propose de lui prêter 200 francs, *"une somme ridicule pour un homme comme vous"*. Mais il s'agit bien d'un prêt et non d'un don : *"Je sais que vous êtes un homme d'honneur. Aussi, quand vous serez en mesure de payer votre dette (...) si votre conscience vous interdit de rester mon débiteur. Vous prendrez l'argent et vous le rendrez au prêtre à la fin de la messe"*. Mais où les rendre ces 200Frcs ? A Sainte-Marie-des-Batignolles où réside la statue de Thérèse de Lisieux. *"S'il y a quelqu'un avec lequel vous êtes vraiment en dette maintenant, c'est la petite Thérèse"*. Andreas promet, et il va boire, beaucoup puisqu'il est buveur, boire jusqu'à voir double, c'est-à-dire être doté de la double vue : il voit ses parents morts. Il parle avec une petite fille aux grands yeux noirs, au beau visage de paysanne italienne. Elle a un col blanc, des gants blancs, un sac blanc. Elle dit qu'elle s'appelle Thérèse. Hallucinations d'ivrogne ? Quel mépris pour l'ivresse que le vin procure ! Pratiquer l'alcool permet bien au contraire de faire sortir l'existence de son ornière et de parvenir à la familiarité avec les dieux. *In vino veritas* : De signes en "miracles", de rencontres inattendues en trouvailles inhabituelles il lui arrive plus de choses en trois semaines qu'en dix ans. Andreas trouve un peu de travail, rencontre la femme autrefois aimée, revoit ses amis, le bon larron qui lui vient en aide, le mauvais larron qui hypocritement lui soutire son argent, tombe amoureux d'une danseuse aux moeurs faciles et qui finalement - la passion envolée - lui dérobe son pécule. Par deux fois, Andreas se voit remettre un portefeuille contenant des billets, ceux-là mêmes qui vont lui permettre de remplacer ceux que dans sa chute il s'acharne à transformer en libations, verre de rouge après verre de rouge, dans un rituel qui est à la fois un chemin de croix et une voie pavée de roses vers la mort et la rédemption.

## Quelques éléments

C'est un film presque muet qui a la lente beauté des rêves. Le temps passe sur les lumières roses du soir et les petits matins bleus. Des personnages apparaissent et disparaissent en musique, comme au

cirque. Comédie humaine, sans dérision aucune, car il y a une vénération profonde à l'égard des trésors cachés de la pauvreté (pauvreté matérielle, mais aussi pauvreté en esprit, misère de l'âge, misère physique, et partout, misère spirituelle).

*La Légende du saint buveur* se développe sur trois plans :

- Le registre *réaliste* est entrecoupé de *souvenirs* situés en Pologne ou dans le nord de la France, et d'*apparitions*, celle des vieux parents dans le café pendant la nuit d'orage, celle de la petite Thérèse qui vient à deux reprises rappeler à Andreas les termes de sa promesse. Avec le recul, on peut d'ailleurs se demander si le vieux monsieur distingué qui par deux fois vient donner deux cents francs à Andreas n'est pas lui-même une théophanie : Il n'y a que Dieu pour habiter sous les ponts avec un si beau pardessus. Et puis qui d'autre oserait demander un aussi terrible engagement pour un clochard que de rapporter dans une église un argent pourtant si nécessaire pour affronter la dureté de la vie. Ce qui donne à croire que cette hypothèse est la bonne, c'est cette idée très belle, qui court d'une séquence à l'autre, dans laquelle l'enveloppe si précieuse contenant les 200 francs "pour la petite Thérèse" se remplit toujours : ils ont beau disparaître dans les verres de vin rouge, les mains des pickpockets, les rêves, les vapeurs d'alcool. Toujours ils reviennent. Car cet argent, reçu par charité, est rédempteur et non pas corrupteur. Comme un viatique indéfiniment reconstituable, Andréas va jusqu'au bout le dépenser avec générosité, le répandre, l'offrir sans regarder à la dépense. Il est si disponible Andreas, si bon. Comme un sarment pressuré par la vie, il se répand en libations "pour la gloire de Dieu", ne cesse de transformer le don reçu en ballons de rouge dans lesquels il sacrifie tout espoir mondain et qu'il boit, jusqu'à la lie. Et il pleure des larmes sans fin. Larmes de vin. Larmes de sang. Aucune tristesse cependant, mais bien plutôt une mélancolique allégresse devant le doux trépas de ce pauvre pécheur devenu saint parce qu'il a essayé jusqu'à la mort d'être fidèle à une promesse faite à un inconnu : "*je vous donne ma parole que je ne manquerai pas de parole*".
- Pour mettre en scène ce qu'il faut bien appeler une parabole, Olmi a choisi de dépasser le réalisme immédiat pour créer une sorte de décor fantastique. Un décor d'une tristesse pleine de tendresse avec des boutiques ombrées et des cafés au zinc hospitalier. Si le héros est un clochard céleste, le personnage principal est sans doute Paris que l'œil "étranger" d'Olmi a su "voir" alors que nous ne savons plus la regarder, écrasés aussi que nous sommes par une architecture de béton que le cinéaste a soigneusement évité de représenter (mais le ver est déjà dans le décor : à l'extrémité du pont de Bercy, qui est un des lieux familiers du film, se dressent les grues qui achèvent ce qui est devenu le monstrueux ministère des Finances). Certes, il filme Paris tel qu'il est, mais le choix des lieux, la nature des cadrages donne déjà à la ville un caractère fantasmagorique. Aidé de son chef opérateur, Dante Spinotti, qui excelle à saisir les bleus, les gris, parfois les ocres, les atmosphères nocturnes ou pluvieuses, Olmi s'approprie une ville de quartiers populaires, de petits appartements, de bars crasseux ou de brasseries aux verreries luisantes, de cours intérieures et de façades solennelles, de vieux ateliers de tailleurs ou de boutiques de maroquinerie. Nous reconnaissons très bien les extérieurs qu'il choisit (Bercy, le pont de Tolbiac, l'église des Batignolles et beaucoup d'autres lieux que le cinéma français n'a guère coutume d'explorer), mais en même temps, tout est transfiguré, tout semble appartenir à une réalité autre, intemporelle, sans voitures ou presque, et peuplée d'êtres bien différents des simples badauds de la rue. C'est dans ce Paris merveilleux qui mélange les calèches des années 30 au métro aérien des années 80 que notre athlète alcoolique court après la sainte pour lui rendre deux billets de 100 francs.
- Le travail sur le décor procède d'une démarche stylistique. Le récit de Roth se situe dans les années trente et *a priori* rien n'empêche de penser que le film appartient à cette époque-là : modes de comportement, faune nocturne, étranges personnages qui semblent parfois tout droit sortis de *Freaks* et où l'on retrouve le génie d'Olmi dans l'invention des visages et des corps, décors vieillots de certains bars, notamment le Tari-Bari où Andreas vient régulièrement se réfugier, valeur de l'argent, puisqu'il donne leur valeur d'avant guerre à des billets de banque des années 80, fiacre lors de la promenade à Fontainebleau. D'autres références renvoient par contre aux années cinquante, par exemple le taxi Peugeot 403, le magazine de cinéma à l'étalage du kiosque près du pont de Bercy et dont la couverture représente une Brigitte Bardot juvénile. En fait, Olmi a choisi une sorte de collage intemporel qui respecte le caractère légendaire ou fabuleux de son récit en le situant à une époque qui est la synthèse du passé présent, en un lieu qui est une ville avec la multiplicité des aventures que l'on peut y vivre et des rencontres que l'on peut y faire mais qui est la ville par antonomase. En ce temps-là à Paris vivait... comme l'on pourrait dire en ce temps-là en Galilée...

### Chronique d'une agonie

Le film se termine par cette citation de Joseph Roth : " *Que Dieu nous donne à nous autres buveurs une mort aussi douce et aussi belle*". Le roman comme le film parlent de la mort, " *mais pas comme un anéantissement, précise Olmi, comme un acte de vie*". Ainsi que le disait la petite Thérèse elle-même : " *je ne meurs pas, j'entre dans la vie*". La mort n'est pas un coup d'arrêt brutal, une fin, c'est une irruption par effraction de la vie éternelle : " *Nous ne mourrons pas de mort, nous mourrons de vie*" disait sainte Thérèse d'Avila. Or le sujet du film est une agonie, c'est-à-dire, selon l'étymologie un combat avec la mort : combat de Jacob avec l'ange. Andréas subit une pression croissante de la vie éternelle en lui, un travail multiforme de la grâce qui prépare sa pâque : il croise des amis d'enfance depuis longtemps disparus, la femme qu'il aima autrefois, lorsqu'il était mineur en Silésie et pour qui il commit un crime ; même ses parents. A tous il offre ce qu'il a ; à une jolie danseuse de cabaret aussi, qui l'entraîne dans une escapade sous la pluie à Fontainebleau, puis le dépouille. Le récit se déroule en deux heures mais ne dure peut-être qu'une seconde, la dernière seconde de la vie d'un homme. Dans cette bulle de temps expansé (la durée du récit), notre clochard voit des fragments épars de sa vie, puis meurt comme il aura vécu les dernières années, " *en homme d'honneur mais sans adresse*".

Si, comme le veut Spinoza, la philosophie ce n'est pas "apprendre à mourir", mais "une méditation sur la vie", le cinéma selon Olmi n'oppose pas ces deux dimensions de l'existence : " *la proximité de la mort ramène à l'innocence et l'innocence aux questions fondamentales*". Entre l'insouciance de l'enfant qui s'émerveille de chaque instant comme s'il était le premier et le dénuement du moribond qui vit chaque moment comme s'il pouvait être le dernier, la distance n'est pas grande. L'existence s'y manifeste sous cette lumière vive et crue qui lui confère une intensité et un prix inestimable. A quarante ans, Andreas possède encore l'esprit d'enfance. Comme les enfants il regarde le monde avec un œil neuf. Comme eux, il vit dans l'instant présent. Mais cet *instant* n'est plus *instable*. Il est "atome d'éternité". Aussi lorsqu'il repense au passé ne s'agit-il pas d'un retour en arrière mais du passé qui envahit le présent au point de coexister avec lui : passé et présent se mélangent : la femme aimée hier/la danseuse rencontrée aujourd'hui ; l'ami d'enfance devenu champion de boxe, l'argent qui rentre/Le copain pauvre et menteur, l'argent qui file. Par la coexistence d'époques différentes, Olmi abolit le temps. Ou plus exactement, il nous montre Andréas passer du *temps de la chute*, temps de l'altération où les pécheurs ne cessent de se dégrader, de se disperser en conséquence de leur faute, à un *temps réconcilié*, un *temps racheté*, dans lequel le présent se forme sans effort par la convergence du passé le plus lointain et d'un avenir sur lequel ne pèse aucune incertitude. Il entre progressivement dans ce que les théologiens nomment *l'aevum*, cette image mobile de l'éternité, où la mémoire est à ce point spiritualisée que l'avant et l'après y semblent insérés dans un présent pour ainsi dire permanent. Ce qui était successif apparaît simultanément et la succession temporelle, de moins en moins angoissante, de moins en moins perceptible, tend à s'effacer devant l'instantanéité de l'appréhension. Un des bienfaits de la mort, ne serait-ce pas de nous restituer les plus hauts moments de notre passé, non pas tels qu'ils furent, mais tels que nous les voyons à travers le prisme de l'irréparable ? De nous rendre la présence avec toute la magie, toute l'auréole du souvenir ? Un bonheur filtré, purifié par la mémoire.

*Vers le port...*

En juxtaposant image réelle et reflets, Olmi libère son héros des contraintes de l'espace. Il préfigure son entrée dans une autre dimension, l'apparence devient *transparence*.

Depuis l'entrevue avec ce mystérieux émissaire (Anthony Quayle) jusqu'à son dernier soupir dans une sacristie, va se produire le prodige d'une renaissance. Cette rencontre insolite, un beau soir d'automne, est comme l'annonce de l'heure de sa mort : l'Ange du Seigneur ne lui demande pas de remettre de l'ordre dans ses affaires, ni de se préparer au jugement, mais lui rend sa dignité en lui faisant confiance. Pour Dieu, redonner confiance, c'est réparer la liberté, libérer la liberté pour ainsi dire. Celle-ci avait été blessée, ankylosée par les mauvais choix passés, et Dieu la retourne de l'intérieur. Et ce, dès la première scène, dans un très pur champ/contre champ : " *Où allez-vous mon frère ?*", " *...je ne savais pas que j'avais un frère...*". " *Où je vais ? Qui sait ?*". La volonté blessée par ses errements ne parvient plus à s'orienter : Quelle direction déterminer ? Quelle est la voie à suivre ? Bateau ivre incapable d'accoster à bon port, ce sublime clochard est à notre image : être disjoint et en exil, ne sachant comment en sortir. *Homo viator*, telle est la condition humaine mise à nue, sans domicile fixe, sans lieu naturel où trouver le repos. " *Sans adresse*", Andréas reçoit tout de même un indice de la part de

l'inconnu : "*N'oubliez pas l'adresse de la sainte*". Celle-ci habite une église ; et qu'est-ce que l'Eglise sinon cette matrice qui met Dieu au monde et engendre ses enfants à la vie éternelle ? L'Eglise est ce mystère féminin de réceptivité à l'initiative de grâce divine qui, comme une ancre, suspend le monde au ciel. Le ciel, voilà le bon port ! L'âme est inquiète tant qu'elle ne repose pas en Dieu. Pour en trouver le chemin, Andréas devra emprunter la "petite voie" de Thérèse, la suivre comme Dante sa Béatrice dans *la Divine Comédie*. En cela, le film est profondément catholique : non seulement en ce qu'il donne à voir un Dieu qui passe par des hommes, mais plus encore, par l'importance qu'il accorde aux médiations féminines. "*Plus une femme est sainte, plus elle est femme*" disait Léon Bloy ; et les personnages féminins du film en témoignent : séductrice ou médiatrice, la femme est cette "*aide semblable à*" l'homme qui, de par sa grande proximité avec le mystère des origines, peut soit se laisser séduire par l'esprit subtil et, à l'instar d'Eve, le détourner de son but, soit comme la reine du ciel, prier "*pour nous pauvres pécheurs, maintenant et à l'heure de notre mort*", afin de nous ouvrir la "porte étroite". Jusqu'à cette porte de sacristie entrouverte l'itinéraire du personnage aura été très exactement balisé au travers de ce Paris surnaturel : le pont de Bercy, le bistrot de la Gare, le Tari Bari... Un Paris hors du temps et duquel Olmi a éliminé tout ce qui pourrait se rattacher à aujourd'hui. Les cafés, les hôtels, les boutiques, la lumière qui baigne le film dessinent un univers irréel et fascinant. On sait que ce Paris existe, mais on se rend compte en même temps qu'il est une création du cinéaste, tel un décor magique et merveilleux qui correspond tout à fait à la géographie intérieure d'Andréas. Peut-être n'avons-nous fait que suivre, selon le titre célèbre d'un ouvrage de saint Bonaventure *l'Itinerarium mentis in Deum*, la description d'une route qui conduit l'esprit en Dieu.

P.-E. C

## LA VOIE LACTEE DE LUIS BUÑUEL (1969)



### Fiche technique

Titre : La Voie lactée ; Réalisation : Luis Buñuel ; Scénario : Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière ; Montage : Louissette Hautecoeur, Luis Buñuel ; Musique : Luis Buñuel ; Image : Christian Matras ; Durée : 101 mn ; Date de sortie : 15 mars 1969 ; Distribution : Paul Frankeur (Pierre), Laurent Terzieff (Jean) ; Edith Scob (la Vierge Marie), Bernard Verley (Jésus), Georges Marchal (le jésuite), Pierre Clémenti (l'Ange de la Mort), Julien Guiomar (le prêtre), Julien Bertheau (M. Richard), Alain Cuny (l'homme à la cape), Michel Piccoli (le marquis de Sade), etc.

### Résumé

Le surréaliste et peu dévot Buñuel imagine le pèlerinage à Compostelle ("Champ d'étoiles") de deux clochards. Sur leur chemin, ils voient se multiplier prodiges et apparitions, tous liés à l'histoire du christianisme, Evangile, dogmes et hérésies confondus... Derrière le burlesque iconoclaste, une réflexion plus grave qu'il n'y paraît sur la parole divine, la parole des hommes, et leur instrumentation toujours possible.

### Le cinéaste

Né en 1900 en Aragon, Luis Buñuel a grandi au sein d'une famille nombreuse et aisée. Education chrétienne chez les jésuites. À 19 ans, il part à Madrid pour commencer des études supérieures, il rencontre Salvador Dalí et Federico Garcia Lorca, participe au mouvement dadaïste. En 1925, il vient à Paris et collabore avec le cinéaste Jean Epstein ("La Chute de la maison Usher", 1928). En 1928, Buñuel tourne son premier film *Un chien Andalou* dont le scénario est écrit en collaboration avec Salvador Dalí et qui enthousiasme Man Ray, Louis Aragon et les surréalistes. En 1930, *L'Âge d'or* coréalisé avec Salvador Dalí fait scandale. Entre 1933 et 1935, Buñuel travaille pour des compagnies américaines. Lors de la guerre civile d'Espagne, il participe à un documentaire pro-républicain "Madrid 36", puis se rend aux États-Unis. Il travaille à démontrer l'efficacité et le danger des films de propagande nazis. Mais son marxisme le contraint à s'exiler au Mexique en 1947.

Au Mexique, il reprend sa carrière de réalisateur. *Los Olvidados* est une œuvre poignante et désespérée sur les enfants de la rue. *El* et *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* font référence à la psychanalyse, la religion, la bourgeoisie. *Nazarin* marque l'apogée de sa période mexicaine.

Buñuel se voit proposer un tournage en Europe: il s'agit de *Viridiana*, qui obtient la Palme d'or au Festival de Cannes mais provoque de gros remous politiques, diplomatiques et religieux. Suivent *L'Ange exterminateur*, *Le Journal d'une femme de chambre*, adaptation du roman d'Octave Mirbeau. Puis Buñuel signe son dernier film mexicain, le surprenant *Simon du désert*. Il vient alors régulièrement tourner en France, en particulier avec Jean-Claude Carrière : *La Voie lactée*, *Belle de jour*. Il tourne *Tristana* en Espagne. Il reçoit l'Oscar du meilleur film étranger pour *Le Charme discret de la bourgeoisie* et choisit d'arrêter sa carrière de réalisateur en 1976 avec *Cet obscur objet du désir*.

(D'après Wikipedia)

Enfant terrible du cinéma comme Pasolini, Luis Buñuel partage avec ce dernier un même attrait pour le Christ (comme aussi pour Marx et Sade !), et une hypersensibilité aux questions religieuses, alliée à un anticléricalisme typiquement espagnol, curieux mélange d'attraction et de répulsion pour l'Eglise, ses fastes, son histoire. Lors d'un récent colloque, un ami dominicain de Buñuel (il avait de nombreux amis religieux) confiait comment le cinéaste s'était passionné jusqu'à la fin de sa vie pour les questions théologiques et par ailleurs comment il vouait une affection profonde à la Vierge Marie. C'est dire les paradoxes de celui qui se déclare "athée, Dieu merci", rebelle aux appartenances: "J'ai toujours été du côté de ceux qui cherchent la vérité, mais je les quitte lorsqu'ils croient l'avoir trouvée. Ils deviennent très souvent fanatiques, ce que je déteste, ou sinon, idéologues".

Filmographie sélective : 1929: Un chien andalou; 1930: L'âge d'or; 1933: Los Olvidados; 1952: El; 1953: Les Hauts de Hurlevent 1955: La vie criminelle d'Archibald de la Cruz 1958: Nazarin; 1959: 1961: Viridiana; 1962: L'ange exterminateur; 1963: Le journal d'une femme de chambre; 1964: Simon du désert; 1966: Belle de jour; 1968: La voie lactée; 1969: Tristana; 1972: Le charme discret de la bourgeoisie; 1974: Le fantôme de la liberté; 1977: Cet obscur objet du désir.

"Malgré la difficulté et l'étrangeté du sujet, le film, grâce à la presse et aux efforts de Silberman, sans contester le meilleur promoteur de cinéma que je connaisse, rencontra un succès public très honorable. Comme Nazarin il suscita des réactions très contradictoires. Carlos Fuentes y voyait un film de combat, anti-religieux, tandis que Julio Cortazar allait jusqu'à dire que le film lui semblait payé par le Vatican. Ces querelles d'intention me laissent de plus en plus indifférent. *La Voie Lactée* à mes yeux n'était ni pour ceci, ni contre cela. Outre les situations et les disputes doctrinaires authentiques que le film montrait, il me paraissait être avant tout une promenade dans le fanatisme où chacun s'accrochait avec force et intransigeance à sa parcelle de vérité, prêt à tuer ou à mourir pour elle. Aussi me semblait-il que le chemin parcouru par les deux pèlerins pouvait s'appliquer à toute idéologie politique ou même artistique." (Luis Buñuel, *Mon Dernier Soupir*, 1982).

### **La Voie lactée ou la théologie entre rire et gravité**

Plus agnostique qu'athée, Buñuel réalise un film totalement singulier, car irrésistiblement drôle en même temps que parfaitement rigoureux, et sans doute plus grave qu'il n'y paraît. Le film est tissé de citations et références théologiques tirées de l'histoire de l'Eglise et des hérésies. **Le Père Armogathe dans un commentaire intéressant** relève aussi de nombreuses références littéraires : *Le Criticon* de Gracian (XVIIè) pour l'épisode des aveugles, Caldéron, le roman picaresque...

*Registre et langage cinématographiques : un road-movie surréaliste et théologique*

L'unité apparente du film est celle du road-movie, pèlerinage des deux mendiants vers Saint-Jacques. Mais cet ordre spatio-temporel classique est sans cesse bousculé par une autre logique. Dans le temps, passé et présent alternent par l'irruption, au milieu des événements contemporains, de scènes de l'Evangile et de l'histoire de l'Eglise. ...Parfois ils se mêlent, comme dans la scène du duel à laquelle assistent les clochards....De même, l'épisode des cathares qui endossent les vêtements du pécheur et franchissent aussitôt les siècles...Quant à l'espace, il est transcendé par les phénomènes de bilocation (le prêtre derrière la porte, etc.). Dans cette logique surréaliste, réel et imaginaire se croisent, comme lorsque le coup de feu qui tue le pape dans la rêverie d'un des clochards est entendu distinctement par son voisin...comme s'enchevêtraient raison et folie (le prêtre dans le café)...Ainsi le traitement surréaliste n'a rien d'un jeu gratuit ou d'une provocation, il exprime l'interrogation profonde du film : quelle réalité conférer aux vérités religieuses ? De quoi peut-on être sûr comme croyant ou comme incroyant ? Par conséquent, la logique du film est à suivre dans le *chemin théologique* que Buñuel nous fait emprunter avec brio, en envisageant successivement les "mystères" chrétiens, leur rapport à l'Evangile, les hérésies qu'ils ont suscitées et leur portée pour aujourd'hui.

Certes, c'est l'occasion pour lui de dénoncer tous les dogmatismes (et pas seulement celui supposé de l'Eglise catholique, comme on le verra). Mais on ne peut réduire le film à cette dimension "politique" bien réelle. En prenant à bras-le-corps les grandes questions théologiques, en les mettant en situation par un va-et-vient constant entre passé et présent, imaginaire et réalité, Buñuel s'interroge sur la portée des "mystères" de la foi : comment dire le mystère sans le réduire (problème du dogme) et par contrecoup comment éviter la réduction du dogme (toujours paradoxal, liant deux vérités en apparence opposées) à un "choix" (haeresies) particulier : une hérésie. Pourquoi enfin ces mystères censés éclairer l'existence des hommes leur paraît le plus souvent abstraits, théoriques...Cette dernière question est en quelques sorte traitée "par l'absurde" : que se passerait-il si, au coin du zinc, on se mettait à parler de la

transsubstantiation plutôt que de la météo, de la double nature du Christ plutôt que des résultats de l'OL ? L'effet comique est donc suscité par le constant décalage entre le prosaïque voyage de nos clochards et le raffinement de conversations théologiques qui surgissent à contretemps. Mais ce comique lui-même interroge : comment se fait-il que ces "questions éternelles" qui engagent notre destinée ne puissent être traitées que de façon burlesque ? Est-ce à dire que la théologie ne parvient pas à "rejoindre" le souci de la multitude ?

### Construction du film

Episodes	Déroulement <i>(italiques: scènes anachroniques)</i>	Dogme, question métaphysique	Hérésie
<b>Prologue documentaire</b>	St Jacques de Compostelle		
<b>Introduction</b>	- les clochards rencontrent... Dieu et la Trinité - <i>Evangile de l'enfance</i> - Rencontre du Christ enfant portant les stigmates	Dieu Trinité	Iconoclasme ? Arianisme ("Le fils est moins grand que le Père")
<b>I. Dans le café</b>	- discussion entre le prêtre et le brigadier : miracles, eucharistie...	Le surnaturel Foi et raison	- Hérésie eucharistique - la foi évidente - la foi absurde
<b>II. La secte adamite</b>	<i>Les sectaires gnostiques</i> (Priscillus) <i>Cérémonie adamite</i> L'orage : blasphème et "réponse"	L'anthropologie	le corps est démoniaque, voué au néant
<b>III. En ville</b>	- Restaurant : discussion sur la foi, le Christ - <i>Sade et l'enfant</i> - <i>Evangile : Jésus adulte, "voici ma mère", parabole (mauvais intendant), Cana</i>	Le Christ	Hérésies christologiques athéisme
<b>IV. la fête scolaire</b>	- Spectacle théologique - Vision : assassinat du pape (joué par Buñuel) - <i>l'hérétique interrogé, les scrupules du moine</i>	L'Eglise et son autorité	Les hérétiques en général Les chrétiens doutant du bien-fondé de l'Inquisition
<b>V. auto-stop et accident</b>	L'ange dans la voiture (Lucifer)	Fins dernières, enfer	L'apocatastase <sup>1</sup>
<b>V.I le couvent janséniste</b>	- <i>Les convulsionnaires</i> - <i>Le duel</i>	La liberté et la grâce	Jansénisme, pélagianisme...
<b>VII. En ville : catharisme et mariologie</b>	- <i>les deux voyageurs-cathares qui troublent la cérémonie d'exhumation et de crémation</i> - miracle du chapelet - à l'auberge, le prêtre, récit de miracle - la nuit : mariologie et théologie morale - départ et larcin	Dogmes mariaux, virginité de Marie, morale sexuelle...	Catharisme (haine du corps) Refus de la dévotion mariale
<b>Epilogue : à Compostelle</b>	- la prostituée (Osée 1,9 <sup>2</sup> ) - <i>L'Evangile: "apporter le glaive"</i> - <i>guérison de l'aveugle</i>		

### Quelques pistes d'interprétation

*Le mystère au risque de la parole : Evangile, dogme, hérésie*

- Au commencement est l'Evangile, qui est le témoignage d'hommes qui ont connu le Christ, l'ont aimé. Parole vive, chaleureuse (cf. scènes de l'Evangile où Jésus sourit, marche, bénit) bien éloignée pour

Buñuel de la sécheresse abstraite des dogmes. D'où l'opposition évidente entre ces scènes d'Évangile et les épisodes doctrinaires de l'histoire de l'Église.

- Pourtant, l'Évangile n'est pas une parole facile : Buñuel évoque les épisodes les plus problématiques: "A celui qui a, il sera donné davantage, à celui qui n'a rien, il sera enlevé..." ; "Je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive..."... Buñuel n'édulcore donc rien des difficultés de l'Écriture, loin d'une opposition factice entre un Évangile qui ne parlerait que d'amour et une Église qui s'en éloignerait sans cesse.
- Ainsi la théologie n'a pas la partie facile: il lui faut suggérer dans des concepts rationnels cette foi vivante et déroutante...dire le mystère, qui est par nature indicible, inépuisable...D'où la formulation paradoxale du dogme qui loin de vouloir emprisonner le mystère, cherche à en suggérer la richesse, tout en le protégeant des divers gauchissements : le Christ est à la fois Dieu *et* homme, Dieu un *et* trois, la liberté *et* la grâce...le salut de l'âme *et* du corps...
- L'hérésie, elle, choisit entre les termes du paradoxe : Jésus est homme et n'est pas Dieu, l'homme n'est pas libre, le corps est mauvais, etc. Il est clair que Buñuel ne prend pas du tout le parti des hérésies dans le film. Au mieux, il les considère comme provoquant les mêmes abus d'autorité que l'orthodoxie (cf. l'évêque gnostique du début, qu'on retrouve sous les traits de l'évêque catholique officiant à l'exhumation du personnage – lequel d'ailleurs passe du statut de modèle de la foi à celui d'hérétique). L'orthodoxie a au moins le mérite de ne pas choisir entre les termes du paradoxe !
- Ainsi, Buñuel explore la représentation du mystère dans le dogme, ainsi que – furtivement – dans l'art : c'est la séquence de la "Trinité" dérisoire au début. Iconoclaste, certes, mais de bon aloi, si l'on pense aux limites de la figuration "occidentale" de la Trinité, parfois guère moins ridicule...

#### *La foi, la raison, le cœur*

Les rapports complexes entre foi et raison sont au cœur du film. La théologie navigue entre deux écueils opposés :

- la rationalisation intégrale de la foi, qui en ferait une sorte de déduction naturellement accessible (Hegel) : le curé qui indique que tout est clair, et c'est pourquoi "tout le monde est catholique aujourd'hui". Mais justement, ce curé est...fou ("Le fou a tout perdu sauf la raison" dit Chesterton).
- le fidéisme pour qui la foi n'a rien à faire avec la raison : "credo quia absurdum" (Tertullien, durcissant Saint Paul et son thème de la folie des sagesse humaines). Cette vision est celle de Buñuel, non pas en tant qu'athée, mais au contraire c'est cet irrationalisme supposé du dogme qui lui rend le dogme sympathique. C'est en effet Buñuel qui parle à travers le personnage masculin dans la chambre : "Ma haine de la science m'amènera finalement à cette absurde croyance en Dieu".

La question du miracle est au cœur de cette tension : le miracle est pour l'intelligence à la fois signe et obstacle. Car plus qu'une preuve du surnaturel pour convaincre l'incrédule de l'extérieur, le miracle vise la foi déjà présente, au moins sous la forme d'un désir latent: "Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé (Pascal)". Dans l'épisode du coup de foudre, le vieux clochard confronté à son compère mécréant donne deux interprétations opposées du miracle ou du non-miracle: "J'aimerais que Dieu te punisse pour tes blasphèmes" puis "tu crois que Dieu est à ta disposition?". Or la foudre tombe bien, mais qu'est-ce que cela prouve ? Le sceptique restera incrédule. La guérison des aveugles semble à l'inverse montrer une crédulité excessive : ils veulent tellement être guéris qu'ils sont prêts à se *croire* guéris, alors qu'ils ne le sont peut-être pas (ils hésitent au bord du trou), à moins qu'ils ne doutent encore de leur guérison...tout reste possible encore ! C'est le miracle marial qui semble le plus convaincant et qui est traité sans ironie, voire même avec tendresse par Buñuel. Le jeune homme, retourné par l'apparition de la Vierge, a compris que "ce n'est pas la raison qui doit être touchée mais le cœur", comme il le confie au prêtre. Celui-ci semble hélas peu enthousiaste...alors que lui-même vient de relater un autre miracle marial. On croit entendre Péguy : "Il faut se méfier des curés, ils n'ont pas la foi ou si peu".

## Un film politique

On a vu que l'on ne pouvait réduire *La Voie lactée* à sa dimension politique de dénonciation du dogmatisme clérical ; celui-ci est évidemment souligné par maints épisodes (les déclarations d'anathèmes à l'école Lamartine, le procès en Inquisition, etc.). Mais comme le souligne Buñuel dans la citation donnée ci-dessus, ce sont tous les dogmatismes qui sont plus largement dénoncés : les hérétiques sont tout aussi sectaires que l'orthodoxie, quant à la figure de l'athée (le Marquis de Sade), il est présenté explicitement comme un idéologue de la volonté de jouissance, prêt à outrager une enfant innocente. Est-il donc sûr que Buñuel se reconnaisse dans un tel personnage ?

Plus largement, *La Voie lactée* stigmatise tous les dogmatismes qui prétendent imposer un ordre (ou un désordre) social. On sait que Buñuel a attendu longtemps avant d'ouvrir les yeux (grâce à Soljénitsyne) sur le stalinisme. Notons aussi que le film a été réalisé au sortir des événements de mai 68, auxquels Buñuel a assisté à Paris et dont il a perçu la dérive totalitaire : c'est ce qu'évoque la séquence du groupuscule armé qui va exécuter le pape (joué par Buñuel lui-même). Séquence équivoque donc, un dogmatisme en remplace un autre.

Enfin, Buñuel règle ses comptes avec le surréalisme devenu lui aussi une espèce d'orthodoxie. Ce sera plus explicite dans son film ultérieur *Le Fantôme de la liberté*, où il prend au pied de la lettre (toujours le procédé de démonstration par l'absurde) la parole d'André Breton, le "pape" du surréalisme pour qui : "l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule". D'ailleurs Breton avouait une certaine parenté entre surréalistes et hérétiques chrétiens.

## Conclusion

Film iconoclaste donc, mais sans doute pas sacrilège. Pour Buñuel, l'Evangile dans sa grandeur mystérieuse et déroutante a été défiguré par l'Eglise historique. Pourtant, en bonne orthodoxie (!), l'Eglise est bel et bien faite de pécheurs et seule Marie en est la figure parfaite. Donc Buñuel reste dans un point de vue chrétien malgré lui...

Film anticlérical sans doute, mais qui stigmatise plus largement tous les dogmatismes religieux, politiques ou esthétiques qui prétendent enfermer l'homme dans une définition, un projet, un destin. Aussi, *la Voie lactée* est une méditation sur le rapport de l'homme à la vérité de son existence : l'homme peut-il reconnaître et adhérer librement et du fond du cœur à cette vérité ou est-il condamné comme le croit le Grand Inquisiteur à la prosternation mimétique devant les idoles que d'autres lui imposent ?

Film sur la recherche de la vérité, film sur la parole, dans ses rapports secrets à l'indicible. Si Dieu est le Tout-Autre, comment pouvons-nous en dire quelque chose sans tomber dans l'idolâtrie ? Certes, dans le christianisme, Dieu s'incarne et rend possible une représentation concrète (le Christ) qu'autorise la tradition. Mais cette représentation ne risque-t-elle pas de se durcir en une formule doctrinaire, elle-même rigidifiée par l'hérésie qui la réduit encore ? On le sait, l'intelligence du dogme n'a jamais converti personne ; seule l'expérience spirituelle est décisive ; mais elle est indicible, infiniment intime... A nouveau, la Parole doit se taire et faire place au silence...

Au fond, Buñuel en rappelant que "c'est le cœur qui doit être touché" paraphrase Pascal : "la foi : Dieu sensible au cœur et non à la raison". Or c'est Dieu lui-même qui visite le cœur de l'homme, plutôt que l'homme ne conquiert la foi par une démonstration théologique abstraite. Buñuel est donc un athée tout à fait orthodoxe, en attente de la grâce.

X. D

---

(1) Doctrine prônant le salut pour tous (Origène avant Polnareff !)

(2) Osée 1,9 et 2, 4-7 : "Accusez Israël, votre mère [...], Je n'aime pas ses enfants : ce sont des enfants de prostituée"