

Le spirituel au cinéma III **Le sacré à l'écran**

Jean Leirens

Cinéma et Terre des hommes III
Numéro 48, février 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51730ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leirens, J. (1967). Le spirituel au cinéma III : le sacré à l'écran. *Séquences*, (48), 52-57.

3 - *Le sacré à l'écran*

Jean Leirens

1. Dreyer : le mystère de l'être

Je l'ai revu plusieurs fois et je reste persuadé que c'est l'un des plus grands films de l'histoire du cinéma : non seulement *La Passion de Jeanne d'Arc* n'a pas pris une ride, mais l'oeuvre est un miracle d'équilibre et d'intériorité. Il n'est pas un autre film qui nous communique à ce point le sentiment du sacré. Sans doute, Carl Dreyer a-t-il trouvé en Falconetti une interprète d'une sensibilité exceptionnelle, mais le jeu de la comédienne ne saurait tout expliquer. Il est visible que Dreyer a modelé son personnage avec amour et rigueur de manière à l'intégrer parfaitement à son projet.

On ne saurait définir, on ne saurait matérialiser le sacré. Le mystère ne peut être appréhendé qu'en tant que mystère. Autrement, il ne serait plus mystère.

Le génie de Dreyer, c'est d'avoir compris que la meilleure et peut-être la seule manière de suggérer avec le maximum d'efficacité la présence du sacré, c'était, d'une part d'opposer son héroïne à elle-même et, d'autre part, de l'affronter aux autres personnages du film. (1)

Dreyer, en effet, a su obtenir de Falconetti qu'elle fût à la fois la petite paysanne épouvantée par l'engrenage implacable dans lequel elle est entraînée et l'héroïne de Dieu qui trouve dans la profondeur spirituelle de sa foi la force de tenir tête à des ecclésiastiques retors et rompus à tous les artifices de la dialectique.

Cette double opposition se situe sur les plans de la psychologie et

(1) Cela n'allait pas de soi. Dans *Le Procès de Jeanne d'Arc* de Bresson, les adversaires de la sainte sont rejetés dans l'inexistence.



La Passion de Jeanne d'Arc, de Carl Dreyer

de l'ontologie. Le mystère de l'être enveloppe le personnage de Jeanne et colore certaines de ses expressions, attitudes et réponses. On connaît la fameuse réponse lorsqu'on lui demande (pour la faire tomber dans un piège) : "Êtes-vous en état de grâce?" A ce moment, l'opposition entre le psychologique et l'ontologique se dessine sur le visage même de Jeanne : la réponse qui est elle-même grâce s'accompagne d'une extraordinaire substitution de l'allégresse à la peur. De sorte qu'on peut également dire qu'en Jeanne, ce double plan correspond aussi à celui de la nature et de la grâce.

Les juges, eux, sont enfermés

dans leur psychologie. Nulle grâce, nul affleurement de l'être sur leur visage. L'intelligence, oui, mais l'intelligence qui, parce qu'elle est privée d'amour, apparaît dérisoire et grossière lorsqu'elle est aux prises avec la spiritualité de Jeanne.

Certes, le film n'est pas dépourvu de certains artifices (je n'emploie pas le mot péjorativement). Ainsi, Dreyer oppose l'agitation des juges à l'immobilité de Jeanne exactement comme Léonard de Vinci l'a fait pour le Christ et les apôtres dans sa célèbre représentation de la Cène.

Le film est trop beau pour qu'on puisse épuiser ses richesses en

quelques pages. Voici encore, sous forme de notes brèves, quelques thèmes qui pourraient fournir développements et discussions :

Jeanne : psychologie — ontologie ; fragilité humaine — spiritualité ; candeur — plan du sacré.

Juges : psychologie seulement — passions humaines — peur (une peur très différente de celle de Jeanne. Peur de la vie. Repli égoïste). Intelligence réduite à elle-même.

Géoliers : toute la bêtise et l'ignorance humaines concentrées sur leur personne.

Jeanne torturée : toute la souffrance humaine en gros plan.

Valeur positive du film muet en l'occurrence : les juges se parlent à l'oreille (forte puissance de suggestion). Les imprécations d'un des juges qu'on entend.

La charité rendue sensible : le bol de lait offert à Jeanne ; le prêtre qui a pris parti pour Jeanne ; Jeanne et le bourreau.

Le film tout entier tend au plan fixe.

Mais le dénouement sombre dans le désordre et la violence. Ces désordres et ces violences apparaissent comme la conséquence presque mathématique de l'injustice et de la violence dont Jeanne a été victime. Comment Dreyer est-il parvenu à rendre cela sensible ?

Le temps : complètement intériorisé.

2. Bresson : le mystère du cinéma

L'adaptation par Robert Bresson du roman de Bernanos, *Le Journal d'un curé de campagne*, se situe dans la lignée de *Jeanne d'Arc*. L'oeuvre est moins forte. Elle n'est pas portée par un influx de spiritualité aussi riche que la précédente, car nous sommes dans le domaine de la fiction et non de l'histoire. Mais la ressemblance gît dans une même volonté d'exprimer la présence de l'être au-delà ou en-deçà de la psychologie. Si le film n'atteint pas la qualité artistique ni la profondeur du premier, la démonstration est peut-être plus probante quant aux possibilités du cinéma en ce domaine. En effet, tandis que Dreyer disposait d'une interprète exceptionnelle, il n'en allait pas du tout de même pour Bresson. On a pu voir par la suite que Claude Laydu n'avait que des dons très limités. Or, Bresson est parvenu à sculpter sur le visage de son interprète tous les sentiments et les états d'âme que requérait le personnage de Bernanos. A ce titre, le film est exemplaire. Il invite à une méditation sur les pouvoirs du cinéma et la relativité du rôle de l'acteur.

3. Rossellini : l'inspiration franciscaine

Tout l'effort de Roberto Ros-

sellini, dans *Onze Fioretti de François d'Assise*, a consisté dans une recherche de la simplicité franciscaine. Pour donner une image recevable de la sainteté, il fallait non seulement décrire cette simplicité, ce dépouillement, cette nudité, mais les faire passer dans le film afin que celui-ci devînt pure transparence. La forme même des *Fioretti* facilitait la démarche (outre que Rossellini ne brille guère dans les récits de longue haleine et ne s'entend pas avec les règles de la construction dramatique). Elle permet en effet une peinture par petites touches successives.

Rossellini a su accorder le paysage à l'aventure spirituelle des moines et nous associer à leurs humbles travaux quotidiens. Il y a une apparente naïveté dans la représentation qui rappelle l'art de Fra Angelico (François couché parmi les fleurs), et l'effusion franciscaine est éparse dans tout le film.

L'un des épisodes les plus beaux, malgré le caractère un peu trop caricatural de la représentation du tyran, est la rencontre entre Nicolaïo et Ginepro, le moine innocent. Dans l'attitude de Ginepro, nous retrouvons comme le reflet de la personnalité du saint d'Assise et une fois de plus l'opposition que nous avons décrite plus haut confère à cet épisode son mystère et son caractère d'art sacré. Opposi-



Le Journal d'un curé de campagne,
de Robert Bresson

tion qui peut également passer pour une confrontation entre la matière (symbolisée par Nicolaïo) et l'âme (Ginepro).

4. Pasolini : un temps imaginaire

Dédié à la mémoire de Jean XXIII, *Il vangelo secondo Matteo* constitue l'une des tentatives les plus hardies de représentation du sacré au cinéma. Ce n'est pas la première fois, bien entendu, que la personne de Jésus est incarnée à l'écran. Mais jamais encore un cinéaste n'avait, comme le fait Pier Paolo Pasolini, suivi aussi rigoureusement la démarche même d'un des Évangélistes. Cette fidélité au texte scripturaire n'est pourtant pas absolue. Pasolini entend forcer, autant que faire se peut, les aspects

les plus durs de ce message divin. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il a porté son choix sur l'Évangile de saint Matthieu à propos duquel on peut lire dans l'introduction de la *Bible de Jérusalem*: "A chaque tournant de son oeuvre, il se réfère à l'Ancien Testament pour prouver comment la loi et les prophètes sont *"accomplis"*, c'est-à-dire non seulement réalisés dans leur attente, mais encore menés à une perfection qui les couronne et les dépasse". De fait, on sent souvent passer le souffle de l'Ancien Testament dans le film. Mais la raison en est aussi dans de légers coups de pouce de Pasolini. C'est ainsi que lors de l'épisode du jeune homme riche, le cinéaste reproduit la phrase du Christ aux disciples: "*Oui, je vous le répète, il est plus facile à un chameau de passer par un trou d'aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume des cieux*", mais il omet délibérément la réponse de Jésus aux disciples interdits et déconcertés qui s'inquiètent de savoir qui, dès lors, pourra être sauvé: "*Pour les hommes c'est impossible, mais pour Dieu c'est possible*". Je crois que ce durcissement du message évangélique obéit moins à une volonté philosophique qu'esthétique. Pasolini cherche avant tout à conjurer un affadissement du message comme cela a été souvent le cas. Il entend montrer le Christ "venu ap-

porter le feu sur la terre". En nous heurtant, il essaye de nous replacer dans la situation du témoin et de nous replonger dans le courant de l'Histoire. En outre, il faut observer que ce parti pris contribue à maintenir, tout au long du film, le sentiment de *transcendance* qu'impose Enrique Irazoqui dans le rôle du Christ.

L'un des pièges de la représentation du sacré à l'écran réside dans la nature réaliste de l'expression cinématographique. Alors que le Mystère médiéval se déroule dans un espace imaginaire; que le peintre et le sculpteur, comme l'écrivain, recréent la réalité, le cinéaste est tributaire d'une technique qui, au premier chef, *reproduit* le réel. Certes, Pasolini s'est souvent inspiré, dans ses images, de l'iconographie traditionnelle (1er songe de Joseph, les groupes de la Passion, etc.). Il a eu garde pourtant de ne pas abuser, ce qui eût présenté le risque de figer le film en un album d'images. L'imagerie n'existe ici qu'au second degré, et le mérite de Pasolini, à travers les défauts d'un film où l'inspiration n'est pas toujours égale, c'est d'avoir pleinement utilisé la ressource essentielle du cinéma qui consiste à nous introduire dans un temps imaginaire. La rencontre entre Jésus et saint Jean-Baptiste est extrêmement émouvante parce qu'elle s'inscrit dans une durée: le ci-

néma recrée le sentiment de *l'attente*. Et la rapidité avec laquelle défilent les scènes tragiques de la Passion leur confèrent un halo d'irréalité: à la lettre, on a l'impression qu'"ils ne savent pas ce qu'ils font".

5. Réalisme, art, affleurement du sacré

De ces différentes oeuvres, il nous faut retenir deux leçons: d'une part, si le caractère réaliste du cinéma constitue un danger pour la représentation du sacré, c'est en même temps une force et un avantage, car tous les exemples concourent à témoigner que la vision du sacré s'articule sur un mode d'approche réaliste. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel réalisme. Le cinéma peut fort bien reproduire la réalité tout en l'éteignant. Le véritable réalisme, en l'occurrence, consiste à revaloriser le réel, à nous le retransmettre gon-

flé de toute sa sève: un réel non amorphe, mais savoureux, saisi dans sa pleine densité. Cela exige une vision poétique de la réalité. Car, en définitive, le réalisme poétique est sans doute le seul véritable réalisme, le seul qui saisisse pleinement la réalité.

D'autre part (et conséquemment pourrait-on dire), la représentation du sacré est, à l'écran, comme dans les autres formes d'expression, solidaire de l'art. Là où l'expression du sacré nous semble vraie et juste, existent aussi les valeurs de l'art. Nous savons fort bien que, pour s'en tenir à ce seul exemple, la médiocrité artistique des films de Cecil B. de Mille se double d'un échec total dans la représentation du sacré.

Il y a là un problème très important, mais il n'est plus de notre ressort. C'est au théologien qu'il incombe d'en étudier les causes et les conséquences.

L'Évangile
selon
saint
Matthieu,
de
Pier
Paolo
Pasolini

