

## DE MARCELINO A MARCELLINO

JEAN-CLAUDE SEGUIN

Université de Saint-Etienne

A Christian Metz et Marcel Oms

### DES CONDITIONS D'UNE APPROCHE CONTRASTIVE

A vingt-cinq ans d'intervalle, deux metteurs en scène adaptent la même nouvelle de José María Sánchez Silva, *Marcelino, pan y vino* écrite en 1952. Dans un cas, Ladislao Vajda (1906-1965), Hongrois installé en Espagne, propose l'une des oeuvres essentielles du cinéma réalisé sous le franquisme. Dans l'autre, l'Italien Luigi Comencini (né en 1916) réalise un film-remake qui est également un jalon dans une carrière amplement consacrée à l'enfance et à l'adolescence. Ainsi nous nous trouvons face à un triple phénomène : un livre, une première et une seconde adaptations cinématographiques, cette dernière étant à son tour le remake de la première. Il est évidemment illusoire de prétendre établir une comparaison d'ordre stylistique entre une nouvelle et un film dans la mesure où le matériau est fondamentalement différent. Dans son excellent ouvrage *Le récit filmique*, André Gardies signale fort justement qu' :

Il n'y a point d'équivalence entre roman et film, entre littérature et cinéma ; tout au plus des similitudes dont il faut, de surcroît, saisir aussi exactement que possible les lieux et modes de manifestation. Adapter un roman à l'écran ce n'est pas établir une équivalence entre l'écrit et l'oral.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 4.

Jean-Claude SEGUIN

Il ne serait d'ailleurs pas davantage productif d'aller s'interroger sur les ressemblances/différences des deux films si l'interrogation ne dépassait pas le simple bilan comptable.

Ce qui est vrai c'est que les trois auteurs - Sánchez Silva, Vajda et Comencini - construisent leur récit à partir d'un fonds commun que le premier nous propose. En 1955, le *Répertoire général des films* résumait ainsi le film :

Un nourrisson abandonné à la porte d'un couvent est recueilli par les bons Frères dont il devient la joie et le souci. L'enfant grandit au milieu d'eux, ayant ainsi tout un groupe de papas, qui rivalisent de gentillesse à son égard malgré ses inévitables sottises d'enfant. Par hasard il rencontre une jeune femme appelant son fils et il se rend compte qu'il n'a pas de maman. Une interdiction a mis en jeu sa curiosité et, malgré la défense qui lui en a été faite, il finit par monter au grenier où il découvre un grand Christ. D'abord effrayé, il s'enhardit jusqu'à lui parler, puis les jours suivants il lui apporte du pain et du vin. Le Christ remercie l'enfant et l'interroge. Pour le récompenser il promet à Marcelino d'exaucer son plus grand désir : «Voir ma maman et la tienne», répond le petit garçon. Quand les moines intrigués par le manège s'aperçoivent du miracle, Marcelino aura retrouvé sa maman.

Ce résumé pourrait également convenir à la nouvelle ou au remake de Comencini pour peu que l'on veuille en modifier quelques termes. Et en effet, les trois oeuvres ont en commun une narrativité où la nouvelle, par son antériorité, fonctionnerait en quelque sorte comme une banque de données.

Tout en tenant compte des limites qu'une telle comparaison impose, nous nous sommes tout particulièrement interrogé sur une - la - séquence du film : la rencontre entre Marcelino et le Christ en croix. Afin de mesurer l'évolution et les glissements successifs, outre les trois documents nous avons utilisé le découpage technique du film, étape essentielle entre la nouvelle et le film de Vajda.

### LES DIFFÉRENTS «MARCELINO»

La publication en 1953 de *Marcelino, pan y vino* constitue un événement dans le monde éditorial puisque l'oeuvre sera très rapidement traduite en vingt-six langues. Encore faut-il souligner que ce succès est dû pour beaucoup à la diffusion mondiale du film de Vajda. Selon les propres termes de José María Sánchez Silva (né en 1911), ce conte «para padres e hijos» :

es una historia cristiana muy como dulce y suave y hasta algo preñada de la idea de la muerte, tan ajena a la juvenil grey por lo común.<sup>1</sup>

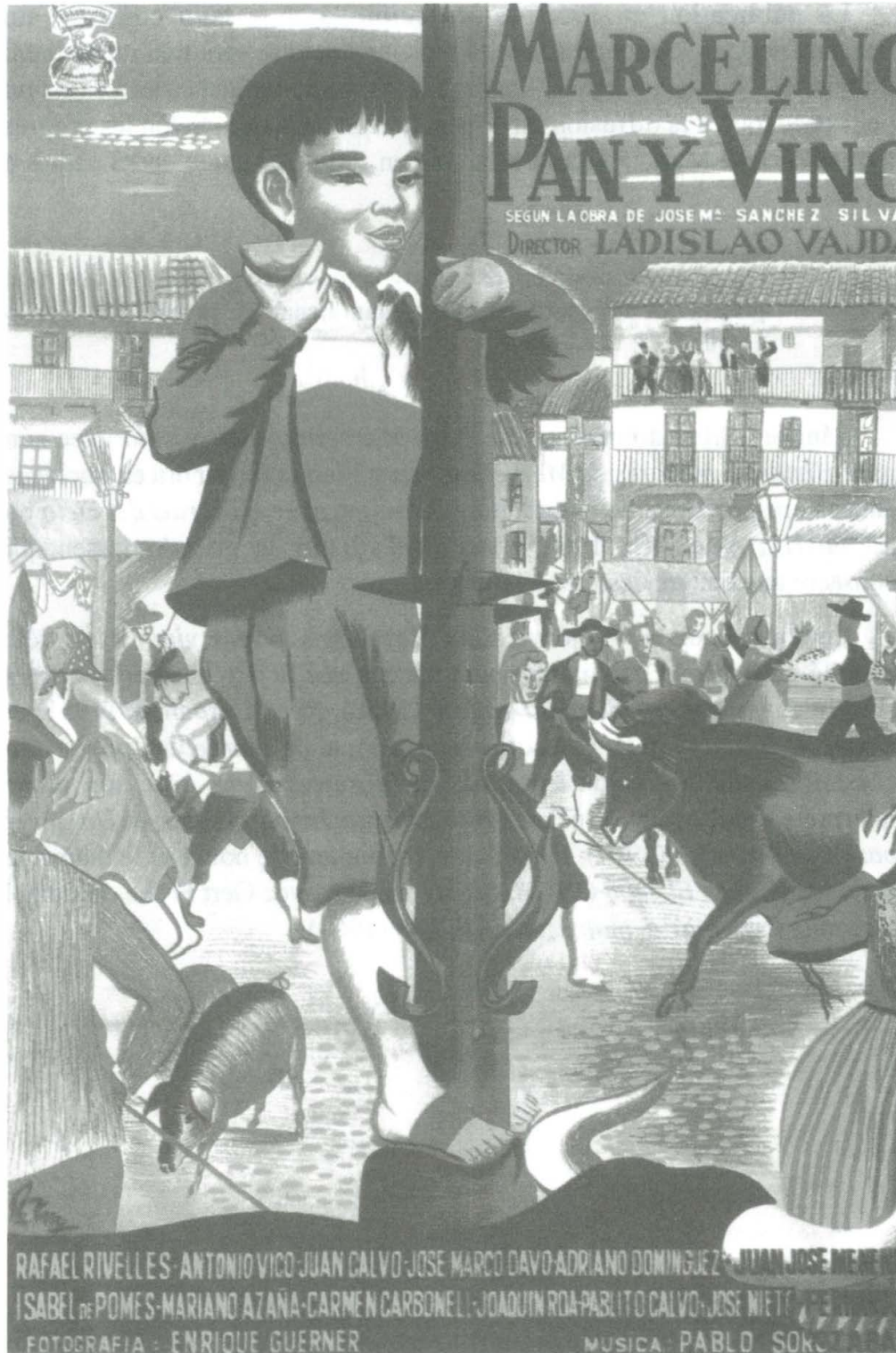
Sánchez Silva donnera une suite à *Marcelino, pan y vino* avec son récit *Historias menores de Marcelino Pan y Vino* et deviendra en quelques années un spécialiste de la littérature enfantine avec *Historias del cielo* ou *La burrita Non...* En 1968, il reçoit d'ailleurs le prix Andersen qui consacre une oeuvre destinée à la jeunesse.

Lorsque Ladislao Vajda réalise *Marcelino, pan y vino*, il est déjà installé en Espagne depuis plusieurs années et a déjà réalisé des oeuvres significatives comme *Séptima página* (1950), *Ronda española* (1951) et *Carne de horca* (1953). Le succès international de *Marcelino, pan y vino* conduira Ladislao Vajda à tourner deux autres films avec son jeune interprète Pablito Calvo (né en 1946) : *Mi tío Jacinto* (1956) et *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957). Par ailleurs, il abordera de nouveau le thème de la jeunesse dans *El cebo* (1958), oeuvre insolite avec Gert Fröbe et Michel Simon et dans *María, matrícula de Bilbao* (1960).

---

<sup>1</sup> Cité par Carmen Bravo-Villasante, *Historia y antología de la literatura infantil universal*, Valladolid, Editorial Miñón, 1988, Tome I, p. 194.

Jean-Claude SEGUIN



## De Marcelino a Marcellino

L'Italien Luigi Comencini, en revanche, n'adapte la célèbre nouvelle qu'après avoir réalisé une longue série de chefs-d'œuvre consacrés à l'enfance dont *L'incompris* (1967), *Casanova, un adolescent à Venise* (1969), *Les aventures de Pinocchio* (1972), *Eugenio* (1980) et *Cuore* (1984). Les critiques ont toujours remarqué, avec raison, l'extrême délicatesse que Comencini mettait à traiter ce type de sujet. Il n'est donc pas étonnant que le metteur en scène et la nouvelle aient fini par se rencontrer en 1991.

Il ne faudrait pas oublier par ailleurs, les multiples représentations que l'oeuvre a suggérées, ne serait-ce que dans les nombreuses rééditions dont certaines ont associé texte et image<sup>1</sup>. Ajoutons-y en outre les nombreuses affiches qui ont habillé les films et qui sont autant d'images «secondes» - mais non secondaires - susceptibles de tirer le film dans telle ou telle direction.

### DU TEXTE AU DÉCOUPAGE TECHNIQUE

La rencontre de Marcelino et du Christ en bois est, à juste titre, l'épisode le plus célèbre de la nouvelle et des deux adaptations. Cet épisode commun aux trois oeuvres va tout d'abord nous permettre d'apprécier les modifications subies par la matière narrative initiale dans les deux univers esthétiques, celui de Ladislao Vajda et celui de Luigi Comencini.

Si la nouvelle est à envisager comme un objet littéraire dont le récit servira de matière première au découpage, ce dernier fonctionne en quelque sorte comme le lieu de passage obligé entre la nouvelle et son adaptation : il dépouille le texte de l'essentiel de ses dimensions esthétique et stylistique pour n'en retenir que l'ossature minimale. Le découpage, qui n'a pas à proprement parler d'ambition littéraire, néglige par conséquent l'arbitraire de l'écriture et échappe presque totalement à une analyse d'ordre esthétique dans la mesure où il n'est pas pensé dans une relation émetteur/récepteur. On pourrait bien entendu penser que le destinataire existe, mais il se confond dans le cas présent avec l'émetteur : Vajda réalise un découpage technique pour Vajda. Dans la réduction qu'opèrent

---

<sup>1</sup> Nous pouvons citer ici l'édition réalisée par Edición Doncel en 1975 dont les illustrations sont dues à Lorenzo Goñi et celle d'Espasa Calpe de 1991 qui reproduit les photographies de plateau de Franco Bellomo.

Jean-Claude SEGUIN

les coscénaristes Sánchez Silva et Vajda<sup>1</sup> nombre d'éléments disparaissent, éléments qui constituent, en quelque sorte, les pièces détachées d'une esthétique en partance. Un exemple illustrera notre propos : alors que le jeune Marcelino est enfin parvenu à rentrer dans le grenier, Sánchez Silva écrit :

Marcelino no había visto jamás un crucifijo tan grande ni de bulto, con un Jesucristo del tamaño de un hombre de veras clavado a la cruz, tan alta como un árbol.

Dans la description offerte, l'élément comparatif, construction stylistique, fonctionne à trois reprises : «tan grande», «del tamaño de un hombre de veras», «tan alta como un árbol». Si nous nous reportons au découpage nous remarquons l'évolution de cette description :

El hombre está en una cruz grande; es un Cristo de madera de tamaño natural. Es bello y esbelto.

Il serait tentant de voir dans cette démarche réductrice, un appauvrissement. Or, il n'en est rien dans la mesure où le travail des deux auteurs est de ne faire passer que la narrativité d'un schéma/nouvelle à un schéma/découpage.

Les exemples de ce type sont légion, et il serait lassant, probablement inutile, d'en dresser la liste, à moins de vouloir faire marche arrière et d'envisager le texte à la lueur du découpage technique. En revanche, dans quelques cas significatifs, les auteurs vont introduire une série d'éléments qui modifient la relation Christ/enfant. D'où l'intérêt qu'il y a à mesurer toute la distance qui sépare les deux appréciations suivantes :

Se acercó al pie de la cruz y, mirando con fijeza la cara del Señor, la sangre que le goteaba de la frente por las heridas de la corona de espinas, las manos y los pies clavados al madero y la gran llaga del costado, sintió llenársele los ojos de lágrimas.  
(nouvelle)

---

<sup>1</sup> Rappelons qu'il convient de distinguer le découpage *a priori* du résultat *a posteriori*. En Espagne, il est d'usage de publier le découpage prévu, en France c'est un découpage après visionnement qui est publié.

## De Marcelino a Marcellino

et :

En su cuerpo no vive ya la agonía ni el tormento, sino la paz.  
(découpage)

Cette réduction - opérée nécessairement par les scénaristes avec la complicité évidente de l'auteur de la nouvelle - conduit à des suppressions nécessaires qui permettent toutefois de renouveler l'image du Christ. Dans un cas c'est un être agonisant dont la douleur et la souffrance sont amplement soulignées (sangre, goteaba, frente, heridas...) ; dans le second, c'est l'image d'un Christ venant de l'au-delà, d'un être surnaturel que les scénaristes retiennent (la paz).

Le mécanisme se précise dans les quelques lignes suivantes du découpage technique :

Está impresionado y cada vez gana en él más importancia la sensación de que aquél aún no está muerto del todo y está sufriendo.

La relecture opérée fait du regard de l'enfant le lieu à partir duquel la scène semble se construire. Si au préalable la souffrance du Christ était à l'origine des larmes de l'enfant, nous avons ici brusquement le sentiment qu'une inversion se produit et que l'observation attentive de l'enfant - dans laquelle il n'est pas interdit de voir la recherche du père - reconstruit la douleur et «ressuscite» Jésus-Christ. Dans cette même scène l'auteur de la nouvelle va de nouveau insister sur l'aspect du personnage :

Marcelino había visto muchas veces a Jesús, aunque siempre pintado en el cuadro que había en el altar de la capilla, o en los crucifijos pequeños, como de juguete, que llevaban los frailes. Pero nunca le había visto «de verdad» como ahora, con todo el cuerpo desnudo y de bulto, que él podía rodear con sus manos y había aire por detrás.

Dans cette étude contrastive entre la nouvelle et le découpage technique, une modification non négligeable s'est glissée. Dans la nouvelle, l'identification entre le référent et sa représentation sculpturale est telle que l'enfant finit par partager la douleur du Christ qui dès lors lui fait verser des larmes. Le découpage technique instaure un autre type de



relation dans laquelle l'enfant semble faire surgir de son propre monde imaginaire l'image d'un Christ revenant à la vie.

Ces quelques exemples permettent de mesurer la nature et l'importance des informations retenues par le découpage : si la «matière» stylistique est amplement minorée, le nouvel état du récit laisse également apparaître des modifications de la «matière» narrative. Ainsi ce passage obligé, dont la fonction est d'approcher ce qui pourrait être un récit «sans style», montre si besoin en était que l'évacuation ne saurait être absolue tant il est vrai que style et récit interfèrent constamment et que toucher à l'un c'est déjà modifier l'autre.

### DU DÉCOUPAGE TECHNIQUE AU FILM

Nous savons combien l'effet réducteur du scénario est indispensable pour pouvoir «reverser» le récit dans l'univers filmique. Le cinéma - et son langage - va ainsi puiser dans ces données afin de nourrir son propre récit, mais en construisant à son tour l'univers fictionnel du film. Si entre la nouvelle et le découpage technique, nous avons pu observer des modifications touchant à la narrativité, cela est moins vrai dans l'étape suivante dans la mesure où le découpage technique est en quelque sorte le «plan» du futur film.

Certes il ne faudrait pas négliger telle ou telle différence qui pourrait modifier, au moins très partiellement, le récit. C'est ainsi que certains plans ont été ajoutés (le point de vue «depuis» la cellule de Fray Malo), ont été fondus (les n° 443 et 444 du découpage) ou transformés (les plans situés dans le grenier). Mais ces modifications, qui semblent relever davantage de problèmes d'ordre technique, ne transforment pas globalement le récit que propose le découpage.

Là où l'élaboration filmique commence c'est dès lors que le film prend en charge les différentes reconstructions qu'induit cette nouvelle étape, c'est-à-dire l'oeuvre prenant à son compte le «langage cinématographique» et sa spécificité. La matière filmique est trop riche et diversifiée pour que nous puissions envisager tous ses aspects en quelques lignes, aussi avons-nous préféré n'en retenir que trois : l'espace, la lumière et l'interprète.

Dans *Marcelino, pan y vino*, l'articulation spatiale fonctionne de façon extrêmement importante : les lieux de niveau 1 (rez-de-chaussée) et ceux de niveau 2 (le premier étage). Dans le premier cas, il faut y inclure les



## De Marcelino a Marcellino

différentes cellules, la cuisine, le hall et, dans le hors-champ, le jardin... ; dans le second, nous trouvons la première salle (*el antedeván*) et le grenier. Entre les deux, l'escalier, lieu «inévitabile» de passage d'un niveau vers un autre. Nous savons combien la structure spatiale au cinéma a utilisé cet élément qui fait passer un personnage d'un état à un autre<sup>1</sup>. Rien que de très banal dans ce traitement spatial si ce n'est que sa visualisation «matérialise» sa présence par un effet de réel propre au cinéma. Le niveau 1 est à l'image de notre monde, le niveau 2 constituerait un «passage», lieu de transition qui ouvrirait les portes d'un niveau 3, non visible, qui serait alors celui du domaine des Cieux, destination finale de Marcelino.

Le film de Vajda se plaît également à souligner l'importance que revêt la lumière dans ce passage délicat. Rappelons que l'opérateur, Enrique Guerner (1895-1962), d'origine autrichienne avait subi l'influence de l'expressionnisme avant de devoir fuir l'Allemagne à cause de ses origines juives. Dès le premier plan, la provenance de la lumière multiplie les ombres portées dans des sens contradictoires (éclairages latéraux : *key-light*, lumière d'attaque principale et *cross-light*, appoint ou contrepoint lumineux). Cette «errance» de la lumière et des ombres s'inscrit comme un indice de conflits futurs où le blanc de l'un et le noir de l'autre acquerront des valeurs métaphoriques. Mais le moment essentiel de cette prise en compte de l'éclairage est, on s'en serait douté, celui de la «transmission» au cours duquel Marcelino donne la communion au Christ : en trois plans, nous voyons de quelle façon la lumière quitte dans un premier temps le visage de la sculpture pour se poser sur l'enfant et éclairer enfin la main au moment miraculeux où il va pour saisir le pain. Inutile d'insister sur la valeur que la lumière acquiert à cet instant : la diaphanéité dans laquelle est plongée la scène n'est que la traduction matérielle d'une présence supérieure.

Il faudrait enfin s'interroger sur l'enfant et son interprète dont nous savons que le jeu n'était nullement «spontané», ainsi que nous l'a déclaré Juan Mariné :

Pablito Calvo es un niño que le decían : «Tienes que hacer esto, estirar la mano, mirar aquí» y como era un buen director Ladislao

---

<sup>1</sup> Nous en trouvons un célèbre exemple dans *Citizen Kane* où le changement de niveau se construit à partir d'une structure extérieur-inférieur-vie publique et intérieur-supérieur-vie privée.

## Jean-Claude SEGUIN

Vajda, pues realmente el niño interpretó, pero en el fondo quizá... era Ladislao Vajda más que él, más que Pablito.<sup>1</sup>

Ce caractère non spontané est également souligné par Adriano Domínguez qui nous raconte cette anecdote :

*Marcelino, pan y vino* supuso un hito importante en la historia del cine español, no sólo por la trascendencia de la propia película, sino también porque fue una de las primeras ocasiones en las que el papel fundamental estuvo desempeñado por un niño. Pablito Calvo - seis años y medio - fue convenientemente aleccionado en el sentido de que aquel trabajo era ni más ni menos que un juego. En uno de los ensayos, Juan Calvo, que hacía el papel de Fray Papilla, debía reprenderle para que no subiera a una escalera. El actor lo hizo con todas las de la ley, dando la entonación exacta; en una palabra, como si el «chorreo» fuera real. El niño, que no se esperaba aquello, miró al director y casi iniciando el llanto, advirtió:

- ¡Yo no juego con ese señor gordo!

En efecto, Juan Calvo estaba más bien gordo. Hubo que explicarle a Pablito que aunque Fray Papilla pareciera enfadado, no hacía sino jugar. Con muchos miramientos, pudo reanudarse el rodaje.<sup>2</sup>

Le jeune Pablito Calvo (né en 1946) fait évoluer le personnage de Marcelino vers l'innocence et la malice. Son espièglerie transparait tout au long du film, et même dans ce passage où la gravité est essentielle, Marcelino après avoir dérobé une tranche de pain, regroupe les tranches restantes pour que fray Papilla ne s'aperçoive de rien. En outre, sa «relation» avec le Christ en croix relève davantage d'une rencontre magique que d'une volonté métaphysique : l'enfant arbore un large sourire face à l'image du sacré. A la suite de ce film, Pablito Calvo allait connaître une fulgurante et brève carrière<sup>3</sup>.

---

1 Propos recueillis lors d'une entrevue avec Juan Mariné le 7 avril 1988 à la Filmoteca de Madrid.

2 Adriano Domínguez. *Memorias de un actor*, Madrid, Ediciones Dyrsa, 1984, p. 71.

3 Après les trois films avec Vajda, il tournera successivement *Totó e Marcellino* (1958) d'Antonio Musu, *Juanito* (1960) de Fernando Palacios, *Alerta en el cielo* (1961) de Luis César Amadori, *Dos años de vacaciones* (1962) d'Emilio Gómez Muriel et *Barcos de papel* (1962) de Román Viñoly Barreto.

## De Marcelino a Marcellino

La conjugaison de ces trois aspects (espace, lumière et interprétation) parmi bien d'autres permet de construire un style propre à faire de cette scène un moment purement et simplement merveilleux en adoucissant la dimension métaphysique pour développer le caractère de conte ou de fable de la nouvelle. Il faut d'ailleurs rappeler que le film se donne dès le début comme une histoire merveilleuse que l'on raconte à une petite fille pour qu'elle guérisse. Dans ce film, Ladislao Vajda dont nous ignorons par ailleurs les convictions intimes, a infléchi le récit dans une direction qui privilégie le merveilleux au sacré, se démarquant ainsi de la nouvelle. Certes, il ne nous est pas interdit de penser que le moment de la transmission/communion reproduit à l'inverse l'image de la création de l'homme par Michel-Ange figurant dans la chapelle Sixtine, mais le plan se construit à partir d'un regard extérieur, celui d'un spectateur anonyme et non pas celui de l'enfant lui-même. Est privilégié le regard sur l'enfant et non le regard de l'enfant. La force de cette scène semble avoir trouvé sa traduction dans l'évolution qui a présidé au choix des supports publicitaires et tout particulièrement des affiches. Dans un premier temps, l'affiche retenue fut celle de Marcelino au sommet d'un mât de cocagne duquel il observe la fête du village. Plus récemment lors d'une nouvelle sortie du film, Jano a réalisé une affiche qui retient cette scène fondamentale.

Jean-Claude SEGUIN



La Pelicula de estas  
Navidades

**PABLITO CALVO**

**Marcelino  
PAN Y VINO**

PABLITO CALVO · RAFAEL RIVELLES · ANTONIO VICO · JUAN CALVO · JOSE MARCO DAVO  
ADRIANO DOMINGUEZ · JUAN JOSE MENENDEZ · ISABEL DE POMES  
MARIANO AZAÑA · CARMEN CARBONELL · JOAQUIN ROA · JOSE NIETO · FERNANDO REY

**CREST**

SEGUN LA OBRA DE

JOSE M. SANCHEZ SILVA · ENRIQUE GUERNER · PABLO SOROZABAL

DIRECCION

LADISLAV VAJDA

FOTOGRAFIA

ALFONSO CHAMARTIN

MUSICA



Le divertirá, le conmoverá... Una película eternamente joven

## DE MARCELINO À MARCELLINO

Il fallait un courage certain pour s'attaquer vingt-cinq ans après à ce film magique qui était resté si présent dans la mémoire collective. Car si le film connut un succès international, en Italie ce fut un triomphe ainsi que le rappelle Adriano Domínguez qui jouait le rôle de Fray Bautizo dans le premier *Marcelino* :

Aparte del éxito que obtuvieron en España, estas cintas batieron records de taquilla en países como Italia, donde se formaban largas colas para ver *Marcelino, pan y vino*.<sup>1</sup>

En effet, le succès italien du film dépasse toutes les espérances : en 1958, l'oeuvre est adaptée pour le théâtre et en 1959 c'est la télévision qui à son tour reprend la nouvelle. L'impact du film est resté suffisamment présent pour que plus de trente ans après Ettore Scola lui rende un hommage discret dans son oeuvre *Splendid* (1988). On ne pouvait rêver mieux pour cette nouvelle version que ce spécialiste de l'enfance qu'est Luigi Comencini. Le film est une coproduction hispano-italo-française où nous retrouvons Fernando Fernán Gómez et Alfredo Landa, ce dernier dans le rôle de Fray Papilla.

Cette nouvelle adaptation suppose une situation différente de la première de Ladislao Vajda. Ici, l'auteur part d'une double position : le film est à la fois l'adaptation d'une nouvelle, mais il est de fait également le remake d'un film. Ce nouveau scénario élaboré par Luigi Comencini, Enrique Cerezo, Ennio De Concini et Josette Barnetch se devait de prendre en compte cette double filiation.

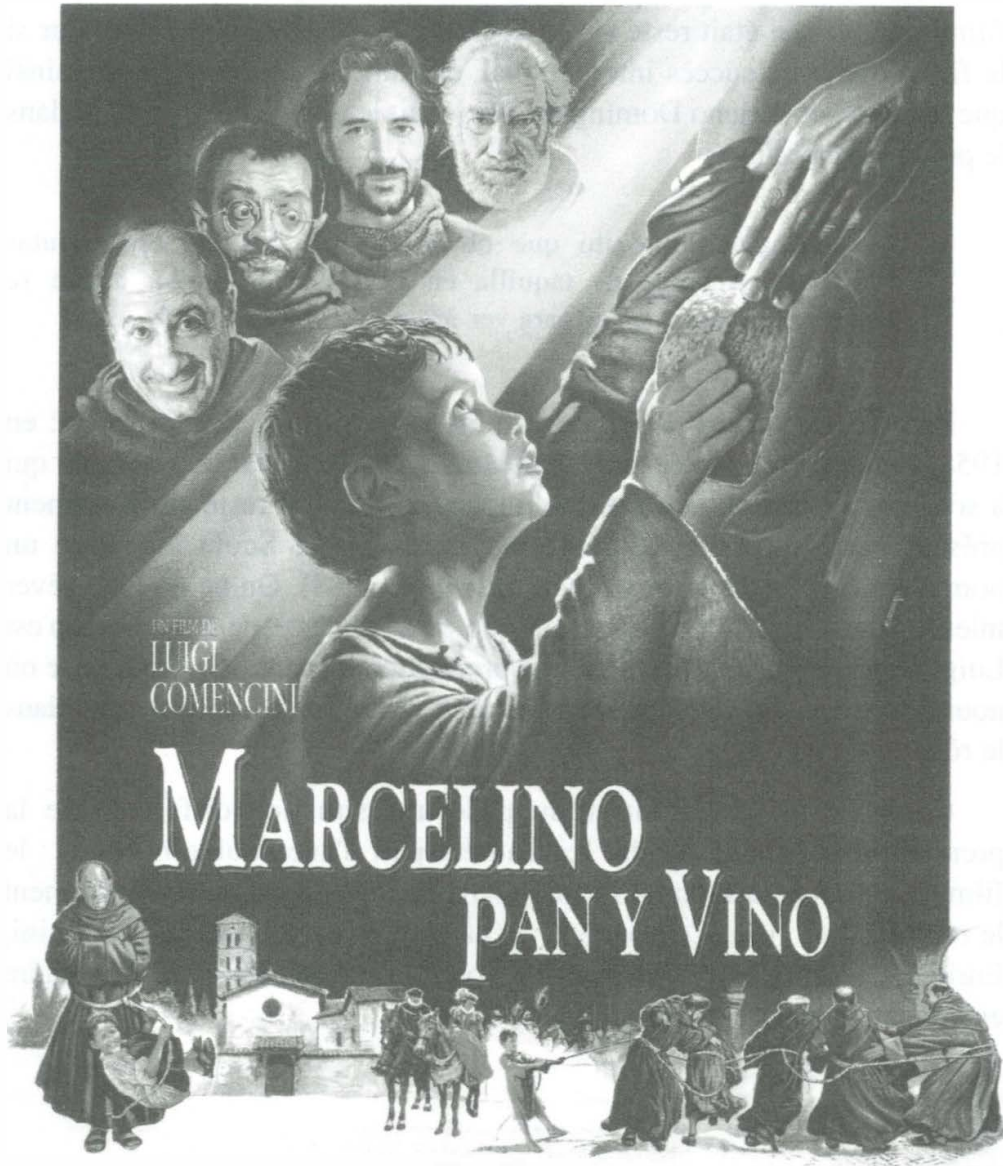
---

<sup>1</sup> Adriano Domínguez, *Ibid.* p. 71-72.



Jean-Claude SEGUIN

ENRIQUE CEREZO - VIDEO MERCURY FILMS, S.A. PRESENTA



UN FILM DE  
LUIGI  
COMENCINI

# MARCELINO PAN Y VINO

ENRIQUE CEREZO PRESENTA

UNA PRODUCCION VIDEO MERCURY FILMS, S.A. UN FILM DE LUIGI COMENCINI

MARCELINO  
PAN Y VINO

FERNANDO FERNAN GOMEZ Y LA PRESENTACION CINEMATICA DE NICOLO PAOLUCCI EN EL PAPEL DE MARCELINO

CON ALBERTO GRACCO DIDIER BENEURAU LUCIO ROMERO Y EL CANTANTE DE CANTABRIGA ALFREDO LANDA EN EL PAPEL DE PAPA

MONTE RABAE DE LA CUEVA EN EL PAPEL DE PRODUCCION ANGEL HUETE EN EL PAPEL DE PRODUCCION FRANCO DI GIACOMO A.L.C.

EN UNO DE LOS CENTROS DE LA ESCUELA DE JOSE MARIA SANCHEZ SILVA EN EL PAPEL DE LUIGI COMENCINI

UNA CO-PRODUCCION CON VIDEO MERCURY FILMS, S.A. Y UN PRODUCTOR GROUP EN EL PAPEL DE U.G.C.P.H. EN EL PAPEL DE



United International Pictures

© 1993 VIDEO MERCURY FILMS, S.A.

## De Marcelino a Marcellino

Contrairement au film de Ladislao Vajda, celui de Comencini morcelle l'extrait choisi, il lui fait perdre son unité en interpolant quelques plans qui renvoient vers d'autres personnages l'intérêt de la scène. En outre, l'ensemble est construit comme un rêve, Marcellino ne dit-il pas : «ho sognato» ? Ce doute s'explique d'autant mieux que l'enfant qui s'entretient avec le Christ est malade et en proie à de violentes fièvres. Luigi Comencini nous donne cette séquence comme une «vision» de l'enfant, vision qui s'apparente bien davantage à une apparition mystique. Il existe ainsi un parti pris apparent de rendre à l'épisode sa dimension métaphysique tout en prenant une certaine distance dans le traitement qui en est fait. Ainsi le jeune Nicolo Paolucci a quelques années de plus que Pablito Calvo ce qui en fait un être plus conscient. Cela apparaît de façon particulièrement significative à la fin de l'extrait où il verse des larmes à la vue de la souffrance du Christ, revenant ainsi à une plus grande «fidélité» au récit. En outre, lorsqu'il va chercher la tranche de pain, il ne recompose pas le long pain comme l'avait fait Pablito Calvo, le personnage est moins malicieux, plus «responsable». Ce qui pourtant constitue de loin l'élément le plus important du passage c'est bien entendu l'instant où Marcellino décloue la main du Christ pour que celui-ci puisse se saisir de la tranche de pain. Ce geste transforme bien sûr l'approche qui est faite du personnage et de la situation et fait perdre partiellement à la relation enfant/Christ son caractère miraculeux : l'offrande/communion se transforme en geste de solidarité/échange entre deux êtres proches par certains aspects de ceux de *Nazarín* où dans la scène finale une vieille femme tend à Nazarín l'ananas dans un splendide geste de solidarité. Si le cinéaste ne peut pas totalement évacuer la dimension métaphysique du passage, en l'inscrivant dans un rêve, il en fait le produit d'un esprit - ici malade - et limite son caractère divin. En outre, le morcèlement de la scène<sup>1</sup> provoque à son tour celui de l'espace dont la valeur symbolique disparaît dans *Marcellino*.

S'appuyant sur un traitement différent de l'image, Luigi Comencini aborde autrement la scène. Ainsi, nous l'avons déjà vu, le choix de «vieillir» l'enfant semble faire perdre à l'épisode l'aspect merveilleux qu'il a dans la version de Vajda. En outre, la construction de l'épisode de *Marcellino* (26 plans en 5mn 50) diffère sensiblement de celle de *Marcelino, pan y vino* (36 plans en 5mn 06). Dans la première oeuvre, le rythme des plans permet de mettre d'autant plus en valeur le long plan de

---

<sup>1</sup> Il faudrait ici parler de syntagme alterné dans la typologie de Christian Metz.



la «communion» qui dure 35 secondes alors que la lenteur rythmique du film de Comencini ne dramatise pas cette transmission de la même manière puisqu'elle ne dure ici que 16 secondes. Si dans les deux cas la musique de fosse est présente, dans le premier *Marcelino* l'intensification empathique contribue à la dramatisation du plan alors que dans le second *Marcelino*, cette intensification n'existe pas. C'est cette même tendance que nous retrouvons dans le traitement de la photo et des éclairages. Le noir et blanc dramatisant de *Marcelino* disparaît dans *Marcellino* où les couleurs «étalonnent» la force de la séquence. Quant à l'éclairage, il abandonne le caractère «expressionniste» de la première version pour baigner les lieux d'une atmosphère de sérénité.

Ainsi, de *Marcelino* à *Marcellino* s'est opérée une «trivialisation» du récit où la solidarité s'est substituée à la communion, le songe fébrile et tourmenté au merveilleux, et en quelque sorte l'humain est venu prendre la relève du divin. Nous avons pu ainsi voir que l'écriture, qu'elle soit romanesque ou filmique, et le style sont en fin de compte difficilement dissociables du récit et que s'il y a du style dans la narration, la narrativité à son tour ne peut exister sans une part de dimension stylistique.

#### «TÉLÉPHONE MAISON»

Au-delà des différences ou convergences entre ces deux oeuvres s'inspirant d'une même nouvelle, nous pouvons y retrouver les invariants d'un récit qui, bien avant *Marcelino* et bien après lui, sous-tendent les récits magiques où l'enfant se construit un univers qu'il parvient à imposer non seulement dans la diégèse mais dans les yeux des spectateurs. Il n'est pas interdit alors de s'interroger sur les variantes d'un même récit. Entre *Marcelino* et *E.T.*, il y a plus d'une correspondance : la disparition d'un être cher (la mère dans le premier cas, le père dans le second) fonctionne comme élément déclanchant pour une fantaisie enfantine. *Marcelino* s'invente un ami auquel il parle et dont le nom «Manuel» ne saurait nous laisser indifférent par ses références implicites (en hébreu : Emmanuel signifie "Dieu avec nous" et c'est ainsi qu'est désigné le Messie à venir par Isaïe) et ses similitudes phonologiques (*Marcelino/Manuel*). Elliott, le jeune héros de Spielberg, s'invente lui aussi un extra-terrestre *E.T.* dont curieusement les initiales reprennent la première et dernière lettre du prénom de l'enfant. *Marcelino* et le Christ partagent une douleur commune, Elliott souffre chaque fois qu'*E.T.* est malade et ce dernier est

## De Marcelino a Marcellino

soûl lorsque le premier boit. On pourrait ainsi multiplier les exemples. Il n'est pas jusqu'à l'affiche qui ne renoue avec le thème de la communication entre humain et extra-terrestre, car au fond le divin est bien un extra-terrestre lui-même. Les similitudes des récits permettent peut-être de montrer que le succès d'un film comme *Marcelino, pan y vino* tient probablement à sa capacité d'avoir su renouveler un schéma narratif classique en produisant une écriture susceptible de toucher le public de 1954. Au même titre qu'*E.T.* a su parler à son public trente ans plus tard. Toujours les mêmes histoires d'extra-terrestres en fin de compte.

**DOCUMENTS : EXTRAITS DE LA NOUVELLE ET DU DÉCOUPAGE TECHNIQUE**

**A. MARCELINO, PAN Y VINO (NOUVELLE)**

Marcelino no había visto jamás un crucifijo tan grande ni de bulto, con un Jesucristo del tamaño de un hombre de veras clavado a la cruz, tan alta como un árbol. Se acercó al pie de la cruz y, mirando con fijeza la cara del Señor, la sangre que le goteaba de la frente por las heridas de la corona de espinas, las manos y los pies clavados al madero y la gran llaga del costado, sintió llenársele los ojos de lágrimas. Jesús tenía los suyos abiertos, aunque con la cabeza algo inclinada sobre su brazo derecho no podía ver a Marcelino. El niño fue dando la vuelta hasta ponerse debajo de su mirada. Jesús estaba muy flaco y la barba le caía a borbotones sobre el pecho; tenía las mejillas hundidas y su mirada producía a Marcelino una grandísima compasión. Marcelino había visto muchas veces a Jesús, aunque siempre pintado en el cuadro que había en el altar de la capilla, o en los crucifijos pequeños, como de juguete, que llevaban los frailes. Pero nunca le había visto «de verdad» como ahora, con todo el cuerpo desnudo y de bulto, que él podía rodear con sus manos y había aire por detrás. Entonces, tocándole las piernas delgadas y duras, Marcelino levantó sus ojos hacia el Señor y le dijo sin reparos:

-Tienes cara de hambre.

El Señor no se movió ni le dijo nada. Marcelino tuvo una idea repentina y, empujándose mucho hacia Jesús para que le oyera, le dijo de nuevo:

-Espera, que ahora vengo.

Se dirigió hacia la puerta y salió a la escalera. Iba tan impresionado por el aspecto del Señor, que no se preocupó de meter ruido. Mientras bajaba, pensó cómo podría engañar a fray Papilla. Y, en vez de dirigirse derechamente a la cocina, lo hizo hacia la ventana posterior, que daba a la huerta, y desde allí, después de observar que el hermano Gil estaba muy lejos, inclinado sobre la tierra y trabajando, gritó:

-¡Fray Papilla, fray Papilla, salga, que hay aquí un bicho grandísimo!

Apenas dicho esto, Marcelino corrió a esconderse junto al gran cajón de la leña, que estaba muy cerca de la puerta de la cocina. Poco tardó en ver salir a fray Papilla, murmurando algo entre dientes. Entonces, rápido

## De Marcelino a Marcellino

como el rayo, Marcelino entró en la cocina, cogió lo primero que vio de comer y subió corriendo escaleras arriba. Al llegar al desván se coló como una exhalación y acercándose al gran Cristo, extendió su brazo hacia Él ofreciéndole lo que traía.

-Es pan solo, ¿sabes? -le decía, estirando su mano cuanto podía-. No he podido encontrar más por la prisa.

Entonces, el Señor bajó un brazo y cogió el pan. Y allí mismo, según estaba clavado, comenzó a comerlo. Marcelino recogió su palo y sus sandalias, empujó algo la madera del ventanillo y salió con cuidado, diciéndole al Señor en voz baja:

-Es que me tengo que ir porque he engañado a fray Papilla. Pero mañana te traeré más.

Y, cerrando la puerta, echó escalera abajo en busca del fraile. Marcelino estaba contento. Seguramente, ya tenía un amigo más que añadir a «Mochito», a la cabra y ¡ay! a la sombra de Manuel.

José María Sánchez-Silva, *Marcelino, pan y vino* (1953)

## B. MARCELINO, PAN Y VINO (DÉCOUPAGE)

### DESVÁN DEL CONVENTO.- (Int. Día)

453.- P.E. con la cámara en el sitio de Marcelino. El hombre está en una cruz grande; es un Cristo de madera de tamaño natural. Es bello y esbelto; en su cuerpo no viven ya la agonía ni el tormento, sino la paz.

454.- P.L. con la cámara en alto. En primer término escorzo del cuerpo de Cristo. Desde donde está Marcelino, no puede ver bien el rostro del Señor, y se da un poco de vuelta para quedar bajo los ojos de la imagen.

455.- P.E. en *travelling*. La cámara, como repitiendo el movimiento del niño, se mueve a su alrededor.

456.- P.M. de Marcelino. Los pies del Cristo en escorzo. Los ojos del niño recorren la figura del Cristo de cabeza a pies, detenidamente. Está impresionado y cada vez gana en él más importancia la sensación de que aquél aún no está muerto del todo y está sufriendo. Le gustaría hacer algo

Jean-Claude SEGUIN

por él. Se aproxima y ve maravillado que el Cristo de bulto tiene piernas de verdad. Después, Marcelino mira con mayor atención el rostro del Señor.

457.- P.P. del rostro del Señor con las mejillas hundidas.

458.- P.L. con la cámara en alto. En primer término escorzo de la cabeza del Señor. Marcelino se fija en la cara del Señor y después de una pequeña pausa, eleva un poco su vocecilla y dice:

MARCELINO: Tienes cara de hambre...

459.- *Contracampo*. El señor está inmóvil. Es de madera.

460.- P.M. A Marcelino se le ilumina de pronto la cara, porque acaba de tener una idea:

MARCELINO: Espera, que ahora vengo...

Abandona su palo y se dirige a la puerta del desván como una flecha.

461.- P.L. El niño cruza velozmente el antedeván, saliendo a la escalera.

#### **PASILLO CON ESCALERA DEL DESVÁN.- (Int. Día)**

462.- P.L. Baja con idéntica presteza y, ya sin tanto cuidado, se dirige descalzo hacia la puerta de la cocina. Después de observar un instante, va a esconderse detrás de una tinaja que hay junto a la puerta que da al exterior. Debajo de la escalera.

463.- P.C. Marcelino, desde su escondite, chilla:

MARCELINO: ¡Fray Papilla, fray Papilla, salga; me parece que aquí hay un alacrán!

464.- P.L. Fray Papilla, armado de un largo cuchillo de carne sale furibundo, como un grueso Arcángel San Miguel contra el dragón; farfulla y rezonga de furor y sale afuera. Marcelino, saliendo de la cámara, se introduce en la cocina como un ratón.

#### **COCINA DEL CONVENTO.- (Int. Día)**

465.- P.L. Llega derecho a la mesa de donde se encuentra el gran pan de la comunidad cortado en rebanadas, pero conservando su forma original, y cogiendo una de ellas, junta las demás para que no se note su falta.

## De Marcelino a Marcellino

Después sale corriendo por el pasillo, hasta las escaleras que se ven al fondo.

### **PASILLO CON ESCALERA DEL DESVAN.- (Int. Día)**

466.- P.L. Sube como un rayo y desaparece en el recodo como una exhalación.

### **DESVAN DEL CONVENTO.- (Int. Día)**

467.- P.L. Marcelino cruza rápidamente el antedeván.

MARCELINO: Es pan sólo, ¿sabes? No he podido encontrar más por la prisa.

468.- P.M. Extendiendo su brazo cuanto puede, ofrece al Cristo el pedazo de pan. Marcelino al ver que no alcanza, pasea su mirada y viendo una mesa la acerca, se sube a ella y de nuevo, extiende el brazo con el pan.

469.- P.P. de la mano derecha del Cristo con la cámara en el lugar de éste. De pronto, suavemente, este brazo se mueve con un leve chasquido, y con lentitud desciende. Dobra la articulación del codo, baja la mano seguido por la cámara, coge el pan de la mano del niño y se eleva después con él lentamente, en dirección al rostro, como para comer. La cara de Marcelino se ilumina por la intensa alegría que siente. Pero su gesto es natural, como si no hubiese presenciado nada milagroso. Baja de la mesa, y se dirige a la puerta, Ya allí se detiene y bajando los tres escalones, se dirige a Jesús y le dice:

MARCELINO: Es que me tengo que ir, porque he engañado a fray Papilla; pero mañana te traeré más.

Sale y cierra la puerta.

470.- P.C. Marcelino, en el antedeván, recoge sus sandalias y, con ellas en la mano, se dirige a la puerta de salida, mientras dice a Manuel:

MARCELINO: Tenía hambre, Manuel.

*Encadenado*

José María Sánchez-Silva y Ladislao Vajda, *Marcelino, pan y vino*  
(1954), guión cinematográfico.