



Le Christ interdit

Il Cristo proibito
de Curzio Malaparte

Fiche technique

Italie - 1951 - 1h45
N. & B.

Réalisation et scénario :
Curzio Malaparte d'après
son roman

Musique :
Curzio Malaparte



Interprètes :

Raf Vallone

(Bruno)

Elena Varzi

(Nella)

Alain Cuny

(Maître Antonio)

Anna-Maria Ferrero

(Maria)

Rina Morelli

Gino Cervi

Luigi Tosi

Philippe Lemaire

Résumé

1950. Bruno, un prisonnier de guerre, revient chez lui, en Toscane. Il a appris que son frère a été dénoncé comme résistant et fusillé par les Allemands. Il cherche à connaître l'identité du traître, mais tous, que ce soit sa mère, ou la jeune Maria qu'il aimait, ou Nella qui l'aime en silence, ainsi que les villageois, se refusent à parler. Trop de sang a déjà été versé. Bruno demande à son ami, le menuisier Antonio, de l'aider et celui-ci, dans un élan d'auto-sacrifice s'accuse du crime...

Critique

Malaparte, romancier célèbre, n'a réalisé qu'un seul film dans sa vie, mais avec beaucoup d'ambition esthétique et un savoir-faire surprenant. Le ton oscille entre le mélodrame et la tragédie spirituelle. Le menuisier est un personnage étrange, habité, rongé par un complexe christique. Il veut assumer les fautes de l'humanité et offre sa vie pour sauver ce qui peut l'être. Ce parallèle a choqué des chrétiens. On ne peut nier, cependant, qu'il s'agit d'une œuvre forte, originale, lyrique et poignante.

Georges Sadoul
Dictionnaire des films

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

Puissant tempérament littéraire, personnalité complexe et exhibitionniste obsédée du désir de se singulariser, Malaparte, s'est sans cesse mis en situation de manifester, de façon provocante, qu'il savait être libre partout où les autres pour la plupart étaient esclaves. Il dut payer de sa personne mais resta le personnage qu'il avait décidé d'être. Son unique film, **Le Christ interdit**, plus «sage», moins tapageur et moins atroce que ses récits les plus célèbres (*Kaputt*, 1944 ; *La peau*, 1949, que Liliana Cavani adaptera pour l'écran en 1981), est tout aussi équivoque. Situé dans l'Italie de l'immédiat après-guerre, il brouille, sous couvert de métaphysique, la distinction innocent/coupable et fait les responsabilités s'y annuler les unes les autres. Film parabole, balançant entre l'expressionnisme et une imposante théâtralité dérivée du cinéma soviétique, **Le Christ interdit** parut prouver, après les expériences d'André Malraux et d'Orson Welles, qu'au cinéma la technique est secondaire et qu'il n'est pas de barrière, pour un créateur véritable, entre le 7ème art et les autres

B. A.
Dictionnaire du Cinéma

L'accueil du film, à l'époque, se situa dans un contexte culturel et historique précis. L'Italie mussolinienne avait été l'alliée de Hitler, contre l'URSS et le communisme. En 1943, chute de Mussolini, renversement d'alliance, les Allemands deviennent occupants ennemis. Il n'y eut pas une personne, un mouvement, analogues à ce que furent en France de Gaulle et le gaullisme ; les maquis furent, bien plus qu'en France, marqués par le communisme. Tout le monde, en Italie, connaissait cette situation. Mais peut-être le spectateur français d'aujourd'hui sera-t-il un peu perplexe en voyant fraterniser sans problè-

me le soldat, de retour de Russie, et les ex-maquisards devenus contestataires communistes. Ils venaient, après tout, de se battre dans deux camps différents, et les généralités, «*Nous sommes tous responsables*» ou «*Quelle saloperie la guerre*», qui, à l'époque, sonnaient comme des facilités, deviennent, en 1995, un peu obscurcissantes.

Il y avait donc, dans la vie culturelle italienne, le néo-réalisme : même si certains de ses plus grands noms (Rossellini, De Sica) n'étaient nullement communistes, l'ensemble du mouvement était marqué à gauche, et combattu comme tel par les gouvernements de la démocratie chrétienne. Le film de Malaparte apparut aussitôt comme une tentative de réponse à cette puissance culturelle : il récupérait certains éléments du néo-réalisme (des décors réels, de nombreux acteurs de second plan ou figurants non professionnels, une histoire avec des Résistants, des communistes...) et affirmait une vocation nettement spiritualiste et christianisante. Plus tard, c'est **La strada** qui se verra confier ce rôle de rempart avec - il l'a souvent raconté - l'accord de Fellini. Les critiques de 1950 remarquaient d'ailleurs que le sujet (tout le monde coupable ou innocent, oublions le passé, etc.) convenait parfaitement à l'itinéraire personnel de Curzio Malaparte, qui fut un très brillant écrivain et journaliste fasciste, correspondant de guerre aux côtés des troupes italiennes (voir son livre *Kaputt*), et qui tourna casaque avec célérité dès que Rome fut libérée, devenant, du jour au lendemain, grand journaliste à *L'Unità*, le quotidien du parti communiste. Ricardo Freda aime raconter comment c'est lui-même qui conseilla ce virage à Malaparte.

Dans ses débuts, *Positif* publia un article très critique contre le film. Bernard Chardère en avait confié la rédaction au père Tillette, S. J., qui eut cette jolie formule : *l'auteur «a choisi la mauvaise part, qui ne lui sera point ôtée»*.

ce film, comment le recevons-nous ? Les polémiques sont anciennes ; les environnements culturels évaporés. Le chef d'Alleanza nazionale, le parti héritier du fascisme, est cordialement reçu à la tribune de la fête de *L'Unità*, qui n'est plus le journal du parti communiste mais celui du Parti démocratique de la gauche (PDS) qui lui a succédé, après une laborieuse mutation dont Moretti a fait la chronique.

Partout, dans le monde, il y a des conflits dont certains semblent, difficilement, se conclure, généralement avec des vainqueurs et des vaincus, et partout se présente le besoin de dépasser, d'oublier, d'aller de l'avant. Le «message» de Malaparte pourrait donc trouver un écho, passer pour prémonitoire ; on a lu, depuis, les thèses de René Girard sur le «bouc émissaire» et sa signification chrétienne, éléments dont les amorces semblent se retrouver dans le film. J'ignore si cela pourrait fonctionner pour un jeune spectateur qui découvrirait l'œuvre aujourd'hui ; pour moi, à la revoir, je suis toujours frappé par ce mélange de confusion et de grandiloquence, cette volonté de pasticher la tragédie grecque, ces déclamations souvent ruinées au départ par la postsynchronisation (Alain Cuny paraît parfois ventriloque !). Personne ne songera, pas plus d'ailleurs que dans d'autres films de l'époque étiquetés «de gauche», à critiquer le confusionnisme politique, mais l'on peut être irrité du manque de consistance du *background* idéologique du film - qui prétend évidemment en avoir un. On est à cent coudées du caractère sec, aigu, de Malaparte écrivain, alors que, par exemple, on retrouvait dans le film de Malraux, dans les films de Cocteau, les qualités et les défauts de leurs écrits. Non, décidément, ce **Christ interdit** est un objet de musée.

Paul Louis Thirard
Positif n°419 - Janvier 1996

Que la personnalité publique de M. Curzio Malaparte soit un objet de scandale n'est pas pour faciliter la critique de **Christ interdit**. Le mépris irrité qu'inspire assez souvent son auteur constitue certainement un préjugé défavorable dont le palmarès de Cannes a été le reflet. Mais inversement on peut craindre que l'effort d'objectivité critique nécessaire pour vaincre cette prévention ne fasse basculer dans le préjugé contraire. Bref, nous ne voudrions pas que le peu d'estime morale que nous inspire M. Curzio Malaparte nous incitât à trouver que **Christ interdit** est «quand même» un chef-d'œuvre.

Car c'est bien, je crois, le paradoxe de ce film surprenant : qu'il porte aussi profondément la marque d'une personnalité dont la noblesse n'est pas le fort et qu'il soit pourtant un grand film.

C'est sans doute qu'il faut distinguer dès l'abord le contenu explicite de l'œuvre de sa réalité esthétique, son «message» idéologique de la forme dans laquelle il est coulé. Mais cette proposition semble introduire un second paradoxe, car **Christ interdit** est un film à thèse, c'est-à-dire un genre déjà difficile à défendre quand on partage son dessein apologétique, à plus forte raison si l'on a de bonnes raisons d'être contre.

Essayons donc d'expliquer ces deux paradoxes.

La valeur de **Christ interdit** procède certainement d'abord de la personnalité artistique de son auteur. Sa réussite s'inscrit dans le palmarès écrasant qui va de **L'Age d'Or** à **Citizen Kane** en passant par **Le sang d'un poète** et **Espoir**. Elle démontre une fois de plus a contrario quelles hypothèques d'habitudes professionnelles, de routines techniques, de préjugés de toutes sortes pèsent sur la production cinématographique du monde entier et qu'il peut être recommandable de tout ignorer du cinéma pour en faire du bon. Il paraît que Malaparte avait un bon assistant. Admettons. Mais on nous a déjà fait le coup avec Orson Welles abonné du

Museum of Modern Art. Si cet assistant avait du génie, il n'aurait pas attendu **Christ interdit** pour le manifester. Il est vraisemblable cependant qu'il possédait son métier et qu'il a été fort utile à Malaparte en le dispensant d'un vain apprentissage. De même qu'Orson Welles a eu de la chance de faire **Citizen Kane** avec Gregg Toland. Mais il est simplement puéril d'ignorer l'évidence, à savoir que Curzio Malaparte n'en est pas moins le seul et unique auteur de **Christ interdit**, et que cet auteur n'était jusqu'alors qu'un écrivain qui n'avait jamais vu une caméra.

Or il est impensable qu'un romancier devienne du jour au lendemain un virtuose de l'accordéon ou un peintre de grand talent s'il n'a fait, d'autre part, le Conservatoire ou les Beaux-Arts. Ingres lui-même avait dû apprendre le violon et, peut-être pour en jouer mal. Du cinéma on nous répète toujours que l'énormité de ses servitudes techniques l'oppose aux arts individuels : la musique qui n'exige qu'un pipeau, la peinture qui ne veut qu'un bout de carton et quelques couleurs, la poésie qui se satisfait d'une mansarde. Il se peut, mais si ces contingences matérielles pèsent lourd sur le système de production, elles sont plus légères que plume au niveau de la réalisation. Il était effectivement miraculeux de trouver un vicomte de Noailles pour offrir de quoi faire **Le sang d'un poète**, mais Cocteau a appris plus vite à se servir du cinéma qu'à modeler les débourre-pipes. C'est justement la complexité technique du cinéma dialectiquement opposée à la simplicité et au réalisme de l'image photographique qui libère le cinéaste-auteur de toute servitude, qui le dispense des inutiles initiations. L'apprentissage de l'écriture est long, celui du film est immédiat : il n'est que d'être allé au cinéma. Pour le reste les assistants, les opérateurs, les ingénieurs du son et les électriciens sont là. Du strict point de vue esthétique, il n'est pas d'art dont l'exercice soit plus simple que celui-ci.

C'est l'œuf de Christophe Colomb. Un œuf d'or, il est vrai.

Les pessimistes de bonne foi accorderont que **Christ interdit** est un film sensationnel, mais ils invoqueront le charme et l'audace de l'ignorance. Ils diront que sa beauté insolite procède bien en effet de l'indifférence d'un écrivain, intelligent et doué pour l'image, à l'égard des canons de la mise en scène mais ils nous conseilleront de prendre garde aux limites de cette réussite. Cocteau raconte que Chaplin s'émerveillait dans **Le sang d'un poète** d'un certain raccord de plan parfaitement hérétique. Mais ce n'était qu'une faute de montage que l'auteur ne se serait pas pardonné à son second film. «Que le ciel, aidé par des capitalistes masochistes ou inconscients, pique de la tarentule cinématographique beaucoup de romanciers et de poètes, nous y gagnerons autant de films passionnants, mais dont le bénéfice général pour le cinéma reste illusoire. Le cinéma, en définitive, se fait avec des Berthomieu et des René Clair. Ces exceptions confirment la règle.»

Nous répondrons que, bien au contraire, ces films ont tous une portée esthétique d'une exceptionnelle importance, que leur absence de postérité n'est d'ailleurs pas la règle générale et qu'alors même il n'y faut voir qu'une revanche victorieuse de la routine. Pour un **Citizen Kane** triomphant de Hollywood et imposant une révision durable des habitudes techniques, **Espoir** de Malraux attend encore sa postérité, et si **Le sang d'un poète** en a une, c'est au seul Cocteau qu'il la doit. Mais s'il est vrai que, pour des raisons diverses, **Espoir** n'a pu avoir d'influence directe sur la production, on discerne fort bien a posteriori son caractère prophétique. Dès 1930 Malraux posait à la fois les principes du néo-réalisme qui allait triompher dix ans plus tard et ceux du roman filmé dont la leçon est loin d'être épuisée. La critique qui n'aurait vu avant-guerre dans **Espoir** qu'un coup de génie individuel sans

autre référence que l'œuvre littéraire de Malraux en aurait donc limité gravement la signification esthétique.

Toutes proportions gardées et sans accorder évidemment à **Christ interdit** l'importance intrinsèque et extrinsèque d'**Espoir**, il est pourtant possible de situer son originalité dans les tendances du cinéma contemporain en général et du néo-réalisme italien en particulier.

Nous constatons récemment, à propos de **Cielo sulla Palude**, l'effort des cinéastes italiens pour «dépasser» le néo-réalisme et retrouver à travers lui la tradition théâtrale et spectaculaire qui lui est dialectiquement opposée. Le néo-réalisme n'aura pas été le feu de paille auquel certains sceptiques avaient cru pouvoir le réduire, mais il est vrai que nous commençons à toucher ses limites. Après **Voleur de bicyclette** qui est sa *Phèdre*, le néo-réalisme italien a sans doute plus de passé que d'avenir, du moins sous sa forme pure d'une dramaturgie du quotidien. Il est significatif que ce soit justement de Sica qui, passant de Lumière à Méliès ait tourné **Miracle à Milan**. Sur la souche solide et vivace du réalisme, les cinéastes italiens cherchent visiblement à faire prendre les greffons de styles différents : Visconti avec **La terre tremble**, Antonioni avec **Chronaca di un amore**, Genina dans **Cielo sulla palude**, Lattuada dans **Le moulin du Pô**, se risquent sur des voies divergentes mais dont le néo-réalisme est le carrefour commun vers l'abstraction d'une transposition formelle contre laquelle le cinéma italien d'après-guerre semblait précisément réagir.

C'est d'abord dans cette évolution qu'il faut situer **Christ interdit**. Il en est l'un des exemples les plus significatifs. De ce point de vue et par rapport au cinéma italien, Malaparte retrouve plus ou moins consciemment une certaine verve théâtrale, un certain bel canto photographique issu si l'on veut de **Cabiria** mais plus généralement du tempérament artistique italien. Cette remarque formulée pour donner des gages à ceux qui

répugnent à accorder trop d'imagination cinématographique à Malaparte, ajoutons immédiatement que, s'il est possible de rattacher très largement **Christ interdit** à une certaine tradition artistique, celle-ci s'y trouve renouvelée de telle façon qu'elle prend un sens absolument original et qu'il n'y a guère de profit à la vouloir réduire à ses manifestations antérieures.

Partant du néo-réalisme dont il respecte les caractères techniques essentiels (décors naturels, vérisme du maquillage et du costume, figuration indigène, etc.), Malaparte en joue avec une liberté qui tient de l'onirisme. Réels, ses paysages sont fantastiques comme un lendemain de fin du monde. Le village de Bruno, le traitement relatif de l'architecture et des personnages sortent directement d'un tableau de Chirico. Si cet univers de pierre, de terre et d'hommes est aussi vrai que dans un documentaire, son temps et son espace sont aussi irréels et truqués que ceux du cauchemar et de la tragédie. L'action ne s'y développe nullement selon une nécessité logique ou psychologique, mais comme dans un monde conforme à la parabole. Les êtres sont là quand il faut, où il faut selon une causalité transcendante qui ne doit rien à la coïncidence ou à l'accident. Ils n'entrent pas dans le champ, ils y apparaissent. La durée concrète de l'action est insaisissable, aussi conventionnelle que les vingt quatre heures de la tragédie classique. L'espace géographique n'est pas moins stylisé, réduit à des aires dramatiques, à des lieux d'événements polarisés par le destin : la campagne hors les murs, visage lunaire de la planète ravagée par l'histoire, les places, les murs, les rues les maisons ne sont point ceux d'un village comme les autres avec ses jours et ses nuits, mais un labyrinthe complice du Minotaure que Bruno vient combattre. Les êtres qui le peuplent sont à son image masqués d'énigme, de refus, de silence, les yeux même de l'amour regardent vers l'intérieur pour laisser l'aimé à sa solitude. La

convention tragique règne sur ce film avec une efficacité écrasante. Mais alors que le théâtre ne peut leur donner corps, le cinéma invente ici un Olympe visible, concret, aussi vrai que la lumière et le soleil. (...) Nous comparerions volontiers **Christ interdit** aux recherches finales d'Eisenstein. (...) Avec un autre génie sans doute, mais comme Malaparte cependant, Eisenstein a cherché dans l'expressivisme et dans une certaine théâtralisation de la mise en scène qui appartenait à l'opéra la solution nouvelle aux exigences de la propagande. (...) L'astuce, sinon le génie, de Malaparte c'est de recommencer l'opération à partir du néo-réalisme dans le prolongement de l'évolution du cinéma. (...)

André Bazin

Cahiers du Cinéma n°4 - Juillet/Août 51

Le réalisateur

L'œuvre cinématographique de ce grand écrivain se limite à un film, **Il Cristo proibito**, dont il écrivit le scénario, les dialogues et la musique. Cette histoire de vengeance ne manque ni de force ni d'originalité. A la faveur de son ambiguïté, Malaparte en profite pour brouiller les cartes et essayer de faire oublier son passé fasciste.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Il Cristo proibito 1951
Le Christ interdit

Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°4
Positif n° 419