

Néo-Réalisme et Phénoménologie

par

Amédée Ayfre

« ...la phénoménologie se laisse pratiquer et reconnaître comme manière et comme style... »

MERLEAU-PONTY

Le mot de *réalisme* est de ceux qu'il ne faudrait jamais employer sans déterminatif. Celui de « néo » appliqué au cinéma réaliste italien d'après-guerre est-il satisfaisant ? Si l'on en juge par l'usage quasi-universel qu'il a obtenu, il faudrait répondre affirmativement. Mais si l'on recense au contraire les innombrables critiques dont il a été l'objet, et de la part des artistes eux-mêmes, si on remarque que tous ceux qui l'emploient ne le font qu'avec des réserves, des guillemets ou des périphrases, bref, avec mauvaise conscience, on serait tenté de chercher autre chose...

Mais cet « autre chose », faut-il le chercher en arrière par réduction à l'une des orientations classées dans l'Histoire de l'Esthétique, ou en avant « au fond de l'inconnu où trouver du nouveau » ? Le néo-réalisme a-t-il redécouvert des mondes déjà maintes fois explorés, ou a-t-il inventé son propre chemin ? Autrement dit, faut-il insister sur « réalisme » ou sur « néo » ?

On ne peut répondre à ces questions sans quelques rappels forcément primaires mais qui ne sont peut-être pas que des lieux communs.

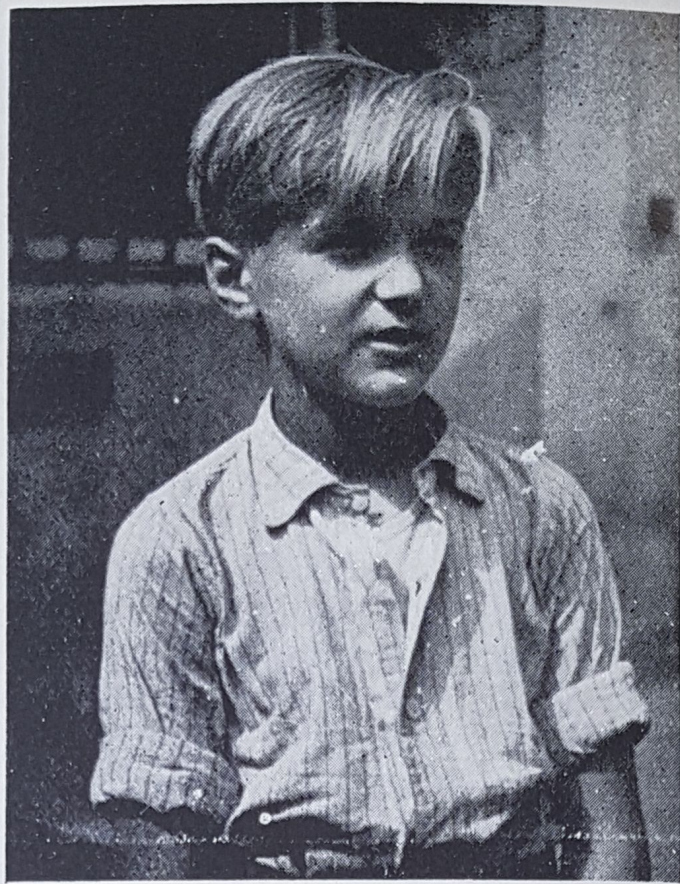
★ RÉALITÉ ET CINÉMA. — C'est sans doute à Lumière qu'il faut faire commencer le réalisme cinématographique, lui qui n'avait pas pensé que son invention puisse être autre chose qu'un instrument de reproduction. Mais déjà, le seul fait qu'il plaçait sa caméra à tel endroit, qu'il commençait ou arrêtait son enregistrement à tel moment, qu'il inscrivait le monde en blanc et noir sur une surface plane suffisait à poser nécessairement une infidélité au réel.

L'impossibilité de combler ce hiatus est encore mise en évidence par l'étrange aventure de Dziga Vertov. Il avait compris que le comble du réalisme au cinéma, c'est le documentaire, et donc la nécessité de tourner hors studio, sans acteurs et sans scénario. L'idéal eut été d'installer une camera automatique à un carrefour. Mais de cette extrême limite du réalisme sortirait-il un film ? une œuvre ? ou une collection de photos animées, document de premier ordre peut-être pour l'urbaniste ou le sociologue, mais sans grand intérêt pour l'esthéticien ? Vertov comprend que pour transformer ces photos en film, il faut les monter selon un certain rythme, et l'étude de celui-ci va dès lors prendre chez lui une telle place qu'on va le voir peu à peu se désintéresser de chacun des éléments dont il dispose pour ne retenir qu'une sorte de mouvement symphonique d'ensemble, à la mesure très étudiée, mais où le sujet réel initial n'a plus d'importance. Parti du réalisme le plus brutal, on tombe brusquement dans l'art abstrait. Dialectique significative qui montre l'impasse à laquelle aboutit le documentarisme pur, qui se veut passif et se croit objectivement impersonnel.

C'est pour éviter cette impasse que le courant vériste, au lieu d'aller d'emblée et naïvement au réel, fait un détour du côté du vrai, c'est-à-dire de l'art et de la raison. L'artiste y prend en main l'événement, le reconstruit en pleine conscience pour le rendre vraisemblable, et sachant que les « formes » de son art tendent toujours à amenuiser le contenu de réalité, il a soin d'en accuser les traits, soit en noircissant les ombres — vérisme cérébral noir et toutes ses harmoniques en gris — soit en renforçant les lumières, et c'est alors toutes les nuances du rose, depuis le plus chargé en rouge jusqu'au plus décoloré, de Gremillon à Cloche, en passant par le réalisme socialiste.

★ NÉO-RÉALISME ET PHÉNOMÉNOLOGIE. — Où situer le « néo-réalisme » dans ses perspectives ? N'est-il qu'un avatar du vérisme ou a-t-il trouvé une autre voie pour sortir de l'impasse dialectique du documentarisme ? Afin de ne pas raisonner abstraitement, nous allons fonder notre discussion sur un morceau d'anthologie qui nous paraît spécifique du style néo-réaliste, la séquence finale de *Germania, Anno Zero*.

Ce film a plusieurs dimensions : l'une documentaire sur l'état de l'Allemagne après la guerre ; une deuxième psychologique, psychologie sociale sur les méfaits de l'éducation nationale socialiste, psychologie individuelle de l'enfant. Mais c'est ici que commence l'originalité. Car il ne s'agit nullement de psychologie de l'enfant ou de l'adolescent, telle qu'il en existe déjà beaucoup au cinéma. Il s'agit de bien autre chose, très exactement de la description concrète de l'attitude humaine globale d'un enfant dans une situation donnée. Pas d'introspection, pas de dialogue intérieur ou même le plus souvent extérieur, pas de jeux de physionomie. Mais pas non plus de psychologie du comportement au sens béhavioriste du mot. Il s'agit de bien autre chose que de chaînes de réflexes. Il s'agit d'une attitude humaine globale saisie d'une façon très « neutre » par la camera. Pour se rendre compte de ce qu'il y a d'absolument original dans ce procédé, il suffit par exemple de prendre conscience que l'enfant à aucun moment ne donne l'impression de « jouer », d'être acteur. On ne saurait dire qu'il a bien ou mal joué. Il



Roberto Rossellini, *Germania Anno Zero* (1947).

est hors de la catégorie du jeu. De même, le spectateur est à son égard hors des catégories de la sympathie ou de l'antipathie. Cet enfant a simplement vécu, il a simplement existé devant nous et la camera l'a surpris dans cette « existence ». Voyez au contraire le petit Kucci de *Quelque Part en Europe*, l'adolescent des *Dernières Vacances*, ou le plus souvent *Le Garçon Sauvage* : ils « jouent bien », c'est-à-dire qu'ils traduisent avec une rare perfection les sentiments que le réalisateur a supposé qu'ils devaient éprouver. Ici, à quels sentiments peut bien correspondre l'attitude de l'enfant ? regrets ? remords ? désespoir ? stupeur ? Aucune de ces étiquettes ne nous satisfait, pas plus que leurs combinaisons. C'est qu'il s'agit ici d'attitude humaine globale, disons d'attitude existentielle. C'est tout l'être de l'enfant qui est ici en jeu, et c'est pour cela qu'il ne joue pas.

Si tout ceci est exact, si nous sommes au-delà de la psychologie, il est normal que nous débouchions quelque part du côté de l'éthique ou de la métaphysique. Et il n'est pas nécessaire pour cela de faire de Rossellini un philosophe, il suffit qu'il soit un homme et qu'il ait décrit dans sa globalité une attitude humaine. Nécessairement, un sens total de l'existence doit s'en dégager. Mais non pas sous la forme d'une thèse que le film serait chargé de démontrer ou au moins de montrer et qui serait préalable à la conception du film lui-même — pour employer une formule passée dans le domaine public, ou l'essence précéderait l'existence — ici au contraire le « sens » fait partie intégrante de l'attitude concrète dont il s'agit. D'où son ambiguïté. Pour les uns, c'est ici le désordre économique d'une société décadente qui



Roberto Rossellini, *Païsa* (1946).

s'est cristallisé dans cet enfant et l'a fait mourir. Pour les autres ce sera la polarisation en lui de tout l'absurde, de tout le « louche » d'un monde où l'on est « de trop ». Pour d'autres enfin, ce sera le témoignage d'un monde où l'immense amour de Dieu n'arrive pas à trouver passage à travers le jeu sanglant et triste des passions humaines, sinon sous la forme d'une figure agenouillée au-dessus d'un enfant mort. Rossellini, lui, ne décide pas. Il pose une interrogation. A propos d'une attitude existentielle, il met en avant le mystère de l'existence.

On voit tout ce qui dans cette attitude diffère à la fois du vérisme et du documentarisme. L'aspect documentaire n'y prétend jamais à une certaine « objectivité » passive, la présentation « neutre » ne veut jamais dire froideur et impersonnalité. Il y a de la conscience, de la subjectivité, s'il n'y a pas de Raison et de thèse. Il y a de la polémique sociale s'il n'y a pas de propagande. Mais surtout tous ces éléments objectifs, subjectifs, sociaux, etc... n'y sont jamais analysés comme tels; ils sont pris dans un bloc évènementiel, avec tout son grouillement inextricable, bloc de durée autant que de volume, qui ne nous fait grâce ni d'une seconde, ni d'un geste. Aussi devant ce Tout l'attitude du spectateur doit-elle radicalement changer. Regarder devient un acte; puisque tout est ici en question, il faut répondre, il faut agir. C'est un appel à la liberté.

Mais n'est-il pas frappant de constater que cette façon pour le réalisateur de nous mettre face à un événement humain considéré globalement, en s'abstenant de le morceler et de l'analyser, mais en en faisant simplement le tour, en le décrivant concrètement et en opérant

de telle sorte que dans le spectacle même cesse la conscience du spectacle dans le « jeu », la conscience du « jeu », autrement dit en accordant en tout un primat à l'existence sur l'essence, n'est-il pas frappant de constater que cette méthode se rapproche étrangement de ce que les philosophes appellent description phénoménologique.

Sans doute cette méthode a été entendue avec des nuances différentes selon les doctrines qui lui ont été adjointes, mais à prendre les choses d'assez loin, comme il est permis à un artiste qui n'est pas un technicien de la pensée de le faire, on ne peut nier que Rossellini — et quelques autres avec lui — n'ait tenté comme Husserl d'aller « Zu den Sachen selbst », aux choses elles-mêmes, pour leur demander ce qu'elles manifestent elles-mêmes de par elles-mêmes.

Il y a surtout cette façon de prendre le contre-pied de l'analyse, de mettre fin à une vision cloisonnée de l'homme et du monde, de cesser de fouiller subtilement des « caractères » ou des « milieux », de mettre tout cela d'une certaine manière entre parenthèses, en essayant une appréhension totale, successivement totale, à la façon d'un être dans le temps, d'événements humains concrets dans lesquels est co-présent le mystère entier de l'Univers. Autrement dit à la clarté de la construction se substitue le mystère de l'être.

Un tel renversement de perspective est peut-être nouveau au cinéma il ne l'est nullement pour d'autres domaines de l'art en particulier celui du roman, et cela bien avant que des philosophes contemporains adoptent ce mode d'expression ou en fassent la théorie (1).

Ne s'agit-il donc pas dans l'un et l'autre cas d'« essais d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir... », d'une sorte d'« étude descriptive d'un ensemble de phénomènes tels qu'ils se manifestent dans le temps ou l'espace, par opposition soit aux lois abstraites et fixes de ces phénomènes, soit à des réalités transcendantes dont ils seraient la manifestation, soit à la critique normative de leur légitimité » ? Or c'est exactement la définition que d'une part Merleau-Ponty et d'autre part « Le Vocabulaire de la Philosophie » de Lalande donnent de la phénoménologie. On pourra évidemment contester le mot « étude » mais ce sera sans doute le seul. Cela suffira d'ailleurs pour refuser aux œuvres de Rossellini ou de Dos Passos le caractère de recherche de philosophie technique, ce à quoi elles n'ont jamais prétendu, mais cela ne donnera peut-être pas le droit de refuser à l'orientation esthé-

(1) Dans le numéro d'ESPRIT de janvier 1948, Bazin notait que le réalisme italien n'était pas autre chose que l'équivalent cinématographique du roman américain, ce qui l'amenait à contester en ce sens l'influence notée par Claude-Edmonde Magny du cinéma sur le roman. C'est le cinéma, concluait-il, qui était vingt ans en retard. N'est-ce pas depuis longtemps aussi que la peinture exige du spectateur un rôle de plus en plus actif ?

On se rappelle d'autre part le rôle que Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature ? » (1947) attribue à la torture en tant que créatrice de situations extrêmes. Ne faudrait-il pas évoquer à ce propos la séquence tant critiquée de la torture dans le plus célèbre des films néo-réalistes : *Rome, Ville Ouverte* (1945) ?



Une scène de travail de Stromboli (1949). On reconnaît Ingrid Bergman (à droite) et Rossellini (assis au centre).

tique qu'elles représentent un titre plus précis que celui de « néo-réalisme », celui par exemple de réalisme phénoménologique (1).

★ L'ART DANS LE RÉALISME PHÉNOMÉNOLOGIQUE. — A condition toutefois qu'il s'agisse bien là d'une orientation esthétique. Le refus du « style » inhérent au réalisme phénoménologique n'est-il pas, en effet, l'aveu d'une volonté de se situer hors du domaine de l'art ? Mais ne raisonnons pas à vide. Partons d'une œuvre singulière, *Ladri di Bicicletta* de Vittorio De Sica.

Cet homme à la recherche de son vélo n'est pas seulement un ouvrier, un homme qui aime son fils, qui désespéré tente de voler une autre machine et qui finalement représente la détresse du prolétariat réduit à se voler ses instruments de travail. Il est tout cela et une foule d'autres choses encore, indéfiniment analysables, justement parce que, d'abord *il est* et pas isolément, mais avec tout un bloc de réalité autour de lui, et dans ce bloc des traces de la présence de l'univers : les copains, l'église, les séminaristes allemands, Rita Hayworth sur son affiche, et tout cela ne constitue pas seulement un décor, mais « existe » presque sur le même plan.

(1) On a proposé « naturalisme métaphysique » (Gaëtan Picon, LA TABLE RONDE) ou « problematicisme » (Ugo Spirito, BIANCO E NERO, juillet 1948), mots qui ne nous paraissent pas assez souligner la parenté avec une philosophie dont Bréhier a pu dire (à Merleau-Ponty, BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHILOSOPHIE, octobre 1947) qu'elle aboutirait au roman ou à la peinture — il n'avait pas pensé au cinéma —. Les philosophes usant de méthode phénoménologique seraient les derniers à protester contre ce vocable, eux pour qui « une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de profondeur qu'un traité de philosophie ». (Merleau-Ponty, « Phénoménologie de la Perception », p. XVI).

Refus du choix, mais l'art n'est-il pas choix ?... Si, mais essentiellement choix de moyens. Et les moyens sont ici extrêmement rigoureux. Car il faut bien se rendre compte que nous sommes devant une œuvre dont le réalisme même ne peut que résulter de l'emploi d'artifices, d'autant plus subtils et conscients qu'on voudra la spontanéité plus grande. Le réalisme phénoménologique résulte lui aussi, comme la méthode dont il s'inspire mais dans un sens assez différent, d'une sorte de mise entre parenthèses, « d'époché » — Ce qui est à l'intérieur des parenthèses, c'est l'œuvre, ce fragment d'univers devant lequel le spectateur aura justement l'impression de n'être pas au spectacle, même pas à un spectacle réaliste. Mais en dehors des parenthèses, il y a cette sorte de moi transcendant qui est l'auteur et qui, lui, sait tout le travail d'art que lui a coûté la réalisation de cette impression de réalité, de cette impression qu'aura le public, que lui, l'auteur, n'a jamais mis les pieds à l'intérieur des parenthèses. Ne faut-il pas infiniment d'art pour organiser un récit, monter une mise en scène, diriger des acteurs, en donnant finalement l'impression qu'il n'y a ni récit, ni mise en scène, ni acteurs? Autrement dit, nous avons affaire ici encore à un réalisme second, synthèse du documentarisme et du vérisme. Avec celui-ci on reconnaît que l'idéal du premier ne peut être atteint sans un détour, mais avec celui-là on ne croit pas que ce détour doive consister en une stylisation de l'événement. L'illusion esthétique parfaite de la réalité ne peut résulter que d'une ascèse prodigieuse des moyens, où il y a en fin de compte plus d'art que dans tous les expressionnismes ou les constructivismes.

Ascèse d'abord du scénario. Il ne s'agit plus seulement d'un scénario bien construit, selon une impeccable logique dramatique, avec des contrepoints psychologiques subtils. Ce n'est pas d'architecture qu'il s'agit, c'est d'existence. Si en quelque domaine l'artiste mérite le nom divin de créateur, c'est bien ici. Aussi pour cela n'est-il presque jamais seul. Les équipes de scénaristes italiens sont célèbres. On a voulu n'y voir que souci publicitaire, mais il y a plus profond, ce sentiment de l'infinie richesse de l'être qu'un homme seul ne pourrait jamais parvenir à évoquer. Zavattini et De Sica ont travaillé pendant des mois le scénario de *Ladri di Bicicletta* pour finir par faire croire qu'il n'y en avait pas.

Cette ascèse du scénario se complète par une ascèse de la mise en scène et une ascèse des acteurs (qu'André Bazin a admirablement analysées dans son article d'ESPRIT de novembre 1949), et qui nécessitent toujours des suppléments d'artifices pour faire par exemple que dans les tournages en extérieur, l'introduction d'une caméra et sa manipulation n'entraînent aucune perturbation apparente, ou pour que l'ouvrier et son fils ne tiennent pas plus un rôle que leur vélo. Dans le réalisme phénoménologique, l'art se pose donc dans l'acte même par lequel il cherche à se détruire. Mais de cela, il est parfaitement conscient, et il en fait la charte même de sa légitimité esthétique. En même temps que sa définition, si l'on ajoute que chez lui tout est tourné à produire une densité d'être, qui est, selon un mot plus vieux que Sartre, la seule vraie mesure de la beauté.

C'est pourquoi on ne pourra pas objecter à ces vues le cas de toute



Curzio Malaparte, *Il Cristo Proibito* (1950) : Philippe Lemaire et Raf Vallone.

une catégorie de films néo-réalistes où les soucis formels paraissent évidents et dont le type le plus parfait serait *La Terra Trema*. S'ils sont authentiquement phénoménologiques, et c'est au moins le cas, croyons-nous, de ce dernier, ils ne s'expliquent pas seulement comme *Il Cristo Proibito* par la conjonction avec le courant néo-réaliste de la grande tradition italienne du grandiose, de l'opéra et du baroque. Leur beauté est, en effet, ici encore moins fonction de leur plastique que de leur densité d'être. C'est la tactilité de leur matière, la lourdeur de leur pâte humaine qui est l'essence même de leur forme, ou plus

exactement c'est une géniale conjonction des deux éléments qu'il faut reconnaître, une véritable intentionalité réciproque. On a dit qu'une affiche ne devait pas être trop belle, sinon le passant ne la traversait pas pour aller à l'objet. Ce n'est pas absolument exact. A côté de la neutralité plastique, il y a place pour un art translucide, pour une beauté instrumentale qui est plénitude en même temps que transparence. Comme ces figures qui peuvent être vues à volonté en creux ou en relief, un tableau de Vermeer peut être à volonté une dentellière appliquée devant sa fenêtre, ou un savant chromatisme bleu, gris d'argent, jaune citron très pâle, rayonnant d'une matière pulpeuse et veloutée, presque charnelle. La même expérience est possible avec les authentiques pêcheurs siciliens de Visconti; la gloire — presque au sens théologique du mot —, dont il les enveloppe, ne les voile pas, elle est ce qui permet de les voir. Que nous soyons ici sur un terrain dangereux, je le veux bien, et la plupart des autres œuvres ainsi orientées n'ont pas su dépasser toute complaisance, mais ici au moins on ne peut pas ne pas reconnaître à cette plastique une sorte d'humilité ontologique qui serait au neutralisme volontaire de *Ladri di Bicicletta* ce que la mystique est à l'ascèse.

★ LA RÉALITÉ HUMAINE ET SON SENS. — La forme parfaite pour le réalisme phénoménologique d'une des quelconques esthétiques auxquelles il s'oppose est la pièce à thèse, ou ce qui en est la forme affaiblie, à thèmes, caractérisés toujours par une certaine transcendance à l'œuvre, une certaine finalité extrinsèque, qui leur fait toujours aussi poursuivre l'idéal d'une signification univoque aussi simple que possible. C'est à cette finalité, même subtilement entendue, que s'oppose le réalisme phénoménologique par sa volonté de ne pas toucher aux événements, de ne pas les pénétrer artificiellement d'idées ou de passions. Mais cette globalité de l'événement comporte en même temps que sa réalité spatio-temporelle une relation à la conscience humaine qui fait partie de sa nature même, et qui est sa « signification », son « sens ». Et ce « sens », parce qu'il ne peut être déchiffré que par une conscience et parce qu'il n'est jamais une finalité rigide, la conscience pourra toujours l'interpréter, le colorer selon ses normes propres, ses théories, sa Weltanschauung, exactement comme elle le fait de l'univers réel lui-même. Il en résulte une ambiguïté fondamentale.

A condition toutefois qu'on ait su conserver à l'événement une globalité parfaite. Dans la moindre mesure où il aurait subi un traitement quelconque, par lequel l'auteur aurait tendu à expliciter l'interprétation personnelle qu'il donne à son sens intrinsèque, tout le jeu est faussé. On retombe dans la thèse. On voit par là combien sont peu phénoménologiques des films qui se veulent aussi existentialistes que *Les Jeux sont Faits*, ou *Les Mains Sales*. Sartre, de toute évidence, y est parti de thèmes — sinon de thèses — à traiter, et non comme il approuve Kafka de l'avoir fait, d'une situation unitaire, d'un événement global. Ce n'est pas seulement sous l'analyse du critique que tout cela fond en problèmes, c'est l'auteur qui est parti de ces problèmes pour les incarner. Mais pour faire le contraire, il eut fallu peut-être ne pas être philosophe, il eut fallu avoir le génie de Zavattini... ou de Pagliero.

Le film de ce dernier *Un Homme Marche dans la Ville* apporte en effet une illustration remarquable à tout ce que nous venons de dire de réalisme phénoménologique en même temps que quelques compléments précieux. Lui aussi décrit minutieusement une situation humaine globale avec tous les grands et petits événements qui s'y rencontrent. Il n'y a pas des personnages privilégiés et d'autres qui ne seraient que des comparses. Tous sont également là : le gros Brésilien autant que l'assassin présumé et que le bistro du coin. Des vies se déroulent côte à côte, s'engrènent parfois, puis se quittent. La fin n'en est pas une, on sent que tout pourrait continuer. Et lorsque sous l'œil du critique des thèmes surgissent, c'est de la pulpe même des choses, au point que les expliciter c'est déjà les trahir. Puisqu'ils y sont pourtant il faut bien parler du thème du malentendu : le soi-disant assassin est innocent; de celui de l'absurde : on tue quelqu'un sans le vouloir en croyant s'adresser à un autre; celui de la solitude grégaire : aucune communication authentique avec autrui, ni dans l'amour ni dans la haine. L'amour n'est que contact d'épidermes. Celui du « de trop » l'enfant d'abord que l'on fait sortir constamment dans la rue pour s'en débarrasser. Mais les adultes ont eux aussi la nausée de l'existence et sont partiellement étrangers à eux-mêmes. Ils sont tous des êtres-pour-la-mort : l'ouvrier qui a une « sale gueule », une « gueule de croque-mort », lui dit-on plusieurs fois, ne trouve aucun emploi et finit par être ridiculement tué. La femme qui ne trouve aucun amour et se suicide au gaz. Le nègre qui meurt tuberculeux tué par ses conditions de travail. « Tous les hommes sont mortels » et aucune mort n'est ici « naturelle ». Aucun de ces êtres n'échappe à sa situation et on sent bien, à la fin, que le bateau qui s'en va n'est pas une évasion vers les « îles fortunées », mais que le véritable assassin et le soi-disant tel, partent tous deux vers une nouvelle situation qui sera semblable à la première. Ils sont « en sur-sis ». Ils n'auront jamais fini de se dépêtrer d'une situation qui coagulerait sans cesse autour d'eux.

Et la plastique « colle » aussi étrangement autour de ces êtres. Un mot la résume : c'est un film « mat ». La lumière y a quelque chose de dur, de non rayonnant, de non atmosphérique, mais de cassant, d'anguleux, de brutal; l'image la plus saisissante, celle du blessé sur la civière montant la paroi abrupte qui domine le quai est une métaphore existentielle d'une rigueur et d'une puissance peu communes : celle du « mur » derrière lequel il n'y a que le néant et la mort. Ce mur n'est pas là pour « symboliser » la facticité de l'existence, ou pour provoquer une angoisse devant cette facticité, il « est » l'existence même se figeant en facticité, devenant chose et ayant des choses la permanence froide, la dureté aveugle. Rien sur lui des brumes du Havre de Carné, ni la lumière rayonnante des films italiens, qui, chacune en leur genre, évoquaient des horizons extra-humains. Il est l'écran d'acier qui bouche ces horizons, le mur qui assure le huis-clos de la prison humaine, celle où nous sommes condamnés à la liberté. L'absence totale de musique, le bruitage lourd, lancinant, souligne encore cet aspect et empêche tout effet évocatoire.

C'est donc une signification existentialiste ou plus précisément sartrienne que Pagliero nous oblige à donner aux événements qu'il décrit



Luchino Visconti, *La Terra Trema* (1946).

phénoménologiquement. Mais parce qu'il le fait avec un tout autre sens des exigences de l'œuvre, avec un tout autre respect du concret et de la méthode, les compléments qu'il peut apporter à nos analyses précédentes sont autrement précieux que ceux des œuvres cinématographiques de Sartre lui-même. Puisque, sans coup de force apparent dans le bloc événementiel, il aboutit à nous imposer une vision aussi nettement orientée du monde et de l'homme, il faut bien que Heidegger ait raison contre Husserl quand il affirme qu'une description de l'existence confirme toujours et nécessairement l'idée que l'on s'en fait, puisque cette idée est déjà un élément, un mode et un facteur de cette existence même. C'est donc peut-être un peu trop hâtivement que nous semblions féliciter tout à l'heure Rossellini, De Sica et Zavattini de leur réserve et de la liberté d'interprétation qu'ils nous laissaient. Si leur monde semblait moins marqué par leur vision; c'est sans doute qu'ils hésitaient encore dans leur choix, ou plutôt c'est que leur choix se situait à un tout autre niveau à la hauteur duquel ne pouvait se vérifier le mot de Gabriel Marcel : « Toute existence non référée au transcendant dégé-

nère en facticité ». Il est donc vain de discuter les captivantes descriptions de Pagliero, il suffit de se placer à une autre lumière.

★ RÉALISME PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET SENS CATHOLIQUE DE LA GRACE. — Celle peut-être que nous offre *Cielo sulla Palude*. Comme tous les autres films de l'école, il constitue un bloc à la fois social, psychologique et éthique. On peut n'y voir qu'un documentaire sur les Marais Pontins, car c'est profondément intégrée à la terre, à l'eau et au ciel que l'on nous présente la famille Goretti. Mais peu à peu l'attention se concentre sur l'attitude réciproque d'Alexandre et de la jeune Maria. Concentration qui n'opère d'ailleurs aucune coupure avec le reste de l'événement. Toute la vie d'une ferme des Marais Pontins continue à se dérouler en même temps que l'attitude d'Alexandre se précise, laisse voir sa véritable nature, une obsession sexuelle irrésistible qui finit par amener plusieurs tentatives de viol, et enfin le crime.

Entre temps, nous assistons à la préparation de la fillette à sa Première Communion, puis à cette cérémonie, avec son déroulement toujours un peu mièvre, surtout dans ces pays de vieilles traditions religieuses. On ne nous avait pas caché d'ailleurs la sincérité, l'attention profonde que Maria avait personnellement accordé à cet acte pas plus que le formalisme très vide qu'il pouvait avoir pour d'autres de ses compagnes. Après le crime, la blessée est soignée à l'hôpital où elle meurt. La foule voit en elle une sainte et prie.

Tels ont été les événements tels on nous les montre, sans qu'aucune pression soit faite pour orienter l'interprétation qu'on en doit donner. Si l'on apprend à la sortie du cinéma que cette fille a été canonisée, on pourra trouver cela parfaitement absurde. La table personnelle des valeurs n'a pas eu à être changée pour que l'on se soit intéressé aux événements.

Mais pour le croyant l'interprétation religieuse à donner à leur sens intrinsèque ne fera pas difficulté. L'ambiguïté même de ce sens lui est un sûr critère d'authenticité. Il craindrait plutôt le côté illusoire de visions extérieures ou d'appels intérieurs, mais là où toutes les choses restent si profondément marquées de solidité humaine sont si peu fantastiques, il ne voit aucune difficulté à y reconnaître le doigt de Dieu. Là où tout est naturellement explicable, il reste encore la place pour une réalité transcendante au déroulement normal des déterminismes, et c'est là un critère de cette transcendance même.

Autrement dit, l'ambiguïté est le mode d'existence du Mystère, celui qui sauvegarde la liberté. Quoiqu'il en soit des apparences contraires, un chrétien ne fera aucune difficulté à reconnaître que l'on est ici, du point de vue de la mystique, à un niveau et à une qualité au moins égaux sinon supérieurs à ceux des mondes de Bresson.

Car si la psychologie proprement dite y est infiniment moins fouillée, la grâce n'y est pas plus cachée et les ambiguïtés n'y sont pas au fond plus grandes, puisqu'il est de la nature même de la grâce d'être cachée et ambiguë, parce qu'elle n'est pas autre chose que la face humaine du Mystère transcendant de Dieu.

Tels sont, nous semble-t-il, les possibilités et les risques du réalisme phénoménologique en matière d'évocation religieuse. Mais le



Marcello Pagliero, *Un Homme Marche dans la Ville* (1950) : André Valmy et Jean-Pierre Kerien.

risque le plus grave serait certainement de vouloir être plus soucieux des intérêts de Dieu qu'il ne l'est lui-même, en voulant orienter de force, contraindre à lire dans les événements une signification qui n'est accessible qu'à qui la découvre librement.



L'éventail des significations accessibles au réalisme phénoménologique est donc aussi large que la réalité humaine elle-même. Il n'en récuse aucune a priori, pourvu qu'elles restent de l'ordre de la question, plus que de la solution, car s'il sait, avec Jean Wahl, que les problèmes valent par eux-mêmes il peut croire avec Pascal qu'on ne les résout qu'en en sortant et que le mur de la prison humaine reste ouvert vers le haut.

AMÉDÉE AYFRE

