NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

121 N° 2 April-June 1999

# La vie comme promesse tenue. Un essai de lecture du film « La vita è bella"

Davide ZORDAN

p. 218 - 232

https://www.nrt.be/en/articles/la-vie-comme-promesse-tenue-un-essai-de-lecture-du-film-la-vita-e-bella-470

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2024

# La vie comme promesse tenue

## UN ESSAI DE LECTURE DU FILM «LA VITA È BELLA»

Si le cinéma a relevé presqu'en temps réel le défi de parodier et de mettre en farce les obscures machinations du nazisme grâce au génie de Chaplin et à la finesse de Lubitsch, il n'avait pourtant jamais pénétré, par les ressources du comique, dans l'univers des camps de concentration. Celui-ci, incontestablement, paraissait trop lourd de souffrance et d'horreur pour être transposé en comédie. Une tentative fut tout de même réalisée par Jerry Lewis en 1972 avec le film *Le jour où le clown pleura*, mais celui-ci ne parut jamais sur les écrans.

Avec *La vie est belle* (1997) de Roberto Benigni, cette barrière est courageusement franchie. Et le fait que cela se soit fait sans susciter de réactions âpres et hostiles, sans trop blesser même les sensibilités les plus éveillées, n'est que l'un des aspects surprenants de ce film magnifique qui mérite, à notre avis, une analyse quelque peu approfondie. Nous le ferons en mettant en lumière quelques analogies étonnantes avec la pensée chrétienne, opération qui, comme nous pourrons le constater, s'avère tout particulièrement pertinente en cette dernière année de la préparation au Jubilé de l'an 2000 consacrée au Père.

Commençons par retracer le scénario du film dans son développement.

### I. - Une fable en deux volets

La vie est belle. L'affirmation est bien simple, tout aussi naïve. Cependant elle est soutenue tout au long du film avec une certitude inébranlable et impavide, celle des saints et des enfants.

Telle est aussi la certitude de Guido Orefice, ce jeune toscan plein de vitalité et d'allégresse, d'espoirs et de rêves, dans une Italie fasciste qui entretient des rêves bien différents et autrement dangereux. Nous sommes en 1938. Guido quitte la campagne et débarque à Arezzo, pour tenter sa chance. Il commence par travailler comme garçon de salle, dans le palace de son oncle, tout en projetant d'ouvrir une librairie — ce qui nous fait soupçonner

que, derrière son air de gai luron, il est un homme sensible et cultivé. Guido possède le regard pur, spontané et émerveillé d'un enfant; à ses yeux, tout est fascinant et fabuleux, et, dans les faits les plus simples de la vie quotidienne souffle, léger, un esprit surnaturel. D'où vient cette attitude qui fait de Guido, dès qu'il se présente à l'écran, un prince magicien qui a tout pouvoir sur le temps et sur l'espace? Est-ce de Schopenhauer et de sa théorie de la toute-puissance de la volonté, comme le soutient Ferruccio — un tapissier ami de Guido qui cultive des velléités de poète? N'est-ce pas plutôt de ce que G. K. Chesterton appelle l'*éthique des contes de fées*, cette logique si contraire à la logique scientifique du monde des adultes et des savants? Nous inclinons vers cette deuxième hypothèse — malgré la citation que le film consacre à Schopenhauer, et qui, en tout cas, n'est sûrement pas fortuite. Nous laissons donc la parole à l'écrivain anglais:

> L'homme de science dit: «Coupez la tige et la pomme tombera.» Mais il le dit avec calme, comme si cette seule idée conduisait réellement à l'autre. La sorcière du conte de fées dit: «Soufflez du cor et le château de l'ogre s'écroulera»; mais elle ne le dit pas comme s'il s'agissait d'une de ces choses où l'effet dérive évidemment de la cause. Sans doute, elle a donné ce conseil à beaucoup de héros et a vu maints châteaux tomber en ruine, mais elle n'a perdu ni son émerveillement ni sa raison. Elle ne se creuse pas la tête jusqu'à en tirer une relation nécessaire mentale entre un cor et la chute d'une tour (...).
>
> Alors, si l'on nous demande pourquoi les oeufs se changent en oiseau ou pourquoi les fruits tombent en automne, faisons la réponse qu'aurait faite la marraine des contes de fées si Gendrillon lui avait demandé pourquoi les souris se changeraient en chevaux ou pourquoi ses vêtements disparaîtraient aux douze coups de minuit. Répondons que c'est de la *magie*. Ce n'est pas une «loi», puisque nous ne comprenons pas sa formule générale (...). Les seuls mots qui me semblent donc satisfaisants pour décrire la réalité, pour décrire la nature, sont ceux-là même que l'on retrouve dans les contes de fées, «enchantement», «sortilège», «maléfice». Ils manifestent l'arbitraire d'un fait et son mystère. Un arbre donne des fruits parce qu'il est un arbre magique. L'eau ruisselle de la colline parce qu'elle est ensorcelée. Le soleil brille parce qu'il est ensorcelé[1].

Cette citation de Chesterton n'est peut-être pas trop déplacée dans le contexte. Elle est même très utile pour comprendre l'univers et la personnalité de Guido, tout comme la première partie du film, celle qui précède l'enlèvement et la détention par les nazis, est indispensable à sa compréhension et à l'équilibre de son scénario.

---

1. *L'orthodoxie*, Gallimard, Paris, 1984, p. 75-77.

Ce premier volet du film est en effet une histoire d'amour bien classique. Guido rencontre Dora, une jeune institutrice, et tombe amoureux d'elle. Il lui fait la cour, déployant une irrésistible vitalité à laquelle Dora est visiblement sensible. Dora est cependant déjà fiancée avec Rodolfo — voilà l'inévitable triangle amoureux qui permet à l'intrigue de fonctionner —, un bureaucrate du régime, solide et convaincu, ni méchant ni terriblement antipathique, mais simplement bien encadré dans la structure sociale fasciste, ayant en mains toutes les cartes pour y faire carrière. Or, voilà bien ce qui joue contre lui aux yeux de Dora: celle-ci, d'un esprit modérément rebelle et décidément opiniâtre, se trouve bien mal à être promise à cet homme qui sait pourtant être passablement attentionné pour elle. Elle lui préfère Guido, avec son originalité burlesque, sa galanterie de chevalier courtois et son style tellement hors des normes de l'époque.

Guido, en effet, possède une sorte d'*antifascisme naturel* qui ne relève pas d'une position politique déterminée, mais bien de son être même et de sa liberté d'enfant. Son physique, son gabarit, son attitude clownesque sont foncièrement antifascistes, comme le montre bien la scène délirante à l'intérieur de l'école primaire: Guido y joue le rôle d'un inspecteur du ministère et se propose aux élèves comme modèle de la supériorité de la race italienne: «Non, je dis, où en trouvez-vous un plus beau que moi?... Mes enfants, les races existent, et comment!»[2]

L'intrigue amoureuse pointe selon les canons du genre: Dora se déclare à Guido, juste au milieu de sa fête de fiançailles, une fête dont l'atmosphère aurait beaucoup plu à Fellini; Guido l'enlève en la faisant monter sur son cheval (bien sûr!), et les deux s'en vont, au comble du bonheur. On se sent plongé dans une fable merveilleuse, on a déjà atteint le *happy end*. Cependant le film est loin de sa véritable conclusion; il va plutôt tourner au drame...

Mais restons-en à cette première partie du film pour relever encore un élément important. Grâce à une belle page de Chesterton, nous avons pu apprécier à quel point la réalité est un énorme conte de fées aux yeux de Guido, une réalité à regarder avec attention et curiosité pour en découvrir partout l'enchante-

---

2. Autre scène également significative à cet égard, celle où, devant un magasin qui interdit formellement l'entrée aux juifs et aux chiens, Guido doit expliquer à son fils l'existence d'attitudes antisémites. Il s'en tire en soulignant l'aspect tout à fait irrationnel et insensé de l'interdiction. «Que veux-tu, dit-il à son fils Giosué, chacun fait ce qui lui plaît; les juifs leur sont antipathiques... moi, c'est les wisigoths: je n'en peux plus de ces wisigoths!».

ment et la magie. Néanmoins, la catégorie la plus adéquate pour décrire l'univers de Guido n'est pas celle de magie, mais bien celle du *miracle*, du *don*. Pour lui, indiscutablement, tout est miracle, à commencer par la première rencontre avec Dora qui, tombant du haut d'un pigeonnier, semble descendre littéralement du ciel — comme la grâce divine — pour se retrouver dans ses bras. Dès lors, chaque fois que les deux protagonistes se croisent, c'est l'étonnement réciproque, dans une atmosphère fantastique, presque irréelle, où la génialité fabuleuse de Guido se joue à créer d'incroyables coïncidences qu'elle transforme ensuite en autant de véritables miracles. D'ailleurs, toute coïncidence n'est-elle pas un miracle où Dieu veut garder son anonymat? C'est du moins ce que Guido essaie de faire croire à Dora. Est-ce là une ruse banale de sa part, ou encore autant de stratagèmes visant à conquérir le coeur d'une femme? Non, c'est là tout simplement l'attitude de Guido face à la vie, sa façon à lui d'affirmer que «la vie est belle». Car la vie est belle lorsqu'elle est un *don* que l'on reçoit toujours à nouveau, pour la contempler dans l'émerveillement et la gratitude. Bref, Guido est tout sauf un hypocrite rusé. Il est sûrement un finaud, mais il est surtout un visionnaire doué d'une extraordinaire énergie capable de transformer n'importe quoi en une nouvelle occasion de jeu. Le jeu, en effet, n'est pas que le propre des enfants. Il est le propre des hommes libres, et Guido est un homme extraordinairement libre.

Au cours de la première moitié du film, nous découvrons aussi que Guido appartient à une famille juive. A vrai dire, notre protagoniste n'a aucun trait de caractère qui fasse penser directement à son origine. Ceci, nous le verrons, est aussi un élément qui marque la construction du film. Guido n'a rien de juif, pas plus que le camp d'extermination ne manifeste aucun effort de vraisemblance, et que ses gardiens n'ont que très peu qui les apparente à l'épouvantable folie nazie. Guido est juif, tout simplement parce qu'il est nécessaire qu'il en soit ainsi pour la construction de l'intrigue. Dès que ce thème est introduit dans l'histoire, le spectateur se voit poser une question qui l'accompagnera jusqu'à la séquence conclusive du film: comment la gaieté toute pure de Guido et son amour à peine éclos pourront-ils tenir face à l'ouragan de haine et de destruction qui se prépare?

Une ébauche de réponse est immédiatement donnée dans la scène qui débouche sur l'enlèvement de Dora, le jour de ses fiançailles à Rodolfo: la fureur raciste, opérant par la main d'un inconnu, s'est acharnée sur l'oncle de Guido, ou plutôt sur son cheval, lequel a été peint en vert et décoré de l'inscription:

*«Achtung, cheval juif!»* L'oncle, un bonhomme plein de dignité, se sent avili: «Ils sont des barbares... des vandales», alors que Guido dédramatise aussitôt l'événement en observant qu'au fond il ne s'agit pas d'un maquillage trop mauvais. Et, un instant plus tard, durant le repas de fiançailles de Dora et Rodolfo au grand hôtel, c'est en montant le même cheval que Guido fait son entrée sur scène, à l'étonnement général, pour prendre la belle et l'emmener avec lui. L'épisode est significatif: ce qui était objet de rage raciale devient, par l'entremise de Guido et de son éblouissante créativité, le ressort qui permet la fuite et le bonheur des deux amoureux, galopant sur cet étrange cheval tout vert qui ne représente plus du tout une marque d'ignominie, mais ressemble plutôt à un hippogriffe, ou à quelque autre animal fabuleux... La morale anticipe et suggère l'idée de fond de tout le film: l'amour est un miracle qui transfigure la vie et qui, en tirant le bien du mal, se sert de tout pour s'affirmer et se communiquer. Bien sûr, une telle oeuvre de *transfiguration* exige beaucoup de créativité, celle-là même que Dieu a eue, quand il a choisi la croix — le symbole même de l'ignominie — pour réaliser le salut et le bonheur des hommes.

Passons maintenant à la suite du film. Cinq années s'écoulent — resserrées, à l'écran, dans une très fine séquence à image fixe qui constitue un passage particulièrement délicat et poétique. Dora et Guido se sont mariés et ils ont eu un enfant, Giosué; Dora s'occupe toujours de ses élèves; Guido réussit à ouvrir une petite librairie, et tous les deux s'aiment toujours davantage... Bref, la vie est *vraiment* belle.

C'est à ce moment que le drame se produit, terrible et inévitable. Le jour de l'anniversaire de Giosué, Dora rentre à la maison qu'elle retrouve ravagée et abandonnée: son fils et son mari ont disparu, emportés par camion avec beaucoup d'autres, suite aux infâmes lois raciales en vigueur en Italie. Bien que n'étant pas juive elle-même, Dora exige de suivre Guido et Giosué dans leur destin; elle obtient de monter dans le train qui les emporte — des cas de cette sorte se sont réellement produits — et dont la destination ne peut faire de doute: le camp de concentration. Là-bas, les deux époux vivent séparés, mais père et fils restent ensemble. C'est alors que Guido tente l'impossible: persuader le petit que le camp de concentration est seulement un jeu, un jeu énorme, avec des règles précises et indiscutables, où chaque épreuve franchie donne des points, jeu conçu spécialement pour lui, Giosué, comme cadeau d'anniversaire. Au terme du jeu il n'y aura qu'un seul gagnant, et celui-ci recevra l'objet rêvé du petit Giosué: un vrai

char d'assaut, avec canon, chenilles et tout ce qu'il faut. On assiste alors, sur l'arrière-plan de la vie du camp, aux laborieuses, géniales et improbables trouvailles de Guido dont l'imagination sans borne est mise à rude épreuve pour transformer un cauchemar en rêve, ou du moins pour permettre à Giosué tout aussi bien qu'à Dora, dès qu'il en a la possibilité, d'échapper au cauchemar et de survivre à l'enfer du camp. Toute la trame de l'histoire dans le camp est bâtie pour le fond sur l'opposition entre cette famille désireuse de vie et de bonheur, et les monstruosités qui l'entourent et qui sont là pour briser tout semblant de vie, de bonheur, et même de normalité.

Si peu crédible qu'il soit, le stratagème de Guido fonctionne. Celui-ci entoure son fils d'une infinité d'attentions, d'inventions et de «mensonges» — comme n'importe qui aurait instinctivement envie de le faire devant une horreur tellement démesurée, en disant: non, ne regarde pas, ce n'est pas vrai, ils sont en train de jouer... — et, contre toute prévision raisonnable, cela marche. Giosué peut survivre et passer indemne à travers le cauchemar, *pour avoir cru jusqu'au bout au jeu de son père*, et pour en avoir observé méticuleusement le règlement. Ainsi, à la fin de la guerre, dans le camp désormais abandonné par ses derniers geôliers et par ses quelques prisonniers rescapés, le miracle s'accomplit. L'enfant voit apparaître devant lui ce qu'on lui avait promis: un magnifique char américain, énorme, qui fait éclater le sourire sur son visage éprouvé, et le fait s'exclamer: «C'est donc vrai!» Giosué retrouve aussitôt sa maman qui a, elle aussi, survécu, et le film se termine sur leur bonheur retrouvé. La confiance du petit Giosué en les promesses de son père l'a sauvé et l'a restitué à la vie, qui recommence dans les bras de la mère.

Guido, en revanche, meurt fusillé. Après avoir mené son jeu avec une habileté et un culot extraordinaires pendant tout le temps de la captivité, il est découvert au dernier moment, dans une tentative ultime pour sauver et réunir sa femme et son fils. Ainsi, à la dernière épreuve du jeu, en est-il arrivé à perdre à cache-cache, coincé par les gardes allemands. Aux derniers instants de sa vie, alors qu'il est conduit vers son lieu d'exécution, un fusil nazi braqué derrière son dos, Guido ne continue pas moins à jouer son jeu, mimant un pas de marche militaire comme un clown et un pantin. Mais — et il importe de le souligner encore une fois — il n'agit ainsi que pour rassurer son fils qui le voit de sa cachette. Son attitude de bouffon n'est pas recherchée et maintenue comme une affirmation idéologique, une manifestation téméraire de satire politique, *en contraste avec les monstruosités d'un totalitarisme*

dont elle serait la négation. Une telle attitude n'entre pas dans les intentions et les préoccupations de Guido, pas plus que dans celles de l'auteur du film. Le seul enjeu de Guido est la survie de Giosué. C'est pour cela que son jeu est si terriblement sérieux; pour cela qu'il faut le jouer jusqu'à la fin, coûte que coûte.

Guido n'est pas spécialement un martyr de la liberté. Il est un père qui aime son fils, et qui l'aime jusqu'au bout, jusqu'au sacrifice suprême de sa vie, sacrifice qui fait éclore le salut pour le petit Giosué et pour sa mère.

## II. - La détermination du genre: un film-parabole

La présentation du scénario de cette fable à deux volets nous permet de signaler dès maintenant une question cruciale qui concerne l'unité du film et l'équilibre difficile de ses deux parties. L'équilibre du rythme, du langage, de la tension narrative, du ton et de la couleur, entre les deux parties si inégales, est en effet visiblement recherché tout au long du film avec le plus grand soin. Trouver et exprimer cette unité constituait un défi de taille. Benigni y est parvenu avec grande dignité. Son film n'est peut-être pas un chef-d'oeuvre absolu; il n'en demeure pas moins une oeuvre émouvante, profonde et courageuse. Peut-on continuer à croire et affirmer que la vie est belle dans un camp de concentration? Benigni répond par l'affirmative, et sa réponse possède le poids et la stature d'un acte de foi.

Pour ce qui concerne son genre du point de vue cinématographique, *La vie est belle* trouve sa place dans le sillage de la grande *commedia all'italiana.* Celle-ci a toujours penché avec profit vers une combinaison des genres cinématographiques, notamment en ce qui implique une alternance des registres comique et dramatique. En raison de cet assemblage, il n'est pas toujours aisé de circonscrire le genre d'un film particulier. C'est pourquoi, il vaut mieux souvent commencer par préciser ce que le film n'est pas.

*La vie est belle* n'est pas un film sur les horreurs du nazisme et la solution finale. Il n'est pas non plus une réflexion sur l'histoire humaine et ses monstruosités. De ce point de vue, nous sommes ici exactement aux antipodes du film historique. Nous avons affaire à un film fantastique, une fable qui fait abstraction de tout souci de réalisme. Nous l'avons d'ailleurs déjà relevé: juifs et nazis, victimes et bourreaux sont tous des personnages dédramatisés, dépourvus de toute caractérisation historique et psychologique. Le camp de concentration est un endroit presque anonyme, qui se

passe de toute recherche historico-philologique: les extérieurs, la chambrée de Guido, la fonderie, la chambre à gaz ressemblent à autant de décorations scéniques d'une pièce de théâtre, reléguées à l'arrière-plan, et donc sans importance véritable pour le déroulement de l'action. Les atrocités perpétuées au camp sont à peine évoquées, jamais décrites; les forçats travaillent en transportant des absurdes et énormes enclumes: travail insensé et parodié, tout comme celui de Charlot dans *Les temps modernes*.

C'est donc une *histoire dédramatisée* que l'on a voulu raconter. Une histoire où *tout* reste à l'arrière-fond — même les actions les plus épouvantables et qui sont le fait de la barbarie la plus inhumaine — sauf les vicissitudes de Guido et de sa famille. A-t-on le droit de prétendre à cela, quand on situe son film dans un camp d'extermination nazi? L'entreprise est hardie, mais tout à fait légitime, dans la mesure où l'on se soucie d'assurer le spectateur quant au *genre* et au *but* propres du film lui-même, ce que Benigni fait avec toutes les ressources du langage filmique. C'est pourquoi nous croyons que l'on ne peut pas l'accuser d'avoir voulu «faire rire avec les camps de concentration», afin d'étaler allègrement le pouvoir illimité du cinéma[3]. Le film *La vie est belle* est une fable, une *parabole*. Il n'a pas un jugement historique à porter; il offre plutôt un enseignement, une «morale» universelle. Celle-ci fonctionne dans la mesure où l'on conserve une sorte de détachement par rapport au plan purement historique et psychologique du récit; dans la mesure aussi où, dépassée l'horreur du nazisme en tant que tel, on le considère plutôt comme le signe emblématique de toute l'horreur, l'abomination et l'injustice que l'histoire a engendrées, et qui pourraient encore ébranler notre avenir.

## III. - Du mystère et des devinettes: les niveaux de lecture

*Comment l'homme peut-il survivre, en face du mal?* Voilà la question, la seule question que le film se propose de prendre en considération. Comment l'homme peut-il résister, afin de ne pas être écrasé, anéanti par l'horreur qu'il a lui-même engendrée?

Puisqu'on a affaire à une parabole, la réponse à cette question fondamentale est *complexe*. A vrai dire, celle-ci se pose à un double niveau: l'un immédiat et l'autre plus profond.

---

3. C'est l'avis de J. Collet, exprimé dans *Études* (oct. 1998) 379-381.

**Au niveau immédiat, la réponse est très simple:** ***l'homme s'oppose et survit à l'horreur par le rire.*** Le rire nous sauve. Il nous sauve parce qu'il permet de transformer et de transfigurer la réalité, de voir — ou même seulement d'imaginer — l'autre côté des choses, leur côté surréel, paradoxal, amusant... Il nous sauve parce qu'il nous empêche de nous prendre trop au sérieux: c'est ainsi qu'il constitue un garde-fou naturel contre les excès de toute idéologie et de tout totalitarisme — c'est, par exemple, l'idée capitale du roman *Le nom de la rose*, d'Umberto Eco — tout en nous montrant en même temps nos limites, nos défauts, nos faiblesses. Il nous sauve aussi en ce qu'il stimule au plus haut degré l'intelligence, la créativité, la perspicacité, la critique — déjà Shakespeare soutenait que l'art comique est supérieur à l'art tragique. Le rire nous sauve enfin, parce qu'il nous permet, quand le mal nous prend à la gorge et nous étouffe, de sortir — au moins un instant — de nous-mêmes et de notre souffrance, pour ne pas en être complètement brisés.

Mais attention: il y a rire et rire. Celui de Guido-Benigni en l'occurrence est l'héritier de la *commedia dell'arte*, avec sa verve spontanée et irrésistible qui emporte avec soi, comme une avalanche, tout ce qu'elle rencontre sur son chemin. Les *gags* les plus réussis du film, celui de l'inspection à l'école tout comme celui de la traduction simultanée que Guido improvise dans la chambrée des prisonniers, peuvent être lus comme un hommage à cette forme instinctive du répertoire comique. Mais surtout, le rire de Guido est un rire *salutaire*: il naît d'un attachement tenace et intelligent à la vie, en toutes ses dimensions de joie et de douleur, d'émerveillement et de mystère. C'est ici que l'on peut récupérer et comprendre l'allusion que le film fait à Schopenhauer: celui-ci a formulé une véritable théorie du rire, soutenant notamment que, chez l'homme, ni la gaieté ni l'humeur chagrine ne sont déterminées par des circonstances extérieures, mais par des causes intimes[4].

Le propre du rire de Guido apparaît en toute son évidence lorsqu'on met en contraste le protagoniste du film et le docteur Lessing, ce capitaine nazi épris de devinettes qui passait habituellement ses vacances à Arezzo, et que Guido retrouve au camp. Cet officier du *Reich* fait du rire un jeu vide, une sorte de narcotique sans rapport avec la vie réelle et ses drames. Guido recherche et suscite le rire pour transfigurer la vie de son fils et le sauver;

---

**4. Cité par S. GOUDET, *La vie est belle. Le rire et la mort sûre*, dans *Positif* 452 (1998) 32.**

Lessing, quant à lui, se complaît dans ses charades d'une façon qu'on pourrait appeler esthétisante, d'une manière *a-morale,* parce que détachée de la vie et, au fond, maniaque. Pour Guido, la vie est un mystère; pour le docteur, elle n'est qu'une devinette.

Une fois cette précision apportée sur le rire et sa «qualité», nous pouvons d'autant plus librement revenir à la question du départ, et affirmer ceci: celui qui, à la manière de Guido, suscite le rire des autres, est un précieux bienfaiteur de l'humanité; il emploie sa sensibilité artistique et son génie comique pour transfigurer quelques lambeaux de réalité et rendre celle-ci vivable et tolérable.

Voilà pour une première réponse à notre question. Cette réponse est vraie. Elle est partielle aussi. En effet, rire peut bien donner quelques instants de soulagement, ces instants restent inévitablement de «petites parenthèses» et, une fois la parenthèse refermée, la vie nous propose à nouveau toute sa charge de mal et de souffrance. Déjà au niveau du scénario du film, l'échappatoire du rire se révèle insuffisante: quand Guido, l'enfant endormi dans ses bras, marche dans l'épais brouillard qui a soudainement enveloppé le camp, il se trouve tout à coup face à une image horrifiante de cadavres entassés. L'image n'est que d'un instant, vision fugitive; et pourtant, elle éclate dans la conscience, certifiant cruellement que l'infamie a bien eu lieu: «là est l'impasse du jeu, la limite qu'aucun rire ne saura dépasser»[5]. Le petit Giosué peut continuer à dormir et à rêver; le spectateur, lui, se trouve confronté sans équivoque à la lourde réalité du drame, et le rire ne lui suffit plus.

Giosué lui-même, d'ailleurs, n'est pas sauvé parce que Guido le fait sourire à tour de bras; l'enfant est concrètement sauvé parce que son père *se sacrifie* pour lui. Redisons-le: le rire possède sans aucun doute une certaine puissance capable de métamorphoser les choses, mais cette puissance est limitée. En revanche, l'amour de Guido pour son fils ne s'arrête pas à son seul extraordinaire talent comique; il se déploie bien au-delà, jusqu'au sacrifice extrême de sa vie. Seul ce sacrifice transfigure véritablement la réalité, et, du fond même de l'horreur, peut laisser surgir le bonheur et le salut.

Revenons donc à la question capitale: comment l'homme peut-il survivre dans l'abîme du mal? Et donnons cette autre réponse, moins immédiatement évidente, mais tout à fait décisive: l'homme se sauve dans la mesure où il fait l'expérience d'un amour plus fort que le mal, un amour qui ne se ménage pas et qui est prêt à s'immoler en sacrifice pour donner le salut.

---

5. *Ibid.*, p. 33.

Les deux réponses que nous avons avancées se posent, comme on l'a dit, à deux niveaux différents. En même temps, elles s'enchaînent l'une à l'autre d'une façon naturelle: c'est en effet le même amour paternel qui suggère à Guido les innombrables et irrésistibles trouvailles de son jeu et qui le pousse à risquer et à donner sa vie pour que ce jeu marche jusqu'à la fin et que Giosué soit ainsi sauvé. Le jeu complexe de Guido, ses stratagèmes et son habileté burlesque, sont déjà l'oeuvre de son amour de père, qui n'accepte pas de voir son fils sombrer dans le gouffre de l'horreur. Mais à eux seuls, tous ces efforts seraient vains. L'amour doit aller plus loin pour transfigurer l'épouvantable réalité et tenir sa promesse; il doit aller jusqu'à tout donner pour la vie de Giosué. Seulement alors, le miracle s'accomplira, et la promesse sera tenue.

Remarquons enfin que les deux niveaux de lecture — la transfiguration par le comique et la transfiguration par l'amour sacrificiel — s'appliquent au même rapport fondamental père-fils et que c'est finalement l'existence et la solidité de ce rapport-ci qui rend possible la survie à travers le drame: ni les argousins nazis ni la vie au camp d'extermination ne réussissent à scinder ce lien entre Guido et Giosué. Jusqu'à la fin, Guido pense et agit *en père*, et Giosué réplique *en fils*[6].

Une autre vérité profondément chrétienne transparaît ici: c'est *en fils* que l'homme peut traverser indemne l'épreuve et la désolation du mal. La réalité de la croix le montre: Jésus-Christ a pu assumer le scandale et l'abomination de la crucifixion précisément parce qu'Il est le Fils du Père, comme le souligne une certaine iconographie du moyen âge à travers l'image de Dieu le Père soutenant de ses bras la croix du Christ. Dans le film, cette liaison père-fils demeure miraculeusement indestructible, et sa force sublime et émouvante est le point précis où la barbarie du nazisme est vaincue, parce qu'en elle, la personne humaine se révèle capable d'un amour sans condition, que nulle violence totalitaire ne peut annihiler. Ici, la fiction de *La vie est belle* se rapproche sans présomption du témoignage réellement offert par les martyrs des camps de concentration, de Maximilien Kolbe à Edith Stein, en passant par

6. Si le rapport père-fils domine la seconde partie du film, le premier volet est bâti plutôt sur le rapport amoureux entre Guido et Dora, sans pour autant que ce rapport soit laissé de côté pendant la seconde partie du film. Bien au contraire, Dora demeure toujours pour son homme la ressource ultime. C'est d'elle que Guido semble tirer tout l'amour et toute la grâce dont il fait preuve.

tous ceux qui, inconnus, ont cependant témoigné de la force extraordinaire de cet amour jusqu'au sacrifice qui transfigure la face de la terre et la vie des hommes.

## IV. - Vérité et mensonge: le jeu du dialogue

Il reste une objection de fond qu'on pourrait reprocher à *La vie est belle*. Elle est la suivante, à savoir que toute cette fantasmagorique construction que Guido bâtit à l'avantage de son fils, n'est, à strictement parler, que *mensonge*. Et un mensonge, si beau soit-il, n'est jamais une solution, en tant qu'il consiste précisément à se détourner de la vérité, et donc d'un bien auquel on ne peut renoncer. L'objection est importante. Nous verrons en quoi elle nous permettra d'avancer encore d'un pas dans notre analyse.

C'est vrai: on ne fonde rien de sérieux sur un mensonge. Mais peut-on considérer comme mensonge le formidable jeu que Guido imagine? En réalité, confronté à la folie du camp de concentration, notre protagoniste ne fait que rester fidèle à lui-même et à sa vision personnelle des choses; il ne fait que respecter jusqu'au bout l'*éthique des contes de fées*. Ainsi, dans le monde rigide et mécanique du camp où tout est scientifiquement programmé afin d'anéantir la liberté de la personne, Guido met tout son effort pour retourner la moindre contrainte à son avantage, tout comme il l'avait fait dans la première partie du film lors du service tardif au restaurant ou encore lors de l'enlèvement de Dora. Mais voilà qu'ici, le jeu est plus difficile. Plus dangereux aussi. Guido ne s'y engage pas moins entièrement, selon son habitude[7].

Néanmoins, reprenons notre objection. En effet, l'enfant reste trompé dans ce jeu. Il est sauvé, bien sûr, mais au prix d'une dissimulation totale de la réalité. À l'objection, il faut d'abord répondre en précisant que Giosué pourra un jour comprendre,

---

7. Il faut, en outre, tenir compte du principe selon lequel une double négation constitue une affirmation et, parallèlement, un double mensonge fait une vérité. Ainsi, face à la violence d'un énorme mensonge, organisé et structuré, tel le nazisme, l'affirmation et la défense d'une vérité se doivent parfois de passer par le mensonge. Par exemple, quand Guido, interrogé par son fils, nie que l'on puisse faire des boutons et du savon avec les hommes, à strictement parler, *il ment*. Mais il ment parce qu'il est en face d'un intolérable mensonge qui annihile la dignité humaine en réduisant *vraiment* les personnes à des boutons et à du savon. Qui sait si, à ce moment-là, le mensonge de Guido n'est pas le seul moyen de défendre la vérité?

quand on lui expliquera plus tard comment son père est mort. Mais, en outre, il faut bien reconnaître que l'enfant n'apparaît jamais complètement dupe. De toute évidence, il se refuse à entrer totalement, *aveuglément* dans le jeu de Guido. Il y entre par un effort, et qui sait s'il ne se raconte pas lui aussi une histoire, s'il ne joue pas, en quelque mesure, le même jeu que son père, pour lui faciliter la tâche et pour l'aider? Il est tout à fait possible que l'enfant comprenne, au moins partiellement, ce qui se passe — la question demeure ouverte — parce que le film ne veut pas donner les éléments d'une réponse univoque sur ce point — et qu'il se laisse prendre au jeu parce que son père le lui demande, et parce qu'il faut croire son papa.

Bref, nous croyons que Guido sauve son enfant non pas au moyen d'un mensonge, mais en l'invitant à entrer dans l'univers fabuleux qui est le sien et en le stimulant à partager son effort pour transfigurer le monde — à travers le rire certes, mais surtout à travers l'amour, cet amour dont témoigne entre autres la scène émouvante où père et fils se servent du haut-parleur du camp pour envoyer encore une fois à Dora leur message d'amour: «*Buongiorno Principessa!*» D'ailleurs il est clair que, pour Giosué aussi, la participation au jeu représente vraiment un sacré effort, une épreuve, un sacrifice qu'on ne peut pas expliquer simplement en raison des 1.000 points requis pour obtenir le premier prix.

L'enfant entre donc dans ce jeu non par duperie, mais par confiance. Ce qui le sauve, c'est la foi, non le mensonge. Le dialogue entre Guido et Giosué n'est nullement un tissu de tromperies, il est plutôt un parcours initiatique, une introduction de l'enfant à l'univers de Guido, à sa conception de la vie en tant que don merveilleux et que mystère inépuisable. Bien entendu, cela se fait dans des conditions limites, mais qui n'annulent pas l'espace de liberté du petit Giosué. Il en va de même dans l'expérience chrétienne de l'initiation à la foi: celle-ci se réalise toujours à l'intérieur d'un rapport de paternité et dans un dialogue qui exalte le jeu des libertés.

Ne trouve-t-on pas, dans l'économie de ce dialogue entre père et fils, quelques échos lointains du dialogue biblique entre Abraham et Isaac, lors du sacrifice au pays de *Morija*? Là aussi, le fils n'est probablement pas sans comprendre quelque chose; là aussi, le père, interrogé à propos de la victime du sacrifice, répond en invitant son fils à entrer dans son attitude d'obéissance et de confiance absolue: «C'est Dieu qui pourvoira à l'agneau pour l'holocauste» (*Gn 22*, 8). Dans ces paroles d'Abraham, aucun mensonge ni imposture, mais seulement l'ouverture d'un espace de liberté et de vérité proportionné à l'âge et à la situation d'Isaac.

## V. - Conclusion

Cette lecture de *La vie est belle* correspond-elle aux intentions de R. Benigni? Celui-ci a-t-il voulu parler précisément du sacrifice comme chiffre majeur de son film? Notre tentative d'interprétation ne prétend pas fournir une lecture complète et définitive de l'oeuvre; elle ne prétend pas non plus deviner les intentions qui en ont mû le réalisateur. Il nous semble, néanmoins, que bien des éléments de l'oeuvre en question invitent à une lecture parabolique, et donc symbolique. Le film est très simple dans sa composition et dans son message immédiat (la vie est belle!); il n'en est pas moins imprégné d'une rare finesse qui rend chaque détail important pour la compréhension. Pour donner quelques exemples, citons la splendide réflexion de l'oncle apprenant à Guido l'art de servir à table («Dieu sert les hommes mais il n'est pas le serviteur des hommes»); le jeu subtil qui se déploie entre Guido et Dora qui demandent des miracles à la Vierge Marie; ou encore, sur un autre plan de lecture, l'arrière-fond biblique du nom de Giosué (Josué=Jésus). Ce sont autant de détails qui suggèrent l'importance de l'univers des valeurs chrétiennes dans l'économie du film. D'ailleurs nous avons constaté à quel point, rien qu'en essayant de saisir le canevas essentiel de celui-ci, on se trouve inévitablement confronté à des termes tels que ceux de *don, miracle, confiance, transfiguration et sacrifice,* termes qu'on est bien obligé d'emprunter au langage de la foi. Nous sommes convaincu qu'en dehors du recours à ces concepts, l'intelligence profonde de l'oeuvre demeure inaccessible.

Ainsi, dans sa simplicité et son immédiateté, le film n'en exige pas moins une lecture stratifiée. Cette lecture trouve son tremplin dans l'attitude du protagoniste, Guido, qui opère une mise en abîme de la situation concrète du camp de concentration et un redoublement du réel par la farce ou par le jeu. Sur cette lancée, et par la forme parabolique du film, le spectateur est invité à prolonger la stratification, en lisant dans la folie du nazisme la somme de toute horreur, et dans le jeu de Guido l'expression tenace d'un amour capable de tenir sa promesse, jusqu'à la fin. Le *jeu dans le jeu*, c'est-à-dire le dialogue entre Guido et Giosué, entre le père et le fils, telle est enfin l'entière manifestation de l'amour dans sa créativité, sa tenacité et sa liberté.

*B-1050 Bruxelles* Davide ZORDAN, O.C.D.
**Avenue de la Toison d'Or, 45**

**Sommaire.** — Le comédien italien R. Benigni a réussi à étonner et émouvoir profondément le monde du cinéma avec *La vita è bella*, un film délicat et vaguement fellinien qui, sans lourdeur ni dérapage, évoque l'Holocauste en racontant l'histoire — ou pour mieux dire, la fable — de Guido, Dora et Giosué. Peut-on affirmer que la vie est belle pour une famille soudainement jetée dans l'horreur d'un camp de concentration? Si le réalisateur du film peut répondre par l'affirmative, c'est que son oeuvre, présentée sous forme de parabole, a la stature d'un acte de foi. Notre essai de lecture souligne la parenté surprenante du film avec l'univers des valeurs chrétiennes et révèle quelques analogies avec l'économie de notre salut. Sur son fond, se dégagent le mystère du Père, la vocation filiale de l'homme et l'abandon confiant dans la foi qui donne de s'unir au sacrifice rédempteur du Christ.

**Summary.** — The italian comedian R. Benigni has succeeded in astonishing and touching deeply the world of the cinema with *La vita è bella*, a sensitive film, in style something like Fellini. The film evokes the Holocaust without being too heavy and without elaboration; it simply relates the story — or perhaps the *fable* — of Guido, Dora and Giosué. Can we say that life is good for a family suddenly thrown into the horror of a concentration camp? The film's director can answer in the affirmative because his work has the status of an act of faith, and because it is presented as a parable. This essay underlines the surprising connection between the film and the world of Christian values, and brings out some clear analogies with the economy of salvation. With this in the background, the mystery of the Father becomes clear, as does man's vocation to be «son»; and one understands that confident surrender in faith which allows man to be part of the redemptive sacrifice of Christ.