

Cinéma et religion : « Je t’aime, moi non plus »

ARNAUD JOIN-LAMBERT

Introduction

Cinéma et religion formeraient-ils un couple « infernal » ? Voilà une question provocatrice pour aborder les relations parfois houleuses entre le cinéma et les religions, particulièrement la religion chrétienne. Bien souvent, on ne retient en effet du rapport entre cinéma et religion que les anathèmes de celle-ci. Il suffit de penser à *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard (1985) ou *La Dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese (1988), pour les cas les plus connus en Europe et ayant défrayé la chronique en leur temps¹. Les années passant, on a vu ensuite des films ayant fait un scandale plus limité au cercle de l’Église catholique, car ils s’en prenaient à elle, ou du moins ils évoquaient des aspects la concernant. Ce fut ainsi la lecture de l’histoire selon Costa-Gavras dans *Amen* en 2002, surtout par son affiche très suggestive (croix latine en partie avec la forme d’une croix gammée nazie). Il y eut enfin la fiction contestable et contestée adaptée du roman de Dan Brown réalisé par Ron Howard, *Da Vinci Code* (2006).

Ce couple survit pourtant très bien à ses crises régulières : belle entente et séduction réciproque à l’origine, sujets religieux très présents dans le cinéma, symbolique religieuse dans la plupart des films, utilisation pastorale et pédagogique de films, production par les groupes religieux eux-mêmes. Alors y aurait-il une dimension « infernale » dans le cinéma ? Il faudrait sans doute chercher ici dans l’usage que l’on en fait, y compris dans des contextes scolaires. Il y a là en effet plusieurs « tentations », dont la moindre n’est pas l’utilisation du film à d’autres fins que ce pour quoi il a été fait ou ce qu’il prétend parfois transmettre.

Je propose ici un parcours en deux temps. Je vais d’abord apporter des précisions par une typologie des films abordant des questions religieuses, en classant ces derniers en trois catégories. Je développerai ensuite une série de réflexions plus proprement théologiques, qui justifient déjà à elles seules que l’on s’intéresse au cinéma comme théologien ou comme enseignant de cours de religion ou de science des religions. Parce qu’il est le reflet de la société et de ses quêtes et errances spirituelles, un film peut être un « lieu théologique », dans le sens où il s’y révèle quelque chose de Dieu, de l’homme et de la relation qui les unit. Soyons aussi attentifs à ce que génère le cinéma dans la culture en termes de religiosité ambiante à travers un exemple, le domaine de la ritualité. Le cinéma crée des rites, des symboles en transformant par exemple des dialogues en répliques « culte ». Les images du cinéma nourrissent l’imaginaire religieux, donnent naissance à de nouveaux codes. La plupart des domaines de la pastorale pourraient, voire devraient, être attentifs à cela, que ce soit la pastorale des jeunes, la catéchèse,

1. Dans ce chapitre, je ne détaillerai quasiment aucun film cité. Parmi les sites Internet, je recommande de consulter www.allocine.fr (en français) et www.imdb.com (en anglais) pour les bases de données qu’ils offrent.

le cours de religion, mais on pourrait aussi penser à la pastorale sacramentelle dans sa dimension de mise en œuvre symbolique. Reste dans ce cas à situer le plus justement possible l’emploi d’un film.

TROIS GRANDES CATÉGORIES DE FILMS

Le cinéma a conquis depuis longtemps ses lettres de noblesse dans la culture. Nul ne conteste aujourd’hui qu’il soit devenu effectivement le « 7^e art » (ainsi que le surnommait Riccioto Canudo en 1919). Omniprésent dans la vie des Occidentaux, il est aussi un objet d’étude de la part de plusieurs disciplines académiques depuis des décennies. Le phénomène n’a pas arrêté de s’intensifier. En ce qui concerne notre sujet, les dimensions religieuses et spirituelles sont présentes dans le cinéma depuis ses origines, sans compter la religiosité nouvelle constituée par le cinéma lui-même. Parmi les spécialistes francophones, les deux précurseurs majeurs furent sans doute Henri Agel et le Père Amédée Ayfré. Le premier enseigna le cinéma aux Universités de Montpellier et de Fribourg en Suisse dès les années 1950². Le second a joué un rôle-clé dans la pensée critique de l’après-guerre³ (notamment dans sa réflexion sur le néo-réalisme). Il faut attendre l’historien et théologien Guy Bedouelle pour l’élaboration d’une réflexion proprement théologique à partir des années 1970-1980 dans des chroniques et en 1985 dans son ouvrage *Du spirituel dans le cinéma*⁴. Les recherches sont dorénavant nombreuses⁵. Faut-il y voir un signe visible du retour du religieux, que tant d’auteurs de tous horizons constatent aujourd’hui ? En tout cas, le caractère incontournable du cinéma dans notre culture rend indispensables ces réflexions, pour qui s’intéresse au religieux et à la spiritualité. Il est ainsi clair que la théologie doit s’intéresser au cinéma, et que la pédagogie ne peut pas l’ignorer.

Toutes ces recherches s’accordent, en général, pour distinguer plusieurs types de films concernés par la dimension religieuse. En l’absence d’une terminologie unanimement acceptée, voici celle que je propose en trois catégories. Il faudrait mettre des nuances dans ce qui suit, mais cela permet de clarifier notre propos.

Les films religieux

Parmi les films intégrant une dimension religieuse ou spirituelle, les films proprement religieux sont les moins courants. On pourrait qualifier ceux-ci de confessants ou de militants. Aux États-Unis, on parle même du « film chrétien » comme un genre propre, et dès la fin du XIX^e siècle⁶. Le « film chrétien » appartient au genre des *tribal films* (films de la tribu), films dont la préoccupation n’était pas esthétique ni artistique ni économique. Une devise caractérise ce type de films : *it may be bad art, but it is ours* (« c’est peut-être mauvais, mais ce sont nos films ! »). Le but est d’attirer les gens à l’office, à une pratique religieuse, à une vie répondant aux valeurs morales du groupe religieux les montrant, voire les produisant. Les « films chrétiens » sont en fait une forme de prédication, et sont répartis en deux sous-catégories.

Les premiers sont produits par des groupes religieux à des fins internes. Ils sont en général totalement inconnus hors de leurs cercles de diffusion. Cela ne se limite d’ailleurs pas aux chrétiens. Les seconds sont en fait des films grand public, par exemple comiques, qui seront utilisés au service de la cause du groupe religieux, par exemple pour l’éducation morale du peuple. À l’époque du muet, des exemples emblématiques furent entre autres *Speedy* de Ted Wilde (1927) avec le fameux Harold Lloyd. Certains connurent un grand succès, ainsi le *The man nobody knows* de Bruce Barton en 1925, un Jésus adapté en businessman actuel. Le sujet du film peut donc être lié à la religion, mais ce n’est pas nécessaire. L’identité religieuse est située du côté de l’intention militante des réalisateurs et producteurs.

Un débat intense a animé toutes les confessions protestantes des États-Unis pendant une cinquantaine d’années à partir des débuts du cinéma, et ressurgit aujourd’hui sous d’autres modalités : faut-il utiliser des films dans la pastorale, l’évangélisation voire le culte lui-même ?⁷ Comme la réponse était majoritairement positive, il fallait être sûr de la qualité théologique et surtout morale de ces films. Le meilleur moyen était de les produire soi-même, dès lors qu’il était manifeste qu’Hollywood échappe à l’influence et au contrôle des Églises.

De ce débat de l’époque en milieu protestant, retenons une question qui me semble encore très pertinente : le primat de l’image sur la parole ne risque-t-il pas de détourner de la tradition chrétienne authentique fondée sur la Parole ? Le cinéma (notamment chrétien) fut, par exemple, présenté à ses débuts à l’aide de l’image du serpent de bronze de Moïse, celui qui peut sauver lorsqu’on le regarde⁸ ! Cette interprétation théologique fondée sur un récit biblique a décrié fortement les relations entre les Églises protestantes et le cinéma. Des films furent projetés dans les lieux de culte, et même insérés dans des liturgies dominicales, ce qui suscita encore d’autres longs débats. Le protestantisme américain a enfin développé un lien au cinéma par des personnalités importantes, comme le fameux pasteur Billy Sunday qui était lié à plusieurs personnalités d’Hollywood.

Aujourd’hui, ce type de production existe toujours. On pourrait le qualifier d’apologétique. Il serait cependant plus approprié de parler de cinéma identitaire ou communautarien. Il n’est pas toujours facile d’identifier un film religieux, puisque cette dimension n’est pas liée au sujet du film, mais au milieu producteur. La classification est encore moins facile, quand il s’agit de super-productions (non pas comme critère de qualité, mais en fonction des moyens engagés et destinés à un public aussi vaste que possible). *La passion du Christ* de Mel Gibson (2004) en est l’exemple type. Le film en soi pourrait être classé dans la deuxième catégorie, mais le discours du réalisateur et les sources utilisées⁹ attestent de l’appartenance à ce premier groupe. L’intention est tellement apologétique qu’elle discrédite en partie le film. Un film, réalisé pour démontrer la validité d’une idée ou d’une religion, relève en effet plus de la propagande que de la création artistique. On est ici dans un registre appartenant à l’idéologie. L’utilisation de ces films est donc intéressante,

7. La question principale en pastorale est celle de l’utilisation de films pour l’animation, y compris la prédication, comme l’illustre tout récemment ce livre d’un spécialiste luthérien de l’homélie : H. M. DOBER, *Film-Predigten*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

8. Dans le livre des Nombres 21,4-9.

9. En plus de la Bible, les visions de la mystique Katharina Emmerick.

2. H. AGEL, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, coll. 7^e Art, Paris, Cerf, 1952 ; Id., A. AYFRÉ, *Le cinéma et le sacré*, coll. 7^e Art, Paris, Cerf, 1953, 2^e éd. augm. 1961.

3. A. AYFRE, *Un cinéma spiritualiste*, Paris, Cerf, 2004.

4. G. BEDOUELLE, *Du spirituel dans le cinéma*, coll. 7^e Art, Paris, Cerf, 1985. Voir son nouveau livre sur le sujet : *L’invisible du cinéma ou les sentiers du rêve*, Marseille, Lathune, 2006.

5. Voir notre article : A. JOIN-LAMBERT, S. GORIELY, “Cinéma, religion et spiritualité. Actualité de la recherche”, dans *Éphemerides theologicae lovanienses*, 84, 2008, pp. 537-563.

6. T. LINDVALL, *Sanctuary Cinema. Origins of the Christian Film Industry*, New York, New York University Press, 2007.

mais elle est difficile à manier. Insistons encore ici. Ces films peuvent être bons ou mauvais, qu’importe, même si le réalisateur et les acteurs font évidemment de leur mieux.

Notons que ces films religieux existent hors du christianisme. Prenons ici l’exemple récent d’un film intéressant à bien des égards, bien réalisé avec un scénario habituel du cinéma américain. *States of Grace* de Richard Dutcher (2007) raconte les péripéties de deux jeunes missionnaires mormons dans l’Amérique violente et perversie contemporaine. Ce film est classé comme « religieux », car il est réalisé et produit par des mormons pour édifier des mormons et convertir d’éventuels spectateurs d’autres horizons. Il a été présenté à Charleroi dans le *Festival du film mormon*¹⁰ ! Changeons d’horizon, le cinéma israélien est très actif et très diversifié, comprenant aussi ces films religieux. Nous avons projeté dans notre 2^e *Festival Cinespi* en 2008 un film de cette catégorie : *Covenant L’Alliance : Women, God and all between* (2005) de l’israélienne Nurit Jacobs-Yinon. À travers ce film documentaire, la réalisatrice nous plonge au cœur du monde juif très religieux des colonies, observant évidemment la pratique multiséculaire de la circoncision. Elle scande son propos par les sept jours qui séparent la naissance de la circoncision dans la vie de deux femmes, une troisième ne parvenant pas à avoir un enfant. Ce très beau documentaire n’évacue pas une dimension militante explicite.

Les films sur des sujets religieux

Les derniers films évoqués ci-dessus sont, non seulement des films religieux mais aussi des films sur des sujets religieux. Mais tous les films abordant une thématique religieuse ne sont pas nécessairement des films religieux. C’est même loin d’être le cas. Le but du réalisateur n’est pas de démontrer quelque chose selon une perspective confessionnelle. Ce type de film peut cependant être tout de même idéologique, ainsi lorsqu’il prétend dénoncer des dimensions supposées typiquement religieuses ou propres aux religions. Mais en général, le réalisateur se situe dans une démarche artistique, dont le sujet comporte une dimension religieuse explicite. Le film est un but en lui-même, la religion étant une dimension comme une autre. On pourrait classer ces films dans l’art religieux.

Le film type est l’*Évangile selon saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini en 1964. Souvent considéré comme un des plus beaux films sur la figure de Jésus de Nazareth, l’auteur se disait pourtant agnostique ou même athée. Ce n’est pas non plus l’expression d’une recherche religieuse. Cet exemple montre que les sujets religieux – Jésus étant le plus représenté au cinéma¹¹ – ne sont pas la propriété exclusive des groupes religieux. Pasolini écrivit à propos de ce film ces lignes qui me paraissent les plus éclairantes pour montrer à la fois la dimension proprement artistique d’une création cinématographique sur un sujet religieux et la posture de son auteur :

10. Voir le texte de Cl. BERNARD, spécialiste et lui-même mormon : http://www.artistemormons.org/CINEMA_MORMON.pdf.

11. Voir le chapitre de Serge Goriely, pp. 19-28.

« Ce que je veux faire, c’est une œuvre de poésie. Pas une œuvre religieuse dans le sens courant du terme, ni une œuvre en quelque sorte idéologique. Pour le dire avec des mots très simples et pauvres : je ne crois pas que le Christ soit fils de Dieu, parce que je ne suis pas croyant, du moins en ma conscience. Mais je crois que le Christ est divin : en fait, je crois qu’en lui, l’humanité est tellement supérieure, rigoureuse, idéale, qu’elle dépasse les termes communs de l’humanité. C’est pour cela que je parle de “poésie” : un instrument irrationnel pour exprimer mon sentiment irrationnel envers le Christ. »¹²

Le film ici sur un sujet religieux rejoint aussi la troisième catégorie, celle des films spirituels. Mais il faut à ce stade faire une remarque fondamentale : il ne suffit pas qu’il y ait un sujet religieux pour être dans la spiritualité, dans la foi, dans la construction de sens, etc.

Les films sur des sujets religieux se répartissent en deux sous-catégories.

D’abord ceux où le héros principal est un personnage religieux explicitement identifiable. Il peut s’agir de figures historiques connues comme l’Abbé Pierre dans *Hiver 54* de Denis Amar (1989) ou *Gandhi* dans le film éponyme de Richard Attenborough en 1982. Le « héros religieux » peut aussi être à distance des stéréotypes comme sœur Helen Prejean (*La dernière marche* de Tim Robbins, 1995) ou le père Jean (*Au revoir les enfants* de Louis Malle, 1987). Le personnage principal est parfois un simple croyant, sa foi suffit alors à porter la thématique religieuse du film. Citons par exemple Félicie (*Le conte d’hiver* d’Éric Rohmer, 1992) ou monsieur Ibrahim (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* de François Dupeyron, 2003)¹³.

La seconde sous-catégorie regroupe des films dont l’histoire s’attache à retracer des grandes questions religieuses ou des événements ayant affecté des groupes religieux dans leur ensemble. Un film emblématique est *Mission* de Roland Joffé (1986) évoquant le destin tragique d’une mission jésuite chez les Indiens Guaranis au XVIII^e s.

Les films « spirituels »

Comme dit plus haut, les films sur des sujets religieux ne sont pas nécessairement spirituels. À l’inverse, des films spirituels n’ont parfois aucun lien explicite avec un sujet religieux. Il faut pour cela que le message, les valeurs, les images ouvrent le spectateur à la transcendance, voire la contemplation. Ces films renouvellent le regard sur le monde et ceux et celles qui y vivent, mais aussi sur la source de tout bien (Dieu pour les croyants). Ils sont porteurs de sens, mais aussi simplement parfois de questions de sens sans donner de réponse. On peut les rattacher à une forme d’art sacré. On comprend alors que cela ne se commande pas. Il n’y a pas de recette ni de formule magique pour qu’un film soit spirituel. Le rôle du réalisateur est essentiel dans ce processus.

12. P. P. PASOLINI, *Sette poesie et due lettere*, Rienzo Colla, Vicence, La Locusta, 1985, p. 52. Suivant la traduction dans E. M. CAMPANI, *Le sacré au cinéma. Divinité et mystère sur grand écran*, coll. *Petite bibliothèque des arts*, Paris, Gremese, 2007, p. 13.

13. Ces quatre dernières figures sont analysées dans le livre de M. DEBIDOUR, *Le cinéma, invitation à la spiritualité*, Paris, Éd. de L’Atelier, 2007, chap. 8.

14. Conçu et animé par des professeurs de l'UCL et les étudiants d'un Kot-à-Projet, attachés à découvrir en profondeur la dimension spirituelle de l'existence dans tous ses aspects. Ce Cinespi-Club se veut comme un prolongement du Festival Cinespi, dont le but est de mettre en lumière les liens existant entre cinéma et différentes formes de spiritualité, en insistant sur la démarche du cinéaste.

L'exemple type serait l'œuvre de Robert Bresson. Ce grand chrétien n'a jamais cherché à « faire » du film religieux. Il a réalisé peu de films sur des sujets religieux : son fameux *Journal d'un curé de campagne* (1951) et *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962). Il s'est d'ailleurs toujours refusé à faire un film sur Jésus, alors que beaucoup le lui demandaient. Ses films sont pourtant imprégnés de valeurs évangéliques, d'un message que l'on pourrait qualifier de christique. Cela n'est pas nécessairement intentionnel et donc démonstratif, c'est plutôt la force d'âme et de vie croyante de l'auteur qui prend forme dans un film. Cette mystérieuse alchimie a ainsi engendré des films que l'on dit spirituels. Des exemples dans l'œuvre de Bresson seraient *Pickpocket* (1959) autour de la rédemption, *Au hasard Balthazar* (1966) autour du sacrifice, *Lancelot du Lac* (1974) qualifié par certains de « film eucharistique ».

On pourrait citer d'autres réalisateurs à l'origine de plusieurs films considérés comme des chefs-d'œuvre de films spirituels. Presque toute la filmographie de Bergman est en général évoquée ; retenons *Le septième sceau* (1957) ou *Cris et chuchotements* (1972). C'est le cas aussi de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski ou de celle d'Andréi Tarkovski. Les films de ce dernier les plus réussis du point de vue esthétique, théologique et cinématographique seraient *Stalker* (1979) pour un sujet non religieux et *Andréï Roublev* (1969) sur un sujet religieux.

Comme on le voit aisément, ces films sont anciens et peu utilisables dans un contexte pastoral ou pédagogique actuel. Pour la plupart, leur rythme complètement décalé avec la communication audiovisuelle actuelle les rend très hermétiques. Cela nuit souvent à leur dimension spirituelle qui n'est plus perçue, comme un langage d'un autre temps devenu incompréhensible. De nombreux auteurs en reviennent pourtant à ces classiques. N'y aurait-il rien de plus récent susceptible de permettre une authentique expérience spirituelle ? Bien entendu la réponse est affirmative, mais les critères d'appréciation ont éclaté en de multiples lunettes parfois aussi diverses que les individus. La dimension spirituelle au cinéma n'est pas exempte des profondes mutations affectant les religions et la spiritualité aujourd'hui.

Pour illustrer cette difficulté de qualifier des films de spirituels, voici la programmation du *Cinespi Club* de Louvain-la-Neuve en Belgique dans ses deux éditions¹⁴. En 2009, le thème de la fragilité fut décliné sous quatre aspects au travers des films : *La vie des autres* de Florian Henkel von Donnersmarck (2006), *De l'autre côté* de Fatih Akim (2007), *My Architect* de Nathaniel Kahn (documentaire, 2003) et *L'Île* de Pavel Louguine (2006). En 2010, trois films furent retenus pour approfondir la question de la liberté : *Gran Torino* de Clint Eastwood (2008), *Welcome* de Philippe Lioret (2008) et *London River* de Rachid Bouchareb (2008). On le voit dans cette liste, la qualification d'un film comme spirituel n'est pas seulement établie selon l'objectivité de critères préétablis. Il s'agit aussi d'une appréciation personnelle, d'une rencontre entre l'œuvre d'un artiste et le regard d'un spectateur. Comme ce fut le cas pour plusieurs de ces

films, la mise en débat est un bonus pour que l'expérience vécue par le spectateur prenne une consistance à l'aide des mots partagés avec d'autres. Le rôle d'une personne plus initiée au langage cinématographique et au langage spirituel s'avère alors très précieux.

Une dernière remarque sur ces deux cycles du *Cinespi Club*. Un seul des sept films porte sur un sujet religieux. *L'Île* retrace l'itinéraire d'un moine russe cherchant sa rédemption après avoir tué son capitaine pendant la guerre. Ce film est d'une grande qualité à tout point de vue. Il illustre aussi le fait que les limites entre ces trois catégories sont perméables. *L'Île* appartient bien aux deuxième et troisième catégories, mais aussi en partie à la première. Cela n'est pas évident à la seule vue du film. Par contre, cela le devient dans le DVD et surtout la plaquette qui l'accompagne dans son édition française. Il n'y a rien sur le film mais seulement une longue présentation et une apologie de l'orthodoxie dans sa tradition russe. Il semble que cela vienne d'abord du diffuseur, mais il est difficile d'imaginer que le réalisateur ne soit pas consentant. En tout cas un courant religieux, ici orthodoxe russe, s'est approprié cette œuvre comme un film religieux.

DIVERSES RÉFLEXIONS THÉOLOGIQUES

L'explicite et l'implicite

D'un point de vue plus théologique, cette classification en trois catégories nous place devant un paradoxe. Les films considérés comme les plus spirituels sont souvent des films extrêmement dépouillés. Certains n'ont pas de musique de fond, comme chez Bresson ou Rossellini. Le refus d'abuser et même d'utiliser des effets spéciaux serait-il une marque de spiritualité ? C'est justement le contraire de ce que permet le cinéma, et de plus en plus avec les derniers progrès techniques prodigieux. Pensons ici à ce que sont devenus aujourd'hui les films d'animation.

Dans la tradition théologique, on rejoindrait ce qu'on a appelé la théologie négative. Cette « méthode » de réflexion et aussi la spiritualité qui lui est associée consistent à approcher le mystère de Dieu par ce qu'il n'est pas. Dieu étant le tout autre, le non-crée par définition, rien de ce qui est créé ne permet de rendre compte de qui il est. Cette spiritualité est typique du christianisme oriental ancien, comme l'illustre cette phrase de Grégoire de Nazianze (IV^e s.) s'adressant à celui qu'il nomme « l'Au-delà de tout » : « Seul, Tu es indicible, car tout ce qui se dit est sorti de Toi. Seul, Tu es inconnaissable, car tout ce qui se pense est sorti de Toi ». Les horreurs quasi absolues du XX^e s. ont poussé bon nombre de théologiens occidentaux à redécouvrir cette voie de la théologie négative, pour parler de Dieu malgré la domination apparente du mal et de la souffrance (ce qu'on appelle la question de la théodicée).

En appliquant cela au cinéma, on pourrait le dire ainsi : ce qui est implicite est plus spirituel que ce qui est explicite. Ce qui est suggéré est plus profond que ce qui est montré. Pour comprendre cela, il suffirait de comparer deux des films les plus connus sur saint François d'Assise : *Onze fioretti de François d'Assise* de Roberto Rossellini (1950) et *François et le chemin du soleil* de Franco Zeffirelli (1972). Le premier n'a aucun effet ni musique, met en scène des comédiens amateurs, suit un scénario dépouillé composé de saynètes à peine articulées entre elles. Ce dépouillement de la forme rend perceptible l'être même du sujet principal du film : François d'Assise qui s'est fait pauvre jusqu'à l'extrême. Mais le film refuse tout misérabilisme, grâce notamment à la saynète finale, sorte de farce tragicomique, ouvrant ensuite sur la dispersion des frères pour porter leur bonne nouvelle au monde. Le film de Zeffirelli est une grande fresque avec force de moyens. Très performant en son temps (et aujourd'hui) pour un public adolescent romantique, il ne résiste pas à l'usure du temps et à la volatilité des émotions. Ainsi l'un comme l'autre films sont spirituels, créés par des artistes qui furent et sont des hommes de foi. Mais les modalités de leur œuvre ne génèrent pas la même expérience spirituelle¹⁵.

Pour illustrer les limites d'un cinéma trop démonstratif, citons Zeffirelli lui-même lors d'une séance de réflexion avec le pape Benoît XVI et quelques cardinaux, pour réfléchir à la rénovation de l'image du sacré et de la communication cinématographique de l'Église, en décembre 2007. Selon le quotidien *La Stampa*, le réalisateur constate que « l'image a envahi et occupé le champ et les valeurs autrefois dévolus à la prédication et à l'écrit ». Il déplore « que le langage publicitaire des spots soit devenu omniprésent dans le champ religieux » et ajoute : « Il faut être attentif comme le montre le mal qu'a provoqué Mel Gibson avec sa *Passion du Christ* qui a blessé de manière irréversible la mémoire de millions de personnes ».

Pour le dire autrement, comme il est impossible de maîtriser la dimension spirituelle d'un événement ou d'une personne, vouloir montrer du spirituel au cinéma risque en fait d'entraver une expérience spirituelle possible. D'un point de vue théologique, cela rejoint la question de la liberté dans l'acte de foi. D'un point de vue artistique, c'est tout autant la liberté qui est respectée.

Notons enfin que le cinéma lui-même intègre dans ses techniques cette question du visible/invisible. Le hors-champ a fait l'objet de nombreux débats. Il occupe une place narrative et esthétique depuis les origines du cinéma. Il correspond à ce qu'on ne voit pas sur l'écran. Le susciter permet de suggérer sans montrer, obtenant ainsi parfois des effets beaucoup plus forts et profonds. Stimuler l'imagination ou la mémoire du spectateur est un art essentiel au cinéma. Remarquons que l'attitude de « faire mémoire » (le mémorial) est aussi structurelle au judaïsme et au christianisme.

15. Cette analyse, évidemment trop courte, pourrait être utilement enrichie par les apports de la psychologie du développement humain, à l'aide de la caractérisation d'étapes autour de l'adolescence et de la construction du sujet, y compris du sujet croyant.

Démarche artistique et co-création

Approfondissons maintenant la question de la démarche artistique d'un point de vue théologique. On parle couramment de création pour des œuvres d'art, y compris pour des films. Comme toute œuvre, un film est porteur d'au moins trois sens : sens donné par le réalisateur, par le spectateur, par l'œuvre elle-même. Ce dernier aspect ouvrirait plusieurs réflexions philosophiques, voire théologiques, sur l'autonomie d'une œuvre d'art, sa littéralité. Devant un film, on serait en présence de deux subjectivités et d'une objectivité. Cette dimension du sens de l'œuvre, n'appartenant plus à personne, est l'objet de débats interminables chez les spécialistes. Retenons seulement ceci. C'est précisément lorsqu'une œuvre échappe à son auteur et qu'elle est appropriée par d'autres qu'elle manifeste sa fécondité.

Ceci interroge aussi les pratiques pédagogiques. En effet, en diffusant un film dans un cours ou une formation, il est courant de sélectionner un ou plusieurs extraits à des fins illustratives ou démonstratives. Dans ce cas, il y a d'abord comme un manque de respect de l'œuvre, d'une manière analogue qu'en montrant seulement le détail d'un tableau ou un extrait musical. La métonymie ne fonctionne ici que pour aiguïser un sens critique, pour transmettre des outils d'analyse. Si l'on diffuse le film en entier, alors on ne maîtrise pas les effets, quel qu'ils soient. Dans ce cas, mieux vaut prendre un film qui *a priori* génère quelque chose de bon, de vrai ou de bien, quitte à le critiquer ensuite ; plutôt qu'un film qui génère un malaise ou séduit, en essayant de démontrer ensuite tout ce qu'il avait de pervers¹⁶.

Plus intéressant pour nous est une dimension théologique de ce processus. On parle alors de co-création. L'œuvre, ici le film, devient un « lieu théologique », à savoir une réalité qui révèle quelque chose de Dieu et quelque chose de la nature humaine. Le génie créateur de l'homme manifeste le créateur de ce génie, à savoir Dieu selon la révélation chrétienne. Et si Dieu s'engage dans l'histoire des hommes selon des motivations qui lui sont propres et qui nous échappent (on parle d'« amour » avec nos pauvres mots), ce que l'homme crée dans l'histoire participe du dévoilement de Dieu.

Une limite est à relever cependant en parlant de co-création. La fécondité d'une œuvre (d'ailleurs quelle qu'elle soit) peut être éphémère. Des films peuvent avoir marqué une époque, mais qui les regarde encore maintenant ? Qui en parle ou non, et pourquoi ? La co-création dont on parle ici n'est seulement qu'une analogie avec la création divine, celle-ci étant permanente. Cela nous pose alors la question de la transmission consécutive à la co-création dans le domaine cinématographique. Si la culture est transmission de l'essentiel d'une génération à l'autre, comment va-t-on définir tel ou tel film essentiel ? La surabondance de la production actuelle rend le problème plus difficile encore pour discerner le bon grain de l'ivraie. Dans ce cas, y-a-t-il une frontière à ce qui est co-création et ce qui ne l'est pas ?

16. Pour l'utilisation du film en cours, voir plus loin de manière détaillée le chapitre d'Henri Derroitte.

Le 7^e art possède enfin une particularité, en ce sens qu’il est la production de plusieurs personnes : scénariste, réalisateur, acteurs et de nombreux techniciens. Parler de co-création honore ici une démarche nécessairement collective, à la différence des autres arts. L’interprétation théologique est alors plus complexe.

Un « bon film » est-il équivalent à un « film bon » ?

Cette dimension de co-création pose alors une question incontournable et difficile. Une œuvre, ici un film, peut-elle travestir le divin et l’humain jusqu’à en devenir « démoniaque » selon la terminologie biblique. Pour le dire autrement, l’artiste dévoile-t-il parfois cette capacité inouïe de l’être humain de se détruire, de détruire la créature faite à l’image et à la ressemblance de Dieu ? La réponse est nécessairement oui, sinon la liberté humaine serait niée. Mais le cinéma prend alors une ampleur qui pourrait donner le vertige, tant est fort son pouvoir de fascination et d’évocation par l’image et le son.

Ceci pourrait se résumer très concrètement par la question suivante : quel est le rapport entre un « bon film » et un « film bon » ? L’encyclopédie *Théo* affirme fort justement un préalable : « Il n’y a pas de films bons qui ne soient pas d’abord de bons films, bien faits, procurant un plaisir esthétique et racontant bien ce qu’ils veulent dire »¹⁷. Dans son dernier livre, Michèle Debidour se risque à une définition personnelle du « bon film » : « Un bon film est un moment de grâce qui restaure, en nous, la confiance en l’homme, la foi en un avenir possible, l’envie de vivre et d’être heureux »¹⁸. Une telle définition correspondrait en fait mieux à un « film bon ». Il est fondamental d’opérer une dissociation entre « bon film » et « film bon », du moins dans une réflexion critique.

Prenons ici un exemple afin de préciser notre questionnement. *Dogville* est considéré comme un très bon film par beaucoup de spécialistes¹⁹. Certains estiment que c’est le meilleur film de Lars von Trier. Est-ce pour autant un « film bon » ? Si l’on juge en fonction du malaise qu’il provoque, de la confusion des sentiments suscités et des interprétations, y compris entre théologiens, on pourrait se risquer à le qualifier de « film mauvais » (mais pas de « mauvais film »). Pour *Dogville*, c’est en effet trop court d’en rester à une question ouverte sur le message iconoclaste de von Trier, de son ironie, de son anthropologie pessimiste. *Dogville* n’est pas une innocente parodie. Le personnage principal (Grace) est d’une ambivalence extrême. Luc Dardenne la décrit dans ses carnets comme « une fille de Satan, tentatrice d’autant plus redoutable qu’elle aurait endossé la posture du bouc émissaire », « petite perverse manipulatrice »²⁰. On est loin d’un personnage soi-disant christique évoqué par certains commentateurs, y compris des théologiens. Une lecture théologique pourrait y voir une figure de l’Antéchrist. Sans en arriver là, on pourrait se demander simplement en quoi ce film est « bienfaisant ». Il peut être fructueux pour un théologien et simplement un chrétien de chercher dans un film des figures positives, porteuses de « valeurs »

évangéliques cohérentes ou même leur seule possibilité. Un film qui montre l’impasse et l’impossibilité du christianisme (convictions sur l’homme et sur Dieu, comportement éthique) devient une démonstration.

Le questionnement peut se faire plus subtil. Un réalisateur parmi les plus grands actuellement permet d’illustrer cela. Les films de Pedro Almodovar sont souvent des films magnifiques d’un point de vue dramatique et esthétique, encensés par la critique, mais parfois très pervers. Prenons l’exemple de *Parle avec elle* (2002). Au bout du film, le spectateur a été amené à considérer un viol comme un acte d’amour beau et salvateur. Le personnage principal – en fait le violeur – se serait comme sacrifié par amour pour redonner la vie. Le talent exceptionnel du réalisateur est ainsi comme mis au service d’un processus en fait mauvais. Au cinéma s’applique bien l’exhortation de Jean-Claude Guillebaud à oser porter des jugements, après avoir constaté les dégâts du refus de nommer le mal dans notre culture occidentale²¹.

Allons encore plus loin. Un film peut véhiculer en même temps le meilleur et le pire, voire une palette d’expressions contribuant à une gamme très large d’éléments bons ou moins bons voire mauvais. Faut-il ici parler d’éclatement du sens ? Le cinéma occupe alors bien sa place dans une société elle-même de plus en plus éclatée. Ceci nous invite tout de même à la prudence lors du jugement nécessaire et préalablement éclairé.

On pourrait élargir notre question avec l’adjectif beau. Un « beau film » est-il un « film beau » ? Il est beaucoup plus difficile d’aborder cette dimension éminemment philosophique, et pourtant essentiel à la réflexion chrétienne, en lien avec le bien et le mal. Je renvoie ici aux *Cinq méditations sur la beauté* de François Cheng. Il exhorte fortement et de manière très convaincante à prendre position sur le beau :

« Une beauté qui ne serait pas fondée sur le bien est-elle encore “belle” ? La vraie beauté ne serait-elle pas elle-même un bien ? Intuitivement, nous savons que distinguer la vraie beauté de la fausse fait partie de notre tâche. Ce qui est en jeu n’est rien de moins que la vérité de la destinée humaine, une destinée qui implique les données fondamentales de notre liberté »²².

Une nouvelle religiosité

Prenons maintenant comme base pour notre réflexion les mutations du religieux vues par les sociologues. Le premier constat est le décalage entre la croyance et la pratique religieuse. Le bouleversement actuel affecte toutes les dimensions de la vie humaine, donc au premier plan la culture. Le cinéma est un acteur majeur dans ce processus. Un film n’est en effet pas seulement un miroir de la société, mais aussi une contribution, parfois puissante, à son évolution culturelle.

17. *Le nouveau théo*, Paris, 2009, p. 703.

18. M. DEBIDOUR, *Le cinéma, invitation à la spiritualité*, Paris, Éd. de L’Atelier, 2007, p. 39.

19. Voir l’ouvrage de recherche du groupe germanophone *Film und Theologie* : S. ORTH, M. STAIGER, J. VALENTIN, *Dogville Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*, coll. *Film und Theologie*, vol. 12, Marburg, Schüren, 2008.

20. L. DARDENNE, *Au dos de nos images 1991-2005*, Paris, Seuil, 2005, pp. 151-152.

21. J.-Cl. GUILLEBAUD, *Le goût de l’avenir. Essais*, Paris, Seuil, 2003. Le constat est exprimé dans son chapitre très stimulant intitulé *Le retour du mal*.

22. Fr. CHENG, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, pp. 14-15.

Plusieurs sociologues français ont essayé de caractériser la nouvelle religiosité dans l'« ultramodernité » occidentale²³. Les éléments constitutifs sont à peu près toujours les mêmes. Je reprends ici ceux proposés par Frédéric Lenoir. En les évoquant ici brièvement, nous verrons tout de suite combien le cinéma contribue à sa manière à cette nouvelle religiosité.

- ♦ **La liberté de choix** : il n'existe plus aucune contrainte en Occident européen par rapport au christianisme, qui a perdu sa position dominante et contraignante. Au cinéma, les choix sont multiples. La censure a disparu, si ce n'est pour la violence et l'exhibitionnisme excessif.
- ♦ **Le désir d'accomplissement personnel** : la multiplication d'une littérature parapsychologique, des courants de wellness (bien-être, épanouissement) sont une caractéristique de notre culture. Ceci est omniprésent dans le cinéma, parfois explicitement. Un tournant eut lieu avec *Le grand bleu* de Luc Besson (1988), si marquant en son temps parmi les adolescents. De nombreux films en sont imprégnés, y compris des films d'animation, par exemple *Le monde de Nemo* (2003) ou récemment *Là-haut* (2009).
- ♦ **La quête de sens** : « réussir sa vie » intègre aujourd'hui de plus en plus une composante interprétative dans une perspective globale (ou « holistique » comme on dit dans certains milieux). Celui qui a tout pour être heureux mais qui reste malheureux car sa vie n'a pas de sens est un personnage récurrent du cinéma. Le traitement est varié, mais la rencontre de l'autre différent, apparemment « raté », est un ressort dramatique courant : de *E.T.* de Steven Spielberg (1982) à *Rain Man* de Barry Levinson (1989). En Belgique, citons *Le huitième jour* de Jaco van Dormael (1996) ou encore dans une veine similaire le très beau *L'autre* de Benoît Mariage (2002).
- ♦ **Le règne de l'authenticité** : la disparition progressive de toute vérité qui ferait autorité par elle-même. Le principal pour l'individu est la sincérité. La liste serait longue du primat accordé au sentiment du héros principal d'un film. Mais le cinéma ajoute une composante supplémentaire à la vague déferlante du témoignage dans nos médias de tout type. Dans le cinéma, on est confronté au triomphe quasi absolu du vraisemblable par la puissance de l'image. Cela permet sans mauvaise intention d'écrire l'histoire lorsqu'elle est inconnue des spectateurs ou du grand public²⁴. Steven Spielberg est un maître du genre, avec *La liste de Schindler* (1993) qui revisite l'histoire de l'extermination des juifs ou *Amistad* (1997) avec la traite des noirs. Entendons ici une phrase fameuse de Jean-Luc Godard : « La photographie, c'est la vérité, et le cinéma, c'est 24 fois la vérité par seconde ». Voilà de quoi faire nous faire réfléchir.
- ♦ **Le nomadisme spirituel** : il s'agit ici de la figure religieuse du « pèlerin » si bien caractérisée par la sociologue Danièle Hervieu-Léger²⁵. L'évolution des convictions et des appartenances est imprégnée d'un « bricolage » religieux. De nombreux films ouvrent les spectateurs à de nouveaux horizons

convictionnels, philosophiques et religieux. Ce pourrait être le cas d'*Avatar* de James Cameron (2009). Certains films sont en eux-mêmes un itinéraire, ainsi *Sept ans au Tibet* de Jean-Jacques Annaud (1997).

- ♦ **Le primat de la subjectivité et des relations interpersonnelles** : l'émergence d'une nouvelle sociabilité sous forme de réseaux et l'extension d'une mentalité communautariste sont les symptômes concrets d'un nouveau vivre-ensemble. Le cinéma post-apocalyptique en est un reflet caractéristique. La série des *Mad Max* vient spontanément en tête, mais elle n'est pas un cas isolé. Ce sont des situations où l'homme isolé ne peut survivre. Il doit choisir un camp ou s'affilier plus ou moins momentanément à un groupe.
- ♦ **Le désir de « réenchantement du monde »** : ce dernier point est le plus grand paradoxe de l'Occident marqué par des siècles de quête d'une rationalité qui puisse rendre compte de tout ce qui fait l'humain. On voit apparaître un puissant désir de « réenchantement du monde » aux accents de religiosité cosmique et archaïque (astrologie, anges, spiritisme, pensée magique, néo-chamanisme, médecines holistiques, etc.). Ce serait comme un mouvement inverse de celui observé dans les années 1970 et 1980 pendant lesquelles on parlait surtout de « désenchantement du monde ». La liste est longue de ces surproductions qui inondent les écrans, emprunts d'une religiosité fantasmagorique. Mentionnons ici les grandes séries : *Harry Potter* (2001, 2002, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010) ; *Le Seigneur des anneaux* de Peter Jackson (2001, 2002, 2003) ; *Le monde de Narnia* (2004, 2008, 2010). Le cinéma, par sa puissance visuelle, participe très fortement à ce réenchantement du monde.

Mis à part le film de Benoît Mariage, je n'ai cité que des films très connus. Pourquoi ? Ce sont ces films-là qui engendrent une nouvelle culture. Qu'on le regrette ou non, les films d'auteurs ne déplacent pas les foules. Il est impossible de refuser cette réalité. Si l'on met ce fait en regard avec les listes de films souvent considérés comme les plus spirituels, on constate un décalage important. Une liste connue sur Internet des 100 films les plus spirituels²⁶ comprend beaucoup de films d'auteurs peu connus du grand public aujourd'hui, plus confinés dans les ciné-clubs et auprès de cercles restreints. La logique financière dominante du cinéma actuel marginalise encore plus les nouveaux films dits « indépendants », qui font fi de leur succès de masse mais sont une race en voie de disparition.

Cinéma, ritualité et symboles

Revenons aux superproductions, c'est-à-dire ces films au budget conséquent, dont le but n'est pas seulement mais prioritairement de rapporter plus qu'elles n'ont coûté. Je vais me limiter à un exemple d'impact du cinéma sur la culture : la contribution à l'émergence d'une nouvelle ritualité. L'être humain ne peut pas vivre sans rites ni symboles. Il en a besoin pour dire, autrement que par des paroles, ce qu'il ressent, ce qu'il croit, ce dont il souffre ou il doute. Cette alchimie d'objets, de gestes et de paroles effectue une communication principalement non verbale au sein d'un

26. Cf. <http://artsandfaith.com/t100> (consulté le 16/06/2010). Conçu et animé par des professeurs de l'UCL et les étudiants d'un Kot-à-Projet, attachés à découvrir en profondeur la dimension spirituelle de l'existence dans tous ses aspects. Ce Cinespi-Club se veut comme un prolongement du Festival Cinespi, dont le but est de mettre en lumière les liens existant entre cinéma et différentes formes de spiritualité, en insistant sur la démarche du cinéaste.

23. Par exemple, Fr. LENOIR, *Les métamorphoses de Dieu. La nouvelle spiritualité occidentale*, Paris, 2003. Un livre très accessible et reconnu comme sérieux par ses pairs.

24. Il ne s'agit donc pas d'une réécriture de l'histoire, mais bien d'une écriture. Les hurlements des historiens professionnels n'y font rien, noyés dans la vague d'images.

25. D. HERVIEU-LÉGER, *Le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, 1999.

groupe, voire même d'une collectivité sociale. Dans le meilleur des cas, les rites et symboles ne sont pas des simples moyens de communication, ils génèrent une communion. Le domaine religieux n'en est pas le détenteur exclusif, mais il est le plus prégnant de la vie humaine. Le cinéma participe clairement à la dimension rituelle de l'homme occidental, allant jusqu'à remplir en partie le vide laissé par un certain reflux des religions. Cette affirmation et les lignes qui suivent pourraient aussi s'appliquer partiellement ou totalement à d'autres domaines de la communication : télévision, Internet ou jeux vidéo.

Le rite est d'abord en lui-même une forme de langage humain, qui fonctionne justement lorsque le langage rationnel ou verbal est incapable d'exprimer l'inexprimable. Ce langage alternatif à la parole concerne par exemple toute expérience de transcendance de la condition humaine, ou même simplement tout ce qui semble dépasser l'homme dans sa maîtrise des événements et des sentiments. Ce n'est pas la dimension la plus caractéristique d'une ritualité affectée par le cinéma, même si ce dernier est structuré comme un langage symbolique.

Le cinéma est plus concerné par la deuxième dimension du rite. Comme tout langage, le rite est un langage commun. Pour cela il est une institution codifiée. Les codes permettent d'appréhender – le plus souvent par mode analogique ou symbolique – ce qui n'est pas accessible immédiatement. Ces codes sont objectifs et répétitifs. La répétition a pour effet principal de créer un cadre sécurisant. En ayant déjà des clés, je sais ce qui va se produire. Je le comprends ou au moins en perçois confusément le sens, en me référant à une expérience préalable vécue par moi-même ou par des personnes en qui j'ai confiance. Cette codification joue un rôle majeur pour rendre possible une première libération de l'angoisse propre à une situation inédite ou inquiétante. Cette codification permet aussi la construction d'un groupe, ce qui contribue aussi à restaurer une confiance en soi, avec un verso négatif qui est l'exclusion de celui qui ne maîtrise pas le code. Il suffit d'entendre : « Comment, tu n'as pas vu *Bienvenue chez les ch'tis* » (2008) pour comprendre que l'on est *out*, hors du coup. Certaines répliques sont alors dites « culte », parce qu'elles marquent un temps et un groupe donné : « copain comme cochon » ; « OK ! » ; « T'as d'beaux yeux, tu sais ».

Avec l'émergence d'une socialisation en réseau, cette dimension augmente encore. C'est particulièrement significatif pour des adolescents, surtout dans leur phase aiguë Internet (de quelques mois à une année). Sur le réseau Facebook, des centaines de films sont l'objet de groupes de fans, parfois de centaines de milliers de fans. La page du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* compte ainsi plus de 120 000 fans (Jean-Pierre Jeunet, 2001). À lui seul, le si spirituel Andrei Tarkovski compte à peine quelques milliers de fans, son film *Stalker* rassemble 8 880 fans. Le groupe de fans de Robert Bresson compte 4 356 personnes. À l'opposé, on trouve en pointe des films de cinéma *Titanic* avec 3 593 000 personnes ou encore au hasard en milieu de peloton le film très adolescentique qu'est *Juno* de Jason Reitman (2007) avec ses 560 660 fans.

Le cinéma structure ainsi une identité collective, celle des générations ou des milieux sociaux. Illustrons cette mémoire collective par des étapes cinématographiques de divers genres : *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim (1956), *Emmanuelle* (1974) de Just Jaeckin, *Les bronzés* et *Les bronzés font du ski* de Patrice Leconte (1978, 1979), *Le grand bleu* déjà cité plus haut (1988), *Les nuits fauves* de Cyril Collard (1992), et plus près de nous les *Matrix* (1999-2003). Plus le film touche de monde, plus il constitue une étape repère dans les itinéraires individuels et relationnels, par exemple *Titanic* de James Cameron (1997) et probablement *Avatar* du même Cameron (2009).

Enfin, le rite s'intègre dans une célébration ou une fête. Pour être perçu selon toute sa valeur, un rite doit être mis en œuvre, plus exactement mis en scène dans un cadre festif, extraordinaire au sens de rupture avec le quotidien supposé connu et maîtrisable. Ce cadre contribue enfin à créer un moment de communion, spécifique et essentiel pour notre question. Notons encore que l'ampleur de la fête est en elle-même une indication de l'importance de ce qui se joue, au niveau de l'individu tout comme à celui de la collectivité. Le cinéma participe de ces fêtes, avec ses rites de drague, rites festifs entre copains ou en famille. Certains événements hautement ritualisés en font une réalité quasi religieuse (César, Oscar et autres). Dans ce cas, on touche au *summum* du codifié, à outrance parfois, avec ses iconoclastes artificiels (dans le jeu) ou réel (qui mettent en péril le rite).

J'achève ce point par le rapport entre cinéma et symboles. Si de nombreux anciens films ne font plus mouche auprès des nouvelles générations, c'est d'abord en raison de l'appauvrissement de la dimension symbolique communément perceptible à la société occidentale. Les caricaturistes Piem en France et Kroll en Belgique ont tous les deux illustré cela avec des jeunes qui demandaient ce que signifiait une croix, notamment en la prenant pour un avion.

Le cinéma n'est cependant pas uniquement passif mais actif dans ce domaine. Il a généré régulièrement des symboles, modifiant jusqu'à la perception commune de certains lieux, objets ou gestes. La fontaine de Trévise à Rome est marquée encore aujourd'hui (mais moins qu'hier) par *La Dolce vita* de Federico Fellini (1960). La voiture Aston Martin DB5 de *James Bond* première génération (avec Sean Connery) est si facilement identifiée que le dernier *James Bond* reprend ce symbole (dans *Quantum of Solace* de Marc Forster, 2008). Mais cela va plus loin encore. Certains films ont créé des symboles qui les dépassent, ainsi le banal fauteuil en osier d'*Emmanuelle* devenu pour beaucoup un symbole érotique en tant que tel. La musique chabada-chabada de *Un homme et une femme* de Claude Lelouch (1966) est un symbole de romance en tant que telle. Plus près de nous, l'eau qui tremble est associée à un danger imminent depuis *Jurassic Parc* de Steven Spielberg (1993 et 1997). Une plume blanche indique la légèreté, mais surtout l'innocence perdue de l'être humain, depuis *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (1994). Quant aux gestes, pensons ici au fait de monter sur une table comme expression d'une liberté revendiquée, suivant *Le cercle des poètes disparus* de Peter Weir (1990).

Conclusion

La dimension rituelle et symbolique du cinéma permet de mieux comprendre son rôle et son influence dans la société contemporaine. Si le cinéma n'est pas une nouvelle religion, il a tout de même repris à son compte une série de fonctions de celle-ci. Ceci doit être toujours présent à l'esprit lorsqu'on aborde la question du rapport entre religion et cinéma. Alors revenons à notre titre initial. Il contient une phrase devenue culte d'une chanson : « Je t'aime, moi non plus » (Gainsbourg-Bardot en 1967 puis Gainsbourg-Birkin en 1969), dont on a heureusement oublié qu'elle était le titre d'un film médiocre du même Gainsbourg (1976). Pour le meilleur et pour le pire, le cinéma génère une nouvelle culture, assumant aussi une composante de religiosité laissée pour compte depuis la récession des grandes confessions chrétiennes en Europe.

Pour les chrétiens croyants dans le Christ et la pertinence de son Évangile, le cinéma est un de ces nouveaux aréopages vers lesquels le pape Jean-Paul II envoyait les catholiques en 1990, dans son encyclique *Redemptoris Missio*.

« Il ne suffit donc pas d'utiliser les médias pour assurer la diffusion du message chrétien et de l'enseignement de l'Église, mais il faut intégrer le message dans cette "nouvelle culture" créée par les moyens de communication modernes. C'est un problème complexe car, sans même parler de son contenu, cette culture vient précisément de ce qu'il existe de nouveaux modes de communiquer avec de nouveaux langages, de nouvelles techniques, de nouveaux comportements. Mon prédécesseur Paul VI disait que "la rupture entre Évangile et culture est sans doute le drame de notre époque" ; le domaine de la communication actuelle vient pleinement confirmer ce jugement ».

Les sciences humaines spécialisées dans l'étude du religieux – et parmi elles la théologie avec son épistémologie spécifique – ne peuvent en aucun cas ignorer ce monde vaste et complexe. En ce qui concerne particulièrement la théologie dite « pratique, dont un des objets est d'étudier les manières de dire l'Évangile dans chaque société, elle ne peut pas laisser de côté toutes ces questions. Sinon elle courrait le risque de devenir une théologie répétitive, incapable d'avoir un discours audible pour le monde d'aujourd'hui. Ceci vaut probablement pour les autres domaines concernés par la transmission de ce qui touche à la foi et à la religion chrétienne, dont particulièrement la pastorale des jeunes et les cours de religion, chacun selon sa déontologie et ses objectifs propres.

On comprend aussi aisément que parmi les trois catégories de films présentées au début de ce chapitre, notre préférence devrait se porter sur les films spirituels sans sujet directement religieux. Ce sont probablement les plus puissants dans l'ordre symbolique et comme lieu d'expérience de transcendance et de sens. Les films sur des sujets religieux qui sont aussi spirituels présentent le risque d'être susceptibles de manipulation ou tout du moins d'utilisation abusive. Ce sont pourtant des lieux d'expériences à proposer aussi, en tenant compte

prudemment du contexte de projection. Quant aux films religieux, ils seraient à bannir car contreproductifs dans notre Occident sécularisé. De même, laissons de côté la grande masse des autres films « non spirituels », car les occasions ne sont pas si nombreuses d'ouvrir ou de répondre aux questions de sens dans notre monde.

Au terme de ce parcours peuplé de milliers d'images jetées à la face de notre humanité, je plaide pour que les personnes ayant pour tâche de prendre position sur ce qui fait sens dans la société assument aussi leur rôle dans le domaine du cinéma. Peut-être faut-il quitter les catégories de « bon » et de « beau » évoquées plus haut, car piégées et peu audibles aujourd'hui. Je propose plutôt de qualifier un film à l'aide du vocabulaire de la construction et la structuration : d'une part la construction de sens en développant ainsi des critères pour une spiritualité au-delà de l'éphémère, d'autre part de la structuration personnelle et collective, en développant des critères à partir de la ritualité. Ceci s'opposerait à ce qui détruit l'être humain ou le déstructure. Une question théologique alors essentielle dans les films est d'appréhender ce qui se dit ici de l'être humain créé à l'image et à la ressemblance de Dieu. Et on réhabilite ici l'image, qui permet tant et tant d'expériences fondatrices, lorsque le génie humain donne sa pleine mesure.

