

Il Capitano di Castiglia



Vi presenta la
nuova grande
Società di
distribuzione

UNION FILM



ANTEPRIMA



77
1951
JEAN SIMMONS IN "AMLETO" (EAGLE LION)



FEYROT



FILM UNIVERSALIA - ROMA

PRODUTTORE SALVO D'ANGELO

“Anteprima”, inizia da questo numero la pubblicazione di saggi di estetica e tecnica cinematografica su problemi di palpitante attualità

Dialettica dall'umano al film cattolico

Padre Félix A. Morlion, domenicano belga, noto prima della guerra come fondatore del D.O.C.I.P. (Documentation Cinématographique de la Presse) è oggi universalmente riconosciuto come il più preparato giornalista cinematografico cattolico. Il "Centro di Informazioni Pro Deo" (C.I.P.), da Lui fondato a Li-
sbona durante l'ultimo conflitto, ha airamazioni ed agenzie in tutte le principali città del mondo: New York, Ottawa, Mexico, Roma, Parigi, Bruxelles, etc. Autore di numerose opere quali "Offensiva per Dio", "Cineguida", "Apostolato dell'opinione pubblica", nonché fondatore della Facoltà di Giornalismo con
specializzazione radio cinema e propaganda ideologica presso il Pontificio Ateneo Lateranense a Roma, Padre Félix A. Morlion esprime nell'articolo che pubblichiamo il suo autorevole punto di vista sulla cinematografia cattolica mondiale.

u. d. r.

Premetto che trovo abbastanza logico che si chieda a me, Ecclesiastico nominato membro della giuria del IX Festival di Venezia, di scrivere un articolo sul film cattolico. Ma confesso che io non posso tuttavia impedirmi di provare un certo risentimento. Infatti è naturale che ci si aspetti che io scriva di films pieni di preti, di religiosi, di processioni, di Crocifissi e di altri elementi ultravirtuosi. Allo scopo di salvare me ed il lettore dalla tentazione del clericalismo, io voglio fare prima di tutto un esercizio di grammatica e in secondo luogo un esercizio di filosofia. Il primo è altrettanto naturale quanto il secondo perchè l'uomo è un animale socievole e per conseguenza grammaticale: dato poi che è per definizione un animale ragionevole, egli è anche un animale che propone delle domande e non trova riposo per il proprio spirito se prima non ha individuato le risposte adeguate nelle cause più profonde.

Difesa del ^{cinema} cattolico

Il più fanatico dei cattolici non può negare questo semplice fatto grammaticale: cinema è un sostantivo, cattolico un aggettivo. La prima domanda da porsi è dunque: quali sono gli elementi sostanziali, essenziali che permettono di chiamare una produzione « film »? La seconda domanda (che non ha significato senza la prima) è: quali sono gli elementi che conferiscono a un film un carattere cattolico? La fatica di un brav'uomo che si sia sforzato di realizzare una produzione cattolica e non abbia saputo nemmeno fare un film, non ci interessa. La fatica invece di un uomo che, senza pensare particolarmente al Cattolicesimo, abbia creato un film ben costruito ed umano, ci interessa sempre perchè, come dimostreremo, egli propone dei problemi umani che necessariamente finiranno con l'indicare delle realtà che noi chiameremo Cattolicesimo. L'analisi grammaticale ci ha già, dunque, condotti alla filosofia: qual'è quest'arte precisamente individuabile, il film?

La prima risposta, superficiale, è chiara per tutti. Il film è una striscia di celluloidi che, per mezzo del movimento dell'immagine e del suono, evoca la realtà di una storia umana.

Questa definizione è materialmente sufficiente perchè distingue il film da tutte le altre attività. Essa è invece formalmente insufficiente perchè non individua gli elementi interni essenziali che formano la sostanza dell'arte cinematografica. Noi non disponiamo qui dello spazio necessario per sviluppare la nostra estetica del cinema, che forma materia di insegnamento nella prima sezione universitaria di cinematografia, quella dell'Università Cattolica « Pro Deo », a Roma. Rimandiamo il lettore all'articolo pubblicato nel numero di giugno di « Bianco e Nero »: « La filosofia della scuola neo-realista », nel quale esponiamo brevemente i dati che possono condurre ad una sintesi filosofica.

Per introdurre la viva dialettica che forma il nostro argomento, basta partire da una definizione formale che il lettore può intuire e forse approfondire per deduzione. Il film, in quanto fenomeno artistico, è una fusione di immagini e suoni liberamente scelti nella natura e nell'arte, il cui movimento esteriore esprime necessariamente un movimento interiore delle anime.

Le arti plastiche (fotografia, disegno, pittura e scultura) e la musica possono arrestarsi alla armonia formale, alla bellezza propria dei colori, delle linee, dei suoni senza il minimo valore espressivo che riveli una realtà di ordine superiore: l'anima, la sostanza spirituale. (Il migliore esempio in materia è l'espressionismo, il cubismo, l'arte astratta di Kandinsky).

Il film può creare delle armonie formali di immagini in movimento e di suoni, come hanno provato Feininger, Richter, Disney nella seconda parte di « Fantasia ». Ma tanto le necessità esterne (commerciali) che interne fanno sì che l'arte cinematografica non possa arrestarsi a questo. Il movimento esteriore di un gesto, una occhiata, un dialogo sono notomizzati, accentuati dall'inquadratura e dal montaggio e creano necessariamente un movimento spirituale, un'emozione. Paesaggi, città, vie, case, camere, investite dalla scelta della luce e dell'inquadratura di una definita personalità, creano necessariamente un'atmosfera che è espressione di uno stato d'animo, una sequenza di avvenimenti esteriori nei quali sono implicati degli

uomini. Il regista e l'attore si servono di questo per manifestare delle tendenze umane in un clima tragico, satirico o comico. Il cinema è la più completa delle arti, quella che orchestra tutta la gamma del reale e dell'uomo: la più espressiva, dunque.

Partendo da questo criterio essenziale, noi dobbiamo subito distinguere due tipi di films che si presentano come cattolici pur non potendo esserlo, l'aggettivo non potendo sussistere senza il sostantivo. Anzitutto: i films falsi su un piano umano non possono essere cattolici. Per esempio « Il segno della Croce », di Cecil B. De Mille è una storia che formicola di Santi e di Martiri Cattolici, di cerimonie e di preghiere, di Croci e di Altari. A prima vista codesto sembra un film cattolico: tratta infatti dell'eroismo dei primi Cristiani (San Pietro compreso) ai tempi della persecuzione di Nerone, nonché dell'attaccamento alla Fede di una cristiana amata e tentata dal giovane patrizio Prefetto di Roma. Ma, in sostanza, questa storia è mostruosa, cioè falsa, completamente estranea alla vera influenza del Paganesimo e del Cristianesimo sulle anime. Il bello e sportivo Marco è un cow-boy travestito, la pallida e diafana Mercia è una lamentosa bigotta della nuova Inghilterra. E poichè l'uomo non riesce a possedere la donna per mezzo della normale prassi seduttiva, va a finire che si lascia sbranare dal leone nell'arena per essere almeno riunito in Cielo, nell'eternità, alla sua bella, amen. E' questa la più stupida deformazione della realtà della Conversione e del Martirio. E' un attentato, compiuto nello stile più pompieresco del mondo, all'arte cinematografica ed al Cattolicesimo.

Ma la superficialità volgare, lo stile « cliché », sono ugualmente un peccato contro lo spirito, e fanno sì che sia impossibile parlare di cinema e per conseguenza di cinema cattolico. La differenziazione esagerata delle categorie del bene e del male, di virtù e di vizio, religione e paganesimo, può essere utilizzata per alcuni bisogni pratici di organizzazione o di pubblicità, ma non per l'arte narrativa. Ci sono moltissimi film licenziosi che sono troppo idioti per essere anticattolici, ma ci sono anche moltissimi films che sono troppo convenzionali e superficiali per essere cattolici. Tra quelli sulla Passione, Gerusalemme, i grandi Santi, la « Piccola Teresa », noi non ne citeremo che uno, realizzato da una società cattolica piena di buone intenzioni che non è riuscita a nulla dal punto di vista cinematografico. « La Relève », presenta un buon nonno, un cattivo nipote, un fanciullo devoto, un nobile curato ed un ancora più nobile fanciullo-martire, che, sul letto di morte, ispira la vocazione sacerdotale al suo cattivo compagno allo scopo di assicurarne la redenzione. Qui la verità è espressa nello stile del catechismo ad uso dei fanciulli o dei predicatori soddisfatti a tal punto di se stessi da non capire che chi li ascolta non è tanto stupido quanto sembra. Ma la verità, la vera Verità Cattolica, non appare in questo cliché: non vi si vedono uomini viventi, esseri complessi, ma « immagini di San

Sulpicio », alla confiture: autentica volgarità intellettuale. Nessuna emozione si sprigiona dal film che non è che un cattivo sermone male illustrato. C'è dunque una regola base alla quale noi dobbiamo ispirarci nella nostra ricerca dell'elemento cattolico nell'arte del cinema: la autenticità, la complessità e la delicatezza, e, in certa misura, la portata dell'emozione umana esprimibile. Partendo da questo criterio, noi possiamo classificare i films secondo una dialettica viva che va dall'umano al morale, dal morale al religioso, dal religioso al Cattolico.

Questa dialettica, che definirà la natura del film cattolico, vale per le vite dei Santi come per le storie di banditi, per i soggetti patriottici o familiari come per l'esperienza individuale, per l'amore filiale come per quello sacerdotale. Noi sceglieremo in ogni categoria un solo buon esempio, e per garantire la purezza dell'analisi, prenderemo dei films che abbiano per soggetto il peccato dell'uomo; non dei soggetti specificatamente cattolici come i Sacramenti o il Culto.

Dall'intensità alle frontiere della moralità

« The Kiss of Death », (Le baiser de la mort), una delle ultime opere di Hathaway, è stato designato come uno dei migliori film, per il mese di giugno, dall'Associazione di Bruxelles della Stampa Cinematografica. Fin dai primi metri il montaggio sobrio, senza grandi spiegamenti di sottigliezze tecniche, ci immerge nel dramma interiore dei gangsters: l'intensa angoscia di un uomo che si muove in un suo mondo eternamente minacciato dal nostro personificato dalla polizia che può in ogni istante piombargli addosso e togliergli i frutti del suo furto e la libertà della sua vita. All'ultimo momento della fuga, il gangster è finalmente abbattuto e rimesso in prigione. Lo stile dell'opera appartiene alla scuola realista ripresa dagli italiani: la intensità spirituale è creata non dalla fantasia dello sceneggiatore, ma dalla valorizzazione di dettagli significativi che fanno assurgere un fatto banale ad alta significazione umana. Nelle scene dell'inizio la tecnica è semplice: lo sbruciolone del lift è ripreso per qualche secondo più del necessario, finchè una tensione insopportabile segna i visi impassibili dei gangsters, sottolineata dai mormorii e dai significativi silenzi dei presenti. Troviamo nella sequenza lo stesso stile sobrio, la stessa atmosfera che riescono ad evocare la psicologia del fuori legge, le norme di vita trasmessegli di padre in figlio, la sua rivolta contro la società, il profondo e fiero rancore di Bianco quando sa che sua moglie è stata spinta al suicidio dal suo complice principale, e decide di vendicarsi. Liberato per questo fine egli diviene così la spia scaltra che entra nella confidenza del colpevole per consegnarlo alla polizia. L'arte del regista Hathaway è servita da un'eccellente sceneggiatura dovuta al grande Ben Hecht, autore di quell'altro capolavoro che è « The Scoundrel », e sa giovare alla perfezione della sobria tecnica dell'attore inglese Victor Mature per creare un tipo autenticamente umano. Più avanti si delinea la se-

conda vena del film, il cui dinamismo si impone fino dai primi momenti. Dall'amore di Bianco per la sua donna e per i suoi bambini, si sviluppa nell'uomo una forza più dolce ma più possente che non l'omertà nel crimine, nella delazione, nell'odio. Bianco ha trovato in un'amica di sua moglie non soltanto una sposa, ma anche una vera madre per i suoi bambini. Tutta la sua forza si tende ora, calma e decisa, verso un ideale più elevato: proteggere gli esseri amati contro il nemico che, assolto per mancanza di prove, vuole ucciderli. Bisogna che l'uomo sia sorpreso dalla polizia in flagrante delitto: Bianco non vede altra via di uscita che fornire egli stesso le prove definitive; e il pericoloso nemico è finalmente arrestato solo dopo aver ucciso il protagonista. Felicamente per noi (meno felicemente, forse, per la logica estetica) Hollywood ha deciso che Bianco guarirà e comincerà in pace una vita nuova.

Il film, che avrebbe potuto essere niente altro che una semplice storia di avventure a base di colpi di pistola e di inseguimenti movimentati, un qualunque numero nella annosa serie delle pellicole di gangsters, è diventato per l'arte del regista un pezzo intensamente umano e vivente, un sondaggio di anime. C'è una scena toccante, quando il gangster visita un convento dove dei religiosi cattolici prendono cura dei suoi fanciulli: qua e là tralucono allusioni alla tristezza del male e alla gioia del bene. Non ostante tutto, però, dopo un minimo di riflessione, ci si avvede chiaramente che il film è vero e profondo, ma si sviluppa su quella linea misteriosa dove l'uomo, abbandonato un certo mondo e con esso le sue false norme di vita, non ha ancora potuto riconoscere la natura delle nuove norme che lo traggono verso una direzione sconosciuta. Una circostanza fortuita, esteriore, il suicidio di sua moglie causato dal principale complice, induce Bianco a rivoltarsi contro la legge dell'omertà. La libertà, portando alla felicità in un nuovo matrimonio, è frutto non della conversione, ma di una risoluzione di vendetta freddamente calcolata. Gradualmente, dalla rottura con le antiche concezioni, nasce un principio nuovo: il vero amore deve portare al sacrificio totale. E' una forza straordinariamente dolce ma anche straordinariamente forte, che dà una prima percezione del vero senso e del vero scopo della vita e della morte. Ma il problema di quella legge che giustifica il sacrificio totale e che dà al bene e al male il loro carattere assoluto, non è ancora chiaramente impostato; è lasciato senza risposta. « The Kiss of Death » è un film molto umano che non ha sollevato i problemi più profondi: non è dunque un film morale.

Ci sono dozzine di film morali che giungono ad un'autentica profondità senza tuttavia riuscire a trovare il fondo di assoluto che definisce il bene e il male. Non citeremo che « The Black Narcissus », (Narciso Nero) di Powell e Pressburger, che presenta una comunità di suore missionarie, ma dimentica non soltanto di approfondire l'elemento religioso, bensì anche quello morale, tutta l'attenzione dei registi es-

sendo concentrata sulle seguente questione: in quale misura il clima, l'isolamento, gli odi di razza, la diversità di costumi possono scuotere la struttura fisiologica fino al limite dell'anormalità psichica? L'artista sceglie liberamente i suoi tipi, i suoi soggetti, i suoi problemi. Noi non possiamo imporgli nè il tema, nè il soggetto, nè lo spirito morale: ma possiamo ingiungergli di rintracciare problemi morali in qualsiasi argomento egli adotti.

Dalla decisione morale alla visione religiosa

Esaminiamo ora l'indimenticabile « City-streets », di Rouben Mamoulian, che segna il punto culminante dell'opera di questo regista prima del suo compromesso con la produzione commerciale, un esempio della nostra logica vivente dell'arte. Gli elementi sono press'a poco gli stessi del film di Hathaway: un gangster, colto sul fatto, viene chiuso in prigione, e intuisce nell'amore puro e autentico di una donna che gli resta fedele una nuova concezione di vita. Mamoulian ha disegnato con un realismo intensissimo la figura psicologica del ribelle, ed ha evitato con altrettanta attenzione ed onestà che Hathaway il tono convenzionale e moralizzatore. Ma sul medesimo tema, con la stessa dialettica, egli scopre una realtà umana ben più profonda, una realtà invisibile, inaudibile, che sorge per la prima volta nella solitudine, nella oscurità e nel silenzio della prigione. Forza più profonda dell'amore e dell'odio, della paura o del desiderio di vendetta, del coraggio e della vigliaccheria: la coscienza.

Più silenziosa del silenzio, più reale della banale realtà psicologica, una voce bisbiglia nelle tenebre: che devo fare? Eccoci di fronte alla questione fondamentale di ogni vita di uomo: il dialogo tra l'uomo quale è e quale dovrebbe essere (l'esistenzialismo, oggi così popolare, è esattamente alla ricerca del libero atto decisivo che fa dell'uomo ciò che egli è). Il film di Mamoulian, identico a quello di Hathaway sul piano tecnico ed artistico, è umanamente più profondo perchè imposta la questione fondamentale: verso quale fine bisogna dirigere liberamente la propria vita per renderla degna di essere vissuta? « Citystreets », è il tipo di film umano evoluto al punto da diventare morale. (La morale è la tendenza che tanto più cerca il bene quanto più distingue il male). Ma il bene dell'uomo consiste nel superare se stesso, nel donarsi a un ideale più grande dell'individuale umano. La dialettica della morale consiste nell'apprendere per mezzo dell'esperienza della vita che il bene, esigendo il sacrificio dell'uomo, presuppone un essere più elevato, più grande dell'uomo, infinito. L'opera d'arte, il film che comincia a protendersi così sui limiti dell'umano, è un film religioso anche se non scopre la natura dell'infinito. Così si nota una certa tendenza religiosa implicita in alcuni dei migliori films comunisti, come la « Madre », di Poudovkin, « So ist das Leben », di Junghans, « Der Weg ins Leben », di Nikolai Ekk, films nei quali, al di sopra dell'amore individuale, l'offerta totale di se stessi al mirag-

gio di un avvenire felice per l'intera umanità diviene un movente quasi religioso. Esistono film mussulmani, ebrei, protestanti (non ne citeremo che uno di Hathaway «L'odissea dei mormoni»), nei quali un ideale rivelato da Dio ispira quell'offerta totale e perenne di se stessi al di sopra del dubbio e del sacrificio. Citiamo come terza opera notevole per approfondimento il «Mouchard», di John Ford, al quale fu assegnato il primo premio del Festival Internazionale del Film di Bruxelles del 1935. Il rivoluzionario brutale e sentimentale del Sinn Fein (la più grande interpretazione di Victor Mac Laglen), ha tradito il suo migliore amico per venti lire. Egli attraversa tutta la gamma drammatica della gioia ebbra, della stupida presunzione, poi dell'angoscia folle, dell'odio di se stesso, del desiderio del proprio annientamento per giungere al rimorso, alla contrizione, alla redenzione. Queste cose non hanno senso che dinanzi a Dio, Creatore-Redentore, che ricompensa il bene e punisce il male. Nella sublime scena finale la Chiesa diviene il quadro normale, insostituibile, della pace che scende sul peccatore morente, allorchè egli ha domandato perdono alla madre dell'amico da lui tradito. Anche dal punto di vista artistico il film è più grande e più profondo di «Kiss of Death» e di «Citystreets». Questa caduta nel segreto abisso dell'anima umana ci fa percepire una forza drammatica raramente evocata sullo schermo: Dio, compagno nel tragico destino dell'uomo.

Dal senso religioso all'essenza Cattolica

Finalmente siamo giunti all'ultima questione della dialettica della vita e dell'arte. Qual'è dunque questo Dio che sta all'apogeo dei nostri desideri più profondi e che si manifesta nel clima del dramma della nostra vita, che decide definitivamente della nostra salvezza o della nostra perdizione? Dio è forse un indifferente, isolato al di là delle nuvole, o un padre che ci aiuta nella lotta quasi disperata che noi conduciamo contro il male che è in noi e attorno a noi? Il Cattolicesimo è la risposta che Dio solo può dare, la rivelazione di un Padre che è nei cieli, che ci santifica con la sua forza vitale, che ci libera per l'eternità dal male nell'ora della nostra morte. Dio per noi e Dio in noi, ecco la più profonda realtà della vita umana, tema dell'arte. Un film cattolico è quello che riesce a individuare questa corrente sotterranea, questo segreto di vita. «Le Mouchard» di John Ford, nello stesso modo che «Odd Man Out», di Carol Reed, hanno tutti e due per sfondo l'Irlanda Cattolica e riservano ambedue, come molti altri film, una breve parte a un Prete Cattolico, ma non evocano chiaramente la realtà specificatamente Cattolica: la grazia conosciuta attraverso la Fede che non è niente altro che Dio in noi. «Odd Man Out», è umano, non morale, non religioso. «Le Mouchard», è religioso, ma non cattolico perchè non ha scoperto che il peccatore arriva a Dio per quel Dio che è in lui.

«Les Anges du Péché», di Bresson (sceneg-

giatura, di Bruckberger e Giraudoux) è uno dei rari film che portano sullo schermo la concezione cattolica del segreto della vita. E' la storia di Anna Maria, giovane fanciulla cattolica che, fattasi religiosa, vuol salvare l'anima di Teresa, una criminale da lei visitata in prigione. Costei, assassina per vendetta, viene a nascondersi lo stesso giorno della sua evasione nel convento di Béthanie (Congregazione fondata per la rieducazione degli ex prigionieri) dove Anna Maria è novizia. Teresa odia la sua benefattrice, e questa è così ostinata nella sua idea fissa da rendersi d'ora in ora sempre più insopportabile tanto alle sue compagne che alla sua vittima: alla fine viene scacciata dalla Madre Superiora. Queste due figure, con tutti i personaggi secondari, sono composte con un profondo senso di verità psicologica; le trovate realistiche (specialmente la storia dei gatti che scatenano una guerra nel convento tra vecchie e giovani) sono impagabilmente giuste, tanto da poter scandalizzare i devoti troppo semplicisti. Poi l'atmosfera diviene pressochè inumana, si potrebbe dire demoniaca: perfino al letto di morte di Anna Maria, che per salvarla si è sacrificata corpo ed anima, Teresa sghignazza in una convulsione di odio naturale e tuttavia contro natura. Ma è allora che interviene con una potenza decisiva il Grande Sconosciuto che, fino dal principio, agiva segretamente nelle anime come un subcosciente che sfugga all'indagine dello psicologo. Le religiose intonano il Salve Regina attorno ad Anna Maria, la polizia sfonda la porta, la Superiora offre a Teresa, per l'ultima volta, la possibilità di fuggire. Ma attraverso il prorompere delle risa di sfida di costei sentiamo che qualche cosa si è insinuato nell'anima di Teresa: ella si drizza, si mostra interiormente completa, tende le mani alle manette e la sua anima è libera e in pace: ella si è girata di colpo verso Dio, per il trionfo della Grazia divina, ella è convertita nel senso che noi cattolici pretendiamo. I critici non cristiani hanno catalogato quest'opera, come «M. Vincent», «L'appel du silence», «Maria Chapdelaine», fra i cardini del cinema francese. Essi hanno giudicato intelligentemente ed onestamente, perchè, secondo tutte le norme di una giusta analisi cinematografica, questa è una delle esperienze vitali fra le più intense e penetranti mai compiute dal cinematografo.

Essi hanno in pari tempo reso omaggio alla verità che noi cattolici veneriamo come il più prezioso tesoro spirituale della nostra vita: la conoscenza del dono di Dio che spinge l'uomo al suo completamento umano e più che umano. Il film cattolico non è un genere accanto ad un altro genere cinematografico: è la realizzazione più completa e più profonda di tutto ciò a cui può tendere l'arte cinematografica: mostrare ai propri simili l'uomo che combatte e trionfa, e lasciare intravedere il segreto che rende possibile questa vittoria. L'ultima parola del film cattolico all'umanità che ragiona è la parola stessa di Cristo alla Samaritana:

«Ah, se tu conoscessi il dono di Dio!».

R. P. F. MORLION O. P.

Dialectique de l'humain jusqu'au film catholique

On ne peut nier que c'est assez logique de demander au prêtre nommé membre du jury d'écrire un article traitant du film catholique. Mais chaque fois que cela m'arrive, je ne puis m'empêcher de sentir de me révolter un peu. Car on s'attend trop naturellement à ce que je décrive des films remplis de pretres, religieuses, des processions, des crucifix et d'autres éléments ultra-vertueux. Pour me défendre moi-même en même temps que le lecteur contre la tentation du cléricisme, je vais faire en premier lieu un exercice de grammaire et ensuite un exercice de philosophie. Le premier est aussi naturel que le second, car l'homme est un animal social, et par conséquent un animal grammatical. Il est par définition formelle un animal raisonnable c'est à dire un animal qui pose des questions et ne connaît le repos de l'esprit que lorsqu'il en a trouvé la réponse dans les causes les plus profondes.

D'abord la défense du sujet

Le catholique le plus fanatique ne peut nier ce simple fait grammatical: cinéma est un substantif, catholique, un adjectif. La première question est donc: quels sont les éléments substantiels, essentiels qui permettent d'appeler une production «film»? Deuxième question (qui sans la première n'a pas de sens): quels sont les éléments qui confèrent à un film un caractère catholique? Le travail d'un brave homme qui s'est efforcé de faire une production catholique et n'a pas su faire un film «tout court», ne nous intéresse donc pas. Le travail d'un homme qui, sans songer spécialement au catholicisme, a créé un film bien construit et humain nous intéresse toujours car, comme nous allons le montrer, il pose des problèmes humains qui vont nécessairement mettre en cause des réalités

que nous appelons catholicisme. L'analyse grammaticale nous a donc déjà mené à la philosophie: quel est cet art spécifiquement distinct, le film?

La première réponse, superficielle, est claire pour tous. Le film est une bande de celluloid qui, par le mouvement de l'image et du son, évoque une réalité (d'ordinaire, une histoire humaine). Cette définition est matériellement suffisante, car elle distingue le film de tous les autres êtres. Mais elle est formellement insuffisante, car elle ne renferme pas les éléments internes essentiels qui font la substance de l'art cinématographique.

Nous ne disposons pas ici de la place nécessaire pour développer notre esthétique du cinéma, qui est enseignée à la première section universitaire de cinématographie, celle de l'Université Catholique Pro Deo à Rome. Nous renvoyons à ce cours qui sera publié bientôt et à l'article publié dans le numéro de Juin de «Bianco e Nero», «La philosophie de l'Ecole néo-réaliste», dans lequel nous exposons brièvement les données qui conduisent à une synthèse philosophique.

Pour introduire la dialectique vivante qui forme notre sujet, il suffit de partir d'une définition formelle que nos lecteurs peuvent saisir intuitivement et par ailleurs, peut-être, approfondir par déduction. Le film en tant que phénomène artistique est une union d'images et de sons, librement choisis dans la nature et l'art dont le mouvement extérieur exprime nécessairement un mouvement intérieur des âmes.

Les arts plastiques (photographie, dessin, peinture et sculpture) et la musique peuvent se borner à l'harmonie formelle, à la beauté propre des couleurs, des lignes, des sons sans la moindre valeur expressive qui révèle une réalité d'un ordre supérieur: l'âme, la substance spirituelle (Le meilleur exem-

ple en la matière est l'impressionisme, le cubisme, et l'art abstrait, de Kandinsky).

Le film peut créer des harmonies formelles d'images mouvantes et de sons, comme l'ont prouvé Feininger, Richter, Disney dans la seconde partie de «Fantasia». Mais tant les nécessités externes (commerciales) qu'internes font que l'art cinématographique ne peut se borner à cela. Le mouvement extérieur d'un geste, un coup d'oeil, un dialogue sont choisis, accentués par le cadrage et le montage, et créent nécessairement un mouvement spirituel, une émotion. Paysages, villes, rues, maisons, chambres, dotés par le choix d'éclairage et de cadrage, d'une tonalité définie créent nécessairement une atmosphère expression d'un état d'âme, une suite d'événements extérieurs dans lesquels sont impliqués des hommes, et le réalisateur et l'acteur s'en servent naturellement pour manifester des tendances humaines avec un climat tragique, satirique ou comique. Le cinéma est le plus complet des arts, celui qui orchestre toute la gamme de la nature et de l'art, de l'entourage et de l'homme et qui est donc le plus expressif par excellence.

Partant de ce critère essentiel, nous devons déjà distinguer deux sortes de films, qui se présentent parfois comme catholiques et ne peuvent pourtant l'être, l'adjectif ne pouvant exister sans le substantif. Tout d'abord, tous les films qui sont faux sur le plan humain ne peuvent être catholiques. Par exemple «Le Signe de la Croix», de Cecil de Mille, est une histoire qui fourmille de saints et de martyrs catholiques, de cérémonies et de prières, de croix et d'autels. En elle-même, elle semble être à première vue un récit catholique. Il s'agit de la résistance héroïque des premiers chrétiens. Pierre y comprit, lors de la première persécution, de Néron et particulière-

ment de l'attachement à la foi d'une jeune chrétienne qui est aimée et tentée par un jeune patricien, préfet de Rome. Mais en fait, cette histoire est monstrueuse, c'est à dire fausse, étrangère à la véritable emprise de paganisme et christianisme sur les âmes. Le beau et sportif Marcus est un cow-boy déguisé, la pâle et mince Mercia est une lamentable bigote de la Nouvelle-Angleterre. Et comme l'homme ne peut arriver à posséder la femme par les moyens de séduction normaux, il finit par se laisser manger par le même lion dans l'arène pour être au moins réunis dans l'éternité, amen. Il s'agit de la plus stupide déformation de la réalité profonde de la conversion et du martyre. C'est une atteinte portée dans le style plus pompier du monde à l'art cinématographique et une atteinte au catholicisme.

Mais la superficialité vulgaire, le style « cliché », est également un péché contre l'esprit qui fait qu'il est impossible de parler de cinéma et par conséquent de cinéma catholique. La simplification exagérée des catégories du bien et du mal, des distinctions entre vertu et vice, religion et paganisme peut être utilisée pour certains besoins pratiques d'organisation ou de publicité, mais non pour l'art narratif. Il y a beaucoup de films licencieux qui sont trop bêtes pour être anti-catholiques, mais il y a également beaucoup de films qui sont trop conventionnels et superficiels pour être catholiques. Parmi les films sur la Passion, Jérusalem, les grands Saints et la « petite Thérèse », nous n'en citerons qu'un seul, réalisé par une société catholique pleine de bonnes intentions qui a fait le vide au point de vue cinématographique. « La Relève » met en scène un bon grand-père, un méchant petit fils, un enfant dévot, un noble curé et un encore plus noble enfant-martyr qui, sur son lit de mort, inspire la vocation sacerdotale à son mauvais camarade afin d'assurer la relève. C'est là la vérité dans le style du catéchisme à l'usage des petits enfants et des prédicateurs satisfaits d'eux-mêmes jusqu'au point de ne voir que les payans ne sont pas si stupides

qu'ils les pensent. Mais la vérité, la réelle vérité catholique n'apparaît pas dans ce cliché: on ne voit pas d'hommes vivants, d'êtres complexes, mais des « images de St. Sulpice », aux tons de pâtisserie et de confiture, vulgarité intellectuelle. Aucune émotion ne se dégage du film qui n'est qu'un mauvais sermon mal illustré.

Il y a donc une règle de base dont nous devons nous inspirer dans notre recherche de l'élément catholique dans l'art du cinéma: l'authenticité, la complexité et la délicatesse, et dans une certaine mesure, la portée de l'émotion humaine exprimée. Partant de ce critère, nous pouvons classer les films qui restent selon une dialectique vivante qui va d'humain à moral, de moral à religieux, de religieux à catholique.

Cette dialectique, qui va définir la nature du film catholique, vaut pour tous les thèmes de la vie des Saints aux histoires de bandits, du récit patriotique ou familial à l'expérience individuelle, de l'amour de la fille à celui du prêtre. Nous choisirons dans chaque catégorie un seul bon exemple et afin de préserver la pureté de l'analyse, nous prendrons des films qui ont pour sujet le péché de l'homme et non de sujets spécifiquement catholiques comme les sacrements ou le culte.

De l'intensité jusqu'à la frontière de la moralité

« The Kiss of Death » (« Le baiser de la mort »), un des derniers films de Hathaway a été désigné comme le meilleur film pour le mois de juin par l'Association Bruxelloise de la Presse Cinématographique. Dès les premières minutes, le montage sobre, sans grand déploiement de subtilités techniques, nous plonge dans le drame intérieur des gangsters: l'intense angoisse de l'homme qui se meurt dans un monde à lui, toujours menacé par le nôtre personifié par la police qui peut à chaque instant fondre sur lui, et lui enlever les fruits de son vol et la liberté de sa vie. Au dernier moment de la fuite, le gangster est d'ailleurs abattu et remis en prison. Le style de l'oeuvre appartient à l'école réaliste renouvelée par

les italiens: l'intensité spirituelle est créée non par les inventions du scénariste, mais par la mise en relief des détails significatifs qui font surgir un banal fait divers tout le contenu profondément humain. Dans les scènes du début, qui appartiennent aux moments classiques du cinéma, le moyen employé est simple: le glissement du lift est simplement photographié quelques secondes de plus que la normale jusqu'au point où une tension insupportable marque les visages impassibles des gangsters, tension exacerbée par les bavardages entre voisins et surtout par les silences. On trouve dans la suite le même style sobre, la même ascèse qui réussit à évoquer l'intensité de psychologie du hors-la-loi et les normes de vie transmises de père en fils, la révolte étouffée contre la société dans le refus du prisonnier de trahir ses complices, la profonde et fière rancœur de Bianco lorsqu'il apprend que sa femme a été poussée au suicide par son complice principal et décide de se venger. Et libéré dans ce but, il devient ainsi ce moucharde rusé qui gagne la confiance du coupable pour le livrer à la police. L'art du metteur en scène Hathaway est servi par un excellent scénario dû au grand Ben Hecht qui a fait cet autre chef-d'oeuvre « The Scoundrel », (Le goujat), et sait utiliser la sobre technique de l'acteur anglais Victor Mature pour créer un type profondément et véritablement humain.

Et voici maintenant que s'orchestre le deuxième leit-motif, le courant plus profond du coeur humain dont le dynamisme s'impose dès les premiers moments. De l'amour pour sa femme et ses enfants se dégage graduellement une puissance plus douce, mais plus forte que la solidarité dans le crime, la ruse et la haine. Bianco a trouvé dans l'amie de sa femme, intelligente et attachante, non seulement une épouse, mais aussi une véritable mère pour ses enfants. Et toute sa force se tend maintenant, calme et décidée, vers un idéal plus élevé, protéger les êtres aimés contre l'ennemi, qui, acquitté faute de preuves suffisantes, veut tuer sa

femme et ses enfants. Il faut que l'homme soit surpris par la police en flagrant délit: l'ancien gangster ne voit pas d'autre issue que de fournir lui-même la pièce à conviction. Et le dangereux ennemi n'est finalement arrêté qu'après avoir abattu Bianco qui le prouvaient. Heureusement pour nous (moins heureusement peut-être pour la logique esthétique), Hollywood a décidé que Bianco guérira et commencera en paix une vie nouvelle.

Le récit, qui aurait pu n'être qu'une simple histoire d'aventures à coups de revolver et de poursuites mouvementées, un numéro quelconque dans la série des films de gangsters qui s'allonge à longueur d'année, est devenu par l'art du cinéaste un morceau intensément humain et vivant, un sondage d'âme. Il y a une scène charmante, lorsque le gangster fait visite au couvent où des religieuses catholiques prennent soin de ses enfants. Il y a ça et là quelque discrète allusion à la tristesse du mal et à la joie du bien. Mais après un minimum de réflexion, on le voit clairement: le film est vrai et profond, mais se déroule à cette frontière mystérieuse où l'homme a quitté un monde abandonnant peu à peu les fausses normes et n'a pu encore reconnaître la nature des normes qui le tirent vers une nouvelle direction. Une circonstance fortuite, extérieurement (le suicide de l'épouse causé par le principal complice) amène le gangster à se révolter contre la loi de solidarité de son milieu. La liberté, portant au bonheur dans un nouveau mariage, est le fruit, non de la conversion, mais d'une résolution de vengeance froidement calculée. Progressivement, de la rupture avec les anciennes conceptions naît un nouveau principe: le véritable amour doit mener au sacrifice total. C'est une puissance étonnamment douce, mais aussi étonnamment forte, qui donne une première impression du sens véritable et du but de la vie et de la mort. Mais le problème de la norme qui justifie le sacrifice total, qui donne au bien et au mal leur caractère réel, qui est absolu, n'est pas encore clairement posé, et donc

laissé sans réponse. C'est un film très humain qui n'a pas soulevé les problèmes les plus profonds, ce n'est pas un film moral.

Il y a ainsi des dizaines de films humains, qui atteignent à une véritable profondeur dans un secteur de la vie humaine sans pour cela réussir à trouver le fond d'absolu qui définit le bien et le mal. Nous ne citerons que « The Black Narcissus », de Powell et Pressburger, qui met en scène une communauté de soeurs missionnaires et néglige non seulement d'approfondir l'élément religieux, mais aussi l'élément moral, toute l'attention étant concentrée sur la question suivante: dans quelle mesure le climat, l'isolement et les oppositions de races et de coutumes peuvent-ils ébranler la structure physiologique jusqu'à la limite de l'anomalie psychologique? L'artiste choisit librement ses types, ses sujets et ses problèmes. Nous ne pouvons lui imposer ni la thèse, ni le sujet, ni l'esprit moral, mais nous pouvons lui dire qu'il doit rencontrer des problèmes moraux quelque sujet qu'il approfondisse.

De la décision morale jusqu'à la vision religieuse

Nous trouvons dans l'inoubliable « Citystreets », de Ruben Mamoulian, qui marque le point culminant de son oeuvre avant que celle-ci ne retombe dans la production commerciale, un exemple de cette logique vivante de l'art. Les données sont à peu près les mêmes que celles du film de Hathaway: un gangster pris sur le fait est mis en prison et trouve par l'amour pur et authentique d'une femme qui lui reste fidèle dans les épreuves, une nouvelle conception de vie. Mamoulian a dessiné avec un réalisme plus intense encore la figure psychologique du révolté endurci, et évité avec autant de rigueur et de probité que Hathaway le ton conventionnel et moralisateur. Mais sur le même thème, avec la même dialectique, il découvre une réalité humaine plus profonde. Une réalité invisible, inaudible, qui surgit pour la première fois dans la solitude, l'obscurité et le silence de la prison, force plus profonde que l'amour et la haine,

la peur et le désir de vengeance, le courage et le découragement: la conscience.

Plus silencieuse que le silence, plus réelle que la banale réalité psychologique, une voix chuchote dans les ténèbres: que dois-je faire, que dois-je devenir je dois décider, je dois changer. Nous voici confrontés avec la question fondamentale de toute vie d'homme: le dialogue entre l'homme tel qu'il est et tel qu'il doit devenir. (L'existentialisme aujourd'hui si populaire, est exactement la recherche de l'acte libre décisif qui fait de l'homme ce qu'il est).

Le film de Mamoulian — sur le plan technique et artistique, égal à celui de Hathaway — est humainement plus profond, parce qu'il pose la question fondamentale: vers quelle fin faut-il diriger sa vie librement pour la rendre digne d'être vécue? « Citystreets », est le type du film humain évolué jusqu'à devenir un film moral.

La morale est la tendance qui cherche explicitement le bien, en tant que clairement distinct du mal. Mais le bien de l'homme consiste à se dépasser soi-même, à se donner à un idéal plus grand que l'humain individuel. La dialectique de la morale consiste à apprendre par l'expérience de la vie que le bien exigeant le sacrifice de tout l'homme suppose donc un être plus élevé, plus grand que l'homme et même infini. L'oeuvre d'art le film qui commence à se pencher ainsi sur les limites de l'humain est un film religieux même s'il ne découvre pas la nature de l'Infini. Ainsi observe-t-on une certaine tendance religieuse implicite dans quelques-uns des meilleurs films communistes, comme « La Mère », de Poudovkin, « So ist das Leben », de Jungmans, « Der Weg ins Leben », de Nikolai Ekk, etc., films où au-dessus de l'amour individuel le don total de soi au rêve d'un avenir heureux pour l'humanité entière devient un mobile quasi religieux. On trouve ainsi des films musulmans, juifs, protestants (Nous ne citerons qu'un autre film de Hathaway: « L'Odysée des Mormons ») dans lequel un idéal révélé par Dieu inspire ce don total et persévérant de soi

même à travers la tribulation et le doute. Pour reprendre la dialectique de la conversion du pécheur, nous citons comme troisième chef-d'oeuvre d'approfondissement le « Mouchard », de John Ford, auquel ligüé avec quelques socialistes contre quelques bourgeois, nous pûmes attribuer le premier prix du Festival International du Film de Bruxelles en 1935. Le révolutionnaire brutal et sentimentale du Sinn Fein, (le plus grand rôle de Victor Mac Laglen) a trahi son meilleur ami pour 20 livres. Il traverse toute la gamme dramatique de la joie ivre, à la présomption stupide, puis à la folle angoisse, la haine de soi-même, l'apitoiement de son propre sort, pour aboutir au tournant logique: remords contrition, rendressement. Ces choses n'ont de sens que devant la Face de Dieu, Créateur, Rédempteur, Celui qui récompense le Bien et châtie le Mal. Dans la sublime scène finale, l'église devient le cadre normal, irremplaçable de la paix qui descend sur le pécheur mourant, lorsqu'il a demandé pardon à la mère de l'ami qu'il a dénoncé. Même au point de vue artistique, le film est plus grand et plus profond que « Kiss of Death », et « Citystreets ». Cette plongée dans l'abîme secret de l'âme humaine nous fait sentir une force dramatique rarement évoquée dans l'art cinématographique: Dieu, partenaire dans le destin tragique de l'homme.

Du sens religieux à l'essence catholique

Et maintenant se pose la dernière question dans la dialectique de la vie et de l'art. Quel est donc ce Dieu qui se tient à la courbe extrême de nos désirs les plus profonds et se manifeste dans le climat du drame de notre vie, qui donc décide définitivement de notre salut ou notre perte? Dieu est-il un Indifférent, isolé par delà les nuages, ou un Père qui nous aide dans le combat presque désespéré que nous livrons contre le mal qui est en nous et autour de nous? Le catholicisme est la réponse que Dieu seul peut donner: la révélation d'un Père, qui est aux cieux, qui nous sancti-

fie de sa force vivante et nous délivre pour l'éternité du mal à l'heure de notre mort. Dieu pour nous et Dieu en nous, voilà la plus profonde réalité de la vie humaine, thème de l'art. Un film catholique est celui qui réussit à réaliser cet exprimable courant de fond, cet inépuisable secret de vie.

« Le Mouchard », de John Ford, de même que « Odd Man Out » de Carol Reed ont bien pour cadre l'Irlande catholique et réservent bien, comme beaucoup d'autres films, un petit rôle à un Prêtre Catholique, mais ils n'évoquent pas clairement la réalité spécifiquement catholique: la Grâce connue par la Foi, qui n'est rien autre que Dieu en nous. « Odd Man Out », est humain pas moral et non religieux. « Le Mouchard », est religieux, mais non catholique, car il n'a pas découvert que le pécheur arrive à Dieu par Dieu qui est en lui.

« Les Anges du Péché », de Bresson (scénario de Bruckberger et Giraudoux) est un des rares films qui portent à l'écran la connaissance spécifiquement catholique du secret de la vie. C'est l'histoire d'Anne-Marie, jeune fille catholique devenue religieuse qui veut sauver l'âme de Thérèse la criminelle qu'elle a visité en prison. Celle-ci, qui a tué par vengeance vient se cacher, le jour même de sa libération, au couvent de Béthanie (congrégation fondée pour le relèvement des ex-prisonnières) où Anne-Marie est novice. Thérèse hait sa bienfaitrice, et Anne-Marie est si naïve et si entêtée dans son idée fixe qui la rend de plus en plus insupportable tant à ses compagnes qu'à sa « victime », qu'elle est finalement renvoyée par la Mère Supérieure. Ces deux figures et tous les personnages secondaires sont composés avec une profonde vérité psychologique; les trouvailles réalistes (notamment l'histoire des chats, qui déclenche une guerre de couvent entre anciens et modernes) sont impitoyablement justes, si bien qu'elles peuvent scandaliser les dévots par trop simplistes. Puis l'atmosphère devient presque inhumaine, on pourrait dire démoniaque: au lit de mort même d'Anne-Marie qui pour la sauver s'est brisée corp et âme,

Thérèse ricane dans une convulsion de haine naturelle et pourtant contre-nature. Mais alors intervient avec une décisive puissance dramatique le grand Inconnu qui dès le début agissait sourdement secrètement dans les âmes comme un subconscient qui échappe au jeu des psychologues. Les religieuses entonnent le « Salve Regina », autour d'Anne-Marie, la police frappe à la porte, la Supérieure donne à Thérèse une dernière chance d'échapper. A travers les crampefs de rires de défi, quelque chose, nous le sentons, s'est passé dans l'âme de Thérèse: elle se radresse, elle se montre achevée intérieurement, elle tend les mains aux Tenottes et son âme est libre et en paix: elle s'est tournée tout droit vers Dieu, par le triomphe de la grâce divine. Elle est convertie, au sens où nous catholiques l'entendons.

Les critiques non chrétiens ont rangé cette oeuvre, comme « M. Vincent », « L'appel du Silence », « Marie Chapdelaine », parmi les « Jommets du cinéma français. Ils ont jugé intelligemment et honnêtement, car selon toutes les normes de la juste analyse cinématographique, ceci est une des expériences vitales les plus intenses et les plus pénétrantes jamais invoquées par l'image mouvante et le son combinés.

Ils ont également rendu hommage à la vérité que nous catholiques vénérons comme le plus précieux trésor spirituel de notre vie: la connaissance du Don de Dieu, qui pousse l'homme à son accomplissement humain parfait et plus qu'humain. Le film catholique n'est pas un genre à coté d'un autre genre cinématographique, c'est la réalisation la plus complète et la plus profonde de tout ce à quoi peut tendre l'art cinématographique: montrer à ses semblables, l'homme combattant et triomphant et laisser entrevoir le secret qui rend cette victoire possible. Le dernier mot du film catholique à l'humanité pensante est la parole même de Christ à la Samaritaine pécheresse:

« O, si tu connaissais le don de Dieu ».

R. P. F. MORLION O.P.

