

des hauteurs de par sa nature. Par contre, l'homme n'est ce qu'il est que dans son lieu naturel, et s'il conserve son identité même quand il se trouve éloigné de ce lieu, ce n'est qu'en vertu d'une communication gracieuse de Dieu qui maintient cette identité même en dehors de sa situation naturelle. Et cette communication quoiqu'elle ne découle pas nécessairement de l'indissolubilité naturelle de Dieu, est bien l'oeuvre de cette bonté miséricordieuse dont le lien indissoluble est pour ainsi dire la condition première.

A ce moment on commence à entrevoir toute une dimension cachée de la hauteur divine. La hauteur de Dieu ne symbolise pas seulement sa sécurité absolue mais elle se révèle également comme le ressort propre de ses communications gracieuses, de cette diffusion de soi qui est l'essence même de l'amour descendant. Au lieu de ne désigner que l'inaccessibilité et la séparation de Dieu, la hauteur finit par apparaître comme ce qui Le meut au partage, à l'échange et au sacrifice amoureux. Le cœur de Dieu veut le salut des hommes. Etre de hauteur, Dieu veut que les créatures, elles aussi, vivent au Paradis, dans le Ciel, car Il sait que seule une certaine élévation, c'est-à-dire une certaine sécurité peut les ouvrir à l'amour. Au lieu de les écraser ou de les dissoudre, Dieu élève les hommes à sa propre hauteur, ce n'est qu'ainsi qu'ils peuvent être et échanger avec Lui. La hauteur de Dieu n'est pas de la jalousie et de l'inaccessibilité mais la source féconde d'autres hauteurs.

Miklos VETO

Miklos Veto, né en 1936 à Budapest. Marié, trois enfants. Études de droit en Hongrie jusqu'en 1956, puis de philosophie à Paris et Oxford. Enseigne aux Etats-Unis, en Afrique, puis à l'Université de Rennes depuis 1979. Publications : outre de nombreux articles en français, anglais, hongrois, espagnol, et une édition d'un texte de Schelling, signalons : *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Vrin, Paris, 1971, et *Le fondement selon Schelling*, Beauchesne, Paris, 1977.

Henri AGEL

Herméneutique du film

Il ne faut pas seulement interpréter le film comme une narration ou un discours. Il faut aller jusqu'à le voir comme une célébration, portée par les symboles les plus puissants. Ce qui, d'ailleurs, le ramène très souvent à une référence évangélique.

IL est temps que les étudiants en cinéma et les spectateurs vraiment adultes se soucient d'appliquer au septième art cette approche herméneutique définie par Paul Ricœur (*De l'interprétation*) et résumée de façon remarquable par Paul Guiraud (*La sémiologie*). Loin de réduire le décryptage d'un film à l'utilisation d'un ensemble de codes pétrifiants, cette méthode verra dans le déroulement filmique « non seulement du caché qui s'ajoute mais du profond qui se déploie » selon la belle formule de Mikel Dufrenne appliquée à la poésie.

L'image offre en apparence une finitude, une opacité, _qui empêchent le spectateur d'aller plus loin que ce qu'il voit. Or l'étude minutieuse des classiques du septième art conduit à la certitude que les grands metteurs en scène n'ont pas assemblé des images seulement pour représenter ou figurer quelque chose : à un degré plus ou moins élevé, l'écran est devenu pour eux une sorte de surface magique et transparente, une eau sans fond; l'image, loin d'avoir la matité d'un objet, s'est mise à exister au-delà d'elle-même, en se spiritualisant dans une échappée indéfinie

de profondeurs. Elle n'a plus été un tout circonscrit, clos sur lui-même. Elle est devenue ouverte et perméable aux jeux les plus irisés de l'intuition. Elle s'est muée en signe, mais en signe vivant, harmonieux et mouvant. Elle a dégagé, comme une fleur dégage un parfum difficile à définir, une sorte d'odeur mentale ou spirituelle. Ce serait pourtant une lourde erreur que de réduire cette signification diffuse et musicale d'une suite d'images à un système de symboles rigoureux, à une équation précise et lapidaire. *Ces images ne sont pas des symboles, le symbole fait appel à une connaissance déjà acquise et à un processus intellectuel. Ces images sont des signes qui agissent directement sur le spectateur sans passer par cette connaissance préétablie et cette opération mentale, consciente.*

L'envoûtement du spectacle de cinéma pour le spectateur averti réside alors dans le caractère bergsonien des enchaînements qui se déroulent sous ses yeux : ambiguïté ou polyvalence, peu importe le mot (trop ambitieux) qu'on emploiera pour définir ce courant de conscience, où la marge d'ineffable, le halo mystérieux sont précisément l'essentiel. Il y a bien quelque chose de marin dans le déroulement d'une séquence de film. Les prolongements glissent et se répandent à travers notre esprit et si les portes invisibles semblent parfois s'ouvrir sur le monde abstrait, c'est comme s'ouvriraient les portes d'un palais englouti au fond des mers. Ainsi, le sensible se fond en mental et de son côté le mental perd sa sécheresse de création intellectuelle. Le film est un rêve éveillé dont la consistance est d'une fluidité semblable à celle des fonds sous-marins.

Dans ces perspectives, la chronique publiée par Jean Collet dans le numéro d'avril 1975 des *Études* apparaît comme l'expression d'une volonté très nette de rompre en visière avec une approche réductrice. Dans cette page qu'il est indispensable de citer tout entière, le critique révèle loyalement ses propres critères : « *Oui, j'affirme que le cinéma est poétique, ou il n'est pas. L'ambivalence qui caractérise à mes yeux toute image s'enracine plus profondément encore dans une phénoménologie de la perception. Tout particulièrement de la perception visuelle. Voir, c'est nécessairement fixer son regard sur un fragment d'espace. Ce que nous voyons est l'émergence infime d'une réalité toujours plus vaste, plus profonde, plus secrète et qui se dérobe au regard. Voir, c'est admettre les limites de notre vue. L'ceil, c'est bien connu, fonctionne comme le caméraman et sa caméra. Il cadre. Donc il isole. Il met en évidence, et du même coup occulte, il ignore tout ce qui est autour de son champ. J'appelle " effet*

iceberg " cette loi de l'information visuelle. Elle est commune à l'œil et à la caméra. Elle nous rappelle que nous percevons seulement l'écume des choses, la superficie des phénomènes. » Ajoutons que cette image est à la fois modelée en elle-même (par l'échelle des plans, la lumière, l'angle de prise de vue) et par sa relation à l'ensemble des images qui composent la séquence. De ce fait un film, loin d'être un duplicata du réel, s'offre à la fois comme une narration originale, un discours, un réveil de l'imaginaire des réalisateurs qui s'adressent à notre imaginaire.

A ces constantes de l'imagination mythique ou de la tradition secrète que sont, par exemple : la traversée des apparences, le passage par la mort, la quête mystique, le dédoublement, le choc de l'ombre et de la lumière, les grands cycles tragiques ou mystiques (*le Piège, l'Exil, la Terre promise*), etc., le cinéma donne depuis plus d'un demi-siècle une modalité d'existence privilégiée. C'est en ne perdant pas de vue ces constantes que nous voudrions poser le premier jalon de cette herméneutique, c'est-à-dire de cette explication d'un « *système de signes implicites, latents et purement contingents* » qui se différencie nettement d'un « *système de conventions explicites et socialisées* ». Ainsi pourrait être obtenu un double gain : libérer le cinéma des méthodes réductrices qui stérilisent ses virtualités indéfinies; découvrir à travers un mode de communication moderne la survie éclatante de certaines aspirations immémoriales des humains.

Le cinéma sera ainsi une pierre de touche des mouvements de diffusion et de regroupement d'une dynamique universelle. Encore que la majorité de ses exégètes, curieusement sourds à la « *mélodie silencieuse* » dont parlait René Schwob il y a un demi-siècle, ne connaissent de décryptage des films que celui qui passe par des disciplines matérialistes, il semble y avoir assez d'esprits non prévenus dans le monde pour envisager le septième art en fonction d'une symbolique. Saluons avec gratitude un certain nombre de ceux qui ont abordé dans cette perspective des cinéastes tels que Murnau, Dreyer, Mizoguchi, Hitchcock, Rossellini, et quelques autres dont l'oeuvre permet évidemment plusieurs niveaux de lecture, mais qui révèle à un regard sensible au spirituel des harmoniques indéfinies.

Assurément cette approche de l'oeuvre d'art indispose ceux qui réduisent leur investigation à l'étude des phénomènes socio-économiques. Mais il y a lieu de leur répondre que l'optique qui

est la leur, parfaitement justifiée en elle-même, n'épuise pas le champ des contenus esthétiques, surtout quand ceux-ci peuvent aussi relever d'une analyse semblable à celle d'un Mircea Eliade, qui a prononcé la phrase essentielle (condensé de toute son exploration, en particulier de celle que contient *La Nostalgie des origines*) : « *L'expérience du sacré est une structure de la conscience.* »

La complexité et, si l'on ose dire, le chatoiement spirituel des films qui ont retenu notre attention seraient la plus éclatante confirmation des interférences sans cesse rejaillissantes que les lignes de force mystiques des civilisations les plus diverses entretiennent dans une genèse ininterrompue. En une même oeuvre on trouverait mêlés l'exercice de la volonté et l'adhésion la plus humble à une discipline religieuse; la reconnaissance du prochain en tant que tel et l'intégration – ou mieux la dissolution – dans le cosmos; l'esprit d'enfance enseigné par l'Évangile et la lucidité adulte de la Grèce et de l'Inde; la terreur et la confiance; le détachement à l'égard des pulsions humaines et la brûlure de l'amour universel. En un sens, le regard qui pourrait alors être porté sur l'ensemble de ces oeuvres prendrait une coloration symphonique. La vision qu'on en aurait serait une vision musicale. Si bien qu'un commentaire scrupuleux de chacune exigerait qu'on traçât un véritable réseau initiatique, non pour y enserrer leur contenu mais, au contraire, pour en mieux percevoir la mouvance et l'ondolement métaphysiques.

Si disparate que puisse sembler la liste des films à partir desquels nous avons vu se dégager ces constantes, elle maintient pourtant une indéfectible unité; ce sont (et l'inventaire est certainement fort incomplet) : chez Nicholas Ray : *Johnny Guitar*, *Traquenard*, *La Forêt interdite*; chez Mizoguchi : *Les Contes de la lune vague*, *L'Intendant Sansho*, *L'Impératrice Yang-Kwei-Fei*; chez Kurosawa : *Rashomon*, *Vivre*, *Barberousse*; chez Dreyer l'ensemble de l'oeuvre; chez Bergman : *Les Communiantes*, *Les Fraises sauvages*; joignons-y de Sjöberg : *Le Chemin du ciel*; en Italie l'ensemble de l'oeuvre de Rossellini, *Théorème* de Pasolini, les premiers films de Fellini; des films importants du cinéma américain : *Les Damnés de l'océan*, *Limelight*, *Le Roman de Marguerite Gautier*, certains films de King Vidor et de John Ford; *L'Aurore* de Murnau, la quasi totalité du cinéma de Hitchcock depuis 1940; quelques oeuvres majeures de Fritz Lang; en France, *L'Atalante*, *Madame de*, *La Marquise d'O*, *Le Fleuve*, *Le Carrosse d'or*, un

aspect de l'oeuvre de Cocteau, l'ensemble de l'oeuvre de Grémillon et de l'oeuvre de Robert Bresson.

Entre ces films et la production littéraire et musicale de l'Occident existent des affinités qui seront soulignées au passage. Au fur et à mesure que seront auscultées ces archives esthétiques de la spiritualité qui révèlent une orientation symbolique, les éléments fondamentaux de la *metanoia* tels qu'ils ont été définis dans la tradition mondiale seront explicitement rappelés et ainsi montreront à quel point ils sous-tendent des moments essentiels de la créativité littéraire, musicale et cinématographique.

Si ces vues sont admises par ceux qui ont consacré leurs recherches à la science des signes dans la tradition hermétique et par ceux qui ont vu dans le cinéma une possibilité de renouvellement des thèmes religieux, elles suscitent plutôt le scepticisme des spécialistes du septième art qui ne sont pas enclins dans l'ensemble à regarder l'écran dans de telles dispositions. Depuis la disparition de André Bazin et de Amédée Ayfre, rares sont ceux qui s'intéressent à l'expression du spirituel dans les films. Et en dépit de l'élargissement donné par un Roland Barthes au cours des dernières années de sa vie au déchiffrement des productions filmiques, les tenants de la sémiologie restent d'une orthodoxie inflexible. Il est curieux de constater que la plupart des sémiologues du septième art voient dans un film d'abord une narration, ensuite un discours, mais en général s'arrêtent là. Mieux inspirés, semble-t-il, étaient les exégètes des années 30 qui discernaient dans la structure même des plans et des séquences les signes d'une vocation poétique du cinéma. Entre les deux opinions extrêmes qui font d'une suite d'images soit une simple représentation de la réalité familière soit un système d'équations, il y a place pour une vue à la fois humble et ouverte, celle que formulait André Bazin dans un article de la revue *Esprit* en juin 1944: « *Dans la plupart des cas, l'image est encore trop engagée dans la réalité pour n'être pas chargée d'une certaine polyvalence métaphysique.* » En fait cette polyvalence est telle que pour un séminaire ou un ciné-club composé de spectateurs avertis, le film devient le point de polarisation intellectuelle et spirituelle d'un certain nombre de subjectivités. Cela ne peut assurément être valable que si chacun tient compte de l'écriture et de la composition de l'oeuvre. Toute technique est grosse d'une métaphysique.

Mais il y a plus ici que la métaphysique : si quelques réalisateurs

plient la réalité visible à leur dialectique, la plupart des grands cinéastes, ceux d'aujourd'hui comme ceux d'il y a un demi-siècle, cherchent dans l'univers une correspondance entre microcosme et macrocosme, prenant ainsi la relève des grands initiés des temps anciens et de la Renaissance. À cet égard rien n'a été écrit de plus net et de plus fort que les lignes de Barthélémy Amengual dans ses *Clefs pour le cinéma* : « Comment chanter, célébrer (c'est nous qui soulignons) un monde avec lequel on ne serait pas d'accord? La dimension contemplative, panthéistique, l'équilibre cosmique du cinéma de la présence viennent de là. Les vrais réalistes, les chantres " viscéraux " de la réalité – Flaherty, Dovjenco, Renoir, Vigo, Satyajit Ray, Donskoi, De Sica, Tarkowski – édifient tous leur oeuvre à partir de cet accord de fond. »

Nous avons souligné dans le texte de B. Amengual le terme de « célébration », car il nous apparaît que la dimension poétique du cinéma, celle qui nous permet d'entrer dans le secret de cette « forêt de symboles » entrevue par Baudelaire, c'est une écriture qui, tout en incluant la narration et le discours, les dépasse pour se hausser au niveau célébrateur c'est-à-dire à ce niveau qui est vraiment celui d'une liturgie fervente et grave, exprimant le mystère de l'être. Le style est ici si déterminant que point n'est besoin pour que nous accédions à cette hauteur que le sujet implique la notion de transcendance au sens théologique du terme. Certes dans les oeuvres d'un Dreyer (*Ordet*), d'un Mizoguchi (*Contes de la lune vague*), d'un Bresson (*Procès de Jeanne d'Arc*), d'un Rossellini (*Onze fioretti* de François d'Assise) et dans mainte autre, la référence la plus souvent explicite à cette notion est en accord avec le déroulement du film qui devient une sorte d'office. Mais dans un certain nombre d'autres productions la solennité du tempo, la magnification du récit par le choix de la palette et des cadrages, la direction des interprètes, élèvent la diégèse si fortement au-dessus de l'anecdote ou de la chronique réaliste, que le sentiment du sacré s'impose au spectateur. Ainsi en est-il de films comme *L'homme d'Aran* de Flaherty, *Ivan le terrible* d'Eisenstein, *India Song* de Marguerite Duras.

A ce moment, le politique ou l'historique changent de nature. Le constat cesse d'être un simple constat. Un mouvement, qui peut passer par l'épique ou l'épopée, soulève les images puis les ordonne en une grande et noble méditation symphonique. Nous nous limiterons à deux exemples à dessein choisis en dehors de toute appartenance confessionnelle et communiquant néanmoins le

tremendum qui selon Rudolf Otto est une caractéristique du sacré : *Psaume rouge* de Jancso et *La nuit de San-Lorenzo* des frères Taviani.

De tous les films notables de l'Histoire du cinéma, *Psaume rouge* est sans doute celui qui offre de la façon la plus remarquable la prouesse d'une transposition de la liturgie chrétienne en célébration révolutionnaire. Sur le chef-d'œuvre de Jancso qui a suscité tant d'analyses contradictoires, je n'ai pas grand-chose à ajouter à ce que j'ai écrit dans *L'espace cinématographique* voici quelques années, utilisant à deux reprises dans la même page le terme de « célébration ». Plutôt donc que de recopier ou de paraphraser ces commentaires, je préfère extraire quelques remarques d'un mémoire soutenu à l'Université Paul Valéry et qui me semble d'une haute tenue : Marie-Christine Labat a vu le film sept fois, et son intérêt pour le symbolisme lui a certainement permis une approche plus rigoureuse que celle des critiques patentés.

C'est donc de la multiplicité des symboles et de leur diversité qu'elle est partie pour structurer son travail. Et tout naturellement elle a été conduite à voir en *Psaume rouge* une paradoxale mais féconde harmonisation entre le déroulement d'une cérémonie païenne et un système de références au Saint-Sacrifice de la Messe. Ce qui soude ces deux éléments et les oriente symphoniquement vers l'expression solennelle et fervente d'une foi marxiste, c'est qu'ils s'incarnent fortement en un ensemble plastique non point défini *a priori* mais émanant du terroir de Hongrie. Les feuillages rappellent l'importance de l'espoir et la permanence de la révolution; la colombe associée à la nudité des paysannes exalte tout ce qui, en face de la perversité et des puissances de ténèbres, dit la lumière, la pureté et l'Esprit; le pain et le vin sont unis dans une séquence qui est le moment le plus haut de cette évocation. « *Le pain, symbole de la nourriture essentielle (de l'Eucharistie) devient le ciment de l'union et de la communion fraternelle entre les paysans* », le levain présent dans le pain figure le principe actif de la transformation des choses. Le vin (ici M.-C. Labat reprend avec justesse les vues émises dans le *Dictionnaire des Symboles*) est à la fois référence aux mystères ou aux mythes dionysiaques et aux textes des Pères de l'Église : par sa couleur il est en relation avec le sang, il est l'essence de la plante comme le sang est l'essence de la vie. Conformément à la liturgie chrétienne, il devient ici non seulement symbole de connaissance et d'initiation, mais encore allusion au sacrifice sanglant du Christ (sans lequel l'alliance entre les

hommes et Dieu n'aurait pu être accomplie). Ce qui est remarquable, c'est que cet enchaînement de métaphores de nature christique est dirigée contre une Église considérée comme responsable d'obscurantisme et d'inégalité, et que c'est l'initiation au Socialisme qui remplace le processus religieux traditionnel : ce qui éclate dans le *Pater et le baptême socialistes* figurés ici. En tout cas, l'alliance n'existera réellement que par le sacrifice des paysans : alors le vin prendra toute sa puissance régénératrice.

En fait tout élément cosmique ou familial, tout instrument de travail, toute gestuelle, disent le mouvement fondamental du film : mort et résurrection, que confirme la dernière péripétie. Mais tout cela perdrait sa force si les images étaient en noir et blanc. Au bleu et au vert qui, comme c'est fréquent à l'écran, représentent de par leur nature de couleur froide la non-vie et le non-amour (les uniformes militaires) s'oppose un rouge qui est à la fois surabondant et polysémique. À l'immobilisme du monde ancien s'oppose la volonté de changer la vie, de la dilater, d'en faire une Fête fût-ce au prix du sacrifice personnel ou collectif. Dans la main d'une jeune femme portant un jupon blanc et atteinte par un coup de feu, le sang de la blessure devient la fleur écarlate, la cocarde rouge de la révolution et de la liberté.

Assurément, on risque de simplifier à l'extrême le déroulement d'un film qui fond de façon si musicale les repères évangéliques et le messianisme politique. Ce qui est indéniable, c'est que ces deux lignes de force se rejoignent non seulement par les métaphores et par la symbolique colorée, mais par la plasticité de la mise en scène, constamment unifiante, et qui, en maintenant au cours d'une séquence comme dans l'ensemble de l'oeuvre la continuité et l'homogénéité d'un espace et d'un temps (détemporalisé), atteint par des voies rigoureusement opposées à celles du *Potemkine*, le même degré de sacralisation. C'est dans cette perspective qu'il y a lieu de dire que *Psaume rouge* célèbre, en la préfigurant et en l'illustrant allégoriquement, une seconde naissance : l'équilibre constant entre le blanc et le rouge, les lents, tendres et solennels panoramiques, celui en particulier qui nous fait voir de très près une sorte d'autel à la fois païen et chrétien, ruisselant de tous les signes de la fécondité, toute cette organisation symphonique exalte simultanément la réintégration de l'humain dans le cosmos renouvelée par l'opération de la Fête sacrificielle et fraternelle, et l'éternel recommencement d'un combat pour la liberté et pour le bonheur. À un monde monolithique et figé qui est celui de la vieille

Église, aussi bien que des officiers et des soldats, s'oppose en deux mouvements, horizontal et vertical, l'univers en devenir de ceux qui incarnent la vie et l'expansion dilatatrice. Horizontalement, le refus de la ligne brisée et la prédominance de la courbe, de la sinuosité, de la souplesse motrice, disent, à travers les méandres d'une chorégraphie subtile et ondoyante, un processus d'aération et de réunification. Verticalement, se lie à l'harmonie suggérée par ces spirales les cadrages et les élargissements en hauteur du champ visuel qui miment l'accord futur de la terre avec le ciel (curieusement Jancso rejoint Mizoguchi).

Je retranscris tel quel tout le développement de M.-C. Labat concernant la figure-mère du film qui est aussi le symbole fort complexe d'un enseignement initiatique : le cercle, image de la non-division. « *Le cercle symbole de perfection, d'homogénéité sans commencement ni fin représente l'éternité. La ronde des paysans, toujours reformée affirme l'unité et la pérennité de la lutte pour la liberté, en même temps qu'elle souligne le caractère infini de cette liberté à conquérir. Le cercle, image de l'harmonie et de l'union, fonctionne ici comme un élément de sacralisation.* » Il nous semble indispensable d'élargir ces remarques et d'en dilater la portée sur le plan spirituel en rappelant que dans les premières pages de son livre capital, *Les métamorphoses du cercle*, Georges Poulet, remontant jusqu'à Denys l'Aréopagite, à Dante et aux penseurs du Moyen Age, dégage la signification théologique du cercle, dont les rayons convergent et s'unissent en une transcendance qui s'identifie à l'éternité. Ce ne sont certes pas là les perspectives dessinées par *Psaume rouge*, mais on ne peut pas ne pas être tenté de rattacher la sphéricité du film – *mutatis mutandis* – aux vues émises par ces mystiques du XVI^e et du XVIII^e siècle cités par G. Poulet, tel un Cudwood parlant d'une *centralité secrète* » qui se manifeste et se développe par une « *libre dilatation* ». Phrase qui est suivie de cette remarque : « *Comment concevoir cette libre dilatation sinon comme le mouvement par lequel l'homme profite de chaque moment et de chaque lieu pour embrasser du regard l'univers que la puissance divine dispose précisément tout autour de ce moment et de ce lieu?* »

Sans doute a-t-on pu voir à juste titre en la circulation de la caméra dans les plaines hongroises de toutes autres significations tels l'errance et le désarroi. Il n'en reste pas moins que, de la ronde initiale tracée par l'appareil en accompagnant chanteurs et danseurs jusqu'au final, ouvrant un espace vengeur et libérateur aux martyrs ressuscités, le discours liturgique de Jancso dit aussi l'appel et

Henri Agel

l'amour d'une âme meurtrie, celle du cinéaste et celle du peuple de Hongrie, qui enveloppe en un déchirant cantique visuel un paysage, une foule, un moment de l'Histoire qui (on le sait mieux encore en 1981 par ce qui se passe en des pays voisins) se hausse à l'universel.

Dans la production contemporaine où le cinéma français semble incapable de réaliser ce mouvement d'amplification et de transfiguration, il est à noter que ce sont des pays contraints de lutter pour leur liberté et à la limite pour leur survie en tant que personne liée à un terroir et à un passé national, qui se haussent le plus aisément à un niveau célébrateur. Cela serait vrai des états opprimés d'Amérique du Sud comme de la Pologne. Une place à part pour la Turquie où certains films, compte tenu des conditions inhumaines dans lesquelles ils ont dû être réalisés, comme *Yol* de Serfi Goren et Yilmaz Guney, arrivent en leurs plus hauts moments à faire converger l'épopée, le tragique et le constat le plus cru dans une poussée grandiose. Mais en cette décennie où le cinéma italien a continué à faire preuve de son génie magnificateur avec des oeuvres comme *Le Christ s'est arrêté à Eboli* de Francesco Rosi d'après Carlo Levi et *L'arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi, c'est le tandem Paolo et Vittorio Taviani qui atteint à un des sommets épico-lyriques de l'écran avec *La nuit de San-Lorenzo*.

Freddy Buache qui a parlé dans son beau livre sur le cinéma italien de la « *dimension spirituelle* » de ces films consacre aux Taviani des pages ferventes en accord avec l'admiration unanime de la critique. Pourtant, reste à dégager ce que leur dernière production, venant après *Saint Michel avait un coq*, *Allonsenfan*, *Padre Padrone*, apporte de capital à une saisie du monde – celui de *Guerre et Paix* – qui en dégage par les moyens propres au langage du cinéma toute la grandeur mythique et toute la résonance sacrée. Il est remarquable de voir que ces deux hommes, marxistes militants et avant tout soucieux de témoigner, s'élèvent par un mouvement qui paraît tout naturel à une liturgie du réel.

Une nuit d'août 1944 en Toscane. Une partie des habitants refuse de se plier aux ordres des Allemands qui, sur le point de détruire intégralement le village, ont promis d'épargner ceux qui se réuniraient dans l'Église. Sous la direction énergique du vieux Galvano, une poignée d'hommes, de femmes et d'enfants vêtus de sombre, après avoir pathétiquement pris congé de ceux qui n'osent pas

s'enfuir pour tenter de rejoindre les troupes américaines, s'en va par les chemins, recommençant, comme le rappelle C.-M. Trémouls dans *Télérama*, la fuite des enfants d'Israël la nuit de la Pâque. Dès ce début la narration, sans jamais négliger les petits faits vrais qui sonnent juste, monte insensiblement au niveau de la geste homérique. Il suffit de rappeler l'avancée nocturne du groupe suivie par la caméra et surtout l'arrêt autour d'un puits où les villageois attendent avec une tragique attention le moment où ils entendront les premières détonations. Un suspense magnifiquement intériorisé sur des visages, une distillation tragique de la durée et, en une suite de flash-backs, le souvenir intolérable des jours heureux.

Pour ceux qui vont communier dans l'Église, il n'y a pas assez d'hosties. Alors l'un d'eux suggère qu'on émiette du pain et qu'on range les fragments dans les plateaux, ce qui nous est montré en gros plan. Ainsi la circonstance permet de retrouver les données élémentaires de manducation qui sont liées à la Cène, et de rejoindre les sources du Sacré. Tel sera bien le cheminement du film dont la noblesse plastique et rythmique est en accord intime avec l'esprit de la Bible et des épopées homériques. Point même n'était besoin au scénariste de fournir des repères explicites au couple d'Hector et d'Andromaque, au compagnonnage de Patrocle et d'Achille, et aux affrontements sanglants de *L'Illiade* qui inspirèrent à Simone Weil les pages cliniques et miséricordieuses que l'on connaît : la diégèse propre du découpage, le choix des plans et des cadrages, l'opposition percutante des couleurs, la lumière dont rayonne le grain de chaque visage : autant de signes de la distance prise en hauteur et en temporalité vis-à-vis de l'événement. Ici d'ailleurs comme dans *Le sel de la terre*, c'est une voix féminine qui évoque ce passé, chargé à la fois d'horreur et de tendresse, de désespérance et d'espoir.

Les auteurs disent qu'ils ont souhaité présenter les faits tels que la chronique de ces dernières années les a transformés « *avec l'ingénuité et les bonds fantastiques et épiques qui permettent à l'imagination collective d'en exalter le sens* ». Certes, nous savons que ni *L'Odyssée* ni *La chanson de Roland* ne sont le fruit d'une imagination collective, mais il reste que la sève italienne comme le génie créateur des Taviani passe à travers un terreau généreux, lourd de mythes et de fables (ce que Pasolini avait lui aussi bien senti) dont la fécondité inépuisable nourrit tout récit intégré dans l'Histoire contemporaine. Il faut aussi revenir à Tolstoï et à *Guerre et*

paix, cette fresque symphonique où s'enlacent comme sur le bouclier d'Achille les moments du loisir dilaté et des convulsions atroces de la mort violente. C'est dans un paysage ruisselant des promesses de l'été que se déroulent les batailles fratricides, c'est au milieu des moissons que se préparent les plus abominables affrontements.

Nous retrouvons encore Tolstoï et la Bible dans le tracé d'un itinéraire – celui de Galvano et de Concetta – qui est celui de la vie redécouverte au cœur du dépouillement. Pour les suppliants, les parias, les vagabonds des temps antiques et modernes, la nécessité de renoncer, de connaître la dénudation totale, peut être la source d'un renouveau. La « paysanne ennoblie » non seulement se dépouille de ses boucles d'oreilles, de son manteau, de ses bas, mais elle détend sa raideur à l'égard de celui dont la séparerait la barrière des classes; et de son côté Galvano se laisse aller à dire ce vieil et opiniâtre amour qu'il n'a jamais manifesté. Je pense comme C.M. Trémois que c'est là une des plus belles scènes de tendresse que nous ait offertes le cinéma. Ainsi l'imaginaire de la petite Cécilia, qui est encore à l'âge des comptines magiques, se fond avec la vision magnifiante des deux cinéastes pour donner à cette fresque toute sa densité célébratrice et pour l'entourer d'une aura » plus spirituelle encore que magique.

Henri AGEL

Henri Agel, né en 1911, a commencé sa carrière comme professeur de lettres et critique de cinéma. Il a créé au lycée Voltaire, à Paris, la première classe préparatoire à l'IDHEC. Aujourd'hui professeur de cinéma à l'Université de Montpellier III. Il a publié une vingtaine d'ouvrages, dont récemment *Cinéma et nouvelle naissance*, Paris, Albin Michel, 1981 (voir [Communio n° VII, 6 – novembre-décembre 1982](#), 61-63) et des mémoires, *J'aime la vie*, Paris, Cerf, 1983.

Dom Claude JEAN-NESMY

Pour une lecture « chrétienne » de la Bible

Parmi les lectures possibles de la Bible, deux au moins peuvent se privilégier. La plus courante relève de l'exégèse critique. Une autre, plus ancienne, semble redevenir aujourd'hui possible, souhaitable et d'ailleurs compatible avec la première : la lecture des Écritures selon les commentaires qu'elles se sont suscités à travers les deux Testaments, puis dans l'histoire de la sainteté.

AINSI parle Yahvé. / Celui qui t'a créé, Jacob, qui t'a modelé, Israël. / Ne crains pas, car je t'ai racheté... / J'ai donné, pour ta rançon, l'Égypte, / Car tu as du prix à mes yeux /... Et Moi, Je t'aime » (*Isaïe*, 43). De tous temps, juifs et chrétiens ont cru que, dans les Livres reconnus par leur Tradition comme faisant partie de « La Bible », c'était Dieu qui leur parlait. La Parole de Dieu » : aura-t-on suffisamment répété cette expression depuis 40 ans, pour que l'on finisse par en tirer les conséquences, afin de la comprendre *comme telle!*

De tous temps, il est vrai, les croyants ont ainsi « scruté les Écritures », pour en dégager le sens divin, inépuisable. Les commentaires rabbiniques rempliraient des bibliothèques, et la majorité