

Cinéma et Théologie - regards croisés

Jean Lods et Waltraud Verlaguet

2008

Avant-propos

Les livres consacrés à l'écriture du cinéma ou à sa technique sont nombreux. Nombreux aussi les livres traitant de son histoire ou de ses auteurs, ou encore dédiés à l'étude d'un genre cinématographique déterminé, d'une école ou d'un mouvement. Moins fréquents sont les ouvrages comme celui-ci, qui est original à plusieurs titres.

Il l'est déjà en raison de son origine et de sa vocation, liées à l'existence et aux activités de *Pro-Fil*. Qu'est ce que *Pro-Fil*? Une association d'inspiration protestante dont l'objectif est de promouvoir le cinéma en tant que mode d'expression indispensable à la connaissance du monde contemporain¹. C'est dire l'importance que revêt pour elle l'approche pédagogique du 7^{ème} Art. Parmi les outils qu'elle s'est donnés dans ce but, figure un journal dont les feuillets centraux sont réservés à un dossier d'analyse, le *Théma*, divisé en deux parties, l'une cinématographique, l'autre théologique. Nous préciserons le fonctionnement en miroir de ces deux parties. Disons déjà simplement que c'est à partir de la collecte, de la réorganisation et de l'actualisation des *Thémas* publiés au cours des six dernières années que s'est constitué le présent recueil.

Original, il l'est ensuite en raison de son principe. Il est basé en effet sur une approche transversale de la production cinématographique examinée sous l'angle des thèmes qui la nourrissent, qu'ils soient manifestes, en fond d'écran, ou simplement en filigrane. Thèmes de société : la famille, le travail, la femme. . . Thèmes éthiques : le pouvoir, le mensonge. . . Thèmes existentiels : le temps, le bonheur, etc. . . Chacun de ses chapitres, ou *Thémas*, a pour objet d'identifier des films dans lesquels le thème annoncé par son titre a été abordé, d'analyser sous quels angles et de quelles façons il l'a été, et de faire un tour d'horizon de la multiplicité des regards portés par les cinéastes sur le sujet. Ces différents *Thémas*, ont été regroupés selon un classement qui place en premier lieu des chapitres d'ordre général. Viennent ensuite des sujets de société, puis ceux liés au domaine affectif ou psychologique. On trouvera en fin d'ouvrage des thèmes au contenu plus symbolique comme le voyage ou l'exil.

Mais l'originalité de ce recueil tient encore, et surtout, à la structure particulière des *Thémas* qui le constituent. On a vu que ceux-ci étaient composés de deux parties. La première, rédigée par Jean Lods, contient l'analyse proprement cinématographique du thème. La seconde, dont l'auteur est Waltraud Verlaguet, développe à partir du même thème une réflexion théologique essentiellement basée sur la Bible même si d'autres affluents de la pensée humaine viennent l'irriguer. Rédigée en liaison étroite

¹www.pro-fil-online.fr

avec la première partie, cette réflexion théologique lui apporte un contrepoint spirituel et un complément cinématographique lorsque son développement l'amène à faire appel à d'autres films que ceux déjà cités.

Ajoutons quelques précisions sur la composition de ce livre. On constatera tout d'abord que ces différents *Thémas* ont des zones de recouvrement. La raison en est manifeste : il est clair par exemple qu'un film comme *ça commence aujourd'hui* de Bertrand Tavernier concerne aussi bien le *Théma* sur l'école que celui sur la famille et celui sur l'enfance. Par ailleurs, pour que ces articles ne soient pas écrasants sous le nombre des films cités, le corpus de recherche a de manière générale été limité aux dix dernières années de la production cinématographique, sauf si l'importance de tel ou tel film extérieur à ce créneau temporel rendait indispensable sa citation. Dans le même esprit, disons encore qu'il ne s'agit pas, pour chaque sujet abordé, d'une étude exhaustive de la production cinématographique au cours de la période considérée, ce qui aurait demandé un ouvrage beaucoup plus conséquent, mais d'un échantillonnage des réalisations qui nous ont paru les plus illustratives.

Ainsi est-il instauré tout au long de ce livre un dialogue permanent entre ses deux contributeurs, et les *Thémas* qui en constituent la matière se présentent-ils comme une sorte de partition à deux voix qui se répondent, la première inaugurant l'échange au plan cinématographique, la deuxième apportant à la première l'éclairage de la Parole biblique.

Jean LODS et Waltraud VERLAGUET

Chapitre 1

Le bonheur

1.1 Le sens et le bonheur

Qu'est-ce qui fait courir les cinéastes aujourd'hui ? La vie a-t-elle un sens ? Est-ce le bonheur, et où trouver celui-ci ?

Le bonheur ? Il est dans le pré. Plus que jamais. Et il se suffit à lui-même. Sa quête a le plus souvent remplacé les autres, en particulier celle du sens. La caméra ne lève plus guère les yeux vers des cieux improbables, elle préfère accommoder sur l'immédiat, sur l'accessible de la vie, on ne meurt plus pour des idées, même de mort lente, on se bat pour ce que les syndicalistes appellent les « légitimes revendications ». Les valeurs sont devenues de proximité : bien-être, amour, famille, solidarité. Au niveau élémentaire de la survie, cela donne le magnifique combat de la *Rosetta* des frères Dardenne. Quand ce niveau est dépassé, on retrouve *Le goût des autres*, d'Agnès Jaoui, dont le succès, comme celui de *On connaît la chanson* d'Alain Resnais, traduit une autre dimension du bonheur. On est sorti du pur matériel, on entre dans le domaine de la relation, dans la dimension de l'être qui ne se nourrit pas seulement de pain. Quand on a pris des années et quitté le monde des actifs, on peut *Peindre ou faire l'amour*, comme les personnages du film de Arnaud et Jean-Marc Larrieu. Mais on le sent bien, tout cela est fragile, vite perdu, difficile à reconquérir, comme le montre avec sensibilité Robert Guédiguian dans *Marius et Jeannette*, et avec un peu trop de trémolos dans l'image dans *A la place du cœur*. On redécouvre la forteresse de la famille, et si celle-ci s'effondre, on s'effondre avec, ainsi le veuf mis en scène par Christine Carrière dans *Qui plume la lune ?* Ou encore, quand le présent est devenu trop lourd à porter, on place son espérance dans un autre monde, un autre temps, ainsi les candidats à l'exil de *En attendant le bonheur* d'Abderrahmane Sissako, ou les émigrés en partance pour la *Golden door* d'Emanuele Crialese.

Un ange passe

Parfois pourtant un ange passe, et le battement de ses ailes fait courir un souffle sur le pré clôturé. Un ange, c'est à dire un être humain doté d'un petit « plus ». Plus de

générosité, plus d'amour, plus de don de soi. Plus de « sens », en somme. C'est curieux, il est souvent féminin, cet ange, la nostalgie de la mère ? C'est le cas de Bella dans *Fast food, fast women* (Amos Kollek) mais aussi de Manuela dans *Tout sur ma mère* (Pedro Almodovar), ou encore de Aila, la petite vendeuse de frites dans *Les lumières du faubourg* d'Aki Kaurismäki. L'Amélie du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet fait-elle partie de cette consœur d'anges ? Je n'en suis pas sûr. Ambiguë, Amélie, dans son rôle de bonne fée métamorphosant le monde de sa baguette magique. Elle semble vouloir recoller des morceaux de vies cassées, mais sa façon de s'y prendre ressemble fort à de la manipulation : elle fait tomber les autres dans les pièges qu'elle leur tend. Pour leur bien, mais quand même : on sent pointer le démiurge.

Fantasmes en tout genre

Le démiurge, c'est une tentation du monde contemporain : toute puissance supérieure étant évacuée, l'homme se suffit à lui-même et crée un univers où il entend tout contrôler. L'illustration la plus significative de ce fantasme se trouvant dans *The Truman show* (Peter Weir) où un réalisateur d'émission télévisée se comporte comme un dieu ne laissant à sa créature que l'illusion de la liberté.

Mais il est d'autres fantasmes, qui, à défaut de viser la toute puissance divine, donnent corps à ce qui est enfoui dans les profondeurs de l'âme humaine : la peur de la mort et l'attraction/répulsion pour le royaume inconnu de l'après-vie. Leur exploration, s'appuyant sur un besoin de sens pour lutter contre une absence de sens, a donné toute une série de films où le syncrétisme s'en donne à cœur joie, surtout si le pluriculturel s'en mêle : c'est le cas, ainsi, pour *Le sixième sens* et pour *Incassable* de l'Américain d'origine indienne M. Night Shyamalan. Et les Japonais vont encore plus loin dans ce domaine des peurs ancestrales restaurées et des fantômes visiteurs, que ce soit avec Kiyoshi Kurosawa (*Charisma, Licence to live, Kairo*) ou avec Kore-Heda (*After life, Maborosi*).

Et les religions ?

Après une longue période où on ne parlait plus guère d'elles, elles inspirent à nouveau. Parfois comme incontournables sources de sens, parfois en tant qu'instruments d'aliénation. Et inspirant des films de formes et de contenus très divers. Si *L'enquête sur Abraham* comme *Le mystère Paul* d'Abraham Ségal sont des œuvres austères où le mot prend souvent le pas sur l'image, *La Genèse* de Cheikh Oumar Sissoko, qui transpose en Afrique la geste de Jacob et de ses frères, est une illustration esthétiquement superbe, encore qu'assez brouillonne, de cette partie de la Bible. A citer aussi, même s'il est imparfait, le *Lise et André* de Denis Dercourt : dans un contexte culturel où l'on exhibe plus volontiers son sexe que ses convictions, il a le courage de parler de doute et de foi. Sur un mode plus bergmanien, *Adieu* (ou A Dieu ?) d'Arnaud des Pallières est une œuvre puissante et originale qui, dans un contexte chrétien, interroge le silence de Dieu. Bien loin du doute, c'est toute la richesse de la foi orthodoxe que l'on découvre dans *L'île* de Pavel Lounguine, histoire d'un moine qui s'est consacré à Dieu pour se racheter d'une lourde faute commise autrefois. Le poids d'une faute initiale est également le point

de départ du théologiquement très riche film mexicain *Desierto adentro*, de Rodrigo Pia où un homme, Elias, se lance dans la construction d'une église pour se racheter de son lourd péché. Et pour ne pas être en reste d'œcuménisme, citons *Secret sunshine*, du Coréen Lee Chang-Dong, qui laisse une large place à l'Eglise protestante de Corée, tout en portant sur elle un regard relativement critique.

Mais l'on trouve aussi de nombreux films qui s'en prennent vigoureusement aux religions. Ainsi le délirant *Dogma* de Kevin Smith ou le baroque *Divine* du Mexicain Arturo Ripstein sont à citer dans ce domaine, moins peut-être pour leur valeur cinématographique que pour l'utilisation caricaturale qu'ils font des références du christianisme. Plus forte et plus convaincante est la dénonciation, maintes fois développée, de l'extrémisme religieux. Elle imprègne nombre de films iraniens, que ce soit ceux de Jafar Panahi (*Le cercle*) ou de Mohsen Makhmalbaf (*Kandahar*). Elle explose dans le *Kadosh* de l'Israélien Amos Gitai. Moins pamphlétaire, *My father, my Lord*, film d'un autre cinéaste israélien, David Volach, met en scène la relation mortifère entre un rabbin ultraorthodoxe et son fils.

Loïn des institutions

Mais la quête spirituelle ne passe pas obligatoirement par le chemin balisé des religions officielles. Car l'homme produit de la signification même quand il dit que rien n'en a. Sous les pavés du néant, la plage du sens. Un sens qui naît du *Carpe diem* des films d'Abbas Kiarostami (*Le goût de la cerise* ou encore *Le vent nous emportera*). La grandeur de la vie y explose, non pas en dépit de la mort prochaine, mais parce que la mort est prochaine. Un sens qui, dans d'autres cas, volontairement ou inconsciemment, s'abreuve à la source des références chrétiennes. Plus encore que l'histoire de la rencontre entre deux jeunes femmes à la dérive, *La vie rêvée des anges* d'Erick Zonca est une parabole sur la grâce. C'est encore l'idée de grâce qui sous-tend *A tombeau ouvert* de Martin Scorsese tandis que *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismäki parle de la résurrection d'un homme et que *Carnets de voyage* de Walter Salles est un récit de conversion : sous le jeune bourgeois argentin Ernesto Guevara, on voit poindre progressivement le futur Che. Et ce n'est pas trop vouloir faire passer *Eureka* du Japonais Shinji Aoyama au lit de Procuste que d'y voir l'exploration des thèmes de l'apocalypse, de la rédemption et du baptême qui ouvre à une nouvelle vie.

D'où ? Qui ? Où ?

Mais quelle nouvelle vie ? Et pour quels nouveaux êtres ? Mine de rien, c'est la pérennité même de l'humain que Pedro Almodovar remet en cause dans *Tout sur ma mère*, avec ses travestis, sortes de mutants si mal dans leur peau qu'ils n'ont pas hésité à en changer. L'identité est-elle donc si fragilisée aujourd'hui, de même que le fil rassurant qui reliait hier une génération à la suivante ? Cette interrogation sur le devenir de l'homme en rupture avec le passé est une de celles qui traverse le cinéma d'aujourd'hui avec le plus d'insistance. L'enfance menacée est ainsi le point commun au faisceau d'histoires qui composent *Babel*, de A. G. Inaritu. Mais, tout en danger qu'elle soit, c'est

cette enfance qui, pour certains, doit assurer le salut de l'humanité. C'est le cas pour Roberto Benigni dans *La vita e bella* ou pour Theo Angelopoulos dans *L'éternité et un jour*, ou encore pour Walter Salles dans *Central do Brasil*. Le vieux sage africain de *Little Senegal* (Rachid Bouchareb) invite lui, sinon à un retour en arrière, du moins à une réinscription dans des origines oubliées. « D'où venons nous ? Qui sommes nous ? Où allons nous ? disait déjà Pascal.

1.2 Entre la voie de l'Esprit et la voie de la chair

Une affaire de choix

De quoi parlons-nous quand nous nous interrogeons sur le sens de la vie ? Pour Paul Tillich, cette notion est corrélée à celle de la révélation : *Il y a un lieu à partir duquel notre existence reçoit son sens, un sens inconditionné et exclusif, qui la porte et la juge en même temps. La révélation est ce à quoi je me suis inconditionnellement soumis en tant que critère ultime de ma pensée et de mon action*¹.

Paul Tillich dénonce dans le nazisme sa prétention à contrôler l'ensemble de ce qui fait sens pour l'homme puisque justement le sens ne saurait être qu'exclusif. Et voilà la clé de ce problème : *Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face*² ! Ou encore : *Nul ne peut servir deux maîtres*³.

Dans le langage de la Bible l'opposition se situe essentiellement entre le vrai Dieu et les faux dieux, ou entre Dieu et Mammon. L'apôtre Paul le dit autrement, dans un langage tellement déformé par le dualisme grec que nous avons du mal à entendre son évangile. Quand il affirme que . . . *nous, qui ne marchons, non selon la chair, mais selon l'esprit*⁴, en nous appelant à choisir entre la voie de l'Esprit et celle de la chair il ne dénonce nullement la sexualité pour nous confiner dans le domaine spirituel, mais il prône une stratégie libératrice, celle de la *Bonne Nouvelle*, contre une autre mortifère, celle qui voudrait « se construire soi-même ». La stratégie de la chair est mortifère car elle nous centre sur nous-mêmes.

Nous nous croyons obligés de construire nous-mêmes notre identité – autrement dit, de construire notre salut – en obéissant à un système de règles quelles qu'elles soient. Et il me semble que tous les films qui traitent d'une façon ou d'une autre d'une quête de sens vont plus ou moins dans cette direction. Par ailleurs divers livres fort en vogue envahissent les étalages de nos librairies pour nous parler du « développement de soi ». Un numéro de la collection « Dominos »⁵ en fait le tour pour en dénoncer les travers : l'instrumentalisation de l'âme au service d'un désir de maîtrise illimitée. Aussi « spirituelles » que se donnent ces tentatives, elles relèvent de la « voie de la chair ».

Quelle est alors cette « voie de l'Esprit » ?

C'est celle qui nous décentre par rapport à nous-mêmes. Si nous nous reconnaissons fils et filles de Dieu, au même titre que tous les autres, aimés et acceptés tels que nous sommes, nous n'avons pas besoin de prouver quelque chose, nous sommes libres d'agir aussi bien que nous pouvons sans nous sentir écrasés par la tâche.

¹Paul Tillich, *Ecrits contre les Nazis*, Cerf-Labor et Fides-Presses de l'université Laval 1994, p.238.

²Ex. 21, 3. Pour la citation de textes bibliques, les différents livres de la Bible sont abrégés selon l'usage de la *Traduction Œcuménique de la Bible*.

³Mt. 6,24.

⁴Rom 8,4. Voir le remarquable petit livre de Daniel Marguerat. *Paul de Tarse. Un homme aux prises avec Dieu*. Poliez-le-Grand : éd. du Moulin, 1999, p. 36s.

⁵*Le développement personnel*, Flammarion 2000.

Le cinéma, image du monde

Comment lire la production cinématographique à partir de cette grille ?

Tout d'abord : le cinéma n'est pas là pour proclamer l'évangile ! Il serait vain de vouloir trouver dans tel ou tel film une expression adéquate de notre foi. Le cinéma est d'abord œuvre d'art, mais aussi industrie de distraction (l'un n'empêchant pas forcément l'autre.), et comme tel il est surtout pour nous témoin de notre temps et de notre culture. Nous y trouvons l'image – dans tous les sens du terme – du monde dans lequel nous vivons. Depuis les « valeurs de proximité » jusqu'aux fantasmes de « démiurge⁶ » toutes les tentatives sont mises en scène pour donner un sens à ce qui souvent ne semble pas en avoir. Mais toutes tombent dans la catégorie « chair ». L'illustration la plus poignante que j'ai vue récemment de cette quête éperdue est le film *Big bad love* de Arliss Howard, selon des nouvelles de Larry Brown, présenté à Cannes à la Quinzaine des Réalisateurs. Rien que pour les textes ce film vaut le déplacement – ce qui prouve qu'il y a un autre cinéma aux Etats Unis que celui que nous voyons habituellement dans nos salles. Il est difficile à raconter et d'ailleurs cela n'a pas d'intérêt. L'image vers la fin du film résume le thème général : le personnage principal voit son ex-femme et ses enfants fuir dans la nuit ; on ne voit ni comprend ce qu'ils fuient, ni vers où, ni pourquoi – juste une fuite absurde dans le noir le plus complet. On peut comprendre cette fuite comme une métaphore de la voie de la chair. Absurde, elle ne connaît pas d'issue. Elle n'a pas de « sens ». Le sens vient d'ailleurs.

Mais d'où pourrait-il surgir, ce sens dont on parle tant ?

Il n'est pas à atteindre par une quête ou une poursuite aussi effrénées soient-elles, il ne saurait relever que de la révélation qu'il s'agit de saisir en lâchant tout le reste. D'ailleurs la si gracieuse Amélie Poulain, dont Jean Lods dénonce à juste titre le désir d'emprise⁷, doit à la fin « se lâcher », abandonner sa prétention à tout contrôler pour prendre le risque du don de soi. C'est ce qui en fait la fraîcheur : le sens nous vient toujours d'ailleurs, il nous constitue dans l'autre, il nous libère de nous-mêmes avec nos prétentions – sinon il n'est que faux semblant.

⁶ Cf. article de Jean Lods ci-dessus, p. 6.

⁷ Cf. p. 6.

Chapitre 2

La création

2.1 Créateurs et création

L'acte de création a toujours fasciné. Comment se manifeste-t-il ? Comment opère-t-il ? Autant de questions qui, si elles interrogent le destinataire de l'œuvre d'art, sont encore plus brûlantes pour celui qui se trouve à son origine. Les cinéastes n'y ont pas échappé, qui se sont largement penchés sur le mystère de l'œuvre en gestation.

Le film sur le film

Commençons par eux et par leurs tentatives d'analyser leur propre domaine de création. Des tentatives qui se présentent le plus souvent comme une sorte de mise en abyme du créateur se regardant créer, du cinéaste se regardant filmer. C'est ainsi le cas pour *La nuit américaine* (1973) qui, sur le plan de l'introduction aux mystères de la création cinématographique, offre un double intérêt : d'une part François Truffaut ouvre au spectateur les fascinantes et mystérieuses coulisses de la réalisation d'un film ; d'autre part, lui faisant partager ses doutes, ses angoisses, ses fragilités, il le conduit au cœur de son propre cheminement intérieur. Un cheminement semé d'embûches et dont la conclusion positive n'est jamais assurée. Le thème de l'aventure d'un tournage est aussi celui que développe le cinéaste belge Joachim Lafosse dans *Ça rend heureux* ; l'aventure en question ici est celle de la réalisation d'un premier film, particulièrement fauché, tourné à la fois avec enthousiasme et désenchantement. Film dans le film encore, *Tournage dans un jardin anglais* de Michael Winterbottom raconte, sur un mode souvent drôle, toutes les péripéties de l'adaptation d'un roman réputé inadaptable. Humour encore avec *Hollywood ending* de Woody Allen ; ici, le héros est un metteur en scène américain subitement frappé de cécité, mais qui n'en continue pas moins à tourner, considérant que les erreurs dues à son infirmité seront interprétées en Europe comme des recherches stylistiques, donc géniales. Et si *Au travers des oliviers* repose également sur l'histoire de la réalisation d'un film qui se déroule cette fois dans une région du nord de l'Iran dévastée par un tremblement de terre, le propos de son auteur, Abbas Kiarostami, est avant tout, à travers la présence des deux caméras (celle du film et celle du film dans le film) de

développer une réflexion passionnante sur le statut de la réalité et de l'image. Réflexion qui, dans un autre contexte, reprend celle menée par Jean-Luc Godard à propos du cinéma dans *Le mépris*.

L'objectif est sensiblement le même dans *Nuages de mai* du cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan. On est ici à mi-chemin entre le documentaire et la fiction. A travers l'histoire d'un cinéaste (l'auteur lui-même) revenant dans son village pour y filmer sa famille, Nuri Bilge Ceylan rend sensible l'impalpable tissu de liens qui unit le créateur à sa création ainsi que les interactions entre la réalité et sa représentation.

C'est par une autre approche que Federico Fellini rend sensible le processus de la création : *Huit et demi*, raconte la succession de tentatives avortées que Guido, cinéaste célèbre mais atteint par le doute et frappé d'impuissance créatrice, traverse dans sa volonté de réaliser un nouveau film. Le constat de ses échecs, puis son retour à la vie et à la création, font de *Huit et demi* une œuvre admirable dont la portée métaphorique du sujet transcende la simple histoire d'un réalisateur en panne pour conduire à l'universel.

De la toile à l'écran

Art du visible, la peinture ne pouvait pas ne pas intéresser le cinéma. De fait, il existe un nombre considérable de films consacrés à des peintres et à leurs œuvres. Avec parfois une préférence pour l'histoire de la vie, souvent tumultueuse, de ces artistes plutôt que pour leur acte de création. Ainsi, dans *Lautrec*, Roger Planchon accorde plus d'importance à l'originalité du personnage de Toulouse-Lautrec qu'à son génie et à son apport à la peinture. Ainsi encore, dans *La jeune fille à la perle*, Peter Webber consacre davantage son talent à reproduire avec minutie le quotidien des maisons de Delft au XVII^e siècle qu'à tenter de saisir l'éclosion du mythique tableau au bout du pinceau de Vermeer. Et *Frida* (Julie Taymor) n'est pas beaucoup plus convaincant, qui se (et nous) passionne pour l'existence hors du commun de la peintre mexicaine, mais n'établit guère de liens entre sa vie et la façon dont cette dernière a inspiré son œuvre.

Par contre, aussi bien Peter Watkins dans *Edvard Munch* que Raoul Ruiz dans *Klimt* réussissent à trouver équilibre et résonances entre la vie de leur personnage, leur époque et leur œuvre. De même, Ed Harris s'attache, souvent avec réussite, à montrer dans *Pollock* la progressive découverte de son style par la star de l'expressionnisme abstrait et à rendre sensibles les rapports entre l'artiste et sa peinture. Et c'est armé de la loupe de Sherlock Holmes que Peter Greenaway pénètre dans l'univers de Rembrandt avec *La ronde de nuit*, traquant le moindre signe laissé sur la toile par le peintre et en tirant une cascade d'interprétations où un humour vaguement paranoïaque le dispute à une culture impressionnante.

Signalons deux réussites particulières de films consacrés à un même peintre, Van Gogh. Dans un film puissant où Kirk Douglas apporte toute sa fougue au personnage – *La vie passionnée de Vincent Van Gogh* (1956) – Vincente Minnelli met avant tout l'accent sur l'évolution du style et des couleurs chez le peintre à mesure qu'il découvre son propre talent, depuis le Borinage jusqu'au suicide chez le docteur Gachet. Sans que la peinture soit négligée, c'est davantage l'homme replacé dans son époque et traversé par ses angoisses et sa solitude, qui intéresse Maurice Pialat dans *Van Gogh* (1991),

admirable synthèse entre un individu et son œuvre.

Terminons sur trois films dont le phénomène de la création picturale est particulièrement le sujet. Consacrant en 1966 un de ses films majeurs à *Andreï Roublev*, peintre d'icônes du XV^{ème} siècle, c'est une véritable « biographie de l'âme » que réalise le cinéaste russe, Andreï Tarkovski. La biographie de l'âme d'un homme profondément bon, que ravage le spectacle de la cruauté du monde et dont l'œuvre est chargée de cette bonté et de cette douleur. Moins nourrie de spiritualité mais tentant encore davantage de cerner l'acte de création, *La belle noiseuse* de Jacques Rivette met en scène un peintre, Edouard Frenhofer, dont on suit tout au long du film le chaotique cheminement dans la réalisation du grand tableau qui doit être son chef d'œuvre. Et c'est enfin à la réalité du travail d'un grand peintre que l'on a accès dans *Le mystère Picasso* : initiateur d'une expérience unique, Henri-Georges Clouzot filme pendant 78 minutes Picasso à son chevalet et nous fait partager le processus de sa création, depuis le premier trait sur la toile jusqu'à la signature qui la clôt.

L'empire des mots

Le mystère de l'écriture a-t-il aussi inspiré les cinéastes ? Moins sans doute que celui de la peinture. L'alchimie qui organise l'imaginaire en mots n'est guère directement saisissable, et le spectacle d'un romancier devant la feuille blanche ou face à son clavier ne pousse guère à prendre la caméra. Aussi, lorsque le cinéma s'intéresse aux hommes (ou femmes) de plume, c'est en général plus pour tracer le portrait d'écrivains que pour analyser leur création. Mais parfois vie et création se rejoignent. Ainsi dans *Truman Capote* de Bennett Miller (2005), le côté provocateur de l'homme rejoint le rayonnement sulfureux de l'œuvre ; les interviews des deux assassins, Dick Hickock et Perry Smith, font déjà partie de la rédaction du livre, *De sang-froid*, qui sera le récit de leur crime. Pour Raoul Ruiz dans *Le temps retrouvé* (1998), l'identification chez Proust entre la vie et l'œuvre va même jusqu'à la suprématie totale de cette dernière : alors que l'écrivain se trouve sur son lit de mort et se laisse aller à ses souvenirs, ce sont les personnages de son œuvre et non ceux de son passé qui répondent à la convocation de sa mémoire.

Réalisant une approche plus classique du mécanisme de la création, *Swimming pool* de François Ozon joue avec une habileté diabolique sur l'alternance de scènes « réelles », vécues par une romancière en mal d'inspiration, et de scènes fictionnelles qu'elle tire de ce réel pour écrire un nouveau livre. Tout en fonctionnant admirablement, le procédé garde un côté un peu artificiel. Sur le même principe d'une création littéraire puisant dans le vécu de l'écrivain, Alain Resnais a réalisé un chef d'œuvre en 1976 avec *Providence* : toute la complexité et l'ambivalence des sentiments humains sont mis en lumière dans la transmutation par l'imaginaire que le vieux romancier anglais, Clive Langham, opère à partir des relations, lourdes de culpabilité, qu'il entretient avec les membres de sa famille.

Le don

Qui dit art et création véritables, dit don de soi, dit dépassement de ses propres limites, dit spiritualité. Et le livre d'Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, est exemplaire à

ce sujet, qui décrit la démarche cinématographique de l'auteur russe comme une quête de l'absolu. Je voudrais clore cette brève revue de la représentation de la création au cinéma en évoquant deux films qui n'appartiennent pas aux domaines d'expression examinés ici, mais qui me semblent particulièrement révélateurs de la dimension spirituelle de l'art.

Le premier est le film de Robert Altman, *Company*, consacré à une troupe de danseurs, le prestigieux Joffrey Ballet de Chicago. Pas de héros ici, mais une communauté d'hommes et de femmes unis dans le service de quelque chose qui les transcende. Avec toutes les caractéristiques propres aux communautés spirituelles : la vocation qui pousse à l'engagement, l'élection, signe d'une grâce imprévisible qui peut à tout instant abandonner l'élu et le rejeter dans la masse des communs mortels, le risque consenti. . .

Le second est signé Gabriel Axel. Il s'agit du *Festin de Babette* (1987). Tout le monde l'a vu. Tout le monde se souvient du fastueux repas que Babette, autrefois grand chef parisien mais devenue anonyme servante dans un village du Jutland, prépare en y consacrant toutes ses forces, son talent et l'argent que le hasard vient de lui donner. On se souvient aussi de la transformation produite par ce repas sur les membres, presque lyophilisés, de la communauté protestante auxquels elle l'offre. Il n'y a peut-être pas de plus belle métaphore de l'artiste et de sa mission que celle développée dans ce film.

2.2 Créateur, création, créature

« Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. » (Gn. 1,1)

Le créateur

Tout le monde connaît cette phrase, la toute première de la Bible. Il s'agit là d'une affirmation qui relève de la confession de foi. Les Babyloniens croyaient que les dieux avaient créé le monde à partir de la chair d'un monstre sous-marin. D'autres affirmaient que le monde était éternel, soumis à des cycles d'évolution qui se répétaient sans cesse. Malgré la forte pression que ces croyances exerçaient nécessairement sur les hébreux, petit peuple plus souvent soumis que vainqueur, les rédacteurs du texte biblique ont posé cette prière : *Avant que tu eusses créé la terre, tu es Dieu*¹. Vouloir réduire cette confession de foi à une affirmation scientifique, comme le font les créationnistes ou, de façon plus soft, les tenants du « dessein intelligent », c'est comme si, en guise d'une déclaration d'amour, on voulait produire une prise de sang avec dosage hormonal. On sait que l'amour a quelque chose à voir avec le taux hormonal, n'empêche que ce qui compte dans notre amour pour un autre être humain, c'est l'engagement existentiel, toujours risqué dans le sens où, précisément, il n'y a pas de preuve - comme il ne saurait y avoir une preuve de l'existence de Dieu.

Création

Dire que tout ce qui nous entoure relève de la création est donc un acte de foi. « Création » peut se comprendre comme acte – acte divin par excellence – ou comme résultat de cet acte. Dans le dernier cas, le terme est synonyme du monde, tel qu'il existe autour de nous. La création est présente dans ce sens dans la Bible sous un double aspect, à la fois bonne et infiniment fragile.

Il faut redire haut et fort que le dualisme (spirituel = bon / matériel = mauvais) n'est pas biblique. *Dieu vit tout ce qu'il avait fait; et voici, cela était très bon*². La conception d'une âme bonne et immortelle, emprisonnée dans un corps matériel et mauvais, nous vient de la philosophie grecque. Selon la Bible, ce n'est pas la matérialité de notre existence qui est mauvaise, mais l'usage que nous en faisons. Le mal n'est pas « ontologique » mais moral. *(Dieu) est le rocher; ses œuvres sont parfaites, car toutes ses voies sont justes; c'est une Dieu fidèle et sans iniquité, il est juste et droit. S'ils se sont corrompus, à lui n'est point la faute*³.

La création est donc bonne, mais inscrite dans le temps. Dire qu'elle a eu un début implique qu'elle aura une fin. Les multiples menaces de l'existence font ressentir parfois douloureusement cette fragilité – aujourd'hui encore, malgré tous nos moyens techniques, des catastrophes ravagent régulièrement notre terre, et plus que jamais, nous sommes conscients qu'elle n'est pas éternelle. Cette menace prend sens dans la Bible comme relevant également du Créateur. Le prophète Esaïe dit : *Levez les yeux vers le ciel, et*

¹Ps. 90,2.

²Gn. 1,31.

³Dt 32,4-5a.

*regardez en bas sur la terre! Car les cieux s'évanouiront comme une fumée, la terre tombera en lambeaux comme un vêtement et ses habitants périront comme des mouches; mais mon salut durera éternellement et ma justice n'aura point de fin*⁴.

Créature

Cette dernière citation nous indique déjà comment l'homme croyant peut gérer cette menace existentielle : ni par le désespoir, ni par la révolte, mais dans la confiance en son Créateur. L'homme fait partie intégrante de la création et partage avec elle cette fragilité. On la nomme « finitude ». L'homme est « fini » dans le sens où il n'est ni parfait ni éternel. C'est justement le fait de savoir cela, de l'accepter et de l'assumer, qui fait de lui un être humain à part entière. Cela signifie se reconnaître pécheur, tout en faisant confiance à la bonté du Créateur pour vivre joyeusement devant sa face. Par ailleurs, la création tout entière est solidaire de cette espérance : *Aussi la création attend-elle avec un ardent désir la révélation des fils de Dieu... avec l'espérance qu'elle aussi sera affranchie de la servitude de la corruption, pour avoir part à la liberté de la gloire des enfants de Dieu*⁵.

Inspiration divine

Le pouvoir de créer à partir du néant est attribué par l'homme croyant à Dieu seul. Mais Dieu ayant créé l'homme à son image a conféré une partie de son pouvoir à sa créature, celui de créer à partir de quelque chose. Si Dieu crée par sa seule Parole, l'homme, lui, se sert de ce dont il dispose pour « créer » des œuvres autres que celles dictées par le seul besoin vital. Ces œuvres étaient au début au service de la religion – pas forcément de la foi d'ailleurs, car la fabrication d'idoles tombe dans la même catégorie. On voit tout de suite l'ambiguïté de la notion.

Job demande à son ami Bildad d'un ton moqueur : *Qui est-ce qui t'inspire*⁶ ? C'est que l'homme religieux se comprend comme « inspiré » par l'Esprit divin – mais qui garantit la nature divine de cette inspiration ? Des faux prophètes utilisent l'aura religieuse à leur profit et cherchent même à contrôler la prise de parole au nom de Dieu⁷.

Inspiration artistique

Nous revenons là à notre notion de « risque » : rien ne garantit la foi. Ce n'est que dans la foi que je peux me risquer à reconnaître l'inspiration divine dans une œuvre, jamais la revendiquer comme moyen de pression. Si la 2^e épître à Timothée dit que *toute l'Écriture est inspirée de Dieu*, c'est là encore une confession de foi et nous savons le mal qu'a fait dans l'histoire de l'Église la prétention de s'en servir comme d'un instrument de pouvoir.

⁴Es.51,6.

⁵Rom.8, 19+21.

⁶Job 26,4b.

⁷Voir les « surveillants en inspiration » de Jér. 29,26.

L'inspiration artistique a souvent été comparée à l'inspiration divine. Normal, puisque l'art profane est le descendant de l'art religieux. Et logiquement, dans la réflexion des artistes eux-mêmes comme dans celle des amateurs d'art, l'ambiguïté relevée plus haut se retrouve, puisqu'elle est co-naturelle à l'art lui-même. A celle-ci se rajoute le danger de dévoiement, toujours possible, comme c'est si joliment mis en images dans *Que la Lumière soit !* d'Arthur Joffé. La création humaine, métaphore de la création du monde, y court le risque de sa perversion diabolique, mais avant même l'intervention du diable en personne, le projet est menacé par l'incrédulité de ceux à qui il est proposé. C'est qu'il faut « croire » en l'inspiration, divine ou artistique, mais cette foi reste un risque pour celui qui s'y engage.

Psaume 8

1 Éternel, notre Seigneur ! Que ton nom est magnifique sur toute la terre ! Ta majesté s'élève au-dessus des cieux.

2 Par la bouche des enfants et de ceux qui sont à la mamelle Tu as fondé ta gloire, pour confondre tes adversaires, Pour imposer silence à l'ennemi et au vindicatif.

3 Quand je contemple les cieux, ouvrage de tes mains, La lune et les étoiles que tu as créées :

4 Qu'est-ce que l'homme, pour que tu te souviennes de lui ? Et le fils de l'homme, pour que tu prennes garde à lui ?

5 Tu l'as fait de peu inférieur à Dieu, Et tu l'as couronné de gloire et de magnificence.

6 Tu lui as donné la domination sur les œuvres de tes mains, Tu as tout mis sous ses pieds,

7 Les brebis comme les bœufs, Et les animaux des champs,

8 Les oiseaux du ciel et les poissons de la mer, Tout ce qui parcourt les sentiers des mers.

9 Éternel, notre Seigneur ! Que ton nom est magnifique sur toute la terre !

Chapitre 3

L'adaptation littéraire

3.1 Du mot à l'image - ou « La fidélité dangereuse »

Par admiration, commodité, ou motivations économiques, le cinéma a toujours puisé des sujets dans le vivier de la littérature...

Objectif premier d'une adaptation littéraire : donner une forme cinématographique à un univers qui n'existait que par la suggestion des mots. Objectif assorti d'une règle, ou d'une procédure de contrôle, presque systématiquement avancées : la fidélité du film au livre.

On peut balayer cette règle, dire qu'elle n'a pas de sens : un film est une œuvre en soi, c'est elle qu'il faut juger indépendamment de ce qui l'a inspirée, il n'y a pas deux adaptations qui se ressemblent, et il n'en peut être autrement : on compte au moins trois *Madame Bovary* au cinéma, celle de Jean Renoir en 1933, celle de Vincente Minnelli en 1949 et celle de Chabrol en 1991, et toutes sont différentes, la dernière – qui d'après son auteur se veut absolument fidèle – étant justement la plus plate. De même on ne recense pas moins de quatre adaptations des *Liaisons dangereuses* : Roger Vadim en 1960 (*Les liaisons dangereuses*), Stephen Frears en 1988 (*Les liaisons dangereuses*), Milos Forman en 1989 (*Valmont*) et Roger Kumble en 1999 (*Sexe Intentions*) s'y sont frottés, et il n'y a rien de commun, sinon les grandes lignes de la trame, entre ces films. On pourrait multiplier les exemples.

On peut aussi chercher la raison de cette question récurrente de la fidélité : pourquoi ce besoin de comparer le film au texte ? Peut-être parce que ce phénomène de l'adaptation littéraire fascine au moins à deux titres. D'une part elle s'enracine dans une œuvre préexistante (le livre) qui existe en tant que monde cohérent au delà des mots qui en sont la trace : adapter un livre, c'est donner une visibilité à ce monde invisible. D'autre part, elle fait appel au mode de relation de l'homme avec ce qui l'entoure : saisie du monde par les sens, verbalisation par l'esprit. Mais ici le processus est inversé : c'est le mot qui est donné en premier.

Copie ou création

Sans doute l'adaptation idéale serait-elle celle qui établirait une correspondance parfaite entre l'univers des mots de l'écrivain et celui des images du cinéaste. Tentative presque impossible pour un roman dont la dimension s'accorde difficilement avec la brève étendue d'un film. Parmi les rares romans dont l'adaptation ait donné lieu à une totale appropriation de l'univers de l'écrivain par le cinéaste, on peut citer *Le guépard* (1963) adapté du roman de Lampedusa, et *Mort à Venise* (1970), d'après *La mort à Venise* de Thomas Mann, l'un et l'autre de ces films ayant été réalisés par Luchino Visconti.

Dans un genre romanesque très différent, proche du documentaire, *Entre les murs* de Laurent Cantet réalise une transposition réussie du livre éponyme de François Bégaudeau. Mais en général cette louable ambition de fidélité ne débouche que sur une plate recopie de l'intrigue, des personnages et du décor. J'évoquais plus haut le *Madame Bovary* de Chabrol, plombé par sa volonté de conformité. Parmi les œuvres plus récentes, on pourrait aussi citer *Vipère au poing* de Philippe de Broca. Dans ces deux cas, si ratage il y a, il vient de ce que des œuvres aussi fortes, et qui appartiennent à l'imaginaire collectif, supportent difficilement d'être simplement transportées scène à scène à l'écran. Un peu différent est le cas de *Stupeur et tremblement* de Alain Corneau qui, dans son souci de respecter aussi parfaitement que possible l'atmosphère et l'écriture d'Amélie Nothomb, multiplie abusivement les références directes au texte, empêchant l'œuvre cinématographique d'exister en tant que telle.

Il n'en est pas de même avec la nouvelle, genre dont la longueur se prête davantage à une adaptation à la fois scrupuleuse et créatrice. Au delà des grands classiques (*Une partie de campagne* de Jean Renoir (1936), *Le Plaisir* de Max Ophüls (1951), l'un et l'autre d'après Maupassant), un des modèles du genre est sans doute un film un peu oublié aujourd'hui : *Gens de Dublin* de John Huston (1987), d'après *Les Morts* de James Joyce. Rarement la fidélité à un récit se sera aussi parfaitement conjuguée avec la création d'un univers cinématographique personnel, véritable testament de l'auteur. Parmi les œuvres plus récentes que des nouvelles ont inspirées, il faut citer *Pas de lettre pour le Colonel* d'Arturo Ripstein, film habité par toute la torpeur, l'étouffement et la moiteur de la nouvelle de Garcia Marquez. Moins convaincant au plan de l'adaptation, Giuseppe Tornatore n'a pas retrouvé dans *La légende du pianiste sur l'océan* la magie du verbe de Alessandro Baricco et surfé un peu au ras des vagues de son scénario. *Eyes wide shut* est également adapté d'une nouvelle (*Traumnovelle* d'Arthur Schnitzler), mais c'est un véritable travail de recréation qu'y opère Stanley Kubrick.

Petits et grands écarts

Pourtant, malgré son côté mission impossible, c'est le roman, plus que le texte court, qui a donné lieu au plus grand nombre d'adaptations intéressantes. Avec, conséquence obligée, une plus grande distance du film par rapport au livre. Cette distance se limite souvent à des coupes, à des restructurations dramaturgiques, à des modifications du poids des personnages ou des événements. Ainsi, des auteurs comme François Dupeyron dans *La chambre des officiers* (d'après le roman de Marc Dugain), Jean-Pierre Denis dans

La petite Chartreuse (adapté du roman de Pierre Péju), ou Pascale Ferrand dans *Lady Chatterley* parviennent à trouver un équilibre entre les figures imposées de la restitution d'une œuvre littéraire et les figures libres du cinéma personnel. Et si Nicolas Klotz donne, dans *La question humaine*, plus de place à la vie d'entreprise que ne lui en accordait François Emmanuel dans son roman, cette infidélité à la lettre est en fait une fidélité à l'esprit, le passage par des images concrètes de l'entreprise étant une façon d'illustrer en les transposant certains développements abstraits de l'écrivain.

A côté de ces réalisateurs somme toute respectueux du texte initial, il y a ceux qui ne prennent le roman que pour son sujet et comme une pâte à malaxer pour en dégager leur propre univers. Ainsi Claude Chabrol : qu'il adapte Ruth Rendell comme dans *La demoiselle d'honneur* ou dans *La cérémonie*, ou Charlotte Armstrong comme dans *Merci pour le Chocolat*, il fait toujours avant tout du Claude Chabrol, brocardant la bêtise, stigmatisant la bourgeoisie, et jouant à plaisir du spectateur. Moins extrême dans la distance prise avec l'œuvre littéraire tout en la transposant avec une totale liberté, Manoël de Oliveira réalise avec *La lettre* une remarquable adaptation de *La Princesse de Clèves*, tandis que Raoul Ruiz, s'il reprend dans *Le Temps retrouvé* la matière du roman de Proust, lui insuffle sa vision propre et donne au spectateur le double plaisir des retrouvailles et de la découverte. Quant à Mark Dornford-May, il montre avec *U-Carmen e Khayelitsha* que l'héroïne de Mérimée et Bizet est transposable dans un township d'Afrique du Sud et la greffe interculturelle qu'il effectue donne naissance à une belle plante africano-européenne.

Un cas particulièrement intéressant est celui des écrivains adaptant eux-mêmes leurs œuvres. Ainsi Dai Sijie, romancier et auteur (à succès) de *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, en a signé en 2002 la version cinématographique, offrant l'occasion de voir quelles images un auteur a de son propre texte. Si le film reste près du livre, c'est beaucoup moins le cas pour *La moustache* où Emmanuel Carrère, adaptant son roman publié il y a vingt cinq ans, en fait sensiblement glisser le centre de gravité. Toutefois le travail le plus fascinant dans ce domaine reste celui accompli par Marguerite Duras pour passer de son roman *Le Vice-consul* à son adaptation cinématographique, *India Song* (1974) : même histoire, mêmes personnages, même univers, mais un bouleversement total dans la narration et une admirable utilisation contrapuntique des quatre composantes du film (qui en cela laisse loin derrière lui les possibilités de l'écriture) : la musique, les sons, le texte, l'image.

En costumes

Domaine roi de l'adaptation, les romans se déroulant à une autre époque et donnant lieu à la réalisation de « films en costumes ». Le genre est risqué, traînant les boulets d'une double difficulté : celle de la transposition à l'écran d'un texte, et celle de la représentation d'un monde révolu. Représentation le plus souvent alourdie par des conventions formelles ou d'interprétation et menacée par un académisme de mise en scène. Académisme dans lequel Peter Webber saute à pieds joints avec *La jeune fille à la perle* qui, à partir d'un roman de de Tracy Chevalier, retrace la vie du peintre Vermeer. Avec plus de réussite, Olivier Assayas essaye, comme le fait Chardonne dans son roman, de concilier

dans *Les destinées sentimentales* l'analyse de personnages et la description de la grande bourgeoisie protestante charentaise du début du XX^e siècle. On peut toutefois trouver que, là aussi, la réalisation est souvent plombée de conventions, et, dans le genre, préférer le *Saint Cyr* de Patricia Mazuy qui s'inspire d'un roman de Yves Dangerfield (*La maison d'Esther*) et parvient à l'improbable conciliation entre film à costumes et film d'auteur. Parmi les films récents qui ont réussi à trouver ce délicat équilibre entre fidélité à une époque et à une œuvre et création personnelle, on peut encore mentionner *Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin (d'après Arthur Symons), *Le parfum de la dame en noir* où Bruno Podalydès modifie les composantes du roman de Gaston Leroux tout en conservant l'esprit, ou encore *Un long dimanche de fiançailles* dans lequel Jean-Pierre Jeunet recrée l'atmosphère du roman de S. Japrisot avec une savante distanciation esthétique. Quant à Jacques Rivette, dans *Ne touchez pas la hache*, d'après *La duchesse de Langeais* de Balzac, il parvient à être étonnamment fidèle à la fois à Balzac et à Rivette.

Peut-on tout adapter ?

A côté de ces films qui ont dans l'ensemble été des réussites, il faut aussi citer certains échecs pour tenter d'analyser leurs causes et les limites de l'adaptation littéraire. Ainsi un roman qui existe avant tout par son écriture peut-il être mis en images ? L'adaptation par Claude Berri de *Une femme de ménage* de Christian Oster ne plaide en tout cas pas en faveur du oui, et, de ce roman où l'écriture condense dans une même matière textuelle événements, subjectivité et dialogue, il ne subsiste que la charpente du récit, en somme l'armature d'un vitrail, sans le vitrail. Encore plus flagrant, l'échec de *Zeno* de Francesca Comencini, adapté d'un des grands romans du XX^{ème} siècle, *La conscience de Zeno*, de Svevo. Là aussi, de ce roman qui décrivait l'état de surface de la conscience et les tribulations du moi, il ne subsiste que le squelette des situations. L'essentiel a disparu au profit d'un récit qui, pour ne pas être sans intérêt, a perdu tout ce qui faisait l'originalité et l'intérêt du texte écrit. Quant à *Avril brisé* de Walter Salles, adaptation du roman éponyme d'Ismail Kadaré, on peut estimer que la transplantation de l'Albanie au Brésil ne lui a guère réussi, pas plus que le passage de l'écriture d'une violence froide, presque clinique, de Kadaré au lyrisme sentimental du cinéaste brésilien.

Quel avenir pour l'adaptation ?

De plus en plus florissant semble-t-il. Avec un bémol : la proportion aujourd'hui de films adaptés d'une œuvre littéraire est moins importante qu'on pourrait le penser. Selon une enquête menée par la revue *Synopsis* sur la période 1998-2002, sur quelque 1350 films produits par l'industrie cinématographique française, il n'y en a que 18% à avoir fait appel à l'adaptation.

Toutefois, l'avenir pourrait bien voir une augmentation de ce pourcentage avec le développement d'une tendance inverse de celle du passé : si, autrefois, les cinéastes cherchaient des livres à porter à l'écran, aujourd'hui ce sont les éditeurs qui envoient aux cinéastes les livres susceptibles de les intéresser, et les auteurs qui s'efforcent de faire des romans adaptables. Le montant des droits audiovisuels n'est sans doute pas

pour rien dans ce nouvel intérêt, et l'effet de booster sur la vente d'un roman adapté fait rêver une industrie du livre qui vit difficilement. Bien séparés naguère, le mot et l'image tendent de plus en plus à se rejoindre, et les salons « littérature et cinéma » qui se multiplient sont les agences matrimoniales pour ces bizarres couples qui se cherchent. Pour un métissage réussi ?

On peut l'espérer, d'autant que l'histoire du cinéma ne manque pas d'exemples montrant la fertilité de l'association écrivains/cinéastes, débouchant sur des œuvres où il est bien difficile de dire qui a la primauté de la littérature ou du cinéma. Il n'en est pas besoin d'autres preuves que *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais/Marguerite Duras (1958) ou encore *L'année dernière à Marienbad* (1960), issu de la collaboration entre Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet.

3.2 Une préhistoire de l'adaptation littéraire

Le cinéma n'a pas inventé l'adaptation littéraire. Elle commence quand les hommes ont transcrit par écrit des récits auparavant racontés de génération en génération, voire bien avant puisque tout langage est l'adaptation d'un langage reçu.

De l'expérience au récit

De larges parties de la Bible sont construites en « adaptant » des textes antérieurs. Prenons le déluge. Sans doute de nombreuses crues en Mésopotamie ont donné lieu à des interprétations mythiques du genre : « d'où vient toute cette eau qui semble vouloir détruire tout ce qui vit ? Nous, qui en sommes rescapés, pourquoi avons-nous été sauvés ? Sans doute parce que nous valons mieux que les autres : les dieux nous ont sauvés, rendons-leur un culte... » Puis le « nous » d'une expérience vécue devient une figure héroïque et ses exploits sont racontés, toujours à nouveau, et gagnent en relief ; la réflexion s'approfondit en ce qui concerne la valeur du héros. Sont nés alors de grands récits comme celui de *Gilgamesh*, mais il y en a plusieurs autres qui nous sont parvenus, de différents pays, de différentes époques. C'est donc une histoire qui circulait sous différentes formes.

Du récit au texte

Qu'a fait la Bible en la transcrivant dans le livre de la Genèse ? D'ailleurs remarquons d'emblée qu'il n'y a pas un, mais deux récits du déluge, imbriqués l'un dans l'autre, puisque le rédacteur ne voulait rien perdre des détails qui lui étaient parvenus. C'est comme si deux films avaient été réalisés à partir d'un même livre et qu'ensuite un cinéaste avait mélangé les deux. Mais le récit biblique montre des différences significatives par rapport aux histoires du Proche-Orient ancien : les eaux, la barque, le héros valeureux et intègre, l'oiseau envoyé pour guetter la terre ferme, tout cela s'y retrouve de part et d'autre, comme aussi le sacrifice offert une fois le héros sauvé. Ce qui change, c'est le partenaire divin : il n'y a plus des dieux mais un Dieu. Dans l'épopée de *Gilgamesh*, les dieux s'assemblent « comme des mouches » autour de la bonne odeur du sacrifice, conçu comme véritable repas pour les divinités affamées. Le Dieu biblique est plus civilisé, si je puis dire : il n'a pas besoin de nourriture ; le sacrifice est une simple reconnaissance de la part de l'homme qui se sait redevable de la grâce divine ; Dieu se montre comme partenaire d'un pacte, d'une alliance conclue avec l'homme. La Bible se sert donc d'une histoire « disponible » pour délivrer un message, dont le contenu, quoique similaire, montre pourtant des accents différents. Il s'agit toujours, comme dans la sagesse antique, d'interpeller l'homme pour être intègre et pieux, pour pratiquer la justice et se montrer conforme à ce qu'on attend de lui. Mais dans le texte biblique cet appel est plus intériorisé, l'attente de Dieu vise davantage la conscience humaine que la pratique de rites extérieurs, la relation à Dieu s'est personnalisée. On pourrait continuer en montrant comment le Nouveau Testament se sert ensuite des textes de l'Ancien en les transcrivant à nouveau, mais cela nous entraînerait trop loin ici.

Quelle fidélité ?

Le cinéma adapte des textes littéraires à l'écran. La question se pose alors, si cette adaptation est fidèle. Quelle est la fidélité de l'adaptation en passant du récit au texte ? Est-ce qu'il fait sens de se demander si le récit biblique est « fidèle » à son frère aîné de Mésopotamie ?

On voit tout de suite que ce n'est pas là une question que se serait posée le rédacteur du texte biblique. Sa question est plutôt celle de savoir s'il est fidèle à Dieu. Il est fidèle à sa conscience, ou à sa foi, en utilisant un matériau ancien qu'il choisit parmi tous les matériaux disponibles pour exprimer ce qu'il se sent appelé à exprimer.

Le cinéaste fait-il autre chose ? Lui aussi choisit d'abord parmi tous les matériaux disponibles (à moins qu'il ne s'agisse d'un sujet imposé). Ensuite il l'adapte en fonction de sa propre conscience, de ses propres préoccupations et de ses propres critères. Sauf qu'il va souligner la « fidélité au texte » pour gagner en crédibilité auprès de son public en faisant passer plutôt en contrebande ses propres préoccupations. Et nous avons vu que moins cette « contrebande » est réfléchie et assumée sous prétexte de fidélité maximale, plus le résultat est plat.

Le rédacteur biblique par contre va gommer autant que possible la référence à l'histoire dont il s'inspire, tout simplement parce que la fidélité à la source n'est pas son problème. Personne n'allait l'accuser de plagiat pour autant ; d'ailleurs les gens auxquels il s'adressait connaissaient les histoires qui circulaient et pouvaient apprécier les nuances introduites par le récit biblique. L'adaptation littéraire est donc dans tous les cas la transcription d'un matériau disponible sous une forme autre et selon des critères de validité nouveaux.

Pour de nombreux récits bibliques, on peut ainsi retrouver des ancêtres, d'autres restent à découvrir, mais on peut dire que l'ensemble du texte est un tissage à partir de matériaux « disponibles ».

Des récits, des rites, des mots

Ce qui vaut pour les récits entiers vaut pour les rites, sans cesse repris et réorganisés. La Cène prend sa source dans des rites pastoraux de l'Ancienne Egypte, « adaptés » par le judaïsme pour célébrer la libération fondamentale de son existence, « re-adaptés » par le christianisme pour dire que désormais cette libération se vivait en Christ.

Cette reprise incessante concerne aussi les mots qu'on utilise pour dire les choses. Des expressions particulières peuvent servir de codes : connus et reconnus par les auditeurs/lecteurs, ils renvoient aussitôt à tout un champ de significations. Le dieu qui protège *la veuve et l'orphelin* est une expression connue des textes antiques pour désigner la justice garantie par l'ordre divin. Le dieu qui, dans le livre des morts de l'ancienne Egypte, dit : *Mon nom est : je-te-délivre-du-mal-et-tu-vis-en-moi-éternellement. Je suis l'Aujourd'hui. Je suis l'Hier. Je suis le Demain*¹, pourrait se retrouver tel quel dans nos psaumes.

¹G Kolpatchy. *Le livre des morts des anciens Egyptiens*. Paris : Stock, 1985, p. 136.

La fidélité au texte est donc peut-être en fait un faux problème. Qu'en est-il de la légitimité de tels emprunts ? Si un cinéaste a indéniablement le « droit » d'adapter un texte littéraire, et qui plus est, comme bon lui semble, le rédacteur biblique a-t-il le droit d'adapter librement des expressions et des récits entiers à ses propres fins, sans même citer ses sources ?

Christianisme : copie ou création ?

Nous avons vu que les réalisateurs utilisent la littérature *comme une pâte à malaxer pour en faire sortir leur propre cinéma*². Mais ils indiquent leurs sources. Dans l'Antiquité, il n'y a pas de droit d'auteur. Qui plus est, la reprise d'une source peut se passer d'une citation explicite car les récits étaient connus. Le problème c'est que, une fois mis par écrit, les textes ont leur vie propre. Le temps a modifié la vision du monde, les références ne sont plus connues ni reconnues, depuis longtemps on ne raconte plus les histoires des ancêtres autour du feu, les sources sont oubliées.

Alors il y a ceux qui veulent faire du texte biblique la restitution exacte de ce qui s'est passé, cherchant à prouver que la création s'est bien faite en six jours, que le déluge a vraiment eu lieu et que la barque de Noé a vraiment échoué sur une montagne. A l'occasion ils partent alors à la recherche de ses restes fossilisés. Ce faisant ils réduisent la Bible à un livre d'Histoire, peu vraisemblable de surcroît, et suspendent la foi – volontiers d'ailleurs plutôt une religiosité moralisante – à la validité de cette vision de l'Histoire.

Et il y a ceux, peu au fait de la constitution du texte biblique, qui découvrent qu'il y a des histoires, des rites et des expressions similaires qui circulent à travers toute la culture antique et qui en déduisent que le christianisme n'est qu'un vaste plagiat syncrétiste d'éléments païens anciens, mixés ensemble par quelques esprits faibles et crédules des premiers siècles³.

Dans les deux cas c'est faire l'économie de la part créative des rédacteurs, utilisant la culture païenne comme carrière où puiser les pierres pour un édifice nouveau, procédé parfaitement légitime et admis par tous, dans la fidélité à une foi que rien ni personne ne permet de mesurer. Leur témoignage et sa validité restent à jamais hors vérification.

Si pour un film on peut regretter que *l'essentiel a disparu au profit d'un récit qui... a perdu tout ce qui faisait l'originalité et l'intérêt du roman*⁴ – pour le texte biblique il faut, au contraire, se réjouir que « l'essentiel est apparu » à travers les récits ainsi retravaillés.

² Cf. p. 21

³ Cf. par ex. J.K. Watson. *Le Christianisme avant Jésus-Christ*. Périgueux : H. Labbe, 1988.

⁴ Cf. p. 22.

Chapitre 4

La famille

4.1 Familles, je vous aime... plus que jamais !

Même en se limitant à ces dix dernières années, les films qui se déroulent dans le cercle de la famille sont nombreux. Et variés.

Il faut dire que le sujet est en or pour un cinéaste : un milieu, relativement clos et protégé, des personnages rassemblés par une même organisation sociale, des racines communes, des liens personnels... Ce sont autant d'ingrédients de base d'une bonne dramaturgie. Une dramaturgie qui opère le plus souvent par instantanés et raconte des histoires circonscrites dans une courte période de temps : on ne trouve plus guère aujourd'hui de grandes sagas familiales comme *La splendeur des Amberson*, réalisé par Orson Welles en 1942, si ce n'est celle des Barnery dans *Les destinées sentimentales* d'Olivier Assayas. Par contre, les plongées dans les profondeurs des origines font recette. Sérieuses, elles prennent souvent l'aspect du documentaire : ainsi, *Le premier du nom* (Sabine Franel) décrit l'histoire d'une famille juive à partir du fondateur de la lignée, au XVII^{ème} siècle. Ironiques, elles stigmatisent le besoin de nos contemporains de se trouver des racines : *Familles à vendre* est une fable féroce où Pavel Lounguine met en scène un escroc à la recherche de comparses pour jouer les parents de cinq juifs qui ont perdu toute trace de leur famille.

Chroniques pêle-mêle

Parmi « films sur la famille », se détachent par leur nombre les chroniques qui, entre douceur et douleur, décrivent la vie et les problèmes d'une « famille » aujourd'hui. Les guillemets s'imposent, car le modèle classique n'est plus guère de rigueur, la « famille » se porte très libre aujourd'hui, elle est devenue d'une malléabilité de cire et prend les formes les plus diverses. Inégales, mais somme toutes universelles dans les relations qu'elles décrivent, ces chroniques nous viennent de tous les pays :

- de France, où il faut mettre en tête de liste le remarquable *Rois et reine* d'Arnaud Desplechin qui s'intéresse avant tout à la transmission et à l'intergénérationnel à l'intérieur des familles ; mais il ne faut pas oublier le très original et inclassable

Y aura-t-il de la neige à Noël ? de Sandrine Veysset ; de même sont aussi à citer *Dis-moi que je rêve* (Claude Mouriéras), *Plus qu'hier, moins que demain* (Laurent Achard), ou encore *Kennedy et moi* (Sam Karmann).

- d'Angleterre, où Gary Olman, dans *Ne pas avaler*, nous parle, plutôt que d'une famille, de son brouillon raturé et gribouillé par les bagarres, la drogue et l'alcool.
- d'Iran, avec *La cinquième saison* (Rafi Pitts), qui est celle de la réconciliation souhaitée et impossible entre deux familles qui se déchirent.
- d'Argentine où *Les lois de la famille* de Daniel Burman constitue une attachante et drôle chronique d'un milieu familial.
- des Etats-Unis, avec *Back home* (Bart Freundlich) où le milieu familial sert de prétexte à la description de personnages et de leurs conflits, mais surtout avec *Ice storm* (Ang Lee) et *American beauty* (Sam Mendes), deux films qui mettent à mal la disneyenne image de la famille modèle américaine.
- du Japon, où Naomi Kawase retrace, dans *Moe No Suzaku*, la vie d'une famille isolée dans une maison en pleine forêt.
- de Taiwan, avec le remarquable *Yi Yi* (Edward Yang) qui, entre un mariage et un enterrement, évoque les joies, les peines et le mal à vivre d'une famille dans une société où les valeurs sont en crise.

Deux ressorts dramatiques

A son allure de croisière, un milieu familial est la plupart du temps stable, il y règne un calme plat trompeur, peu propice à fournir un sujet de film, et c'est là un équilibre que le scénariste doit rompre pour trouver une matière. Parmi les multiples ressorts utilisés pour déstabiliser ce milieu et le contraindre à révéler ses tensions, deux reviennent fréquemment.

Le premier, c'est l'« événement » qui mobilise la famille, force ses membres à se rapprocher et à diminuer les prudentes distances de sécurité qu'ils maintenaient entre eux. C'est le cas avec *La bûche* de Danièle Thomson, gentille comédie où, avant le réveillon, il faut recomposer le bloc familial en évacuant rancœurs, mensonges et soupçons. C'est le cas, avec plus de force, dans *Soft fruit* de l'Australienne Christina Andreef : ici, l'événement c'est la maladie de la mère ; atteinte d'un cancer et condamnée, ses enfants se réunissent autour d'elle pour la première fois depuis dix ans. C'est le cas dans *Conte de Noël* où l'événement rassembleur est, là aussi, la maladie de la mère et où Arnaud Desplechin développe un passionnant parallèle entre patrimoine génétique et transmission symbolique. C'est le cas avec *L'heure d'été* d'Olivier Assayas, où la mort de la mère rassemble des enfants dont les vies sont disjointes. C'est le cas dans *Un air de famille* de Cédric Klapisch : un anniversaire donne l'occasion de tracer le portrait d'un groupe familial et de mettre à jour ses tensions. C'est le cas de *Festen*, du danois Thomas Vinterberg : dans une famille digne de celle des Atrides, un des fils, à l'occasion de l'anniversaire de son père, dévoile une vérité étouffée depuis l'enfance et oblige les cadavres à sortir des placards.

Le deuxième, c'est l'« étranger » qui pénètre dans la famille, et qui, par sa présence insolite, fait se cristalliser les drames en suspens. Cet étranger est présent dans *Un air*

de famille en la personne du garçon de café : tour à tour révélateur et moraliste, il sera finalement le vainqueur d'une soirée de dupes dont il tirera les marrons du feu en embarquant la jeune fille de la famille. Dans *Secrets et mensonges* de Mike Leigh, tout se noue avec l'arrivée d'une jeune femme noire, conçue dans le secret et abandonnée à sa naissance, dont le surgissement inattendu provoque une sorte d'électro-choc au milieu de sa famille. Dans *Petite conversation familiale* (Hélène Lapiower), l'étranger, c'est la narratrice : par ses échanges croisés entre les membres d'une famille juive d'origine polonaise, elle fait apparaître le clivage entre deux générations. Le cas de *Petite chérie* (Anne Villacèque) est un peu différent : ici, pas de « révélations » provoquées par la présence d'un étranger, mais une famille qui éclate avec l'introduction d'un personnage, à la fois mythomane et coucou, qui s'incruste comme un ver dans le fruit.

Mais le pire ver dans le fruit de la famille, c'est l'inceste. Ses ravages apparaissent dans de nombreux films. Il est latent dans *Y aura-t-il de la neige à Noël* où le père tourne autour d'une de ses filles devenue adolescente. Acteur souterrain et implacable, il est un des moteurs principaux des *Beaux lendemains* de Atom Egoyan, film complexe dont le sujet déborde d'ailleurs largement le seul thème de la famille. Il est l'agent de la désagrégation de la famille dans le film de Tim Roth, *The war zone*. Et c'est encore l'inceste paternel que vient dénoncer, vingt ans après les faits, le jeune héros de *Festen*.

Autres cultures

Qu'elles soient européennes, américaines, japonaises ou même taiwanaises, toutes les familles évoquées jusqu'à présent se réfèrent pratiquement à un même modèle, l'occidental. Ce modèle change quand on change de culture. Un changement parfois minime. Pas plus les familles juives de *La petite Jérusalem* de Karin Albou ou du *Tango des Rashevski* de Sam Gabarski que la famille maghrébine de *La graine et le mulet*, d'Abdellatif Kechiche ne sont très différentes dans leur fonctionnement et leurs valeurs d'une famille française de souche. Mais il arrive que des problèmes spécifiques apparaissent, en particulier celui des femmes. Ainsi *Bhaji* de la réalisatrice, d'origine indienne, Gurinder Chadha, traite du sort des femmes et de la violence familiale au sein de la communauté indienne en Grande-Bretagne, une communauté aux règles strictes qui refuse l'intégration et la mixité des couples. Choc des cultures, encore, avec *Samia*, de Philippe Faucon. Cette fois cela se passe à Marseille, et Samia est une jeune beurette qui refuse sa future condition de femme dans une famille algérienne, et se bat pour sa liberté. Est-ce à dire que cette dénonciation du sort des femmes dans la famille est le monopole de cinéastes vivant en Occident et parlant de communautés immigrées ? Certainement pas. *Le harem de Mme Osmane* (Nadir Moknèche) évoque des femmes algériennes s'organisant entre elles dans un monde où les hommes sont absents ou inexistantes. Cette absence masculine, c'est aussi le thème du film tunisien de Moufida Tlatli, *La saison des hommes* qui décrit l'univers de pesante solitude où vivent des femmes clouées à Djerba tandis que leurs époux, qui travaillent à Tunis, les rejoignent un mois par an. Venant encore de Tunisie, il faut signaler *Tunisiennes*, de Nouri Bouzid, chronique douce-amère de la vie d'une famille tunisienne. Et la famille traditionnelle juive est tout autant épinglée par les cinéastes. Dans *Kadosh*, Amos Gitai dénonce l'ingérence de l'extrémisme religieux

sur la vie des couples et en particulier sur les femmes. Avec *Mariage tardif*, comédie grinçante de Dover Kosashvili, israélien lui aussi, c'est d'une autre ingérence dont il est question : celle, écrasante, de la famille dans le choix d'un(e) conjoint(e).

Sans famille

Rancœurs tues, tensions étouffées, espoirs détruits, clivages entre générations, incestes, claustrations de femmes ou d'enfants... le bateau de la famille tel que le cinéma le présente est-il en train de sombrer ? Non, ses voiles se déchirent, sa mâture craque, ses œuvres vives geignent, mais il avance, vaille que vaille. Et sa nécessité est en quelque sorte prouvée par l'absurde : s'il fait eau en de nombreux endroits, rien n'est pire que son naufrage. Il suffit pour s'en rendre compte de prendre les films dans lesquels il a coulé, abandonnant des naufragés à la dérive. Mais ça, c'est un autre dossier.

4.2 Famille sacro-sainte ?

Le cinéma en tant que témoin privilégié de notre société nous renvoie, nous l'avons vu, une image fracturée de la famille. Elle n'est plus ce qu'elle était, mais qu'était-elle au juste ? Et quel rapport entretient/entretenait-elle avec la religion ?

Les codes comportementaux de nos sociétés

La religion a toujours fonctionné, entre autres, comme catalyseur identitaire. Une relation à Dieu, aussi fervente qu'elle soit, ne saurait exister hors société et les codes comportementaux que celle-ci génère. Chaque croyant est dès lors appelé à revoir ces codes de l'environnement dans lequel il vit en fonction de la foi qui l'anime. L'obéissance à Dieu ne saurait s'exprimer par le même comportement en société selon qu'on vit dans un groupe nomade mille ans avant Jésus-Christ ou en ville au début du troisième millénaire.

Le problème c'est que la Bible est – aussi – un livre de témoignage dans lequel des hommes ont consigné leur façon de vivre leur foi et que cette vie était forcément marquée par les codes de leur environnement. Leurs écrits fondent alors en un témoignage unique à la fois le code trouvé et sa remise en question par la foi, sagesse populaire et spiritualité.

Nous connaissons tous le commandement d'honorer père et mère. Notons qu'il ne parle pas d'amour ! Les livres de sagesse de l'Ancien Testament nous livrent à cet égard l'enseignement commun à toutes les sociétés patriarcales. Le respect qui avait cours à l'égard du vieux – ce qui était alors un titre honorifique – ferait pâlir d'envie nos personnes du troisième âge. À côté des préceptes sur l'obéissance du fils vis-à-vis du père nous avons des tableaux plus que d'Épinal en ce qui concerne les devoirs de l'épouse. L'histoire des patriarches nous livre sous forme narrative une image familiale fort compliquée, faite entre autres de convoitise et de tromperie. Le *Cantique des Cantiques* finalement peint une relation amoureuse dans toute sa complexité comme reflet de celle entre Dieu et le croyant ou encore la communauté croyante.

Des critères du Nouveau Testament au modèle judéo-chrétien

Et le Nouveau Testament ? Remarquons d'abord que jamais on ne voit Jésus accueilli dans une famille correspondant à notre idéal judéo-chrétien : père-mère-enfants, éventuellement grand-parents. Marie, Marthe et Lazare sont frère et sœurs, rien n'est dit de leurs parents ni pourquoi ils vivent ensemble¹. Pierre a bien une belle-mère, mais on ne parle pas de sa femme². Jésus bénit des enfants mais rien n'est dit de leurs parents³. Et quand sa mère vient le voir pour lui parler, il n'est pas vraiment tendre à son égard⁴. Sa remarque pour la remettre à sa place tend à valoriser la parenté spirituelle au détriment de la biologie (ce qu'il serait bon de méditer à propos des recherches en paternité entre autres). Ailleurs il prévoit des disputes intra-familiales au sujet de la foi⁵.

¹Jn 11.

²Mc 1.30

³Mt 19.13.

⁴Mt 12.46.

⁵Mt 10.35.

Là aussi nous voyons que la relation à Dieu prime sur la famille. La même chose valait déjà pour Abraham devant quitter d'abord son père, puis se séparer de son fils.

Les préceptes de Jésus, notamment en ce qui concerne le lien indissoluble du mariage, visent avant tout une protection de l'épouse soumise à la casuistique rabbinique permettant à un époux désireux de la quitter de trouver une raison quelconque pour la répudier⁶.

Quant à l'enseignement de l'apôtre Paul, si souvent décrié comme misogyne, la mise en perspective par Daniel Marguerat⁷ dans son petit livre fort stimulant permet de relativiser ce jugement : Paul ne fait certes pas la révolution pour clamer une libération de la femme inconcevable dans la société de son époque, mais l'égalité de tous devant Dieu confère à la fille d'Eve une dignité inouïe jusque là.

L'Eglise devenant pouvoir d'Etat, ces préceptes ont reçu un label de devoir religieux qui dépassait leur fonction initiale ; puis le mariage devient sacrement au XII^e siècle et la « sacro-sainte » famille judéo-chrétienne était née, inscrivant la foi dans une morale conservatrice par essence.

Pouvoir subversif évangélique contre morale religieuse conservatrice

Mais voyons l'image que nous en donne le cinéma : Jean Lods a souligné à quel point elle est variée. Du moins en ce qui concerne notre culture marquée justement par la culture chrétienne, même fortement sécularisée. Il remarque que dans d'autres cultures prévaut une image cinématographique d'oppression familiale beaucoup plus univoque. (On peut encore ajouter *Fish and chips*, terrible tableau, malgré les gags très drôles, des difficultés d'une famille « mixte », où les enfants ont du mal à trouver leur propre identité entre un père pakistanais et musulman et une mère anglaise et catholique.) Qu'est-ce à dire ?

Malgré le rôle conservateur de la morale religieuse, le pouvoir subversif de la bonne nouvelle persiste. Et l'image pour le moins équivoque de la famille, mettant l'accent sur la primauté de la relation à Dieu et une relation interhumaine plus spirituelle que biologique, a permis, chemin faisant, de remettre en question une identité familiale beaucoup moins évidente que les moralistes voudraient nous le faire croire. La famille – comme toute structure humaine – ne saurait être facteur de libération individuelle que si elle se sait redevable de la liberté que confère la foi en Dieu, si elle renonce à la tentative de maîtrise et de pouvoir sur d'autres.

Il ne faut donc pas nier le pouvoir conservateur et à l'occasion oppressant d'une certaine morale chrétienne, mais il faut souligner du même coup que la Bible nous offre en même temps les moyens pour la remettre en question pour construire des relations moins contraignantes dont les formes restent toujours à définir à nouveau. Car la famille reste le lieu privilégié où se construit l'identité du futur adulte et nous avons la responsabilité de construire ce lieu de telle sorte qu'il soit viable et vivable, à la fois eu égard aux contraintes de la vie moderne et à la liberté à laquelle nous sommes appelés par Dieu.

⁶Mt 19.6.

⁷Daniel Marguerat. *Paul de Tarse. Un homme aux prises avec Dieu*. Poliez-le-Grand : éd. du Moulin, 1999.

Chapitre 5

L'enfance

5.1 Les vertes années

L'enfance : un âge qui trouve mal sa place dans un monde en pleine mutation

Il y a des rayons traditionnels dans le magasin des films sur l'enfance, et ils restent bien alimentés. Dans celui « chroniques d'enfance », on peut dénicher des modèles éprouvés, mais toujours d'actualité et touchants comme *Un temps pour vivre, un temps pour mourir* de Hou Hsiao-hsien, ou encore *Le singe* ou *Le fils adoptif* du Kirghiz Aktan Abdykalikov ; de celui des récits d'initiation, on peut extraire, entre autres, *Himalaya, l'enfance d'un chef*, de Eric Valli ; et, dans celui des histoires bouleversantes qui vous prennent à la gorge, on trouve les très classiques et sensibles *Ponette* de Jacques Doillon ou *Le petit prince a dit*, de Christine Pascal.

Toutefois, une tendance nouvelle me semble caractéristique de ces dernières années : celle qui traduit un clivage de plus en plus marqué entre les générations, entraînant une mise à mal de la transmission et une exposition précoce des enfants à la rudesse du monde. Il en résulte une inquiétude diffuse que le cinéma traduit. Le cinéaste mexicain A. G. Iñárritu en exprime admirablement le caractère universel dans *Babel* à travers les destins croisés de familles marocaine, américaine, et japonaise dont les enfants apparaissent comme les victimes de situations qui les dépassent.

Des parents qui n'assurent plus l'avenir

Il faut dire que les adultes d'aujourd'hui apparaissent souvent comme étant aux abonnés absents. Sans que ce soit forcément leur faute. Mais le fait est là : sous l'effet destructeur de la crise économique, les parents des enfants de l'école maternelle de *Ça commence aujourd'hui* (Bertrand Tavernier) ont bien du mal à jouer leur rôle de transmetteurs de valeurs, et c'est l'école qui, transformée en organisme social, prend le relais. C'est encore la carence familiale qui réduit la vie de *Marian* (du Tchèque Petr Vaclav) à la traversée de prisons successives : orphelinat, foyers d'enfants, maisons de correction. . . Et ces carences familiales sont la plupart du temps liées au père, absent ou

disqualifié en raison de sa faiblesse ou de son comportement. Celui de *Y aura-t-il de la neige à Noël* (Sandrine Veysset) est d'un égoïsme absolu : il exploite ses sept enfants et leur mère en les faisant travailler dans une ferme isolée où il ne vient les retrouver que pour son plaisir. Autre père disqualifié, celui, incestueux, que l'on trouve dans *De la part de Stella* (Coky Giedroyc) et dont la fille, après une enfance sordide, se bat pour échapper à la prostitution. Dans *Rosie* du Belge Patrice Toye, on retrouve la même enfance glauque, déstructurée et privée de père, conduisant d'abord à l'enfermement dans l'imaginaire, puis au crime. Quant à Lola, le transsexuel que Pedro Almodovar met en scène dans *Tout sur ma mère*, il n'a jamais connu le fils qu'il a eu de Manuela et ne découvre qu'au moment de mourir celui qu'il a conçu avec Rosa. Dans ce film comme dans celui de Sandrine Veysset, on notera un phénomène assez général dans le cinéma actuel : alors que l'homme est faible et peu fiable, c'est la femme qui constitue le personnage fort et généreux sur lequel les enfants peuvent s'appuyer. Il en est effectivement ainsi au début de *Nobody knows* (du Japonais Hirokazu Kore-Heda) où une femme se retrouve seule pour élever quatre enfants, de quatre père différents. Puis la mère abandonne les enfants, et c'est pour eux la plongée dans l'abîme.

Les enfants seuls

Cette solitude de petits poucets abandonnés par leurs parents et devant faire face aux difficultés du monde est une situation fréquemment rencontrée. Dans *Le petit homme* de l'Iranien Ebrahim Foruzesh, Safari a pris la place de son père, parti à la ville chercher du travail. Dans *Delbaran*, d'un autre Iranien, Abolfazl Jalili, c'est la guerre qui est responsable de l'éclatement familial, et le héros, Kaïm, un jeune afghan de 14 ans, a fui son pays pour trouver refuge en Iran et se bat pour survivre avec un culot de grand. Et, toujours en Iran, les enfants que décrit Bahman Ghobadi dans *Un temps pour l'ivresse des chevaux* sont des orphelins que le dénuement conduit à affronter les dangers d'une frontière irakienne enneigée et ravagée par la guerre. Ce sont aussi des enfants, victimes cette fois de la guerre d'Irak, que le même réalisateur met en scène dans *Les tortues volent aussi*, et qu'il montre organisés en communautés sans adultes, vivant de petits boulots et de trafics misérables dans des situations de brutalité extrême.

Si la solitude oblige à la débrouillardise, elle fait naître aussi le besoin de revenir en arrière, vers ce qui vous a fondé. Dans *Central do Brasil* (Walter Salles), le petit Josué qui ne connaît de son père qu'un nom et une adresse griffonnés sur un bout de papier, part toutefois à sa recherche dans un long voyage à travers l'immensité du Brésil. Et c'est également le désir de retrouver leur père qui pousse les deux enfants de *Paysage dans le brouillard* (Theo Angelopoulos) à abandonner le confort de leur maison familiale en Grèce pour partir en direction de l'Allemagne, à la recherche de l'inconnu qui leur a donné la vie. Quant au petit garçon de *L'été de Kikujiro* (Takeshi Kitano), c'est de sa mère qu'il est en quête.

La rue, un monde

Privés de liens et abandonnés à eux-mêmes, il est fréquent que les enfants se retrouvent dans la rue et se regroupent pour survivre. Ce phénomène, qui inquiète nos sociétés, est abordé dans de nombreux films. Ces univers de la détresse qui se sont créés dans la marge des grandes agglomérations urbaines sont des planètes d'une autre galaxie, réglées par leurs lois et leurs rituels propres. Dans son bouleversant *La petite marchande de roses*, Victor Gaviria nous montre l'errance des bandes de gosses de Médellin – garçons d'un côté, filles de l'autre – et leur existence misérable organisée autour de petits trafics et ponctuée par les snifs de colle. C'est du monde de la rue de Casablanca que nous parle Nabil Ayouch dans *Ali Zaoua, prince de la rue*, où trois enfants, Kwita, Omar et Boubker veulent faire « un enterrement de prince » à leur copain, Ali, tué pour avoir bravé le chef de la bande et fait dissidence. Chez Theo Angelopoulos, hanté par les frontières, l'enfant de *L'éternité et un jour* vient d'Albanie, et il appartient à une bande de petits émigrés comme lui qui vivent à Salonique en lavant les pare-brise. Autres pays, autres enfants des rues et de la misère : ceux de Dakar, dans *La petite vendeuse de soleil* du Sénégalais Djibril Diop Mambety, ceux de Djakarta dans *Feuille sur un oreiller* de l'Indonésien Garin Nugroho. Plus proches de nous, les *Petits frères* de Jacques Doillon. Les conditions d'existence de ces derniers – dans un grand ensemble de la banlieue parisienne – peuvent paraître sans commune mesure avec celles des enfants des rues. On retrouve toutefois dans leur façon de vivre une modification comparable des chemins de la transmission : rupture de la relation verticale avec les adultes, établissement de liens étroits entre pairs, reconnaissance d'une génération de référence intermédiaire, celle des « grands frères ».

Rencontres

Il arrive toutefois qu'un adulte étranger apparaisse sur la route de ces enfants qui avancent seuls dans l'existence et les accompagne un bout de chemin. Un bout de chemin capital, véritable passage de relais, moment de grâce dont l'advenue inattendue donne à l'oiseau aux ailes brisées l'espoir de reprendre son vol. Ainsi en est-il dans *Eureka* de Shinji Aoyama qui commence par une sanglante prise d'otages dans un bus à laquelle assistent deux adolescents ; profondément choqués, ceux-ci retrouvent peu à peu le goût de la vie grâce au chauffeur du bus qui, revenu pour les prendre en charge, les emmène dans une sorte de voyage initiatique. Dans *Versailles*, de Pierre Schoeller, c'est contre son gré que Damien, le SDF qui vit dans la forêt près du château, se voit confié le petit Enzo, mais il en assure ensuite la prise en charge. Dans *L'éternité et un jour* le vieil écrivain sauve l'enfant venu d'Albanie et l'aide à partir pour l'incertain voyage de la vie. Dans *Central do Brasil*, Josué est guidé dans la recherche de son père par une vieille femme solitaire rencontrée dans le hall de la gare.

L'enfant, espoir et salut

Mais, qui aide l'autre au long de ces différentes rencontres, et plus particulièrement dans les deux dernières ? Qui a besoin de l'autre ? Qui sauve l'autre ? En fait, pas uniquement celui que l'on croit, et c'est là une des tendances les plus intéressantes des films contemporains qui parlent d'enfance : face à une génération vieillie et qui, se retournant sur son passé, a le sentiment d'un échec et d'une transmission ratée, l'enfant représente le flambeau qui éclaire l'avenir ou encore la colombe qu'on lâche après l'avoir réchauffée dans ses mains et qui s'envole vers des cieux plus lumineux. C'est bien cette idée de départ vers l'immensité du futur qui semble habiter le vieil écrivain de *L'éternité et un jour* au moment où il regarde s'éloigner pour toujours l'enfant qui l'a libéré des lourdeurs de son passé. De même, au terme de son voyage, la vieille femme de *Central do Brasil* se retrouve sauvée d'elle-même grâce à Josué, un nom qui n'est pas donné au hasard. Giosué – le sauveur – c'est aussi le nom du fils de Guido dans *La vita e bella* de Roberto Benigni, ce fils sauvé sur lequel reposent tous les espoirs d'une génération sacrifiée.

Sauveur aussi, d'une certaine façon, le petit Cole du *Sixième sens* (M. Night Shyamalan) qui possède l'étrange pouvoir de réconcilier les morts avec leur histoire. Sauveuse encore, Nicole, l'adolescente blessée des *De beaux lendemains* (Atom Egoyan), dont le mensonge permet la rédemption des habitants de son village.

Confronté à un monde d'adultes fragiles et aveuglés dans leurs problèmes, le merveilleux petit garçon de *Yi Yi* (Edward Yang), qui photographie ce que les gens ne voient pas pour pouvoir le leur montrer, a encore de belles bobines devant lui !

5.2 Enfants de Dieu ?

Nous appelons volontiers Dieu notre père. Qu'est-ce à dire dans une société marquée si cruellement, nous l'avons vu, par l'absence ou la disqualification du père ? Ne faut-il pas revoir cette image ? Avons-nous encore envie d'être « des enfants » de Dieu ?

Dans l'Ancien Testament la paternité de Dieu est relativement peu présente. Plus fréquente est celle d'un roi, ou encore celle de l'époux. C'est que dans la société nomade, puis sédentaire, de l'Israël avant Jésus Christ, la place du père en tant que chef est indiscutée – encore qu'Abraham reçoive l'ordre de quitter son père ! C'est Jésus qui reprend avec prédilection l'appellation de Dieu comme père et nous l'enseigne comme tel dans la prière qu'il nous a léguée.

Le christianisme, comme nous l'avons vu (*cf.* chap. 4.2, p. 31), remet en question la famille et l'autorité toute-puissante du père, pour mettre en place une fraternité entre tous les hommes dans l'amour d'un père transcendant et commun. Néanmoins la société a continué à fonctionner puisque l'autorité sociale du père était intacte.

Mai 68 a prolongé le mouvement en sapant toute autorité, y compris paternelle. Dorénavant la paternité ne fonctionne plus comme modèle d'autorité et l'autorité n'est plus un attribut normal de la paternité. On aurait pu imaginer que dès lors pouvait se réaliser pleinement la fraternité universelle sous la bienveillance d'un père divin. Mais le cinéma nous montre clairement qu'il n'en est rien : la rupture de la relation verticale entre enfants et parents, si elle induit effectivement l'investissement dans une relation entre pairs, le fait par désarroi et dans la violence.

Nos enfants sont déboussolés. Car, faut-il le rappeler, l'enfant n'est pas un adulte miniature, il est un enfant ! Il doit passer par une longue période de développement et d'apprentissage physique, psychique et intellectuel, avant d'être capable d'affronter la vie en adulte responsable. Dans l'idéal il dispose pour cela d'une mère qui l'entoure de soins prévenants, et d'un père qui pose la loi, les deux représentant les deux instances conjointes d'un amour commun. Evidemment des recompositions et arrangements sont possibles. La mère peut agir davantage en instance de loi et le père procurer les soins prévenants. Mais il faut bien que quelqu'un joue ces rôles ! Non seulement il est plus difficile de les cumuler faute d'un des deux parents, mais quand l'un et l'autre se défilent devant la tâche, le destin de l'enfant est sérieusement compromis.

Heureusement il y a parfois d'autres adultes qui peuvent pallier l'absence parentale pour permettre à l'enfant de poursuivre son évolution. C'est ce que Boris Cyrulnik nomme la « résilience »¹. Mais le problème est que nous avons quasiment fait de l'absence parentale la norme de notre société. Et le cinéma immanquablement nous renvoie l'image de tant d'enfants seuls en quête d'un monde vivable.

Jésus appelle certes à quitter père et mère pour le suivre – mais c'est à l'adulte qu'il s'adresse, pas à l'enfant. L'enfant a sa place auprès de ses parents, et notre place en tant que parents est auprès de nos enfants. Non qu'il faille leur être constamment « dessus », il faut aussi savoir « leur lâcher les baskets » - mais ces baskets, il faut d'abord qu'ils les aient aux pieds !

¹Boris Cyrulnik. *Les vilains petits canards*. Paris : Odile Jacob, 2001.

Deut. 6, 4-7 dit : *Ecoute, Israël ! L'Éternel, notre Dieu, est le seul Éternel. Tu aimeras l'Éternel, ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton âme et de toute ta force. Et ces commandements, que je te donne aujourd'hui, seront dans ton cœur. Tu les inculqueras à tes enfants, et tu en parleras quand tu seras dans ta maison, quand tu iras en voyage, quand tu te coucheras et quand tu te lèveras.*

Qu'avons-nous fait de ces commandements ? La plupart du temps nous n'osons plus transmettre à nos enfants quoi que ce soit qui ressemblerait à un catéchisme – pour les laisser libres de leurs choix, mais de ce fait nous risquons simplement les laisser démunis face à toutes les manipulations possibles.

C'est que les parents eux-mêmes sont déboussolés. La remise en question de l'autorité les a privés de figures d'identification. Celle par Freud de l'image de Dieu comme père en tant que projection de nos désirs infantiles, et l'insistance de Barth sur le Dieu « Tout-Autre », ne nous permettent plus de nous réfugier purement et simplement dans un monde religieux dorlotant. La perte de repères se généralise, parents comme enfants ont du mal à trouver leur place dans un monde de la confusion des valeurs. Quand tout se vaut, c'est le plus fort qui finit par dicter sa loi.

Ce n'est que l'apprentissage patient de règles communes dictant le comportement de tous dans le respect mutuel qui permet de garantir la liberté de tout un chacun. Ce n'est pas là, certes, l'apanage des chrétiens. Mais en tant que croyants nous avons une responsabilité supplémentaire dans cette affaire : par le témoignage d'un Dieu présent à nos côtés en tant que père aimant, participer à l'avènement d'une fraternité de tous les hommes en tant qu'enfants de Dieu.

« Enfants de Dieu » ne signifie pas qu'il faille retourner à l'état infantile, mais reconnaître que nous recevons notre identité d'un Autre auquel nous sommes redevables. L'Alliance qui nous offre gratuitement ce qu'en notre jargon nous appelons le salut – il n'est pas le lieu ici de s'interroger sur la signification de ce terme complexe – comporte une exigence : celle que nous prenions nos responsabilités dans cette vie. Et quand nous avons des enfants, celle-ci comprend le devoir de nous comporter en parents.

Le très beau film *La vie est belle* de Roberto Benigni le montre admirablement : dans un univers absolument effroyable, les parents, et surtout le père !, protègent l'enfant de l'horreur par une bulle d'illusion, certes, mais illusion nécessaire pour grandir. Le temps de la désillusion et de la prise de conscience viendra plus tard. « L'enfant est enfant, nom d'enfant » !

Soyons parents à part entière pour que nos enfants puissent être des enfants, et soyons enfants avec eux devant notre père commun.

Chapitre 6

L'école

6.1 Bienvenue dans la classe !

En économie, on prétend : « Quand le bâtiment va, tout va ». Peut-on, de la même façon, faire du monde scolaire le miroir de la société et dire : « Quand l'école va, tout va » ?

Les temps ont bien changé. Vrai ou faux, autrefois l'école passait pour un milieu protégé, une fois qu'on en avait passé la grille ou les portes elles se refermaient et l'on se trouvait à l'abri d'un monde extérieur qui n'aurait pas osé y pénétrer sans en demander l'autorisation au principal ou au proviseur. Prenez *Zéro de conduite* de Jean Vigo (1933), prenez *L'école buissonnière* de Jean-Paul Le Chanois (1949), prenez *Les quatre cents coups* de François Truffaut (1959), prenez en d'autres encore, ça ne manque pas, qu'elle fût rêve au cauchemar, enfer ou paradis, l'école restait un vase clos, profs, pions, potaches.

Dans le tourbillon du monde

Aujourd'hui, grilles et portes existent toujours, mais le monde les bouscule d'un coup de son épaule à tourmentes, et s'installe, apportant ses problèmes dans les salles de classe. Et les pédagogues en prennent un coup, ils n'étaient pas formés pour ce rôle de SAMU social. Et pourtant, il faut faire face parce que ça ne peut pas attendre : *Ça commence aujourd'hui*, comme le crie Bertrand Tavernier dans son film coup de gueule de 1999 qui dresse le constat poignant de la situation de délabrement d'une école du nord de la France, au coeur d'une région sinistrée par le chômage.

Aussi détonnante, mais plus réjouissante, la collision de la culture de l'école classique et de celle des banlieues dans *L'esquive* de Abdellatif Kechiche : à l'occasion de la mise en scène du *Jeu de l'amour et du hasard* par des élèves d'un collège, verlan moderne et français classique s'affrontent dans un duel très symbolique – et très politique – d'où, si Marivaud ne s'en trouve pas diminué, le verlan en sort grandi, doté d'un statut de langue à part entière.

Pourtant, si l'univers scolaire traditionnel est fréquemment remis en cause par un monde extérieur en bouleversement, l'école d'autrefois, où l'enseignement se déroulait

dans un accord harmonieux entre les différentes parties prenantes, existe encore : *Etre et avoir* en est la preuve et ravive des nostalgies. Nicolas Philibert y montre, saisie sur le vif tout au long d'une année scolaire, la vie paisible d'une classe en milieu rural où les enjeux restent ceux de l'école primaire de toujours.

Une Amérique déboussolée

La France n'a pas le privilège d'une école aux rouages qui coïncident : huit fusillades meurtrières ont éclaté dans les lycées américains entre 1997 et 1999. La plus dramatique étant celle de Columbine qui a inspiré *Elephant*. Gus Van Sant s'y interroge – mais, comme le Sphinx, sans donner la réponse – sur les causes qui ont conduit à ce massacre : vente libre des armes à feu ? Dureté du milieu scolaire ? Ennui de la vie de banlieue ? Fascination pour l'imagerie nazie ? Influence des jeux vidéo ?... Cette question de l'empire du virtuel est reprise avec plus d'insistance encore dans *Afterschool* d'Antonio Campos qui se déroule à l'intérieur d'un collège huppé de la côte Est. La multiplication des types d'images que le réalisateur y utilise (jeux 3D, vidéos pornos ou violentes, caméras de surveillance enregistrant un meurtre etc.) et la confusion qu'elle entraîne appellent à une interrogation inquiétante sur la distinction entre le réel et ce qui ne l'est pas.

Et les parents là-dedans ? Ils brillent par leur peu de présence. La dégradation des relations entre les teenagers et leurs géniteurs revient dans nombre de films américains où l'école apparaît sans être forcément au cœur du récit. A nouveau de Gus Van Sant, *Paranoïd park* décrit ainsi le désarroi d'un adolescent, élève d'un collège, qui, ayant involontairement commis un meurtre, ne sait à quelle instance adulte se référer. De son côté, *Ghost World* de Terry Zwigoff trace ainsi le portrait d'ados désenchantés par un monde où tout, y compris le collège, n'est que le fantôme de l'utopie attendue, tandis que, perclus d'ennui dans sa vie pavillonnaire, Lester Burnham – dans *American beauty* de Sam Mendes – tombe amoureux jusqu'à l'obsession d'une nymphette, amie de sa fille, rencontrée à l'occasion du spectacle donné par le lycée des deux adolescentes. Cette irruption de la sexualité dans l'école comme signe d'un malaise ou expression d'une révolte se retrouve encore – mais amplifiée jusqu'au déchaînement et n'ayant cette fois comme acteurs que des adolescents – dans d'autres films comme *Sex academy* de Joel Gallen ou dans la plupart des films de Larry Clark *Kids*, *Bully*, *Ken Park*).

Transmission et intégration sociale ?

On attendait de l'école qu'elle joue un rôle important dans ces domaines. Le fait-elle encore ? Elle s'y essaye, en tout cas. Avec succès, dans le cas de *Etre et avoir* (Nicolas Philibert) où l'acquisition progressive des connaissances par des élèves d'une école de campagne se fait dans un climat d'écoute, d'attention, d'affection même, et avec un objectif clair, admis par tous : aborder dans de bonnes conditions l'entrée en sixième. Le résultat est moins positif dans *Entre les murs* où Laurent Cantet a retracé le déroulement du cours de français dans une classe de quatrième d'un collège du XX^{ème} arrondissement de Paris. Avec, pour résultat, un film qui dresse un impressionnant état des lieux, en forme d'impasse, de notre école. Impasse beaucoup liée au problème posé par la mul-

tiplicité des origines. Cette multiplicité, Abdellatif Kechiche l'utilise, on l'a vu, dans *L'esquive*. Toutefois, si son entreprise est un succès, elle en reste au plan symbolique de la confrontation des langues. De ce côté là, *Samia* est plus révélateur, même si l'école en tant que telle tient peu de place dans le film : Philippe Faucon y met en scène le déchirement d'une jeune fille entre sa cellule culturelle de naissance (une famille musulmane algérienne, immigrée à Marseille), et un milieu occidental, découvert au collège, qui lui donne le goût de la liberté. Quant au choc des milieux à l'intérieur d'un même établissement scolaire, on en trouve un bel exemple dans *Machuca*, film chilien de Andrés Wood : on est en 1973 ; à l'initiative du père Mc Enroe, directeur d'un collège catholique très huppé de Santiago, quelques enfants des bidonvilles sont scolarisés dans cet établissement pour riches et vont se confronter aux héritiers de la classe possédante.

Cet aspect de l'école comme instrument de promotion sociale prend une force particulière dans des films provenant de pays où la scolarisation est encore faible, surtout chez les femmes. Pour celles-ci, l'école devient alors synonyme d'espoir de libération : *L'examen* (film iranien de Nasser Refaie) met en scène des femmes attendant le résultat d'un examen dont va dépendre ensuite l'orientation de leurs vies. Film iranien encore (de Samira Makhmalbaf), mais donnant une image de l'Afghanistan d'après la guerre, *A cinq heures de l'après-midi* montre une école laïque où les femmes, interrogées par leur professeur, disent à quelle profession elles voudraient accéder : institutrices, docteurs, ingénieurs... et pourquoi pas président de la république !

Mais transmission et conditionnement vont parfois de pair, surtout quand l'enseignement est confessionnel, et particulièrement islamique : l'école coranique de *Kandahar* (Mohsen Makhmalbaf) relève de la formation de futurs terroristes. Moins extrémiste, celle de *L'oiseau d'argile* (film de Tareque Masud, Bangladesh) a tout de même pour but de contraindre le petit Anu à abandonner sa vie d'avant, laïque et impie, et à endosser le carcan d'une vérité religieuse musulmane exclusive des autres.

Le Maître

Figure incontournable de l'école d'autrefois : le maître. Plus ou moins image du père, il a souffert, de même que celui-ci, d'une certaine dévaluation. Il subsiste encore pourtant, de ci de là, dans des contextes différents. Il y a ainsi « M. Lopez », l'instituteur de *Etre et avoir* : authentique descendant des « hussards de la république », il tient de sa lignée une aptitude à transmettre qui, tout en s'appuyant sur l'expérience du passé, n'est jamais passiste. Plus contesté, plus menacé, le professeur de français de *Entre les murs*, François Marin, exerce un peu son métier comme un acrobate privé du filet d'une autorité de fonction implicitement reconnue. Avec John Keating, le professeur du *Cercle des poètes disparus* (film américain de Peter Weir, on a affaire à un autre type de maître : celui là tient du gourou dans sa façon d'envoûter ses élèves en voulant les initier à la poésie selon une démarche qui confine à l'aliénation sectaire... alors que son propos est, à l'inverse, de vouloir « libérer » les adolescents qui lui sont confiés. Parmi les autres figures fortes des maîtres d'aujourd'hui, on peut encore citer Daniel, l'instituteur de *Ça commence aujourd'hui*. Il n'a rien du « Maître » celui-là, justement. Les mains dans le cambouis, il se bat, poussé par les convictions de son éthique, contre la misère,

la rigidité des règlements et l'absurdité d'un système déconnecté de la vie réelle.

Entre rêve et nostalgie

Que ressort-il le plus des films d'aujourd'hui sur l'école ? Peut-être l'espoir et le regret.

L'espoir, c'est celui de lendemains meilleurs, grâce à l'école, exprimé à travers des personnages comme cette jeune femme de *A cinq heures de l'après-midi* qui rêve de devenir président de la république d'Afghanistan, ou comme ces instituteurs de *Le tableau noir* (également de Samira Makhmalbaf) qui, leur tableau sur le dos, vont de village en village à la recherche d'élèves.

Le regret, c'est – essentiellement pour notre vieille France – que l'école ne soit plus ce qu'elle était : tranquille, protégée, isolée du monde, consacrée à la transmission d'une culture héritée. Que s'ajoute à ce regret une nostalgie d'enfance comme un parfum perdu, et l'on comprend les raisons de l'énorme (et inattendu) succès du très beau *Etre et avoir* comme des poussifs *Choristes* de Christophe Baratier . L'origine de ce dernier film – un remake de *La cage aux rossignols* de Jean Dreville en 1944 – montre d'ailleurs à quel point ses racines s'enfouissent dans le passé.

Mais construit-on l'avenir avec du regret, ou avec de l'espoir ?

6.2 Jésus à l'école

L'école républicaine n'existe évidemment pas aux temps bibliques. La seule image biblique rappelant le milieu scolaire est celle de Jésus devant les maîtres religieux de son temps. L'histoire du jeune Jésus au Temple¹ nous montre un adolescent *assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant* – ici c'est lui qui interroge les adultes comme il convient pour un jeune. Mais par la suite, ce sont ces mêmes docteurs qui sont *frappés de son intelligence et de ses réponses*. Les rôles se sont inversés. Remarquez, cela se comprend encore dans le cadre de l'instruction : le maître interroge l'élève pour vérifier ses connaissances. Mais l'histoire nous est racontée pour mettre en lumière les dons extraordinaires de Jésus, signes de sa nature divine : *Ne saviez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de mon Père ?* Le fait même que Luc mette en scène des maîtres écoutant un jeune comme preuve de sa divinité, nous montre que la réalité de l'instruction des enfants devait être à l'opposé. Pensons à Jésus permettant aux enfants de l'approcher : la réaction des disciples montre à quel point c'est contre l'usage. Et Jésus conclut : *quiconque ne recevra pas le royaume de Dieu comme un petit enfant n'y entrera point*².

Jésus a-t-il alors « inventé » l'enfant-roi ?

Avant de répondre à cette question, faisant un petit détour par l'histoire.

L'auteur des proverbes dit : *Instruis l'enfant selon la voie qu'il doit suivre, et quand il sera vieux il ne s'en détournera pas*³. C'est là l'expression même de la sagesse antique, sagesse de tout temps et de toute culture. Dans l'Antiquité les enfants ont peu de droits, ils sont proches en cela des esclaves. Mais ils sont aussi l'espoir de continuité : aux temps des patriarches, le père ne vit dans le futur qu'à travers son fils, l'immortalité de l'âme est une invention postérieure, largement influencée par la philosophie grecque. En tant que garant du futur, le fils – dans une société patriarcale évidemment plus que la fille – est l'objet des efforts du père pour en faire un successeur digne. Transmission et conditionnement vont alors de pair, nécessairement : apprendre un savoir et un savoir faire est toujours lié à l'apprentissage de l'être. Et l'être est à l'époque nécessairement lié à la juste pratique religieuse qui à son tour trouve son expression dans la juste relation entre père et fils. Dans le chapitre sur le rôle des pères⁴ nous verrons le rôle d'Abraham en tant que modèle. Citons ici Salomon de qui Dieu dit : *Je serai pour lui un père, et il sera pour moi un fils. S'il fait le mal, je le châtierai avec la verge des hommes et avec les coups des enfants des hommes ; mais ma grâce ne se retirera point de lui*⁵...

¹Lc 2.41-52.

²Lc18.17.

³Pr 22.6.

⁴Cf. chap. 7, p. 47

⁵2 Sam. 7.14s.

Vers un adulte miniature

Si dans l'idéal la grâce l'emporte sur le châtement, on sait pourtant que le pouvoir du père sur le fils est alors tel que les abus sont faciles et sûrement fréquents ; le statut de l'enfant reste précaire. Mais c'est justement à cause de cette précarité même que les enfants sont souvent dans la Bible l'objet d'une attention particulière, tout comme d'autres « petits », en tant que destinataires privilégiés, et on pourrait presque dire en tant que garants, de la grâce divine. *Par la bouche des enfants... tu as fondé ta gloire*⁶.

Dans l'ancienne Rome, les fils des riches sont instruits par des tuteurs, souvent des esclaves mieux instruits que leurs maîtres. Dans notre pays, les premières véritables écoles ont été celles des monastères. Mais dès le Moyen Age, les villes établissent des écoles laïques pour apprendre à leurs futurs artisans et marchands à lire et à écrire, à compter surtout. On sait l'impact de la Réforme sur l'apprentissage de la lecture. Celui qui sait lire et écrire sait mieux se défendre contre l'emprise de ceux qui veulent formater la pensée. Puis l'école publique devient un objectif de l'Etat, ce « milieu protégé » dont tant de films nous parlent avec nostalgie.

Comment arrive-t-on alors à « l'enfant-roi » ? Celui-ci semble bien un « produit » des temps modernes, voire postmodernes, résultat d'une exacerbation de bonnes intentions. Il est vrai que les pères d'autrefois étaient bien contraignants. On le leur a suffisamment reproché. Mais à force de mettre leur autorité en question, ils sont déstabilisés dans leur rôle d'éducateur. Bon nombre de films actuels mettent en scène cette démission.

Et à force de souligner les droits des enfants, on a oublié qu'ils doivent d'abord apprendre – apprendre des choses, certes, mais surtout apprendre à être : adulte. N'est-ce pas précisément depuis qu'on prend l'enfant pour un adulte miniature que les problèmes ont fait irruption dans l'école qui cesse d'être un lieu protégé ? Jésus avait dit aux disciples de devenir comme des enfants : conscients de leur faiblesse – non de traiter des enfants en adultes, ce qui serait en quelque sorte « le Royaume à l'envers ».

Apprendre pour grandir : L'école de la foi

Les enfants doivent apprendre un certain nombre de choses pour devenir adultes. Si l'école en tant que telle est absente de la Bible – sauf *l'école d'un certain Tyrannus* où Paul enseigne à un cercle restreint de disciples⁷ – il y est par contre souvent question de la nécessité d'apprendre.

La première fois que la Bible utilise le verbe, c'est quand Dieu demande à l'homme : *qui t'a appris que tu es nu*⁸ ? Adam et Eve sont au paradis et, sur l'instigation du serpent, veulent « connaître » le bien et le mal. . . et *ils connurent qu'ils étaient nus*. Et peu après⁹, la connaissance prend une connotation nettement sexuelle quand *Adam connut Eve*. Dès le début de la Bible donc, « apprentissage » et « connaissance » se situent dans une filiation, entre tentation de toute-puissance et instauration de limites nécessaires à

⁶Ps. 8.3.

⁷Act. 19.9.

⁸Gn. 3.11.

⁹Gn.4.1.

l'intégrité mentale. A partir de là l'homme a besoin d'être protégé : de lui-même par l'expulsion du paradis, de la rudesse du climat par des peaux de bêtes. L'homme qui arrive « nu » dans la vie, a besoin, plus que les animaux, d'être aidé pour grandir.

Nous avons déjà cité film *La vie est belle*¹⁰ de Roberto Benigni qui met en scène de façon magnifique cette protection nécessaire de l'enfant : Les parents mentent à leur petit garçon pour le protéger de l'univers impitoyable dans lequel il grandit – pour lui laisser le temps justement de grandir. Et c'est peut-être là une des explication du désarroi scolaire actuel : on ne se donne plus les moyens – et pas la peine – de protéger suffisamment les enfants de notre monde cruel. Le problème c'est qu'avec la télévision il est devenu quasi impossible de soustraire les jeunes aux images de violence et de celles d'une sexualité qui n'est pas encore de leur âge. Fermer les yeux et faire comme si nos petits étaient encore les « chérubins innocents des écoles d'antan », n'est dès lors plus de mise. Il convient au contraire de créer un cadre où enfants et adolescents, bien entourés par des adultes, puissent apprendre à « gérer » ce type d'images, y réfléchir ensemble pour désamorcer leur effet destructeur. Cet apprentissage d'une lecture critique de l'image devient de nos jours vital pour la santé mentale de nos enfants. Il relève d'abord et avant tout de la responsabilité des parents avant de s'inscrire dans les programmes de l'Education Nationale.

Tout au long de la Bible, ce qu'il faut apprendre, c'est la « crainte » de Dieu – qui n'est pas la peur, mais bien plutôt la confiance : comme l'enfant qui ne peut grandir que dans la confiance en l'adulte qui lui apprend tout ce qu'il faut pour pouvoir se débrouiller plus tard « tout seul comme un grand », l'adulte doit continuer tout au long de sa vie à s'exercer dans cette crainte, faite de reconnaissance et de foi. Autrefois contraint par ses parents et ses maîtres, il doit maintenant devenir « disciple » : *Je te louerai dans la droiture de mon cœur en apprenant les lois de ta justice*¹¹ dit le psalmiste. Et Job renchérit : *Quel maître pourrait égaler Dieu*¹² ?

Chaque génération se plaint que le niveau scolaire des jeunes a baissé, en se posant soi-même comme mesure plus ou moins idéalisée. Platon déjà le faisait, ce n'est donc pas nouveau. Mais il faudrait d'abord appliquer cette plainte à nous-mêmes, adultes que nous sommes, et faire nôtre l'affirmation du psalmiste pour être des parents et enseignants dignes du rôle qui nous est imparti – et devenir « comme des enfants » !

¹⁰ Cf. p. 38.

¹¹ Ps. 119.7.

¹² Job 26.22.

Chapitre 7

Père et Fils

7.1 Ne dites plus « Tel père, tel fils »...

...Les fils dans le cinéma d'aujourd'hui risqueraient de vous demander : « C'est quoi, un père ? »

Jetons pour commencer un regard d'ensemble sur les portraits des pères tracés par les cinéastes d'aujourd'hui : ils sont rarement flatteurs. Parfois abandonneur – pas toujours totalement de son fait, d'ailleurs – comme dans *Abouna* (Mahamat-Saleh Haroun), dans *Central do Brasil* (Walter Selles), dans *Don't come knocking* (Wim Wenders) ou dans *Comment j'ai tué mon père* (Anne Fontaine), le père est souvent ressenti comme devenu un étranger, à moins qu'il n'apparaisse comme indigne ou disqualifié : celui des *Invasions barbares* (Denys Arcand) a perdu tout contact pendant des années avec son fils ; dans *Igby* (Bur Steers), le père a démissionné, s'enfonçant dans le puits de la dépression et n'en sortant plus ; dans *Festen* (Thomas Vinterberg), il s'est rendu coupable d'inceste, et le film est la mise en scène de son accusation à l'occasion de la « fête » donnée pour son anniversaire ; quant au fils du *Pornographe* (Bertrand Bonello), il a éprouvé une telle honte de son père qu'il l'a quitté du jour où il a appris sa profession.

Mais quand le père veut assumer pleinement sa fonction, le résultat n'en est pas forcément plus convaincant. Dans bien des cas, sa poigne de fer brise plus qu'elle ne soutient. Celui de *Mes enfants ne sont pas comme les autres* (Denis Dercourt) oblige ses deux enfants à un travail de forçat pour qu'ils deviennent des musiciens d'exception. Celui de *L'oiseau d'argile* (Tareque Masud) soumet son fils à un endoctrinement islamique, tandis que, de son côté, celui de *My father, my Lord* (David Volach) est un rabbin traditionaliste à l'enseignement mortifère. Enfin, dans *Mariage tardif* (Dover Kosashvili), le fils est contraint d'abandonner la femme qu'il aime pour en épouser une qui est conforme au choix de son père.

Est-ce à dire que les pères et les fils dans le cinéma d'aujourd'hui ont toujours des relations détestables ? Non, sans doute. Les exemples inverses existent, mais ils ne sont pas multiples. On peut citer ainsi le père et les deux fils des *Chants du pays de ma mère* de l'Iranien Bahman Ghobadi : ils ont des rapports rugueux, mais forment une grappe dont les grains tiennent solidement au cep. Sympa, le père de *Liberté Oléron*

(Bruno Podalydès), mais il a bien du mal à conduire sa barque. Nanni Moretti met en scène dans *La chambre du fils*, une paternité poignante, frappée par la mort. On est bouleversé, dans *La vie est belle* de Roberto Benigni, par l'énergie désespérée déployée par Guido pour préserver Giosue de la réalité du monde concentrationnaire. Et dans *La nuit nous appartient*, James Gray décrit une forte et virile relation entre un père, personnage respecté de la police new-yorkaise, et ses deux fils, appelés eux aussi à entrer dans la carrière. Mais il faut se méfier des relations apparemment parfaites : le *Tanguy* d'Etienne Chatiliez est si attaché à ses géniteurs qu'il l'est trop : à vingt huit ans, le cocon familial lui paraît si confortable qu'il aspire surtout à ne pas le quitter.

Clivages

Pourquoi les tensions, les conflits, les incompréhensions ? Il est frappant de voir avec quelle obstination le cinéma pointe l'existence d'une faille entre la génération des pères d'aujourd'hui et celle des fils, et souligne la faillite qui en résulte. Dans *Tenja*, (Hassan Legzouli), un fils, immigré marocain de la deuxième génération qui ramène au pays le corps de son père pour y être enterré, prend conscience de l'ignorance qu'il a du pays de ses origines et du manque d'identité qui en résulte. Un gouffre d'un autre genre, mais tout aussi marqué, sépare les univers du père et du fils des *Invasions barbares*, même si un pont est jeté par dessus au cours du film. Gouffre encore, infiniment douloureux, celui qui s'est creusé, dans *Ressources humaines* (Laurent Cantet), entre Franck, qui a fait des études supérieures, et son père, simple ouvrier. Dans un cas comme dans l'autre, le monde a évolué très vite, entraînant le fils dans son courant, et laissant le père sur le sable de ses anciennes valeurs. C'est aussi la situation où se trouve le fils de *Mariage tardif* : il a de l'amour une conception occidentale tandis que son père reste attaché à une vision traditionnelle de la famille juive. Et c'est un conflit de valeurs encore plus brutal qui oppose père et fils aussi bien dans *Les cent pas* de Marco Tullio Giordana (histoire d'une enfance sicilienne décrivant la lutte d'un fils contre son père et l'ordre établi par la mafia) que dans *La promesse* de Luc et Jean-Pierre Dardenne où le jeune Igor entre en conflit avec son père qui exploite un réseau de main d'œuvre clandestine.

Des références en perdition

Mais s'il y a ainsi faille entre le père qui devrait transmettre et le fils qui devrait recevoir, c'est que le modèle à transmettre, dévalué, effacé ou dépassé, fait défaut. Symptomatiques à cet égard, les fils Rashevski dans *Le tango des Rashevski* de Sam Gabarski : en trois générations, bien des traits de leur identité juive, sur laquelle ils sont amenés à s'interroger à l'occasion d'un deuil, se sont effacés. Mais, comédie légère, ce film reste soft dans le genre. Beaucoup plus dur est le constat que dresse Amos Gitai dans *Alila*, tableau pessimiste d'une société israélienne en perte de valeurs et où tout va à vau-l'eau : ici, le père, admirateur de Tsahal au début du film, finit, découragé, par pousser son fils à la désertion. Même dégradation des références dans le film de Paul Haggis, *Dans la vallée d'Elah* où un père, ancien combattant du Vietnam et fier de sa carrière, fait le constat chez son fils (retour d'Irak) de la distorsion qu'ont subie en deux générations les

valeurs militaires. Cette désagrégation du lien atteint peut-être son point extrême dans *Ça commence aujourd'hui* de Bertrand Tavernier : ici, pas de relation père-fils au sens strict sans doute, mais une génération d'adultes qui, brisée par la crise économique, est devenue incapable d'assumer sa fonction parentale. Quant au père mis en scène par les frères Dardenne dans *L'enfant*, il n'est plus victime d'une simple perte de références, mais d'une absence totale du sens de la paternité.

Cette incapacité du père à transmettre, ou sa disparition – ce qui revient un peu au même – est reprise de manière symbolique par André Téchiné dans *Les égarés*. Ici, la mort du père entraîne sa famille survivante à un glissement progressif hors de la loi qu'il représentait, à un « égarement », aussi bien des corps que des esprits. De manière assez comparable, dans le film de Raphaël Nadjari, *Téhilim*, la disparition du père, Elie, apparaît comme un événement symbolique du délitement des valeurs fondatrices, ici celles de l'état d'Israël.

Le fils

Reste, au delà des fissures, des démissions, des ruptures de tout genre entre père et fils, la volonté de réconciliation. On la trouve à l'œuvre dans *Les invasions barbares* où la mort est la grande médiatrice qui rapproche le fils du père, comme si l'ultime coupure assurait l'ultime lien. C'est encore elle qui est le vecteur de *Père et fils* de Michel Boujenah, où, malgré les anciennes querelles, un père veut réunir ses trois fils et les emmener au Québec sous le prétexte de voir les baleines à bosse. C'est aussi avant tout l'histoire de difficiles retrouvailles entre un père abandonneur et un fils si marqué par cet abandon qu'il a inconsciemment écarté pour lui-même toute idée de paternité responsable.

Plus que de réconciliation, c'est de pardon qu'il est question dans le magnifique film de Luc et Jean-Pierre Dardenne, *Le fils*. Ici, pas de filiation directe, mais une étrange et difficile paternité d'adoption, douloureusement acceptée par un homme prenant en charge l'adolescent meurtrier de son fils au terme d'un terrible conflit intérieur.

L'image du père

Chose à noter, si le père vivant est fréquemment source de haines et de conflits, le père mort devient facilement l'objet d'une sorte de culte. Somme toute, son image symbolique est plus facile à gérer que sa réalité matérielle. On veut le venger, ou poursuivre son œuvre. *Daredevil* de Mark Steven Johnson met ainsi en scène un fils vengeur et pourfendeur des méchants. Si ce film est mineur et ne vaut d'être cité ici qu'en raison de son thème, à un autre niveau et dans la même rubrique des fils justiciers on trouve *Gangs of New York* de Martin Scorsese : à travers la guerre des gangs entre Natifs et Lapins morts, c'est la lutte sans merci opposant Bill le Boucher au père Vallon que reprend, vingt ans après la mort de ce dernier, Amsterdam, son fils. Vengeance encore : dans *Ainsi soit-il* de Gérard Blain, un fils se lance à la recherche des assassins de son père. Et c'est aussi dans un esprit de vengeance que le jeune héros de *Daratt* (Mahamat-Saleh Haroun) veut retrouver l'homme qui a tué son père. Toutefois, si l'image du père mort

donne souvent des forces insoupçonnées au fils, il arrive aussi qu'elle l'écrase : Orso Miret décrit ainsi, dans *De l'histoire ancienne*, la dérive d'un fils hanté par la disparition de son père, héros de la résistance.

Quand l'auteur se met en scène

Les films précédents satisfont à la convention classique du récit, le réalisateur se tenant à l'écart de la représentation qu'il donne. Convention souvent battue en brèche quand le cinéaste met en scène sa propre quête en tant que père ou que fils. Le « spectacle » ne se limite plus alors à l'espace aux deux dimensions de l'écran, une troisième s'y ajoute, celle qui rend sensible au spectateur la présence de l'auteur et instaure tout un jeu de miroirs aux images plus ou moins appuyées. C'est déjà le cas, discrètement, dans les autobiographies avouées comme *Mon père* de José Giovanni ou comme dans la sorte d'enquête familiale que Frédéric Videau conduit sur son père dans *Le fils de Jean-Claude Videau*. Sur un thème un peu différent, c'est un hommage à son père que Nathaniel Kahn rend dans *My architect*. Le dédoublement auteur-personnage – l'un filmant l'autre – atteint l'identification dans un film comme *La traversée*, où Sébastien Lifshitz nous montre Sébastien Lifshitz à la recherche de son père à travers l'Amérique. Chez le Kirghize Aktan Abdykalikov, le jeu de reflets qui renvoie du père au fils et du réalisateur au personnage multiplie encore les effets, mais cette fois sur le mode du déplacement fantasmé : dans *Le fils adoptif* comme dans *Le singe*, l'auteur filme son enfance, mais l'enfant qui joue son rôle est son propre fils. S'agit-il de l'accomplissement ultime de toute création, celle qui voit la projection de l'artiste à la fois dans son œuvre et dans le fils qu'il a engendré ?

7.2 Image du Père, image de Dieu

Le père est une des métaphores préférées pour désigner Dieu. Ce n'est pas un hasard. Le christianisme a vu le jour dans une société patriarcale. Depuis, la société a changé et ce changement affecte dans le même mouvement l'image du père et celle de Dieu¹.

Se demander quelle image déteint sur l'autre revient à poser la question de la poule et de l'œuf. Sauf que la poule est féminine – mais c'est une autre histoire.

Cependant l'image féminine n'est pas déplacée ici : on a beaucoup écrit sur le côté féminin de Dieu comme on écrit maintenant beaucoup sur le côté féminin de l'homme et dans un cas comme dans l'autre il peut s'agir soit d'une subversion de l'exercice du pouvoir soit d'une confusion des genres.

L'homme est certes biologiquement plus fort que la femme – du moins statistiquement – et le père est traditionnellement celui qui exerce l'autorité. Mais le fait d'exprimer toujours le pouvoir, la force et la combativité par des images masculines, pour ne pas dire phalliques, et la miséricorde et la grâce par des images féminines, fait que nous finissons par oublier qu'il s'agit malgré tout de métaphores.

Pourquoi un Dieu miséricordieux serait-il féminin ?² De même qu'un homme ou un père tendre ? Pourquoi le père représente-t-il dans la littérature psychanalytique toujours le rôle de la Loi alors que la mère est associée au désir fusionnel ? Certes, il s'agit de positions symboliques pouvant être occupées théoriquement aussi bien par une femme que par un homme. Mais les mots que nous utilisons pour le dire sont sexuellement marqués et nous enferment dans une vision mentale stéréotypée que nous le voulions ou non, et pour en sortir, le seul chemin de salut semble consister en une confusion des genres : d'un côté une philosophie New Age prônant la sensibilité, l'émotivité et l'authenticité comme guérison pour un monde malade de son stress, de l'autre le dernier *Matrix* où des femmes combattives en bons petits soldats participent au sauvetage du monde par la force virile, soutenue par la foi en cette force même.

Ce film montre d'ailleurs bien comment la religion païenne, ici celle de l'Amérique triomphante, pervertit les images chrétiennes : inversion du mécanisme de subversion des images païennes par le christianisme. Le héros, bâti sur le modèle christique, après être monté vers Dieu le père, s'étant mis en croix et « incarné » en retournant dans le monde, envoie son poing sur la figure du méchant au point de la déformer ; la rédemption passe ici par une lutte cosmique entre bien et mal, il suffit de « croire » au bon côté pour en réaliser le triomphe. La foule en liesse après l'annonce de la victoire ressemble bien plus à celle criant « crucifie-le »³, ou encore à celle acclamant Hitler, qu'aux femmes annonçant aux disciples tremblant de peur le tombeau vide.

Freud a inventé le mythe de la horde primitive tuant le père et fondant sa civilisation sur la vénération portée ensuite à ce même père mort, vénération créatrice de religion⁴. La « mort de Dieu »⁵, mal comprise, a destitué le père de son rôle de gardien de la Loi.

¹Voir aussi les chapitres précédents : chap. 5, p. 33 et chap. 4, p. 27.

²Cf. aussi plus loin chap. 8.2, p. 59.

³Luc 23, 21.

⁴Sigmund Freud. *Totem et Tabou*. Paris : Payot (rééd.), 2004.

⁵Gabriel Vahanian. *La mort de Dieu*. Paris : Buchet/Castel, 1962.

Comment les pères ne seraient-ils pas déstabilisés dans leur rôle de père ? Comment les fils pourraient-ils devenir pères à leur tour – ce qui passe par l’affrontement – s’il n’y a personne à qui s’affronter ?

L’histoire d’Abraham⁶, racontée pourtant depuis des millénaires, est assurément difficile à intégrer. Un père qui prétend vouloir sacrifier un agneau, se croit investi d’immoler son fils à un Dieu tout-puissant et se voit appelé à sacrifier un bélier. Or, le bélier est le père de l’agneau. Abraham est donc appelé à sacrifier tout autant son image de la paternité que celle d’un Dieu tout-puissant et pervers. Et le bélier était retenu dans les ronces par ses cornes, symbole phallique par excellence⁷ !

Cette leçon semble dépassée aujourd’hui. Certes, quelques films mettent encore en scène un père à « poigne de fer », mais l’absence ou la démission apparaissent de loin prépondérantes. La ligature d’Isaac a fait place à la faille entre la génération des pères et celle des fils. Et s’il ne s’agissait que de l’envers de la médaille ? Comme l’humilité peut être une forme d’orgueil, la démission des pères pourrait bien être une forme pervertie du désir d’emprise sur l’autre. Du genre : « puisque je ne peux pas exercer le pouvoir sur toi, débrouille-toi tout seul. » Dieu ne demande pas à Abraham d’abandonner son fils, ni de fuir son rôle de père, mais il réclame l’abandon de la position de pouvoir qui empêche le fils de devenir adulte. Couper les liens suppose qu’il y ait lien. Dieu ! que c’est difficile d’assumer un rôle sans en abuser.

Cela n’est possible que dans la foi, voilà ce que l’histoire d’Abraham nous enseigne. Non pas la foi en des « valeurs » à transmettre et dont il s’agirait de déplorer la perte – ce qui n’est qu’une autre façon de se croire investi de la vérité et du droit de l’imposer – mais celle d’une commune soumission à l’instance qui nous fonde, pères, fils, mères et filles pareillement, et dont nous avons tous à recevoir le pardon. C’est à cette instance que la quête du père doit se convertir pour déboucher sur une libération ; faute de quoi elle reste coincée dans l’aliénation identitaire. La foi fait de nous des fils adoptifs. La paternité libératrice est toujours adoptive, y compris quand elle s’adosse à une paternité biologique : elle relève de l’alliance, non de la génétique.

Nous avons déjà vu dans le chapitre consacré à la famille que la parenté spirituelle l’emporte sur les liens du sang⁸. Cela ne signifie pas que le père biologique soit démis de sa responsabilité face à sa progéniture. Mais cette responsabilité ne saurait être un « droit sur... » : elle est une invitation à entrer dans l’alliance, et si le père décline cette invitation elle laisse la possibilité à d’autres d’occuper sa place. Boris Cyrulnik parle de « résilience »⁹. Il s’agit de la faculté à résister aux événements traumatisants de la vie, processus constant, toujours possible à reprendre, dans l’interaction avec d’autres personnes. Ainsi différents tuteurs peuvent prendre le relais en cas de parents défailants ou traumatisants.

Le film *Deux anges* (Mamad Haghghat) met joliment en scène cette ambivalence de la fonction paternelle : le père qui, croyant bien faire au nom de la religion, interdit à

⁶Gn. 22.

⁷Balmay Marie. *Le sacrifice interdit*. Paris : Le Livre de Poche, 1995 ; André Wélin. *Isaac ou l’épreuve d’Abraham : Approche narrative de Genèse 22*. Lessius, 1999.

⁸Cf. chap. 4.2, p. 31.

⁹Boris Cyrulnik. *Les vilains petits canards*. Paris : Odile Jacob, 2001, cf. note p. 1.

son fils de réaliser son rêve de jouer de la musique, et le berger qui rend possible ce rêve, sont joués par le même acteur.

Le véritable père est celui qui aide l'enfant à grandir. Mieux encore : à grandir avec lui, à l'exemple de *Baba*, le père du film chinois de Wang Shuo qui a gagné le prix du jury œcuménique et le Léopard d'or à Locarno en 2000. Le problème qu'il pose est celui de toute notre civilisation. Devant les contraintes contradictoires de notre société, prônant à la fois la réalisation de soi, l'équivalence de toutes les valeurs et leurs contraires, et une loi du marché impitoyable, le désarroi semble inévitable. Celui des pères en premier puisqu'ils ont été pendant si longtemps les piliers de notre culture.

Abraham, père des croyants, peut alors toujours et encore servir de modèle : ce n'est pas malgré l'abandon de son pouvoir sur son fils qu'il est père mais à cause même de cet abandon. C'est à cause même de son désarroi qu'un père peut trouver la force de grandir avec son fils. Car si le père fait de l'enfant un fils par l'alliance qu'il lui offre, c'est le fils qui fait de l'homme un père.

Chapitre 8

Femme(s)

8.1 Femmes sans frontières

Où en sont les femmes dans leur combat pour se libérer et devenir les égales des hommes ? Petit tour du monde des écrans.

Commençons par l'Occident. Son cinéma accorde-t-il aux femmes un statut comparable à celui des hommes ? La réponse est nuancée. Sans doute trouve-t-on peu de films stigmatisant une iniquité criante, l'écran donnant le plus souvent l'image d'une société relativement et consensuellement égalitaire. C'est plus subtilement que l'injustice est distillée : où vont les premiers rôles ? Très majoritairement aux hommes. Prenez quelques films parmi ceux dont on a le plus parlé ces dernières années : *Caché* de Michael Haneke, *Match Point* de Woody Allen, *A history of violence* de David Cronenberg, *Don't come knocking* de Wim Wenders, *Trois enterrements* de Tommy Lee Jones, et même *L'enfant* des frères Dardenne. Ce sont tous des films où le personnage central est masculin. Dans l'éternelle partie de ping-pong hommes-femmes, il est clair que les raquettes sont mal distribuées, l'homme se réservant le premier choix. Et, non content d'avoir la raquette la meilleure, l'homme aime bien changer de table et passer d'une partie à l'autre : les séducteurs aux aventures multiples et valorisantes continuent à avoir droit d'écran (voir *Broken flowers* de Jim Jarmusch, ou *Les poupées russes* de Cédric Klapisch), tandis que la séductrice heureuse et fière de l'être d'une part est rare, d'autre part ne le reste pas longtemps : *La nouvelle Eve* (Catherine Corsini, après une boulimie d'aventures, ne rêve plus que d'un plat unique et exclusif : il s'appelle Alexis et, pas de bol, il est marié.

Dans ce contexte sociologique très consensuel, on trouve peu de films sur des femmes sortant de la masse. *Respiro* (Emanuele Crialese) en est un : dans une petite île de pêcheurs au large de la Sicile, la fantasque et innocente Grazia sème la perturbation dans une société cloisonnée où règne un ordre immuable. Si Grazia est touchante, c'est moins le cas pour d'autres femmes placées dans (ou arrivées à) des situations jusque là classiquement réservées aux hommes : ainsi Jeanne Charmant-Killman, la juge de *L'ivresse du pouvoir* de Claude Chabrol, est-elle d'une dureté de glaive. Et l'on retrouve le même comportement impitoyable chez l'ex-licenciée, devenue patronne d'une agence d'interim, dans *It's a free world* (Ken Loach). Egalement femmes de pouvoir, mais cette

fois dans une relation de type post-coloniale, Ellen et Brenda, les deux Américaines mûres de *Vers le sud* (Laurent Cantet), en vacances à Haïti, se partagent les faveurs (en partie payantes) d'un jeune et bel indigène, Legba.

Autres cultures

Il n'était question jusque là que de l'occident chrétien ou dérivé. La situation et les problèmes ne sont pas les mêmes pour les femmes qui, vivant en Europe, se réfèrent à d'autres cultures. Là, les films abondent qui montrent des femmes déchirées entre deux mondes ou luttant pour imposer leur choix de vie : dans *La petite Jérusalem* (Karin Albou), Laura cherche à résister au rigorisme de la famille traditionnelle juive à laquelle elle appartient. La *Samia* de Philippe Faucon est une jeune beurette de Marseille que fascine la façon de vivre de ses copines du collège, et qui refuse le modèle de femme musulmane que sa mère veut lui imposer. De l'autre côté de la Manche, *Bhaji*, de Gurinder Chadha, évoque, à l'occasion d'une journée d'excursion à Blackpool, les aspirations et les difficultés des femmes d'une communauté pakistanaise vivant en Angleterre. Et c'est également d'une jeune Pakistanaise dont Kenneth Gleenan fait son héroïne dans *Yasmin* : longtemps oscillant entre deux identités, l'anglaise et la pakistanaise, Yasmin va être forcée de choisir lorsque les événements du 11 septembre vont accroître le clivage entre les deux cultures.

Fleurs de Shangäi

Rien de tel en Extrême Orient. La plongée dans un mode de vie de type occidental y est vertigineuse. Avec des couples nés de la rencontre de deux misères et partageant la même galère comme dans *Debout* du Chinois Liu Hao. Avec un comparable nomadisme affectif et sexuel comme dans *La femme est l'avenir de l'homme* du Coréen Hong Sang-soo. Avec parfois une liberté accrue comme dans *Une femme coréenne* de Im Sang-soo où le sexe et l'adultère bourgeois sont présentés de façon incroyablement naturelle et dédramatisée. Avec un certain retour au romantisme des amants maudits ou des amours impossibles, comme dans *Dolls* du Japonais Takeshi Kitano ou dans *Locataires* du Coréen Kim Ki-Duk. Le cas de *2046* est un peu différent. Le Hong-kongais Wong Kar-Wai y mêle le fantasme orphéen de l'aimée perdue à la plongée dans l'univers clos des boîtes de nuit peuplées de papillons nocturnes qui sont comme en écho aux courtisanes des *Fleurs de Shangäi* du Taiwanais Hou Hsiao-hsien. Hou Hsiao-hsien dont *Three times*, présente justement en trois récits, chacun interprété par le même couple d'acteurs, trois portraits de femmes du début du XX^{ème} siècle à nos jours, et dont la succession dessine comme l'arc d'une évolution à la rapidité impressionnante : la courtisane des années 1910, cloîtrée et soumise, la jeune femme des années 60 à peine éclosée à une indépendance encore hésitante et timide, enfin la femme d'aujourd'hui, cuir et métal, rock et scooter, portable et anti déresseurs.

De Kaboul à Alger

Avec les pays de culture musulmane, guère d'évolution en vue dans la situation de la femme. Le temps est plutôt aux films qui témoignent ou qui dénoncent. Ainsi *Osama* de Siddiq Barmak, histoire d'une fillette qui se déguise en garçon pour pouvoir survivre, est-il le premier film afghan sur le sort fait aux femmes sous le règne des talibans. A sa noirceur absolue répond le (plus que timide) rayon d'espoir apporté par *A cinq heures de l'après-midi* : dans un Taboul post taliban, Samira Makhmalbaf y met en scène une jeune fille, Nogreh, qui, fuyant l'école coranique, rêve de devenir présidente de la république. Pas beaucoup d'espoir non plus dans l'Iran vu par Jafar Panahi : son *Cercle*, ronde de six femmes rencontrées et suivies successivement, donne de la société iranienne une vision conforme à son titre : une prison pour femmes dont celles-ci ont peu de chances de s'évader. Il persiste et signe avec *Hors-jeu*, comédie amère autour d'un match de la Coupe du Monde qui fait de l'Iran un terrain de football dont l'accès est interdit aux femmes. *Ten* de Abbas Kiarostami atténue un peu cette image accablante de l'Iran, non que les femmes montrées dans ce film soient libres, mais parce que la verbalisation de leurs difficultés est déjà un pas vers l'émancipation.

L'émancipation, c'est le thème de *Fatma*. Nous sommes en Tunisie cette fois, et Khaled Ghorbal, tout au long de son film où passe un vent vivifiant, met en scène une jeune fille énergique et têtue, Fatma, qui, violée par un cousin, décide de partir à Tunis et de prendre son envol. Et c'est aussi l'histoire d'une femme tunisienne qui s'affranchit de ses interdits et renaît à elle-même que raconte Raja Amari dans *Satin rouge*. Qu'on ne déduise pourtant pas de ces deux exemples que le cinéma tunisien ne montre que des femmes en marche vers leur libération : dans *La saison des hommes*, Moufida Tlatli parle du doucereux asservissement des femmes tunisiennes et dresse le constat que, d'une génération à l'autre, rien n'a changé. Que certaines choses dans ce domaine ont changé en Algérie, c'est ce qui ressort du film de Nadir Moknèche, *Viva Laldjérie*, histoire de trois algériennes, « modernes » comme on dit, « émancipées » comme on dit encore, mais pour qui les portes ouvertes donnent sur un avenir bouché, et l'émancipation sur une absence d'identité. Le constat est comparable chez les cinq Libanaises de la comédie douce-amère de Nadine Labaki, *Caramel*, cinq femmes qui s'efforcent de quitter le sillon où le destin les a placées, et qui y retombent parce que les tabous sont trop lourds.

Des combattantes aux mains nues

Un pas supplémentaire dans la remise en cause de leur condition par les femmes est franchi avec le cinéma d'Afrique noire : avec une grande constance et venant des pays africains les plus divers, les films sont nombreux qui mettent en scène non pas des victimes, mais des combattantes engagées dans une farouche résistance à l'autorité de l'homme et à la toute puissance d'une tradition qui les maintient en tutelle. Ainsi, dans *Moolaadé* du cinéaste sénégalais Sembene Ousmane, une jeune femme, Collé, s'oppose à la coutume de l'excision des petites filles, entre en guerre avec les redoutables exciseuses et avec les autorités du village, et entraîne les autres femmes dans sa révolte. Dans le film burkinabé *Delwende, Lève-toi et marche*, S. Pierre Yameogo met en scène la jeune

Pougbila qui, dressée contre son père et contre le Conseil du village, se bat pour faire retrouver son honneur à sa mère, accusée de sorcellerie et chassée du village. Dans un contexte plus urbain – celui de Kumba, petite ville du Cameroun – les deux femmes de loi de *Sisters in law* (de Kim Longinotto et Florence Ayisi) s'emploient à défendre les femmes et à leur apprendre comment s'opposer au pouvoir des hommes. Autre cinéaste sénégalais, Moussa Sène Absa a créé dans *Madame Brouette* un magnifique personnage de femme fière, belle, refusant le joug des hommes, luttant pour sa dignité et allant jusqu'à la mort pour cela. Une Carmen en quelque sorte, qui fait penser non pas à celle de Mérimée, mais à celle de *U-Carmen e Khayelitsha*, splendide et récente adaptation de l'opéra de Bizet à l'Afrique. Mark Dornford-May en est l'auteur, et sa Carmen, aidée en cela par sa remarquable interprète Pauline Malefane, a largement sa place dans la galerie de femmes fortes et rebelles que ne cesse d'enrichir le cinéma africain contemporain.

8.2 « Mâle et femelle Il le créa »

Le titre et le sous-titre de l'article de Jean Lods évoquent déjà à eux seuls la problématique du thème de ce chapitre. Commençons par le sous-titre : « Où en sont les femmes dans leur combat pour se libérer et devenir les égales des hommes ? »

Cette question présuppose qu'elles ne sont ni libres ni égales, que le combat va de soi et qu'il leur incombe. Ceci après plusieurs décennies où l'égalité des femmes est inscrite dans les constitutions occidentales !

Après ce constat, il me semble parfaitement injuste de reprocher à la Bible d'avoir confiné la femme dans un rôle de soumission. À l'époque, l'infériorité de la femme allait de soi, nulle constitution ne leur promettait l'égalité, et cette idée ne pouvait tout simplement pas venir à l'esprit des auteurs bibliques.

Des patriarches à Thomas d'Aquin

La Bible connaît des destins de femmes tout à fait intéressants, et même des femmes fortes, comme Déborah¹. Mais ce sont là des exceptions qui confirment la règle. Le monothéisme naît dans une société patriarcale et en épouse naturellement la vision du monde et l'outillage intellectuel. Ainsi « Dieu » se dit en des termes masculins comme allant de soi, même si à l'occasion on peut lui prêter des sentiments réputés « féminins ». Mais le fait même de considérer comme « féminine » la miséricorde de Dieu (à partir du terme hébreu qui désigne la matrice, métaphore pour la bonté gratuite et créatrice) s'intègre dans cette vision inégalitaire. Car au fond : pourquoi la bonté serait-elle plus féminine que masculine ? « Patriarcal » ne rime pas purement et simplement avec « misogynne » ! L'ordre social traditionnel et patriarcal reconnaît des qualités féminines indispensables à l'équilibre de la société tout entière. Cet ordre est le résultat de la nécessité de partager des tâches et de protéger le sexe faible, notamment durant les grossesses et le temps pour élever les enfants. L'épouse, gardienne de la maison, a quelque chose d'une prêtresse de la vie privée, voire de la vie tout court. Cette assignation de la femme à l'intérieur de la maison ne devient misogynne que là où la société se libère des contingences purement physiques.

Rappelons que c'est Aristote, et non la Bible, qui inscrit l'infériorité de la femme dans l'ontologie – et cela pour des siècles.

A Paul, bien sûr, on peut reprocher de vouloir faire taire les femmes dans les assemblées. C'est lui faire un procès d'intention. Lui aussi ne peut se référer à aucune constitution postulant l'égalité de la femme. Par contre, il travaille avec de nombreuses femmes et même s'il leur prescrit de se voiler², il leur confère en même temps une dignité spirituelle égale à celle des hommes puisque *Il n'y a plus ni Juif ni Grec, il n'y a plus ni esclave ni libre, il n'y a plus ni homme ni femme ; car tous vous êtes un en Jésus Christ*³. Affirmation inouïe en vérité : Devant Dieu, la femme est l'égale de l'homme !

¹Jug. 4.

²1 Cor.11.

³Gal.3,28. Cf. Daniel Marguerat. *Paul de Tarse. Un homme aux prises avec Dieu*. Poliez-le-Grand : éd. du Moulin, 1999, p. 43s.

Tout comme Paul ne milite pas pour l'affranchissement des esclaves, il ne milite pas pour l'égalité des femmes ; dans l'un comme dans l'autre cas, il s'agit de réalités « avant-dernières »⁴, destinées à être abrogées très rapidement puisque Paul pensait la parousie⁵ imminente. Pas besoin donc, selon Paul, de perdre son temps avec une réalité sociale inégalitaire.

Ce sont les Pères de l'Église qui ont inscrit cette inégalité « provisoire » dans le temps en lui apportant une justification théologique : la réalité est le résultat de la volonté divine et en tant que telle elle doit être respectée. Mais en même temps, à travers les siècles, ces mêmes Pères ont nuancé la soumission de la femme, en affirmant sa dignité spirituelle et en limitant la violence masculine à son égard⁶.

Dans les textes tant chrétiens que païens de la culture hellénistique, la supériorité sociale de l'homme par rapport à la femme sert de métaphore pour exprimer les stades de la perfection morale et spirituelle, et cela pour les deux sexes. « Devenir mâle » signifie le progrès spirituel par abandon des désirs de la chair, assimilés au féminin. Hommes et femmes sont appelés à se défaire de toute réalité charnelle pour réaliser l'image du Christ dans une âme asexuée. Les saintes sont appelées « vierges viriles », et un texte du V^e s. dit que *toutes les femmes qui plaisent à Dieu, prennent rang d'hommes*⁷. Il s'agit donc d'une métaphore – mais les mots qu'on utilise pour dire les choses ne sont jamais innocents. Ils informent notre pensée.

Thomas d'Aquin, admirateur d'Aristote, explique pourquoi la femme ne saurait être ordonnée prêtre : premièrement, elle ne saurait subir la tonsure ; et deuxièmement – et là ça devient cocasse – de par son infériorité sociale-même elle est incapable de signifier *quelque supériorité de rang car la femme est en état de sujétion*⁸. Le droit ecclésiastique se justifie ainsi par la réalité sociale, elle-même au préalable justifiée en référence à la volonté divine.

Et aujourd'hui ?

Mais c'était au Moyen Âge ! Aujourd'hui nous sommes tellement éclairés, n'est-ce pas ? C'est pourquoi Freud nomme « phallus » l'objet de tout désir. Pour la même raison, la nostalgie fusionnelle est identifiée par la psychanalyse à la mère, et ce qui fait coupure par rapport à ce désir se dit « loi du père ». Évidemment, nous avons déjà vu⁹ que ce ne sont là que des mots et que, dans l'éducation des enfants, la femme peut jouer le rôle de la loi et l'homme celui de la tendresse – n'empêche que les mots sont sexués et fixent dans l'inconscient collectif des attentes identitaires par ailleurs largement construites historiquement. Pierre Bourdieu montre comment cette vision structure jusque nos per-

⁴On désigne par cet adjectif tout ce qui relève du monde terrestre, contrairement aux « choses dernières » qui relèvent de l'éternité.

⁵Le retour de Jésus sur terre et la fin du monde.

⁶Cf. France Quéré. *La Femme et les Pères de l'Église*. Paris : Desclée de Brouwer, 1997.

⁷Cf. Kari Vogt. Devenir mâle : aspect d'une anthropologie chrétienne primitive. *Concilium*, 202 : pages 95–107, 1985, p. 95s.

⁸*Somme théologique*. *L'ordre*, suppl. Question 39, art. 1.

⁹Cf. chap. 7.2, p. 51.

ceptions¹⁰. L'utopie révolutionnaire des années 1960 a postulé une libération sexuelle qui se révèle bien tyrannique à son tour par l'attente d'une performance continuelle, impossible à tenir dans la durée. Nous sommes alors pris *dans le piège d'un système symbolique que nous avons désappris à subvertir*¹¹. C'est ce piège symbolique surtout qui me semble en cause dans ce faux-semblant égalitaire des films occidentaux – et encore, on ne parle que des bons films ! À en croire nos séries télévisées, tous les chefs de la police française seraient des femmes. . .

Avec l'émancipation en marche des films asiatiques, la soumission criante des femmes musulmanes et la combativité des africaines, le « salut » semble venir du « deuxième sexe »¹². « Salut » vient de *salus*, la santé, et c'est là que j'aimerais en venir maintenant au titre de l'article de Jean Lods : « Femmes sans frontières ». Il évoque évidemment le mouvement des médecins qui parcourent le monde pour venir en aide aux sinistrés. C'est cette logique que prônent certaines théologiennes féministes : associant « la femme » aux soins, à l'affectif, à l'intériorité, elles en font un remède pour l'Occident malade de rationalité technocrate. Mais c'est là de nouveau mettre la femme du côté du fusionnel, de l'irrationnel, du don oblatif de soi. Comme quoi, les métaphores ont la vie longue.

Or, les femmes peuvent être des parfaites garces. La bonté n'est pas féminine et la raison n'est pas masculine. Les deux relèvent de l'humain, et c'est ensemble, hommes et femmes, qu'il nous incombe à mettre en œuvre et l'une et l'autre : *Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme ou : mâle et femelle Il le créa*¹³.

¹⁰Pierre Bourdieu. *La domination masculine*. ignore, 2895.

¹¹Pierre Bourdieu. *La domination masculine*. ignore, 2895.

¹²Référence évidemment au fameux livre du même titre de Simone de Beauvoir.

¹³Gn. 1,27.

Chapitre 9

Le Pasteur

9.1 La figure du pasteur vu à travers 12 films

Ce chapitre est particulier : il rend compte du séminaire Pro-Fil qui s'est déroulé à Nice les 29 et 30 septembre 2004. Un séminaire consacré à « L'image du pasteur au cinéma ». A travers douze extraits de films.

Rappelons d'abord la règle du jeu de ce séminaire. L'objectif n'en était pas d'analyser douze films mettant en scène un personnage de pasteur, mais, après la projection d'extraits choisis de ces films, de répondre aux questions : comment, à travers ces extraits, les pasteurs sont-ils représentés au cinéma ? Quelle vision veulent en donner des réalisateurs qui ne sont pas forcément protestants, ni même chrétiens ? Et quelle image en retirent les spectateurs ? Autant de films, autant de regards de réalisateurs, autant de pasteurs différents. Peut-on trouver une unité dans cette multiplicité des représentations ? Difficilement sans doute. Pourtant des « familles » se dégagent, en particulier celles liées aux origines géographiques et culturelles.

Le pasteur réformé français

Car, tout en étant très différents les uns des autres, ils sont très « Eglise réformée de France », ces personnages de pasteurs que nous offrent Olivier Assayas dans *Les destinées sentimentales* et Jean-Louis Lorenzi dans *La colline aux mille enfants*. L'habit, la salle, les cantiques, tout cela a un air connu. Connus, mais sujet à débat. Surtout en ce qui concerne, dans *Les destinées sentimentales*, la séquence du culte présidé par Jean Barnery : pour les uns, ce pasteur distant et glacé, cette assemblée inexpressive, chantant avec ennui, sont autant de clichés développés par un réalisateur qui a du protestantisme des idées toutes faites. Pour les autres – plus nombreux –, nos assemblées du dimanche sont ainsi : ennuyeuses. Et le travelling le long des rangées de fidèles débitant mécaniquement leurs cantiques traduit bien la vérité d'un culte ; quant à l'image que présente Jean Barnery en chaire, particulièrement pendant la bénédiction et sous l'effet de la contre plongée qui l'isole de l'assistance et le met au dessus d'elle, elle exprime à la fois la position du prédicateur transmetteur de la Parole et la vérité du personnage,

mal dans sa robe. Par contre l'accord se fera davantage sur la façon dont, à travers les regards, Assayas traduit les relations : celles entre pasteur et assemblée sont faibles, seule Pauline « regarde » vraiment Jean Barnery. En fait, cette séquence préfigure la suite du film. Elle annonce le renoncement de Jean Barnery à l'engagement pastoral et l'amour qui naîtra entre Pauline et lui.

A l'opposé, le pasteur de *La colline aux mille enfants*. La communauté est présente, forte, ses liens avec le pasteur sont sensibles, une histoire commune les unit. La caméra opère surtout par champs contre champs entre assemblée et officiant dont l'engagement est montré par de fréquents plans rapprochés. Spatialement, le pasteur domine moins ses paroissiens. On est loin de la contre plongée lointaine et solitaire sous laquelle apparaissait Jean Barnery. Autre ministre protestant des *Destinées sentimentales*, le pasteur Sabatier, de l'Oratoire : il est distant, économe en paroles, sec, brutal même, peu en accord avec le milieu très bourgeois qui l'entoure. Changeons de siècle et de réalisateur : l'Abraham Mazel des *Camisards* de René Allio est, fusil à l'épaule face aux paysans des Cévennes fascinés par son verbe et son personnage de gourou, un prophète éructant et menaçant.

La personne et le personnage

Mais que devient le pasteur quand il n'est pas dans l'exercice de ses fonctions pastorales ? Peut-il être une personne indépendante de son personnage ? Deux exemples semblent prouver que ce n'est pas si facile. Dans *La symphonie pastorale* de Jean Delannoy, le pasteur Jean Martin s'abrite justement derrière son personnage pastoral pour tenir à Gertrude, la jeune aveugle, un discours où la langue de bois évangélique masque l'amour tout court. Se trompe-t-il lui-même ? Est-il un monstre d'hypocrisie sous sa cape noire (satanique ?) ? Dans *L'assassin habite au 21* (H.G. Clouzot) aussi, le personnage cache la personne et la robe du pasteur sert de travestissement à une autre réalité : ici, celui qui se présente sous l'habit d'un clergyman est un commissaire déguisé, qui utilise cette apparence pour inspirer confiance et faire parler les suspects.

Le ministre luthérien suédois

Autres pays, autres climats, autres pasteurs. Celui, suédois, de Bergman dans *Les communiantes* est noir, sinistre, rigide. Ce n'est pas un Dieu d'amour, mais de crainte, dont il est le ministre, et l'utilisation dramatique de la contre plongée en plan moyen le rend menaçant comme la Loi. La mise en scène (les gros plans sur les objets du culte, les balustres) insiste sur la solitude de l'officiant qui, pourtant, a une relation personnelle et individuelle avec chaque fidèle au moment de la communion. Quant à la communauté, elle est restreinte, les fidèles sont rares et loin les uns des autres. Le mot « communion » paraît hors de propos dans cette juxtaposition de solitudes que la caméra détaille dans une suite de portraits incisifs et précis, donnant naissance à toute une galerie de personnages. Autre visage d'un ministre luthérien scandinave, danois cette fois et vivant au dix-septième siècle : le pasteur Absalon dans *Jour de colère* de Karl Th. Dreyer, observé d'abord avec son écrasante mère (Merete), puis avec sa trop jeune femme, Anna (trente ans de moins

que lui). Absalon, c'est un homme brisé par l'Eglise-institution et rongé par le remords. La caméra de Dreyer joue du clair-obscur, de l'éclairage des visages, de la répartition des noirs et des blancs, pour rendre compte de l'affrontement de deux mondes : d'un côté, celui du dogme rigide et de l'institution sclérosante, représenté par Merete ; de l'autre, celui de la sensualité et de la vie, personnifié par Anna. La reconstitution de l'époque, minutieuse, est toujours utilisée de manière signifiante : les habits des personnages les révèlent, le bonnet sur les oreilles de Merete traduit sa surdité au monde, et les clefs de la maison, portées en évidence sur son tablier, soulignent sa vocation de geôlière.

Passons aux U.S.A. . .

. . .et alors, quel contraste ! Finie, l'introversion glacée, finis, les silences à la lourdeur de plomb. Les cultes du *Prédicateur* de Robert Duvall sont des shows menés micro à la main avec la participation bruyante d'une assemblée qui gravit progressivement les échelons de l'excitation mystique jusqu'à une sorte d'orgasme final. Cantiques sirupeux et chants très cadencés alternent. L'officiant « chauffe » son assemblée en faisant scander chacune de ses phrases par des répons lancés comme des coups de poing.

Autre pasteur inquiétant, le prédicateur itinérant et criminel de *La nuit du chasseur* de Charles Laughton. Son « sermon », toujours le même, est parfaitement au point : il a le mot « Love » (amour) tatoué sur la main droite, le mot « Hate » (haine) sur la gauche, et les deux mains s'affrontent dans un bras de fer où chacune à tour de rôle semble l'emporter jusqu'à ce que Hate renverse Love et l'écrase définitivement.

A l'opposé de ces deux pasteurs, celui de *Moby Dick* (John Huston). L'extrait visionné présente un office dans la chapelle du port de baleiniers de New-Bedford. Une chapelle dont la chaire a la forme d'une proue de navire, et le pasteur (Orson Welles), au visage de prophète, y monte à l'aide d'une échelle de corde qu'il relève ensuite : nous sommes à bord du vaisseau de Dieu ! Et sa prédication – sur Jonas, bien sûr ! – est un message qui conduit le fidèle de la mort à la résurrection. La caméra traduit en images ce passage de la terre au Royaume : un long travelling horizontal balaye les dalles dédiées aux baleiniers morts ; puis, lors de la prédication, une succession de plans fixes fait alterner les visages captivés des fidèles, filmés en plongée, avec celui, en contre-plongée, du pasteur dont le regard semble inviter l'assemblée à contempler un « ailleurs » où se trouve Celui à qui il s'adresse.

On revient sur terre avec Gwilym, le pasteur de *Qu'elle était belle ma vallée* (John Ford). Gwilym est-il un adepte gallois du Christianisme social ? En tout cas, il est le premier exemple, dans le cinéma américain, d'un ministre amené à confronter sa foi avec l'environnement politique et social, et à prendre parti pour une révolte syndicale. Enfin, cerise sur le gâteau, un passage du *Pèlerin* de Charlie Chaplin : Charlot s'évade et se déguise avec des habits dérobés à un pasteur. Le sermon au cours duquel il mime le combat de David et Goliath est irrésistible. Beaucoup de « vrais » pasteurs pourraient s'en inspirer !

9.2 Qu'est-ce qu'un pasteur ?

Qu'est-ce qu'un pasteur ?¹ Sûrement pas un médiateur entre Dieu et les hommes puisqu'il n'y a qu'un seul médiateur, Jésus-Christ homme.

Un pasteur est un homme – ou une femme d'ailleurs – qui, comme n'importe quel autre homme ou femme se place dans une relation avec Dieu au service de ses semblables. Mais pas n'importe quel service : il ne va pas leur faire le ménage ou les soigner quand ils sont malades ; son service à lui consiste à être disponible pour rendre plus pertinents et la relation à Dieu de tous et le service de tous auprès du semblable.

Il agit donc en deux sens opposés.

Image de Dieu pour les hommes

Tout d'abord, le pasteur, comme tout homme et femme, est dépositaire de l'image de Dieu. *Dieu créa l'homme à son image*² et toute une théologie s'est développée autour de l'idée que cette image est ternie par le péché et qu'il faut la restaurer.

Chacun et chacune est appelé à restaurer en soi cette image, dans un processus relationnel entre le croyant et Dieu. Dans sa vie spirituelle, dans la prière et la lecture des Ecritures, chacun est appelé à corriger l'image de Dieu en soi. Mais les « chacuns et chacune », dans le tourbillon de leurs vies respectives, se tournent volontiers vers leur pasteur pour mieux cerner cette image qu'il s'agit de restaurer.

Et puis, comme le disait Voltaire, *si Dieu a fait l'homme à son image, nous le lui avons bien rendu*. C'est que cette image de Dieu n'est pas simplement là, au fond de nous, plus ou moins nette, mais elle interfère avec l'idée que nous nous faisons de Dieu. Notre esprit est tellement fait qu'il ne peut pas penser en concepts purement abstraits, chaque notion est reliée à une image, une émotion, tout un arrière-plan dont on ne peut pas se soustraire, on peut tout au plus essayer de le remettre en question. Et ça sert d'abord à ça, un pasteur : nous aider à remettre en question les images que nous nous faisons de Dieu.

Mais le pasteur lui-même se fait une image de Dieu, il ne peut pas faire autrement. Même si l'image du vieillard barbu sur son nuage est dépassée et même si on parle plus volontiers du « Tout-Autre » ou de toute autre formulation de la théologie négative, le concept « Dieu » est relié à d'autres concepts qui en déterminent la compréhension.

¹Ce texte qui suit reprend la méditation donnée lors d'un séminaire de Pro-Fil en septembre 2001. Lecture du jour : 1 Tim. 2, 1-8 : *J'exhorte donc, avant toutes choses, à faire des prières, des supplications, des requêtes, des actions de grâces, pour tous les hommes, pour les rois et pour tous ceux qui sont élevés en dignité, afin que nous menions une vie paisible et tranquille, en toute piété et honnêteté. Cela est bon et agréable devant Dieu notre Sauveur, qui veut que tous les hommes soient sauvés et parviennent à la connaissance de la vérité. Car il y a un seul Dieu, et aussi un seul médiateur entre Dieu et les hommes, Jésus Christ homme, qui s'est donné lui-même en rançon pour tous. C'est là le témoignage rendu en son propre temps, et pour lequel j'ai été établi prédicateur et apôtre, – je dis la vérité, je ne mens pas, – chargé d'instruire les païens dans la foi et la vérité. Je veux donc que les hommes prient en tout lieu, en élevant des mains pures, sans colère ni mauvaises pensées.*

²Gn. 1,26.

Nous avons donc une multitude de gens en relation avec Dieu dont ils se font une image, et parmi eux le pasteur qui a sa propre image de Dieu, avec lequel il est lui aussi en relation, et il va maintenant interagir sur les différentes images que se font les uns et les autres.

Image des hommes devant Dieu

Mais si le pasteur est bien malgré lui l'image de Dieu pour les hommes, il est aussi appelé à être image des hommes devant Dieu. Certes, nous sommes tous appelés à porter dans l'intercession nos semblables, mais là aussi, de par sa fonction, de par sa disponibilité dans cette fonction, le pasteur est appelé à porter davantage les hommes devant Dieu et à conduire l'intercession des croyants vers une plus grande envergure. En effet, qui parmi nous ne privilégie pas dans sa prière la demande pour les siens et pour tous ceux qui lui tiennent à cœur, pour toutes les causes qui lui tiennent à cœur ? Alors que le pasteur devra élargir ces requêtes, rassembler l'ensemble de la souffrance humaine pour la déposer devant Dieu, *coram deo*, il se tient devant son Dieu pour placer devant lui l'image de l'humanité entière et en restaure ainsi la solidarité.

Lieu de visibilité

Et les non-croyants ? Ceux qui sont en dehors de la paroisse et qui voient notre petit monde de l'extérieur ?

Chacun et chacune est appelé à leur rendre visible l'image de Dieu, mais le pasteur, de par le fait de sa visibilité sociale, est y plus appelé que les autres. Mais les autres, les non-croyants, ne sont pas – à priori – engagés dans une relation avec Dieu qui leur permettrait de remettre en question l'image qu'ils se font d'un Dieu en lequel ils ne croient pas. Le pasteur est donc pour eux le seul lieu où Dieu devient visible pour eux, il devient pour eux image de Dieu. Et ils projettent sur lui l'image qu'ils se font de ce Dieu. Et cela aboutit à ce qu'on voit dans les films à grand public, genre série américaine, où la figure du pasteur est réduite à un fonctionnaire de gestion des rites de passage. Quelques mots convenus lors d'un mariage ou d'un enterrement – c'est tout ce que les gens hors de nos paroisses perçoivent de Dieu.

Le pasteur, une interface

Et l'image de l'humanité que le pasteur comme tout croyant porte devant Dieu inclut évidemment les non-croyants. Ce n'est pas parce qu'eux ne prieraient pas pour nous, que nous ne prions pas pour eux. Mais ici aussi, le pasteur comme tout croyant, sert d'interface en vue de la restauration de l'humanité tout entière.

Chapitre 10

Les banlieues

10.1 Fractures annoncées

Sans doute les cinéastes n’avaient-ils pas imaginé de scénario préfigurant les événements de novembre 2005 dans les banlieues. Et pourtant,...

Et pourtant ils n’ont pas cessé tout au long de ces dernières années de tirer les sonnettes d’alarme en multipliant les films sur les quartiers sensibles, la fracture sociale et les communautés marginalisées. Avec en particulier un film emblématique et reçu comme tel par les jeunes des banlieues qui lui firent un triomphe, *La haine*, de Mathieu Kassovitz en 1995 : Accompagnant les tribulations d’un trio de jeunes d’une « cité » (Saïd, le beur, Hubert, le black, et Vinz, le français de souche) et mettant en scène leurs confrontations avec les flics à la suite d’une bavure, ce film, pure fiction jamais moralisatrice, *ne proposait ni explications sur les origines du malaise, ni solution pour l’avenir, mais fixait sur les écrans l’image d’un sentiment à la fois profond et diffus : la haine*¹. Avant *La haine*, déjà, Mehdi Charef avait, dans *Le thé au harem d’Archimède* évoqué ce milieu des grises banlieues où Français et immigrés cohabitent tant bien que mal, et mis en scène l’amitié d’un Français et d’un beur vivant d’embrouilles et de débrouille. Par la suite d’autres auteurs se sont efforcés de renouveler le succès de Mathieu Kassovitz. Ainsi, mais sans avoir la valeur de sa référence, *Ma cité va craquer* de Jean-François Richet, reprend *tous les ingrédients de ce qui devenait déjà un « genre cinématographique » : guerre entre bandes rivales et avec la police, flics racistes, vols, dégradations, rodéos de voitures...*². Jean-François Richet devait réitérer dans le genre avec *De l’amour* dont l’héroïne est féminine : Maria. Démarrant sur le mode romance et chronique de la vie dans une cité, le film tourne ensuite au thriller haletant à la suite du viol de Maria dans un commissariat et de la volonté de son copain, Karim, de la venger. Quant au plus extrême, on l’atteint avec *La cité de Dieu* : le Brésilien Fernando Meirelles y décrit à l’aide d’images-choc, inspirées de la pub et du clip, le glissement vers la sauvagerie d’une favela de la banlieue de Rio soumise à la loi de bandes armées dont les chefs sont de plus en plus jeunes.

¹Extrait de l’article de Jean Domon « Jusqu’ici tout va bien » dans *Information Évangélisation* de mai 2001

²*Ib.*

Toutefois, le film qui traduit peut-être avec le plus d'authenticité la réalité du monde des cités, c'est *Wesh-wesh, qu'est ce qui se passe*, de Rabah Ameur-Zaïmeche. Ni western urbain, ni pamphlet engagé, *Wesh-wesh* évite le piège des images attendues, et, à travers le retour chez lui de son héros, Kamel – frappé d'une « double peine » et expulsé en Algérie, Kamel vient de rentrer clandestinement en France –, explore un univers dans lequel se succèdent pièges et impasses, et où gronde souterrainement une révolte brouillonne qui n'arrive pas à se tracer des perspectives.

En plus soft

Il ne faudrait pas croire toutefois que tous les films sur les banlieues sont peints au noir du désespoir ou au rouge du sang. Du rose s'y glisse parfois, avec de l'enfance. C'est le cas de *L'esquive* de Abdellatif Kechiche où, à l'occasion du montage du *Jeu de l'amour et du hasard* par des élèves d'un lycée d'une cité, verlan et langue de Marivaux s'affrontent dans une collusion réjouissante. Et c'est aussi la tchatche et l'enfance qui sont à l'honneur dans *Djib* de Jean Odoutan qui, jouant sur le délirant et le burlesque, défrise les conventions du « film de banlieue » tout en respectant l'univers du genre.

Si Djib est un garçon (13 ans), dans *Squale* (Fabrice Genestal), c'est un fille, Désirée, qui est le personnage principal et qui, au milieu de son groupe d'« amazones » rebelles, incarne la résistance des filles au milieu machiste des cités. C'est aussi un personnage féminin que l'on trouve au centre des *Petits Frères* de Jacques Doillon, histoire de quatre garçons de moins de quinze ans (les petits frères) et d'une fillette du même âge encore tendre, Talia. Abandonnés des adultes, ils vivent seuls dans leur cité comme dans une île, à l'âge limite du basculement entre ce qui est jeu et ce qui ne l'est plus. Tendre aussi, *Le gone du chaâba* (Christophe Ruggia) vit à Lyon dans les années 60, et fait partie d'une bande de gosses qui jouent dans les décharges d'un bidonville; brillant à l'école, il réussit à se sortir de sa décharge et deviendra chercheur au CNRS : exemplaire et peut être un peu trop angélique. Dans le domaine de la comédie sociale se situant dans les « cités », citons encore *Zim and Co* de Pierre Jolivet. S'appuyant lui aussi sur le trio Blanc-Black-Beur, il aborde, mais sans jamais réussir à vraiment y entrer, le thème de la difficulté à trouver un travail quand on vient de banlieue et que l'on n'a pas de diplômes.

Le poids des communautés

Beurs, Blacks, Feujs... : dans l'univers des banlieues, c'est souvent par leurs communautés d'origine que les uns et les autres se définissent ou se cataloguent. Des communautés dont les règles internes rigoureuses sont souvent en contradiction avec celles qui ont cours à l'extérieur, avec pour effet de provoquer des conflits. Ainsi, jeune fille d'origine algérienne vivant à Marseille dans une famille traditionaliste, *Samia* (Michel Faucon) est-elle déchirée entre la vision de la femme musulmane telle que sa mère veut lui imposer d'être et l'image de l'occidentale que le collègue lui fait découvrir. Dans *Inch'Allah Dimanche* (Yamina Benguigui), Zouina quitte Alger en 1974 pour rejoindre son mari, (c'est l'époque du regroupement familial voulu par Valéry Giscard d'Estaing) et se

heurte à une double difficulté : hors de chez elle affronter un pays qu'elle ne connaît pas, chez elle faire face à une belle-mère qui la traite comme une bonne et à un mari qui la bat. Et l'on peut encore citer, comme exemple de film décrivant la situation frontalière des familles immigrées, *Bye-Bye* de Karim Dridi qui évoque avec beaucoup de sensibilité la réalité d'une communauté maghrébine déstabilisée un moment par l'arrivée d'un neveu, Ismaël, qui arrive à Marseille, fuyant l'Algérie.

Tout autre est le registre de *La petite Jérusalem* de Karin Albou. Il s'agit cette fois d'une communauté vivant à Sarcelles, composée de juifs traditionalistes immigrés d'Afrique du Nord et surnommée « la petite Jérusalem ». Le conflit ici oppose la jeune Laura qui, étudiante en philosophie affirme son besoin de liberté en se déclarant adepte de Kant, à sa soeur pour qui hors de la Torah, point de salut.

De l'autre côté de La Manche

Là, pas de Maghrébins sans doute, mais des Indiens et des Pakistanais. Et les problèmes liés à leur intégration donnent lieu à des films assez comparables à ceux tournés sur le continent : consacré à la condition féminine, *Bhaji* (Gurinder Chadha) décrit les relations à l'intérieur d'une communauté de femmes pakistaniennes rassemblées par une journée d'excursion organisée à Blackpool. Dans *My beautiful Laundrette* et à propos d'un jeune Pakistanais de la banlieue londonienne, Stephen Frears aborde avec acuité, réalisme et humour un ensemble de problèmes constituant un melting pot détonnant : délinquance, racisme, homosexualité et intégration. Quant à Kenneth Gleanan, il s'attaque avec *Yasmin* à un sujet sensible entre tous : l'islamophobie. Jeune femme appartenant à une communauté musulmane pakistanaise du nord de l'Angleterre mais travaillant dans un quartier anglais de sa ville, Yasmin est un être frontalière qui oscille entre deux identités : la pakistanaise et l'occidentale. Mais le difficile équilibre auquel elle s'exerce va se trouver exposé au déferlement de la peur et de la haine quand viendra le 11 septembre.

Radiographies et diagnostics

Problème de société, le sujet des banlieues se prête éminemment aux reportages et aux documentaires. Si, en 1996, Jean-François Richet dressait ainsi l'*Etat des lieux* des cités, c'est Bertrand Tavernier qui, en 1997, a réalisé le dossier le plus sensible et le plus complet que l'on connaisse sur le sujet³ (*De l'autre côté du périph*) à partir de témoignages innombrables. Et il faut également mentionner le remarquable documentaire tourné par Eric Pittard dans la cité du Mirail à Toulouse : *Le bruit, l'odeur et quelques étoiles*. Son titre reprend partiellement un dérapage verbal de Jacques Chirac en 1991. Son thème en est la rencontre avec des témoins d'un événement dramatique qui avait plongé la cité dans quatre jours de guérilla urbaine : en 1998, la mort d'un jeune homme tué par un policier qui l'avait pris en flagrant délit de vol de voiture.

Tous ces films se veulent avant tout une radiographie d'un corps social dont ils s'efforcent de mettre en évidence la gravité de la fracture. Mais il n'est pas de bonne analyse

³Toujours l'article de Jean-Domon, cité ci-dessus.

du présent sans interrogation du passé qui l'explique. Les films de Yamina Benguigui sont incontournables dans ce domaine par leur façon de faire ressortir dans les drames d'aujourd'hui le poids d'une histoire coloniale dont les séquelles sont loin d'être soldées. Dans *Mémoires d'immigrés*, elle donne ainsi successivement la parole aux immigrés algériens de la première génération, à leurs épouses qui les ont rejoints à la faveur du regroupement familial, à leurs enfants enfin, héritiers d'une histoire douloureuse et longtemps indicible. Dans *Le Plafond de verre* comme dans *Les défricheurs* c'est cette génération des enfants que l'on retrouve, confrontés au marché du travail : alors même qu'ils ont joué la carte de l'intégration par l'école, ils découvrent que, en raison de leur nom ou de la couleur de leur peau, les portes des entreprises leur restent obstinément fermées. Rares sont ceux qui réussissent à les forcer, et leur ascension ensuite dans la hiérarchie est limitée. L'Olympe des cadres n'est pas pour eux.

10.2 Jésus en banlieue

Je ne sais pas vous, mais moi je n'arrive pas à m'imaginer Jésus habitant dans le XVI^e arrondissement. Alors ? Vivrait-il dans nos cités ?

Abraham est appelé à quitter son univers urbain pour devenir nomade. *Va-t-en de ton pays, de ta patrie, et de la maison de ton père, dans le pays que je te montrerai*⁴. C'est là la condition de la bénédiction qui lui promet une descendance de la taille d'un peuple, voire de tous les peuples. Une bénédiction mondiale. Abraham, serait-il immigré aujourd'hui ? Se pourrait-il que la bénédiction de notre monde passe par les immigrés ? Des gens en route ? Abraham, serait-il gitan aujourd'hui ?

Au début de son ministère, Jésus, sa mère et quelques amis, se trouvent à Cana où ils sont invités à un mariage. Après son premier miracle, Jésus *descendit à Capernaüm, avec sa mère, ses frères et ses disciples, et ils n'y demeurèrent que peu de jours*⁵. Apparemment ils se baladent, d'un endroit à l'autre, allant d'une maison à l'autre – où ils sont accueillis.

A celui qui veut le suivre, Jésus répond que ça sera bien difficile. *Maître, je te suivrai partout où tu iras. Jésus lui répondit : Les renards ont des tanières, et les oiseaux du ciel ont des nids ; mais le Fils de l'homme n'a pas où reposer sa tête*⁶. Jésus, serait-il SDF aujourd'hui ?

Sous les ponts

Certes, on ne peut transposer les images comme ça, notre société a foncièrement changé. On ne peut plus guère vivre en allant d'un endroit à l'autre en glanant des épis, les portes des maisons restent closes et n'accueillent plus le voyageur. Le climat par chez nous n'est pas le même non plus – mais tout de même, arrivez-vous à vous imaginer Marie avec son fils, déjà adulte, et tout un groupe de ses amis, vivant dans un pavillon, faisant leurs courses dans le supermarché du coin ?

Notre société est bien plus policée également. Je doute qu'une foule s'amasserait pour extorquer au garde des sceaux une crucifixion – encore que... Mais il me semble plus probable que Jésus pourrait simplement mourir seul, sous un pont, dans l'indifférence générale. L'indifférence, n'est-elle pas plus cruelle que la haine ?

L'aumône de la peur

Je ne dis pas ça pour faire de la culpabilisation à bon marché. Notre société est devenue tellement complexe, on ne sait plus très bien comment on pourrait vraiment changer quelque chose. Vous « faites de l'aumône » dans la bonne tradition biblique à une femme assise là avec son enfant – vous apprenez qu'elle n'est qu'un pion d'une mafia quelconque, exploitant sans scrupules ces pauvres gens qui, eux, ne voient pas la couleur de l'argent que vous leur donnez. Vous vous arrêtez en route pour secourir un blessé,

⁴Gn. 12,1.

⁵Jn. 2, 12.

⁶Mt. 8, 19s.

vous vous rendez compte qu'il s'agissait d'un piège pour vous voler votre voiture. Alors tout le monde a peur de tout le monde, évidemment. On se barricade, dans nos maisons, dans nos vies.

Le bon chrétien

Et pourtant, je n'arrive pas à m'imaginer Jésus derrière cette barricade. Et ceux censés le suivre ? Quelle est l'image type du chrétien en nos contrées ? Il est vrai que tous ne sont pas riches et qu'il peut bien y avoir des situations précaires – mais à priori, quand on pense à un « bon chrétien » dans notre société, c'est plutôt une image de bourgeois qui nous vient à l'esprit, dans une vie bien réglée, une maison bien tenue, un métier respectable, une conduite honnête. N'est-ce pas là ce à quoi nous aspirons ? N'est-ce pas ce que nous souhaitons à nos enfants ?

Quand le fossé se creuse

Alors forcément, il y a un hiatus entre l'image que nous avons de ce que signifie suivre Jésus, et nos propres aspirations. Les titres des films cités dans la partie cinématographique de ce chapitre sont hautement significatifs : dans le premier paragraphe nous avons *La haine*, *De l'amour* et *La cité de Dieu*. Entre haine et amour, quelle cité pouvons-nous imaginer pour y vivre dans la fidélité à Jésus Christ ? Question que nous ne saurions *Esquive(r)*. Car notre espace de vie reflète les liens que nous tissons les uns avec les autres. (En ce qui concerne *la résistance des filles au milieu machiste des cités*⁷ on pourrait rajouter encore *Parfum de violettes*, film mexicain - à partir d'un fait divers français - de Marisa Sistrach, où la quête désespérée d'un peu d'amour se brise par un viol que personne ne veut entendre.)

Communautarisme et fidélité

Le fossé entre riches et pauvres a sans doute toujours existé – ce qui ne veut pas dire qu'il est intouchable, même si probablement ni l'aumône traditionnelle ni l'analyse marxiste n'en arriveront à bout. Mais le problème relativement nouveau – et que les films cités reflètent parfaitement – est celui de la montée du communautarisme. Et là nous avons indéniablement un argument de poids pour lutter contre toute tendance en ce sens : la réponse que Jésus adresse à sa mère. Souvenez-vous :

*Comme Jésus s'adressait encore à la foule, voici, sa mère et ses frères, qui étaient dehors, cherchèrent à lui parler. Quelqu'un lui dit : Voici, ta mère et tes frères sont dehors, et ils cherchent à te parler. Mais Jésus répondit à celui qui le lui disait : Qui est ma mère, et qui sont mes frères ? Puis, étendant la main sur ses disciples, il dit : Voici ma mère et mes frères. Car, quiconque fait la volonté de mon Père qui est dans les cieux, celui-là est mon frère, et ma soeur, et ma mère*⁸.

⁷ Cf. ci-dessus section 10.1, p. 70.

⁸ Mt 12, 46-50.

Une histoire nomade

À partir de là, aucun communautarisme, aucune préférence, nationale ou autre, ne saurait tenir. Il faut savoir à qui et à quoi nous voulons être fidèles : à notre famille, notre clan, notre propre histoire – ou à Celui qui appelle tous et chacun, sans distinction ? Pouvons-nous bâtir une vie de cité à partir de là ? Pas facile, c'est pourquoi ces films qui nous renvoient notre incapacité à vivre en bonne intelligence ensemble, gardent ouverte cette béance entre exigence et réalité. Et comme l'analyse cinématographique se termine par un regard sur le passé – qui peut bien prendre l'aspect d'une impasse – posons-nous la question : quelle histoire nous fonde ?

Saurons-nous insérer les événements du présent dans un cantique de l'histoire du salut comme le fit Marie⁹ ? Nous laisserons-nous enfermer dans les déterminismes du passé ou saurons-nous nous ouvrir à l'appel : *Va-t-en de ton pays, de ta patrie, et de la maison de ton père, dans le pays que je te montrerai*¹⁰ ? La bénédiction mondiale passe par là.

⁹Luc 1, 46.

¹⁰Gn. 12,1.

Chapitre 11

Le travail

11.1 Le travail : un monde !

Comment le cinéma rend-il compte du monde du travail et de l'entreprise ? La question est d'actualité, dans un contexte marqué par la mondialisation et la peur du chômage.

L'univers du travail a-t-il vraiment changé depuis que Fritz Lang, dans *Metropolis* (1927), représentait la société scindée en deux villes (celle du « dessus » habitée par la classe au pouvoir, celle du « dessous » par les damnés de la terre), ou que Charles Chaplin, dans *Les temps modernes* (1936), stigmatisait le taylorisme ? A première vue, oui. Les rapports se sont urbanisés. Le paquet est mieux enveloppé. Robotisation, informatique, bureautique – mais aussi dispositifs législatifs – ont mis de l'huile dans les rouages des expressions du travail et leur ont donné des contours plus enrobés. Mais le fond reste bien souvent le même, constitué d'un socle de béton armé par la rigidité des liens hiérarchiques, l'unilatéralité du pouvoir, l'importance des moyens de pression et une absence maintenue de démocratie. Et le travail continue le plus souvent à être ressenti et représenté au cinéma comme un domaine d'aliénation et d'exploitation au lieu d'être le théâtre d'une manifestation privilégiée de l'activité humaine.

La loi du plus fort

Exemple type : *J'aime travailler*, film au titre ironique de Francesca Comencini . On y retrouve l'engrenage impitoyable et classique : rachat d'une entreprise, puis compression du personnel avec harcèlement de ses moutons noirs. Ici, le mouton noir émissaire, c'est Anna, quadra fragile qui ne cesse de dégringoler l'escalier professionnel jusqu'à se retrouver contrôleur de photocopieuse. Même plongée dans l'abîme avec *Stupeur et tremblements* (Alain Corneau). Dans ce film l'entreprise est japonaise, et l'héroïne, de traductrice se retrouve dame-pipi. *La secrétaire* de Steven Shainberg va encore plus loin dans ce domaine de l'humiliation d'une subordonnée par son supérieur, avec tout un ensemble délirant de punitions et d'exigences. Toutefois, une des plus pessimistes (et réalistes) descriptions de la condition d'un employé d'une entreprise se trouve sans

doute dans *Extension du domaine de la lutte*, de Philippe Harel, adapté du roman de Michel Houellebecq : informaticien d'une trentaine d'années, le « héros » succombe irrésistiblement à la dépression que provoque en lui son immersion dans l'absurde, le vide et la barbarie du monde du travail contemporain. Dans la même veine, *Sauf le respect que je vous dois* (Fabienne Godet) raconte l'histoire d'un cadre qui soudain « craque », et passe de la désespérance provoquée par le harcèlement professionnel au meurtre de celui qui le désespère. Sur ce thème des souffrances provoquées par les conditions professionnelles, on passe de la fiction au documentaire avec le remarquable film de Sophie Bruneau, *Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés*, où la cinéaste a placé sa caméra dans les cabinets de médecins et de psychologues du travail et attire l'attention sur l'étendue des dégâts.

Quant à *Violence des échanges en milieu tempéré* (Jean-Marc Moutout), c'est une des meilleures analyses effectuées par le cinéma sur les rapports sociaux dans une entreprise, et ceci à une double niveau : celui de la société de consultants à laquelle appartient le personnage central, Philippe, et celui des sociétés en crise dans lesquelles il est envoyé pour y réaliser des audits avant rachat, concentration et restructuration. Du monde des consultants on passe à celui de l'usine traditionnelle avec *Ressources humaines*. Dans ce film remarquable, Laurent Cantet rend toute son actualité au concept de lutte des classes auquel vient se superposer un conflit intergénérationnel : jeune diplômé et stagiaire à la Direction du personnel d'une usine où travaille son père, Frank est mêlé à l'application d'un plan de licenciement dont une des charrettes devra emporter justement ce père.

Toutefois, la cruauté institutionnelle, liée au fonctionnement de l'économie capitaliste, n'est pas la seule à contaminer le monde du travail ; les rapports sont aussi parfois d'une extrême violence entre les salariés eux-mêmes à l'intérieur du vase clos que constitue l'entreprise : en témoigne *Trois huit* (Philippe Le Guay), où un ouvrier devient le souffre-douleur d'un de ses collègues et voit sa vie dérapier. Mais il y a aussi une autre violence, celle de l'étouffement, celle qui bâillonne la parole ouvrière pour ne laisser entendre que celle du patron : dans *Paroles de Bibs*, Jocelyne Lemaire-Darnaud a tenté de réparer cette injustice en se rendant chez Michelin et en écoutant ce que les ouvriers avaient à dire sur leur société présentée comme idyllique.

Fired !

La toile de fond devant laquelle se déroulent la plupart de ces drames, c'est le chômage. La peur qu'il engendre, la détresse qu'il entraîne. De cette détresse et des extrêmes auxquels elle conduit, deux films témoignent remarquablement : inspiré par l'affaire Romand, *L'emploi du temps*, de Laurent Cantet met en scène un cadre qui, licencié, n'a pas le courage d'annoncer la catastrophe à sa famille et continue, jour après jour, à faire semblant de se rendre à son bureau ; *Le couperet*, de Costa-Gavras tient à la fois du pamphlet et du polar. Son personnage central est également un cadre licencié qui décide froidement d'éliminer tous ceux qui, ayant la même compétence que lui, risqueraient de lui barrer la route vers le poste qu'il convoite. Moins réussi, mais valant toutefois le détour, *La moitié gauche du frigo* (du Canadien Philippe Falardeau) est une astucieuse fiction aux airs de documentaire passant alternativement des vaines tentatives

d'un chômeur pour trouver du boulot à une dénonciation en bloc du capitalisme et de la mondialisation. Jouant davantage de la corde affective et trouvant le réconfort au fond du désarroi, Marion Vernoux dans *Rien à faire* raconte le rapprochement d'un cadre et d'une ouvrière, licenciés de la même entreprise : le travail les séparait, la mise à pied les unit.

Portraits de groupes dans la tourmente

Laissons les destins individuels, passons aux films qui s'attachent à décrire le comportement collectif à l'intérieur d'entreprises confrontées à un cataclysme social. De nombreux auteurs abordent le sujet, dont beaucoup de documentaristes. Ainsi, dans *Coûte que coûte*, Claire Simon accompagne les derniers jours d'une petite entreprise de fabrication de plats cuisinés pour collectivités ; derniers jours marqués par un suspense intense, chaque visiteur ou chaque coup de fil apportant alternativement la rémission ou la rechute. L'agonie d'une collectivité est aussi le sujet traité dans *Rêve d'usine* ; il s'agit ici de la cessation d'activités de l'usine de fabrication de matelas Epeda, à Mer, dans le Loir-et-Cher, et Luc Decaster retrace le cheminement de tout le personnel, depuis le coup de tonnerre de l'annonce de la fermeture jusqu'à l'acceptation ou la révolte, tandis que le silence grandit dans l'usine avec l'arrêt progressif des machines. Autre fermeture d'usine, celle filmée dans *Les sucriers de Colleville* : Ariane Doublet s'immisce au milieu des ouvriers dont elle saisit les peurs, les nostalgies, les attentes et les désespoirs avec infiniment de respect et de pudeur. Parmi les auteurs de fictions, il faut bien sûr citer Ken Loach dont *The navigators*, venant après de nombreux autres films traitant de la classe ouvrière, est une virulente dénonciation du désastre humain et économique engendré par la privatisation du rail britannique. Toujours en Angleterre, *Full Monty* (Peter Cattaneo) comme *Les virtuoses* (Mark Herman) témoignent, sur un mode où l'humour se mêle à la révolte et au désespoir, des ravages provoqués par la politique thatcherienne de fermetures de sites d'emploi.

Mais il y a aussi ceux – plus rares – qui, après le coup de foudre, tentent de renaître de leurs cendres. Un exemple nous vient du pays de Galles : dans *Charbons ardents*, Jean-Michel Carré est allé rencontrer les mineurs d'une mine de charbon qui, avec leur prime de licenciement (un sac d'or), ont décidé de racheter leur mine fermée par Margaret Thatcher et d'en reprendre l'exploitation. Un autre, plus récent, se situe en Argentine : *The take* (Avi Lewis, Naomi Klein) raconte, après le saccage du pays lors des années Carlos Menem, la tentative de reprise en autogestion par ses ouvriers d'une fabrique de pièces détachées pour automobiles.

De Wall Street à Porto Alegre

Fragiles espoirs que ceux apportés par ces deux exemples ! Car le séisme est en action, qui fait trembler sur ses bases l'ensemble du monde du travail, avec pour causes avancées la loi du marché, le libéralisme et la mondialisation. Qui tire les ficelles de ces mécanismes ? *Ces prédateurs voyoux que sont les grands trusts internationaux et leurs patrons*, dénonce Michael Moore à travers ses documentaires, épingleant la General

Motors dans *Roger et moi* en 1990, puis réitérant en 1999 avec *The big one*, en ayant cette fois pour cible Nike et son insoupçonnable pdg Phil Knight. Sur le mode de la fiction, Michael Mann vient apporter de l'eau au moulin du gros Michael, signant avec *Révélation*s un haletant suspense qui raconte le combat engagé par deux hommes contre les pratiques des géants du tabac. Egaleme nt dans une fiction, Fernando Meirelles met en cause dans *The constant gardener* les pratiques d'un trust pharmaceutique qui utilise des pays du tiers-monde comme terrains d'essai pour ses vaccins.

Comment contrer la puissance de ces empires économiques sans éthique ? Sans constituer véritablement une réponse d'ensemble, le beau documentaire de Vincent Glenn, *Davos, Porto Alegre et autres batailles*, met face à face, dans un habile montage parallèle, d'un côté le Forum économique de Davos, grand-messe du libéralisme, de l'autre le Forum social de Porto Alegre, colombe portant l'espoir de plus de justice économique et de transparence démocratique.

11.2 Un monde « en travail » : quel chantier !

*... le sol sera maudit à cause de toi. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie*¹.

Pourquoi l'homme doit-il peiner autant pour gagner sa vie ? La question est inscrite dans la trame des textes religieux. Une des réponses que l'humanité s'est donnée est celle de la faute originelle, provoquant le châtement divin. Cette réponse donne sens à ce qui peut sembler absurde – tout comme à la douleur d'accouchement citée dans la foulée – mais du coup elle fige la situation : si je dois peiner, c'est la volonté de Dieu, volonté à laquelle on ne saurait se soustraire. En même temps, à un niveau plus profond, dans la chair même de l'humain, la peine est ainsi reliée à une faute à laquelle on n'échappe pas non plus. L'homme est alors éternellement coupable, responsable de sa misère et souffrant pour l'expier. Le travail en reçoit son sérieux. On ne badine pas avec le travail, c'est ce qui distingue les grandes personnes des enfants, immatures et irresponsables, qui jouent, quitte à jouer au travail.

*Tout travail procure l'abondance*²... *Garde-toi de dire en ton coeur : Ma force et la puissance de ma main m'ont acquis ces richesses*³.

Le travail nous permet d'acquérir des biens dont il nous est permis de jouir. Si la volonté divine intervient à ce nouveau-ci, c'est juste pour souligner notre droit à cette jouissance, comme si à priori elle était défendue. Mais la source immédiate de ce plaisir relève du mérite de l'homme : s'il a bien travaillé, il peut jouir des fruits de ses mains. Si la peine renvoie tout d'abord à la volonté de Dieu, le plaisir de l'œuvre accomplie renvoie en premier au mérite de l'homme.

Mais quelle part de ce « mérite » est vraiment méritée ? Nous savons bien que les hommes ne sont pas égaux devant les contingences de la vie. Et selon qu'ils se trouvent en haut ou en bas de l'échelle sociale, ils en tirent des conséquences différentes. Celui qui est installé confortablement dans ses biens a tendance à s'en attribuer tout le mérite ; celui qui a tout perdu et n'arrive pas à remonter la pente, attribue son infortune plus volontiers à la volonté divine s'il veut sauvegarder du sens à sa vie.

*J'ai vu que tout travail et toute habileté dans le travail n'est que jalousie de l'homme à l'égard de son prochain*⁴.

À situation par ailleurs égale, celui qui travaille plus s'en sort mieux qu'un fainéant. Mais dans la société, voire dans le monde, ceux qui travaillent le plus durement ne sont pas forcément ceux qui en tirent les meilleurs bénéfices. Quand l'homme est écrasé par un travail harassant, épuisant, invoquer la volonté de Dieu revient alors à disculper l'homme de la responsabilité pour cette situation. L'argument a été largement exploité au long

¹Gn. 3, 17b.

²Prov. 14, 23.

³Dt. 8, 17.

⁴Eccl. 4, 4.

de l'histoire pour maintenir le *statu quo*. Il est temps de tordre le cou à ce mésusage de la mythologie religieuse comme alibi, pour mieux cacher la responsabilité sociale de l'exploiteur sous une culpabilité aussi viscérale qu'ancestrale de l'exploité. Comprendre la réussite sociale comme entièrement méritée installe l'homme, et la société mondiale tout entière, dans le *statu quo* d'un système économique injuste, fermant délibérément les yeux sur ce que notre bien-être doit à l'exploitation d'autrui.

*... j'ai mis devant toi la vie et la mort, la bénédiction et la malédiction*⁵.

Entre emploi et chômage, l'homme n'a que très partiellement le choix. De même entre un travail vécu comme bénédiction ou subi comme malédiction. Oui, mais partiellement nous avons bien le choix. Quand par exemple Philippe, dans *Violence des échanges en milieu tempéré* (Jean-Marc Moutout), choisit d'aller dans le sens de son patron, il renonce à une part d'âme, si je puis dire, pour assurer sa carrière.

Le travail-bénédiction n'est pas seulement ressenti comme tel à cause des biens matériels qu'il assure, mais aussi à cause de l'épanouissement personnel qu'il procure et de la reconnaissance d'autrui qui en découle. Et quand il est ressenti comme malédiction, ce n'est pas forcément d'un épuisement physique qu'il s'agit, mais d'un harcèlement moral, d'une négation de la dignité humaine, voire d'une aliénation spirituelle.

La valeur du travail n'est pas seulement économique et marchande, mais également symbolique. Et cette part symbolique dépend aussi et peut-être surtout de la valeur que nous lui attribuons en notre for intérieur. Quelle place, quel statut accordons-nous au travail dans notre vie ? Où plaçons-nous notre dignité ?

Je t'appelle par ton nom : tu es à moi⁶ !

C'est le lien entre travail, reconnaissance et dignité qu'il convient d'interroger, lien qui semble contraignant dans la société occidentale, contesté un temps par l'utopie hippie, mais qui s'impose avec une force renouvelée après la chute du bloc de l'Est. Désormais sans alternative, il semble fonder l'être même de l'homme. Avoir ou ne pas avoir du travail en vient à désigner être ou ne pas être. L'humanité en est scindée en deux classes : ceux qui jouissent de tout bien et en plus s'en voient attribué tout le mérite, et ceux qui courbent l'échine et en plus en ressentent le poids de la culpabilité. Il nous appartient de couper ce lien au nom d'un fondement autre – duquel nous n'avons pas la maîtrise mais qui nous est offert, sans mérite, et qui du coup nous offre une dignité, une reconnaissance hors emprise des aléas de la vie.

⁵Dt. 30, 19.

⁶Es. 43, 1b.

*Il n'y a plus ni Juif ni Grec, il n'y a plus ni esclave ni libre, il n'y a plus ni homme ni femme ; – il n'y a plus ni travailleur ni chômeur – car tous vous êtes un en Jésus Christ*⁷.

Le travail : un monde ! Certes. Mais il ne faut pas qu'il devienne le centre de nos préoccupations. Le travail est un monde car il relève du monde. Comme lui, il fait partie de ces réalités « avant-dernières »⁸ qu'il faut prendre au sérieux tout en les sachant déjà dépassées. Comme la loi civile doit continuer à régir nos rapports sociaux, alors que la grâce en a déjà marqué le terme, nous devons continuer à travailler pour assurer notre subsistance et exercer notre métier pour prendre notre place dans la société humaine, tout en sachant que notre vraie place est ailleurs, qu'elle nous est offerte et qu'elle nous engage du coup à reconnaître cette même place à tous les hommes, hors mérite.

*Rendez donc à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu*⁹.

Le travail est pour la vie, la vie n'est pas pour le travail. Ce n'est qu'en reconnaissant la vanité de nos agissements que nous pouvons en mesurer la dignité. Mettant ainsi le travail à sa place, nous en trouverons la nôtre. Puisque *la création toute entière soupire et souffre les douleurs de l'enfantement*¹⁰, œuvrons ensemble pour que tous puissent acquérir ce qui leur est nécessaire, en termes de biens matériels comme en reconnaissance sociale et épanouissement personnel : ainsi nous accomplirons la justice que Dieu veut pour l'homme.

*Jouis de la vie avec la femme que tu aimes, pendant tous les jours de ta vie de vanité, que Dieu t'a donnés sous le soleil, pendant tous les jours de ta vanité ; car c'est ta part dans la vie, au milieu de ton travail que tu fais sous le soleil*¹¹.

⁷Gal. 3, 28.

⁸Cf. note 4, page 60.

⁹Mt. 22, 21.

¹⁰Rom. 8,22.

¹¹Eccl. 9,9.

Chapitre 12

La politique

12.1 L'écran, miroir critique de la planète

Comment va le monde? Mal, répondent les cinéastes, de plus en plus nombreux à rendre compte de la société dans ses composantes politique et sociale.

Le fait est incontestable, le courant du cinéma qui se veut témoin critique de la société où nous vivons ne cesse de grossir. La fiction enracine ses personnages dans des milieux sociaux ou professionnels dont elle s'efforce de dégager les failles et les tensions; elle fait de plus en plus appel à des acteurs non professionnels, incorpore des éléments tirés de la réalité et, sous le nom de « docu-fiction », devient parfois un genre intermédiaire entre l'histoire classique et le pur documentaire. Quant à ce dernier, particulièrement approprié à la saisie du réel, il est en plein essor, même si sa diffusion reste souvent confidentielle.

De l'Atlantique...

Mais si ce phénomène est général, il se présente différemment selon les grandes zones géographiques : chaque région de la planète a ses lignes de fracture propres. Au premier rang de celles-ci en Europe occidentale, on trouve les fermetures d'entreprises et la désagrégation du tissu social. Ainsi, dans *Paroles de Bibs*, Jocelyne Lemaire-Darnaud donne la parole aux ouvriers de Michelin licenciés, et c'est au Pays de Galles que Jean-Michel Carré s'est transporté pour décrire dans *Charbons ardents* la reprise en autogestion d'une mine fermée. De son côté, Luc Decaster évoque dans *Rêve d'usine* les derniers jours d'une usine Epeda. Luttés sociales encore, mais cette fois dans le domaine de la fiction, celle menée en fanfare par les mineurs des *Virtuoses* (Mark Herman), ou celle dont Laurent Cantet capte la complexité dans *Ressources humaines*. Mais dans les exemples précédents on trouve encore une volonté de résistance collective. Le palier suivant, c'est l'exclusion sociale et l'apparition d'une société de plus en plus clivée. Avec, pour en dénoncer les méfaits, des cinéastes comme Ken Loach (*My name is Joe*) ou comme Bertrand Tavernier qui, dans *Ça commence aujourd'hui* décrit les effets corrosifs de la misère

dans une ville du nord de la France économiquement sinistrée. Moins désespéré, le finlandais Aki Kaurismäki, dans *L'homme sans passé*, stigmatise le libéralisme et propose une vision du monde basée sur les valeurs d'humanité et de solidarité.

Autre thème fréquent dans ce cinéma critique de la société occidentale : l'immigration. Elle a inspiré le remarquable documentaire *Mémoires d'immigrés* de Yamina Benguigui, histoire de l'immigration algérienne en France. Dans le domaine de la fiction, on retrouve Yamina Benguigui qui, dans *Inch'Allah Dimanche* décrit le désarroi d'une femme algérienne, tandis que dans *Wesh-wesh* Rabah Ameur-Zaimache aborde les thèmes de l'exclusion et du chômage à l'intérieur d'une cité. Mais l'immigration, c'est aussi le drame des sans papiers. Ils ont donné lieu en France au documentaire de Bertrand Tavernier, *Histoires de vies brisées*. De son côté, dans *La blessure*, Nicolas Klotz a consacré un film-fleuve noir au calvaire des clandestins depuis le tarmac de Roissy jusqu'à la promiscuité du squat, tandis qu'en Belgique, le film des frères Dardenne, *La promesse* met en scène le fonctionnement d'un réseau d'exploitation d'immigrés clandestins. On retrouve le thème de ce type d'exploitation dans *It's a free world* de Ken Loach dont « l'héroïne » est une jeune femme, directrice d'une agence d'interim, qui fait commerce des heures de travail d'une main d'œuvre immigrée nécessiteuse et sans défense.

...à l'Oural

Plus à l'est, la vision que le cinéma donne de la société change : pas de thèmes sociaux ou politiques structurés, pas d'engagements de cinéastes dans la défense de minorités opprimées, mais un sentiment de chaos, de monde à la limite de l'implosion. De Belgrade, le yougoslave Goran Paskaljevic dresse, dans *Baril de poudre*, l'image d'une capitale désaxée et désespérée. En ex-RDA, Wolfgang Becker met en scène dans *Good bye Lenin* une Allemagne de l'Est qui se réveille à peine du communisme. Et côté Russie, ce n'est guère mieux : aussi bien Alexei Guerman, dans *Khroustaliou, ma voiture !* que Bakhtiar Khudojnazarov dans *Luna Papa* ou Pavel Lounguine dans *Un nouveau Russe*, décrivent un pays à la limite du déjantement et où règne un capitalisme sauvage et maffieux.

Les séquelles du colonialisme

Cette image de société en décomposition n'est pas propre aux cinéastes de l'ancienne URSS. Ceux d'Afrique la partagent assez largement pour leurs propres pays, la cause en étant cette fois le post-colonialisme. Mais si les auteurs de l'Europe de l'Est s'abandonnent à un nihilisme sans espoir, on trouve chez ceux d'Afrique une violence contestataire qui manifeste la volonté d'un profond changement : dans *Les couilles de l'éléphant* Henri Joseph Koumba Bididi se livre à une féroce satire des mœurs politiques au Gabon ; Thierry Michel, dans son documentaire *Mobutu roi du Zaïre* fustige un souverain totalitaire et ubuesque. Jean-Marie Teno dans *Afrique, je te plumerai* dénonce les séquelles du colonialisme. Il réitère en s'en prenant à la collaboration entre mission chrétienne et conquête coloniale dans *Le malentendu colonial*. Quant à *Bamako*, de Abderrahmane Sissako, c'est un brillant et vitriolé réquisitoire contre le FMI et la Banque

mondiale. Autre charge contre ces organismes, celle menée par *Le cauchemar de Darwin* ; l'Autrichien Hubert Sauper y accuse le développement (par les occidentaux) de l'industrie de la perche du Nil d'avoir fait s'abattre une catastrophe écologique sur la région du lac Victoria. Et il faudrait encore citer, parmi les œuvres engagées, celle du Malien Cheikh Oumar Sissoko qui, dans *Finzan* a dénoncé le mariage forcé et l'excision, et dont le dernier film, *Battu*, est l'évocation d'une grève de mendiants dakarois. Quant à *Sia, le rêve du python* de Dani Kouyaté, il développe sur le mode de la fable politique une réflexion sur le pouvoir et sur le mensonge qui le cimente.

Comme un malaise

Aux Etats Unis, le canonier politique numéro 1 est sans doute Michael Moore qui fustige le capitalisme dans *The big one*, et qui s'en prend à la vente libre des armes dans *Bowling for Columbine*. A côté de ce tir de barrage, on peut lire à travers le désenchantement grinçant de *Ghost World* (Terry Zwigoff) ou de *American beauty* (Sam Mendes), ou encore à travers l'inexpliquable éclatement de violence dans *Bully* (Larry Clark) ou dans *Elephant* (Gus Van Sant), l'expression d'un malaise profond et souterrain. Et Wim Wenders, dans *Land of plenty*, lance à ce pays qui lui est si cher un cri d'alarme l'invitant à lutter contre sa paranoïa et son enfermement. Quant à *Dans la vallée d'Elah*, de Paul Haggis et *Battle for Haditha* de Nick Broomfield, ils prennent nettement position contre l'engagement américain en Irak.

Mais la contestation contre les USA vient aussi d'auteurs étrangers : c'est ainsi que Ken Loach dans *Bread and roses* dénonce l'exploitation des femmes de ménage mexicaines à Los Angeles, et que Chantal Akerman décrit dans *J'ai faim, j'ai froid* la terrible situation des immigrés clandestins.

Un continent qui s'enfoncé

Plus qu'un malaise, c'est une véritable impression de pourrissement qui imprègne les films d'Amérique du Sud, témoignant de sociétés en pleine désagrégation : Mariano Torres Manzur brosse ainsi dans *Los porfiados* une fable truculente et désespérée sur l'Argentine d'aujourd'hui, tandis que Fernando Solanas stigmatise dans *Mémoires d'un saccage* le « génocide social » qui s'est abattu sur son pays au cours des années où Carlos Menem était au pouvoir. Egalement sur un mode grinçant, Orlando Lübbert réalise, dans *Un taxi pour tous* une satire amère sur le Chili d'aujourd'hui. Plus sombres encore dans l'évocation d'un monde sans lois où la mort règne, les polars que sont *L'ours rouge* (Adrian Caetano, Argentine) et *La croix du Sud* (Pablo Reyero, Argentine). Toujours dans le domaine de la fiction, mais d'une fiction inspirée par des situations réelles, *Carandiru* (Hector Babenco, Brésil) reconstitue le massacre de détenus dans la prison de Sao Paulo en 1992, et le poignant *La petite marchande de roses* du Colombien Victor Gaviria décrit le terrible univers des petites filles de la rue de Bogota.

Entre hier et demain

Que se dégage-t-il du cinéma venu récemment de l'Extrême-Orient ? De Taiwan, un sentiment de désenchantement, de démotivation, d'inquiétude pour l'avenir, qui affleure dans des films comme *Yi Yi* (Edward Yang) ou *Robinson's Crusoe* (Lin Cheng-Sheng). Du Cambodge, on retiendra la reconstitution de la mémoire collective à laquelle s'est livré Rithy Panh dans son documentaire *S 21, la machine de mort khmère rouge*. Du Japon, rien de vraiment significatif il me semble sur le plan politique, malgré l'importance et la qualité de sa production cinématographique. De Chine, par contre, beaucoup de choses. Non pas, sans doute, des œuvres réellement contestataires, mais des films modestes qui, soit sous le mode de la dérision, soit sous celui de la chronique intimiste, décrivent un pays déchiré entre communisme et capitalisme sauvage, le passage d'un à l'autre se faisant avec une certaine brutalité : *Plaisirs inconnus* de Jia Zhangke est une vision décapante des laissés pour compte du régime, *Seventeen years* de Zhang Yuan montre une Chine profonde obsédée par l'argent, et *Beijing bicycle* (Wang Xiaoshuai) constitue une sorte de *Voleur de bicyclette* à la chinoise. De son côté, après *Still life*, docu-fiction consacré au barrage des Trois gorges, symbole de l'engloutissement d'une époque et de l'émergence d'une autre, Jia Zhangke a réalisé avec *24 city* un remarquable documentaire sur la destruction d'une ancienne usine, fierté de la Chine de Mao, et sur son remplacement par un quartier moderne, ouvert sur la mondialisation. Et il faut aussi saluer le courage d'un auteur comme Chen Weijun qui, se déguisant et camouflant son matériel, a, dans *To live is better than to die*, dénoncé le scandale des transfusions sanguines ayant transmis le sida à des milliers de paysans.

La poudrière moyenne-orientale

Courageux aussi, le cinéaste Saad Salman qui, pénétrant clandestinement en Kurdistan irakien, nous offre dans son documentaire *Bagdad on/off* un impressionnant témoignage sur l'Irak de Saddam Hussein. Et ce n'est pas non plus un cinéma sans risques que celui de Jafar Panahi qui décrit dans *Le cercle* la condition des femmes iraniennes, et qui, dans *Sang et or*, dénonce une fracture sociale vertigineuse. Autre visage de l'Iran, celui qui ressort du documentaire de Thierry Michel, *Iran, sous le voile des apparences*. Il y fait apparaître le clivage de la population entre les religieux et ceux qui aspirent à davantage de liberté. Quant aux enfants de cette partie du monde qui, livrés à eux-mêmes, doivent inventer leur survie, ils sont le sujet de films comme *Delbaran* (Abolfazl Jalili) ou *Un temps pour l'ivresse des chevaux* (Bahman Ghobadi).

Mais il n'y a pas que l'Iran et l'Irak dans ce Moyen-Orient, lieu d'émergence entre tous d'un cinéma politique et engagé. *Kandahar* de Mohsen Makhmalbaf et *A cinq heures de l'après-midi* de Samira Makhmalbaf sont deux cris appelant au secours des femmes afghanes et d'une population civile livrée à l'errance. *Rachida*, de Yamina Bachir-Chouikh met en scène l'horreur quotidienne où vit la population algérienne. *Terra incognita* de Ghassan Salhab ausculte la fragmentation identitaire du Liban. Quant à la Palestine et à Israël, ils sont bien sûr au centre de bien des œuvres. Dans le domaine de la fiction, l'Israélien Amos Gitai se montre, avec des films comme *Kadosh* ou *Kedma*, le critique

lucide et brûlant de son pays, tandis que le Palestinien Elia Suleiman choisit le parti de l'absurde et de la dérision pour parler de ses compatriotes dans *Intervention divine*. Côté documentaire, c'est l'Intifada ordinaire que Ali Nassar décrit dans *La Voie lactée*. Quant à Claude Roshem-Smith et André Chapel, c'est à travers le portrait d'un homme de paix, *Elias Chacour, prophète en son pays*, qu'ils rendent compte de la réalité d'une Palestine occupée. Une réalité que Simone Bitton évoque sous un autre angle dans *Mur*, documentaire dont le titre indique bien le sujet.

Une cartographie

Dossier incomplet ? Sans doute, si vaste est le sujet, et si abondante la matière. Mais le but était moins d'effectuer un recensement que de présenter une sorte de cartographie du rougeoiement de la contestation, donc de la souffrance, entre les braises couvant sous la cendre et les éruptions volcaniques. A voir l'étendue de ce rougeoiement et les températures qui y sont atteintes, comme le chemin est encore long pour les ouvriers de la paix !

12.2 Du Cinéma de la politique à la politique du Cinéma

La recrudescence de la politique dans les films récents pose la question de l'engagement politique de l'art en général.

En mars 2003, les responsables du Festival du court-métrage d'Oberhausen ont adressé un message aux représentants politiques des pays ayant déclaré la guerre à l'Irak leur signifiant qu'ils n'étaient pas les bienvenus à cette manifestation culturelle, réputée engagée. Cette prise de position a déclenché une vaste polémique tant et si bien que la traditionnelle soirée d'ouverture ne fut pas le lieu d'une projection festive mais l'occasion d'une table ronde : devant une salle de cinéma pleine à craquer, des représentants de la culture et de la politique culturelle allemande ont débattu de ce problème. Tous ont fait état de leur malaise de se sentir – pour une fois – en phase avec la majorité et politique et populaire du pays. Ce consensus leur semblait suspect comme si l'engagement artistique ne pouvait se réaliser que dans l'opposition. Opposition à quoi ? Et quel engagement ? Très vite la discussion a glissé vers la religion, entendue non seulement comme facteur de guerre, mais aussi comme ce contre quoi il s'agit précisément de s'engager. Religion comme force d'oppression, y compris dans la tête des gens.

Quid ?

Il est un fait que la religion, sous différentes formes, était un autre élément très présent dans les films de ce Festival. Cela n'est pas fortuit. Depuis la nuit des temps, deux stratégies de vie sont en concurrence : la loi du plus fort, commune à l'ensemble de la nature et qui chez l'homme prend des proportions particulières du fait de son aptitude à inventer toujours de nouveaux moyens ; et la loi de la solidarité, conquise toujours à nouveau contre la première, toujours fragile, toujours en retard d'une guerre – et qui pourtant fait que notre vivre-ensemble soit possible. Pour s'aider dans cette tâche, depuis la nuit des temps également, des hommes ont fait référence à des forces surnaturelles, garantes de cette solidarité. Mais il serait trop simple d'opposer les gentils religieux aux méchants rois et autres politiciens : il y a des gens qui font de la politique pour le bien de l'humanité, et il y a des religieux qui utilisent la référence surnaturelle comme instrument de pouvoir. L'histoire humaine chemine ainsi tissant constamment les deux stratégies en opposition sans que l'une ou l'autre soit exempte de l'autre, et en se stimulant mutuellement. Une prise de pouvoir ressentie comme abusive sera contrebalancée par un sursaut de solidarité, et quand tout pourrait aller pour le mieux du monde, la quête de pouvoir, inextirpable, cherchera à en profiter.

Ainsi, les prophètes n'ont développé leur discours qu'après l'avènement de la royauté, mettant en question ses stratégies de pouvoir. Et dès que l'Eglise a cessé d'être persécutée pour s'installer dans la tranquillité, elle s'est alliée au pouvoir pour profiter de ses ressources.

Et l'art dans tout ça ?

Au début d'expression religieuse, au service du pouvoir ou non, l'art s'est progressivement affranchi de cette tutelle pour revendiquer une totale autonomie. Mais il garde depuis ses origines quelque chose de cette (mauvaise ?) conscience d'avoir à s'opposer à la loi du plus fort tout en risquant d'être récupéré par elle. Et quel artiste « arrivé » ne profiterait pas des privilèges de cette reconnaissance ?

Si le Cinéma actuel nous renvoie à nouveau à ces questions, c'est qu'elles sont toujours à reprendre, toujours à repenser en fonction des nouvelles données.

Au nom de Dieu

Quand on invoque à nouveau Dieu pour mener des guerres en son nom pour mieux cacher les enjeux véritables, il est effectivement indispensable de déconstruire cette religion-là dans la tête des gens. Mais quand des artistes engagés pensent qu'il suffit de lutter contre « la religion » pour déconstruire des stratégies de pouvoir, ils se trompent de cible. Nous n'avons pas d'un côté une religion angélique et de l'autre une politique forcément corrompue (encore que...), comme nous n'avons pas non plus d'un côté une religion éternellement obscurantiste et un art libre et désintéressé. La réalité humaine se situe toujours entre ces trois pôles : la référence à un idéal, religieux ou non, la responsabilité pour d'autres, au sens strict de la politique comme au sens plus large de l'engagement civique, et la réalisation de soi, artistique ou plus simplement humaine. Chacun de ces trois pôles, et à plus forte raison leur tissage, est marqué à la fois par la loi du plus fort – qui se cache parfois sous des stratégies les plus ostentatoirement altruistes – et par la recherche de la solidarité humaine comme de l'épanouissement de l'individu.

Miroir de l'Incarnation

Si le monde est le lieu de l'incarnation, le Cinéma en est le miroir : il témoigne de ce tissage, de cette ambiguïté, la met en scène. Et cette mise en scène, de par le choix du fragment de la réalité qu'elle décide de nous projeter sur l'écran, nous permet de saisir, comme dans un filtre, ce qui est pertinent dans ce tissage. Et dans ce filtre, comme sous un verre grossissant, apparaît actuellement l'inévitable interpénétration entre pouvoir, religion et culture humaine : L'ambiguïté reste fondamentale, elle est co-existentielle à tout engagement humain. En cela, même la « BA » la plus sincère reste tributaire du pardon de Dieu.

Chapitre 13

Le pouvoir

13.1 Malheur au vaincu !

Pas de film sans conflits, donc pas de film où il ne soit question de pouvoir. Quelle que soit sa nature, le pouvoir est partout. Ses stratégies inspirent toutes les situations. Il ne se manifeste sans doute le plus souvent que comme un simple ressort dramatique dans le contexte global du scénario. Il y a toutefois de nombreux cas où sa conquête, son établissement, son mécanisme, sa dynamique, constituent le thème central développé par le réalisateur.

Hommes et femmes de pouvoir

Un tel dispositif fonctionne le plus souvent avec, à son centre, un personnage animé par le désir d'imposer sa volonté aux autres. Un bel exemple d'un de ces films dont le désir de puissance constitue le thème central est offert par *Les amitiés maléfiques*. Emmanuel Bourdieu y décrit le savant ensemble de rebuffades, d'humiliations, de compliments et de flatteries que déploie un jeune homme pour s'assurer une domination sans partage sur ses amis étudiants. Une focalisation aussi totale sur le thème du pouvoir est rare, le plus souvent le scénario ajoute d'autres fils à sa trame. C'est ainsi une machinerie plus considérable et moins épurée (corruption, pressions financières, détournement de marchés publics. . .) que l'on voit à l'oeuvre pour la conquête du pouvoir politique dans *le Président* de Lionel Delplanque.

Quant au sexe du pouvoir, s'il était jusqu'à ce jour prioritairement masculin, la correction est en cours. On trouve de plus en plus souvent aujourd'hui des femmes tenant les manettes. Avec calme, sourire, distinction, et autorité tranquille, comme Meryl Streep campant une impitoyable impératrice de la mode dans *Le diable s'habille en Prada* (de David Frankel). Avec sécheresse et sadisme comme Isabelle Huppert en juge d'instruction humiliant les puissants du monde dans le très chabrolien *L'ivresse du pouvoir*. Avec la peur au ventre de retomber dans la pauvreté, comme Angie, dans *It's a free world* de Ken Loach, jeune femme issue de la classe ouvrière et exploitant à son tour les travailleurs immigrés des pays de l'Est. Avec conviction ambiguë, angélisme pervers et pédagogie à

la baguette comme Bryce Dallas Howard dans *Manderlay* (Lars Von Trier), cherchant à enseigner de force la liberté et la démocratie à des Noirs d'une plantation à peine sortis du joug esclavagiste.

Les voleurs de feu

Avec les films précédents, on en reste au premier étage de la fusée « pouvoir ». On est encore loin de sa cible suprême, la toute puissance. A la recherche de la satisfaction de ce fantasme prométhéen correspond l'apparition de personnages qui sont des anges déchus ou des voleurs de feu. Et qui, s'ils ne sont pas toujours les lieutenants du mal, sont au moins au service d'une seule loi, la leur. Tôt dans l'histoire du cinéma, en 1922, il y a ainsi eu *Mabuse* de Fritz Lang. Un peu moins loin de nous, *Mr. Arkadin* (*Dossier secret*), maître redouté d'un empire souterrain, a rejoint le jupitérien magnat de la presse J.F. Kane (*Citizen Kane*) dans l'univers flamboyant d'Orson Welles. Plus contemporaine encore, la série des *Parrain* (1971, 1975, 1990) de F. F. Coppola met en scène un univers de la mafia sur lequel règne un Michael Corleone tout puissant. Et, tout récemment, le Chinois Johnnie To fait de Hong-Kong dans *Election 1* le terrain de lutte de deux gangs pour la conquête d'un pouvoir sans partage. Toutefois, un des films les plus originaux sur ce désir de puissance sans limites me semble être *The Truman show*, de Peter Weir : ici, le monde est un plateau de télévision et la vie une émission que contrôle jusqu'au moindre éclairage un producteur despotique, figure métaphorique d'un dieu totalitaire refusant toute liberté à sa créature.

Les élus du pouvoir

Si le pouvoir attire, le mystère de ceux qui l'ont exercé fascine. Depuis le *Napoléon* d'Abel Gance et *Ivan le Terrible* d'Eisenstein, on ne compte plus les films portant à l'écran des hommes ou des femmes qui ont incarné le destin d'une nation. Signalons quelques-uns des plus récents. Hitler est à l'honneur parmi eux, avec deux films à lui consacrés. Dans *La chute*, Oliver Hirschbiegel met en scène les derniers jours du dictateur, tandis que c'est une certaine idée du Hitler intime qui est à la base de *Moloch*, du cinéaste russe Alexandre Sokourov. Lequel Alexandre Sokourov, entamant avec ce film une revue des personnages qui ont fait l'histoire du XX^{ème} siècle, a réalisé *Taurus* consacré à la mort de Lenine, et *Le soleil* où l'on suit la chute de Hiro Hito jusqu'à son abandon de son statut divin. En France, Robert Guédiguian, dans un film à la fois épuré et fascinant, raconte dans *Le promeneur du Champ de Mars* les derniers mois du président François Mitterand. En Corée, c'est également la chute d'un pouvoir que raconte Im Sang-soo, celui du tyran sud-coréen Park Chung-hee saisi lors de la soirée de son assassinat dans *The President's last bang*. Et c'est dans des coulisses mythiques que nous entraîne Stephen Frears dans *The Queen* : celles de Buckingham où Helen Mirren campe une inoubliable Elizabeth II aux prises avec l'arrivée de Tony Blair aux affaires et les remous de la mort de Diana. Quittant la fiction, Patricio Guzman fait appel au documentaire dans *Salvator Allende* et *Le cas Pinochet* pour, dans le premier, rendre hommage à l'ancien chef d'état chilien, et, dans le second, mettre en accusation le dictateur qui lui a succédé

et condamner le régime dont il a verrouillé le Chili.

Ces systèmes qui brident et qui briment

Les hommes qui commandent au destin des peuples ne font parfois qu'incarner des systèmes de pouvoir basés sur l'exclusion et l'oppression. Et dont les abus provoquent critiques, dénonciations, révoltes. C'est ainsi la mise à sac de l'Argentine par un libéralisme effréné que stigmatise Fernando Solanas dans *La dignité du peuple* et *Mémoires d'un saccage*. Le même libéralisme sauvage dont le profit est la seule loi est également la cible aussi bien de Michael Moore dans *The big one* (pamphlet contre le comportement voyou des hommes d'affaires) que de Michael Mann qui, dans *Révélation*, s'en prend aux pratiques des géants du tabac. Et du capitalisme on passe aisément au postcolonialisme, à la mondialisation et à leurs séquelles : *Bamako* de Abderrahmane Sissako met en scène un imaginaire procès intenté par l'Afrique au FMI et à la Banque mondiale. *Le malentendu colonial* de Jean-Marie Teno constitue un documentaire à charge contre la charité en Afrique et particulièrement contre le comportement des missionnaires allemands au XIX^{ème} siècle. Changeons de continent et de paysages : dans *Vers le sud*, Laurent Cantet traite des rapports de pouvoir et d'assujettissement entre riches et mûres Américaines se disputant les faveurs de jeunes et pauvres Haïtiens dans un hôtel pour touristes à Haïti.

Mais il est encore une autre partie du monde opprimée par le pouvoir de l'autre. Je veux parler des femmes et de la situation que les hommes ou les institutions (souvent contrôlées par des hommes) leur imposent. C'est là un sujet aux multiples échos. En Afrique particulièrement, où le joug des traditions continue à peser. *Delwende* de S. Pierre Yameogo en est un bon exemple, qui montre une femme accusée de sorcellerie par son mari, chassée de son village, mais sauvée en fin de compte par sa fille. Dans *Moolaadé*, Sembene Ousmane s'attaque au pouvoir d'un autre tabou, celui de l'excision. Si en Afrique les femmes ont la force de résister, ce n'est pas partout le cas : que ce soit dans *Le cercle* ou dans *Hors-jeu* Jafar Panahi fait de la femme en Iran un être trop écrasé par le joug de l'homme pour que la liberté puisse être pour elle autre chose qu'un rêve. Mais *The Magdalene sisters* (film de Peter Mullan) montre que l'Europe n'est pas non plus exemplaire : les sœurs de Marie-Madeleine emprisonnaient dans leur couvent (fermé seulement en 1996) les filles jugées « perdues » et les soumettaient à un véritable esclavage.

Le temps du déclin

Toutefois, les pouvoirs, comme les civilisations, sont mortels. Avec une agonie souvent longue et l'instauration d'une période de transition baignant dans une lumière crépusculaire où le monde d'hier n'est déjà plus là et celui de demain pas encore. Éminemment dramatiques, ces moments où le pouvoir change de main n'ont cessé d'inspirer le cinéma. Sur le mode de la nostalgie d'une époque en voie de disparition et entraînant l'éclipse des aristocraties jusqu'alors au soleil, on ne saurait oublier *Le guépard* de Luchino Visconti (1963) ni *Le salon de musique* de Satyajit Ray (1958). Plus récent (2001), plus polémique aussi et loin du politiquement correct, *L'Anglaise et le duc* d'Eric

Rohmer offre des années sanglantes de la Révolution française une vision où la sympathie de l'auteur va davantage aux anciens « tyrans » qu'à une foule révolutionnaire représentée barbare et sanguinaire. Se situant dans l'histoire contemporaine, *Un nouveau Russe* de Pavel Lounguine dresse le tableau, après la chute du communisme, d'une Russie où l'écroulement de l'état a ouvert la voie à la corruption et à l'affairisme. Dans le pays des self-made-men, Paul Thomas Anderson raconte dans *There will be blood* l'ascension et la chute de Daniel Plainview, bâtisseur d'un empire du pétrole qui se révélera aussi fragile que lui. Et, toujours autour de ce même thème de la mort des pouvoirs, je voudrais terminer avec un film où l'effondrement de l'esprit s'ajoute à la disparition d'un régime, ici celui du roi Christophe, ancien esclave et libérateur de Haïti en 1804 : *Royal Bonbon* de Charles Najman. Un fou, « le roi Chacha », en est le héros dans la Haïti d'aujourd'hui. Se prenant pour Christophe, il erre pendant plusieurs jours dans son palais en ruines, régnant par l'absurde sur une cour de fantômes qu'il reconstitue par le rêve.

13.2 « Tout pouvoir m'a été donné dans le ciel et sur la terre. Allez... »

Les mots...

Les mots parlent. Le substantif « pouvoir » est au départ un verbe – tout comme « devoir ». Cela dit déjà beaucoup de choses. Il s'agit de « faire » des choses, de « pouvoir les faire ». Le passage du verbe au substantif en a durci le sens. Car, si le verbe peut signifier non seulement la capacité mais aussi la simple possibilité (*cf.* « peut-être »), tel n'est plus le cas pour « le pouvoir ».

C'est comme si le mot, en passant du verbe au substantif, avait « oublié » qu'il n'est qu'une simple possibilité parmi d'autres, que le pouvoir peut être donné et repris, pris et perdu. Comme si, en cours de route, il avait perdu la possibilité d'être autre pour s'ériger en seule réalité quasi-naturelle, quasi-éternelle.

... pour le dire

Contrairement à l'autorité, qui ne peut s'exercer qu'aussi longtemps qu'elle est reconnue par celui sur qui elle s'exerce, il s'agit, avec « le pouvoir », d'une emprise sur d'autres, liée à la possibilité de sanctionner les récalcitrants. *Compétence reconnue à une personne d'infliger des sanctions à d'autres personnes* – voilà comment le terme est défini dans le *Trésor de la langue française*.

Le pouvoir semble nécessaire pour gérer les sociétés humaines. Car l'homme peut être méchant. Il faut alors une instance de régulation, de sanction, pour rétablir un juste équilibre. L'abbé Pierre disait : *Le pouvoir est fait, non pour servir le pouvoir des heureux, mais pour la délivrance de ceux qui souffrent injustement*. Utopie ? Oui et non. Fidel Castro disait : *sans le pouvoir, les idéaux ne peuvent être réalisés ; avec le pouvoir, ils survivent rarement*. Voilà le hic.

Pour rester au service de sa tâche, le pouvoir réclame un saint pour ne pas se muer en abus de pouvoir. La Bible l'avait prévu : quand les israélites demandent d'être gouvernés par un roi comme les autres peuples, Samuel met en garde le peuple¹. Demander un roi, c'est rejeter Dieu. Samuel énumère les privilèges du futur roi – mais rien n'y fait. L'homme est stupide.

... pour les dire

Elire un roi est une tentative désespérée pour maîtriser le pouvoir, le circonscrire dans une fonction. Mais qui contrôle le roi ? Qui circonscrit son pouvoir ? Il en abuse, et voilà que tous auront envie de lui enlever son pouvoir. Mais vous supprimez un tyran, mille autres petits tyrans s'installent sur ses décombres. Roland Barthes disait dans son cours d'introduction à l'Académie française², qu'il n'y a pas « le pouvoir », mais « les pouvoirs » ; que le pouvoir pourrait dire, à l'instar du démon chassé par Jésus, *mon*

¹ Sam. 8.

² Roland Barthes. *Leçon*. Paris : Seuil, 1989.

*nom est légion*³. Et il dénonçait qu'après le fameux slogan « il est interdit d'interdire », une véritable déferlante de petits chefs s'est littéralement accaparé l'ensemble de la vie publique, voire au-delà. Si l'exercice du pouvoir est nécessaire à la bonne marche de la société, tout pouvoir tend en même temps vers l'abus de pouvoir ; dénoncé, chassé, il revient au galop autrement, ailleurs, d'une façon que nous n'avions pas prévue.

... pour LE dire

C'est là qu'il est intéressant de mettre en relief nos pouvoirs humains en les comparant avec ce qui est dit du pouvoir divin. Que dit Jésus en affirmant : *Tout pouvoir m'a été donné dans le ciel et sur la terre*⁴ ? Il ne précise pas de quel pouvoir il s'agit. Pouvoir, certes, mais pouvoir pour faire quoi ? Ce sont les hommes qui ont extrapolé cette affirmation pour attribuer à Dieu un pouvoir arbitraire de faire tout ce qu'il a envie de faire. Mais il s'agit là d'un fantôme humain. Si tel devait être le pouvoir divin, Jésus ne serait pas mort sur la croix. Ou alors il faudrait imaginer un Dieu pervers.

Le terme grec utilisé ici est *exousia*. Ce même mot est parfois appliqué à l'homme, notamment par l'apôtre Paul, dans le sens de ferme résolution, liberté d'action. Par exemple quand il dit : *Celui qui a pris une ferme résolution, sans contrainte et avec l'exercice de sa propre volonté, et qui a décidé en son cœur*⁵. . . Quelle belle définition du pouvoir : une résolution de la volonté, hors toute contrainte, d'agir selon sa conscience ! Un peu plus loin, Paul exhorte : *Prenez garde . . . que votre liberté ne devienne une pierre d'achoppement pour les faibles*⁶. Ici, c'est « liberté » qui correspond à « *exousia* », et parce que le risque est grand de confondre cette liberté avec le pouvoir arbitraire dénoncé plus haut, l'apôtre met aussitôt en garde : oui, nous avons la liberté, nous « pouvons » agir comme bon nous semble, mais cette liberté est limitée par la responsabilité pour les autres.

Il rejoint là la philosophie du stoïcien Sénèque, contemporain de Paul et qu'il a peut-être connu. Sénèque dit dans *Les questions naturelles* : . . . *être asservi à soi-même est le plus pénible des esclavages*.

... pour l'affirmer en le niant

Je pense à ce moment très fort dans *La liste de Schindler* de Steven Spielberg, où Schindler dit au commandant du camp quelque chose comme : *Le vrai pouvoir, c'est d'être en mesure de tuer ce garçon, mais de ne pas le faire*. Le vrai pouvoir s'éprouve dans le renoncement à l'abus de pouvoir, il se mesure à la responsabilité pour les autres, là où il rejoint son frère, le « devoir ».

Le philosophe anglais Francis Bacon (1561-1626), disait : *On n'acquiert tout pouvoir sur les autres qu'en renonçant à tout pouvoir sur soi-même*. Autrement dit : le seul vrai pouvoir c'est celui sur soi-même. Leçon largement oubliée de nos jours où ce qui compte,

³Luc 8, 30.

⁴Mt 28, 18. ?

⁵1 Cor. 7, 37.

⁶1 Cor. 8, 9

c'est l'assouvissement de tout désir, aussi arbitraire soit-il, et qui nous asservit au lieu de nous libérer.

Asservis par notre pouvoir, voilà la condition de l'homme moderne. Asservissement dont nous sommes cependant toujours appelés à nous laisser libérer. Tillich définit dans *La décision socialiste* l'exigence prophétique par le fait que *l'être n'accède à l'accomplissement que par la suppression de son pouvoir immédiat*⁷

... pour aller plus loin

Que nous enseigne alors le fameux envoi en mission, cité plus haut ? Après avoir dit : *Tout pouvoir m'a été donné dans le ciel et sur la terre*, Jésus enchaîne simplement sur *Allez ...* Le pouvoir divin ne se met pas en scène dans une épreuve de force. Pensez à Satan disant à Jésus : *Si tu es fils de Dieu, ordonne...*⁸ : l'épreuve de force a toujours quelque chose de diabolique. Le pouvoir divin au contraire met en route, nous met en route : Allez !

Voilà ce qui nous libère de tout pouvoir : prendre le pouvoir sur nous-mêmes et le mettre au service de l'autre. Plus précisément, le fait de reconnaître que « tout pouvoir » revient à Jésus, nous libère de son emprise. Nous n'avons pas besoin de courir après le pouvoir, ni de nous en sentir prisonniers. En analyser les mécanismes, oui – et le cinéma nous est d'une grande utilité dans cette démarche. Apprendre à ne pas en être dupe. Ni obsédé.

Le pouvoir ? Il appartient à Jésus – alors en route, allez !

⁷Paul Tillich. *Ecrits contre les Nazis*. Cerf/Genève: Labor et Fides/Presses universitaires de Laval, 1994, p. 120.

⁸Luc 4, 3.

Chapitre 14

La vengeance

14.1 Un plat qui se mange froid...

Après le pouvoir, voici une des fréquentes conséquences des abus de celui-ci : la vengeance!!!! Vieille comme l'humanité, la vengeance! Les différentes mythologies sont riches d'histoires dont elle est la base. Et, dès ses débuts, le cinéma l'a mise en images, à partir justement d'un récit mythique : le septième Art ne parlait pas encore que, en 1924, Fritz Lang portait à l'écran la légende scandinave des *Nibelungen*, divisant son film en deux parties, chacune consacrée à des représailles, la première à celles de Brunhilde faisant tuer Siegfried, la seconde à celles de Kriemhild vengeant Siegfried. En 1967, ce mythe sanglant devait être repris en plus court (105 min. contre 285 min.) par un autre cinéaste allemand, Herald Reinl, dans *La vengeance de Siegfried* ; moins connu que celui de Lang, ce film est loin d'être indigne. Autre pays, autre culture, autre mythe, mais Vengeance aussi cruelle : c'est dans la mythologie gréco-latine que Pasolini puise le personnage de sa terrible et sublime *Médée* en 1970. Mythique aussi, la baleine blanche de *Moby Dick* (John Huston, 1956) que le capitaine Achab poursuit inlassablement de sa haine après avoir perdu une jambe lors d'un premier face à face avec elle. Un demi-siècle plus tard, Philippe Ramos réanime le mythe avec *Capitaine Achab*, et porte à nouveau à l'écran le redoutable marin à la jambe en os de baleine. En lui inventant cette fois une enfance.

Avec le western, on n'est pas vraiment dans le mythe, mais déjà dans le cours d'un processus qui y mène. Et qu'il soit classique ou spaghetti, ce genre venu de l'Ouest aime bien laver les offenses dans le sang. Cela se fera, par exemple, lors d'un beau duel final dans *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone où l'homme à l'harmonica revint pour tuer Frank, le chef de bande meurtrier de son frère. Autre point d'orgue de la vengeance dans le western, la spectaculaire bataille qui oppose le shérif Wyatt Earp à la famille Clanton dans les deux grands classiques que sont *My darling Clementine* de John Ford (1946) et *Gunfight at the OK Corral* de John Sturges (1957). Moins franc du pistolet, le héros de *La vengeance aux deux visages* (Marlon Brando, 1962) s'offre des représailles plus perverses : il séduit, puis abandonne, la fille de celui qui lui a fait du tort.

En plus quotidien

Mais revenons dans un univers sans héros de légende. Le cinéma y fait aussi une large place au thème de la vengeance. Au plan de la dramaturgie, peu de sujets sont aussi porteurs que celui-ci qui suppose un protagoniste habité par un objectif puissant, et devant se confronter à une succession d'obstacles : du pain béni pour les scénaristes ! Un exemple caractéristique est celui de *Festen* (Thomas Vinterberg). On y voit le jeune Christian mettre à profit la fête donnée à l'occasion des soixante ans de son père pour détruire la vie de celui-ci en révélant, par des coups de théâtre successifs, l'inceste dont sa sœur et lui ont été victimes, vingt ans plus tôt. Moins tendu à l'extrême tout en décrivant une vertigineuse descente dans l'enfer de la jalousie, *La vengeance d'une femme* de Jacques Doillon met face à face deux femmes, la maîtresse et l'épouse, la seconde tissant sa vengeance autour de la première et la poussant au suicide.

La vengeance peut aussi relever du devoir familial de laver par le sang le sang d'une offense antérieure. On tombe alors dans l'enchaînement de la vendetta : ainsi, adapté du roman éponyme d'Ismaël Kadaré, Liria Begeja met en scène dans *Avril brisé* (1987) l'histoire d'une vengeance sans fin se déroulant sur les plateaux arides du nord de l'Albanie. En 2001, le cinéaste Walter Salles devait, sous le même titre, réaliser une autre adaptation de ce roman, mais en situant les péripéties dans le Nordeste brésilien. Pour sortir un peu la tête de l'atmosphère éprouvante de ces films sombres, citons *La vengeance d'une blonde* (Jeannot Szwarc), amusante et inoffensive satire sur le monde de la télévision, sur les jalousies que le succès à l'audimat y provoque et sur le désir de vengeance qu'elles entraînent.

Du vengeur masqué aux dix petits nègres

Il arrive fréquemment que, évitant de s'avancer à visage découvert, le vengeur se glisse dans l'entourage de sa future victime sous une fausse apparence ou une identité masquée, capte sa confiance et en profite pour arriver à ses fins. Ainsi, dans *La tourneuse de pages* de Denis Dercourt, c'est sans être reconnue de celle qui, dix ans plus tôt, a ruiné son avenir de pianiste, que Mélanie se fait engager par elle pour garder ses enfants ; une fois dans la place, elle se vengera méthodiquement. Ainsi encore, dans *Gangs of New York* (Martin Scorsese), Bill le Boucher, chef des Natives, découvre tardivement et par hasard que le jeune homme en qui il voit son bras droit est le fils du père Vallon, l'homme qu'il a tué quinze ans plus tôt. *The King* (James Marsh) est également une histoire de ver s'introduisant dans le fruit : abandonné à la naissance par son père, Elvis va ourdir une machination cynique et impitoyable pour retrouver la place qui lui est refusée.

Un peu différente est la dramaturgie de *Red road*, premier film de la jeune Anglaise Andrea Arnold. Ici, pas la moindre carte sur table retournée à l'avance par le réalisateur pour, sinon faire comprendre, du moins faire anticiper au spectateur les intentions de l'héroïne : Andrea Arnold joue sur le mystère, et ne laisse découvrir que progressivement l'identité de l'homme que Jackie surveille et ce qu'elle lui veut. Avec *Caché* (Michael Haneke), le mystère s'épaissit jusqu'à la nuit totale : on ne connaîtra jamais l'auteur des cassettes vidéo dont le visionnement perturbe la vie de Georges. Cassettes que celui-ci

interprète comme un acte de vengeance dont il ne parvient pas à identifier le responsable.

Quand à la vengeance masquée viennent s'ajouter des meurtres en cascade, cela donne *La mariée était en noir* de François Truffaut : une femme assassine méthodiquement les cinq hommes responsables de la mort de son mari. Le sourire n'est pas loin, que fait naître cette succession d'éliminations rocambolesques. Il se transforme franchement en rire avec *Noblesse oblige* (Robert Hamer), chef d'œuvre d'humour noir inspiré par les *Dix petits nègres* d'Agatha Christie : de souche aristocratique mais renié par les siens, Louis d'Ascoyne Mazzini décide de se venger en éliminant systématiquement les huit personnes qui l'éloignent de la place qu'il estime lui revenir.

Révoltes et revanches

On peut aussi chercher à s'en prendre, non pas à un individu ou à un groupe, mais, plus largement, à une société dont le fonctionnement ou l'organisation sont jugés responsables des maux dont on est accablé. On est là davantage dans la révolte que dans la vengeance, mais le mécanisme est comparable, qui décrit le rejet extrême d'un ordre devenu inacceptable. Ainsi, dans *Sauf le respect que je vous dois* (Fabienne Godet), la révolte de François contre son entreprise, responsable du suicide de son meilleur ami, le conduit à provoquer un accident où meurt son patron. Et, dans *La raison du plus faible*, c'est la situation sociale sinistrée de toute une partie du plat pays qui pousse les chômeurs de Lucas Belvaux à organiser leur braquage insensé et pitoyable contre l'usine où l'un d'eux a travaillé et dont il a été licencié.

Plus généralement, on peut considérer que la distinction entre vengeance et révolte tient souvent au regard que le réalisateur porte sur la réalité qu'il filme : vue par les yeux d'Eric Rohmer dans *L'Anglaise et le duc*, les acteurs de la Révolution française apparaissent comme mus par une sanguinaire volonté de revanche – sinon de vengeance – à l'égard d'une aristocratie qui les a écrasés de son pouvoir pendant des siècles. Et la façon dont l'ancien domestique du *Domaine*, film du réalisateur indien Lester James Peries, prend progressivement possession des propriétés mal gérées de ses maîtres, les contraignant à partir, relève également d'un désir de revanche maintenu caché derrière la politesse un peu servile avec laquelle il continue de s'adresser à eux.

Pardons

Mais le pire n'est pas toujours certain. La vengeance n'est pas l'aboutissement obligatoire de situations qui pourraient conduire à elle. Parfois le canon du revolver braqué dans l'intention de donner la mort se relève et le coup part dans le ciel. C'est le cas du très beau *Daratt*, film tchadien de Mahamat-Saleh Haroun, qui décrit le trajet tant matériel qu'intérieur du jeune Atim, missionné par son grand-père pour aller à N'djaména tuer le meurtrier de son père. Dans *Le fils* des frères Dardenne, on se trouve dans une situation comparable, mais là c'est le père qui se trouve confronté au très jeune meurtrier de son fils. Déchiré de sentiments contradictoires, il suivra pas à pas le difficile chemin qui le conduira à la prise en charge de l'adolescent criminel. Châtiment attendu et pardon final sont les moteurs des *Trois enterrements* de Tommy Lee Jones. Dans ce film, le meurtrier

d'un Mexicain travaillant dans un ranch texan se voit contraint, par un ami de la victime, de ramener le cadavre dans son village natal pour y être enterré. Il est sans doute difficile, sur ce même thème du pardon qui se substitue au désir de châtement, de trouver plus bouleversant qu'*Au de là de la haine*, documentaire dont le point de départ est un fait divers, l'assassinat en 2002 d'un homosexuel par trois skinheads. Olivier Meyrou y détaille le processus de reconstruction de la famille de la victime qui, au terme d'une longue et douloureuse évolution, parvient à tendre la main aux meurtriers. Et si le terme de pardon est excessif pour parler du film de Fatih Akin, *De l'autre côté*, il s'agit tout de même, dans la volonté de Nejat de retrouver son père Ali après des mois de silence et de haine, d'un geste de rapprochement qui signe une ultime affirmation : la réconciliation passe par un pas fait du côté de l'autre.

14.2 « A moi la vengeance et la rétribution »¹

Nous trouvons dans la Bible toutes les nuances de la gestion de la vengeance :

- depuis la loi du talion : *œil pour œil, dent pour dent*² et ce verset terrible du prophète Nahum³ qui semble la justifier : *L'Éternel est un Dieu jaloux, il se venge ; L'Éternel se venge, il est plein de fureur ; L'Éternel se venge de ses adversaires, Il garde rancune à ses ennemis ;*
- jusqu'au code de la sainteté qui prône : *ne te venge pas, et ne sois pas rancunier à l'égard des fils de ton peuple : c'est ainsi que tu aimeras ton prochain comme toi-même*⁴ et les textes du serviteur souffrant, comme : *J'ai livré mon dos à ceux qui me frappaient, mes joues à ceux qui m'arrachaient la barbe...⁵ et il doit s'asseoir à l'écart et se taire quand le Seigneur le lui impose ; mettre sa bouche dans la poussière – il y a peut-être de l'espoir ! – tendre la joue à qui le frappe ; être saturé d'insultes*⁶, repris dans le sermon sur la montagne dans la formule bien connue : *si quelqu'un te gifle sur la joue droite, tends-lui aussi l'autre*⁷.

Il semblerait que tout le monde puisse trouver chaussure à son pied, qu'il s'agisse de justifier la vengeance ou de prôner le pardon. On reproche alors à la Bible tour à tour de cautionner toutes les violences, ou d'en appeler à un masochisme malsain.

C'est alors qu'il faut se souvenir, qu'il faut lire l'ensemble des textes bibliques à partir de la « Bonne Nouvelle ». Qu'est-ce à dire ?

Le psalmiste l'appelle : *Seigneur, Dieu qui venges ! révèle-toi, Dieu qui venges !*⁸. La vengeance divine est ici invoquée comme substitut à celle des hommes. Tout pardonner, rien venger, reviendrait à cautionner l'injustice. L'homme a besoin de justice. Mais s'il se fait justice lui-même il entre dans un engrenage de violence dont il sera difficile de sortir. C'est pourquoi, dès l'Ancien Testament, si souvent évoqué pour justifier le recours à la violence, Dieu est invoqué pour se venger à notre place. Cette « vengeance » est alors l'expression de la justice divine : Devant l'injustice des hommes, Dieu rétablit l'ordre juste.

Il est dit de Caïn qu'il sera vengé sept fois⁹ mais il n'est pas précisé par qui. Ce qui importe, ce n'est pas la codification de cette septuple vengeance, mais l'affirmation que le crime, même contre un criminel, reste un crime qui tombe sous la justice divine. La sentence vise ici précisément l'interruption du cycle de la violence.

Tout d'abord, la vengeance relève donc moins d'un abus de pouvoir que d'un besoin de justice qu'il s'agit de ne pas balayer trop vite pour ne pas aggraver la souffrance des

¹Dt. 32,35

²Ex. 21,24.

³Nahum 1, 2.

⁴Lév. 19, 18.

⁵Es. 50,6.

⁶Lam. 3,30.

⁷Mt 5, 39.

⁸Ps. 94, 1.

⁹Gn. 4, 15.

victimes. Remettre la vengeance entre les mains de Dieu, est alors un premier pas vers la pacification, tant extérieure qu'intérieure.

Pour aller un peu plus loin dans la réflexion, prenons l'exemple d'un des premiers récits bibliques qui nous parlent de la gestion de la vengeance : l'histoire d'Esäü et Jacob¹⁰. Nous avons là des vengeances en cascade. Souvenez-vous, Esäü avait cédé son droit d'aînesse à Isaac contre un plat de lentilles. Puis Jacob s'est déguisé en Esäü pour capter la bénédiction paternelle. Ruse, certes, mais déjà vengeance : *rejet violent... d'un ordre devenu inacceptable*¹¹. On peut s'étonner de la conception quasi-magique de la bénédiction, irrévocable même quand le père se rend compte de son erreur. Elle est ici au service d'une autre logique : le soutien que Dieu accorde aux faibles contre la loi du plus fort de la nature. La ruse de Jacob apparaît alors comme une vengeance contre l'injustice de la nature, instituée en droit par le système patriarcal. La conséquence en est un désir de vengeance d'Esäü – évidemment. *Esäü traita Jacob en ennemi à cause de la bénédiction qu'il avait obtenue de son père*¹². Esäü veut tuer Jacob, mais sa mère, Rébecca, l'apprend. Elle dit à Jacob : *Voici que ton frère Esäü veut se venger de toi en te tuant*. Elle lui conseille alors la fuite sous prétexte de chercher femme auprès de son oncle Laban. Rébecca précise : *Tu resteras avec lui quelque temps jusqu'à ce que ton frère revienne de sa colère*¹³. Ici la vengeance n'est pas remise entre les mains de Dieu, elle est différée – ce qui suffit, comme nous allons voir, à l'apaiser. Mais la simple attente, n'est-elle pas une autre façon de s'en remettre à Dieu ?

Jacob trouve femme auprès de Laban, mais celui-ci le trompe en lui donnant Léa à la place de Rachel que Jacob avait demandée contre sept ans de travail. Laban lui accorde Rachel contre sept autres années en lui expliquant qu'il ne pouvait pas donner en mariage la plus jeune avant l'aînée. Laissons de côté le fait qu'il aurait pu le lui dire d'emblée. L'explication correspond, comme dans le conflit entre Jacob et Esäü, à un fait biologique, celui de l'aînesse, érigé en droit. Cette fois, Jacob encaisse, ou plutôt il diffère sa vengeance une nouvelle fois. C'est à l'issue des deux fois sept ans qu'il va proposer à Laban de travailler six autres années pour lui contre une part du troupeau. Le texte biblique explique alors comment il fait pour faire grandir sa part du troupeau tandis que la part de Laban s'amenuise. Ici le succès économique sert d'arme pour la vengeance contre l'injustice du droit. Jacob sait bien que ce n'est pas tout à fait honnête, c'est pourquoi il prend la fuite devant Laban qui ne tarde pas à le poursuivre pour se venger, une fois de plus.

Jacob est alors pris entre deux vengeances : celle d'Esäü vers qui il se dirige et celle de Laban devant qui il fuit. Entre les deux intervient la célèbre lutte au passage du Yabboq¹⁴. Lutte contre l'ange, contre Dieu ou contre lui-même, toutes les interprétations ont été discutées – à moins que ce ne soit la même chose ? Toujours est-il que Jacob sort changé de ce combat : physiquement diminué et moralement grandi, il a changé en outre de nom. Il peut maintenant affronter Esäü.

¹⁰Gn. 25ss.

¹¹cf. ci-dessus p. 103.

¹²Gn. 27, 41.

¹³*Ib.* v. 44.

¹⁴Gn. 32, 24ss.

On connaît les préparatifs, ordre de marche, cadeaux et marques de soumission pour adoucir Esaü. L'important me semble ailleurs : Jacob nomme le lieu de la lutte *Peniël* – *c'est-à-dire Face-de-Dieu* – *car j'ai vu Dieu face à face et ma vie a été sauvée*. Le salut réside dans le fait d'être délivré de la vengeance. C'est devant Dieu que nous pouvons la surmonter, en devenant autre.

Chapitre 15

La violence

15.1 Toujours plus sanglant

La violence ? Elle est partout, et de tout temps. Difficile, sinon impossible, de lister les films où elle apparaît. On peut par contre analyser l'évolution de sa représentation. Qu'on se rappelle *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). L'histoire y est d'une violence extrême : une épouse violée sous les yeux de son mari ligoté ; celui-ci sera ensuite tué au cours d'un duel avec le violeur. Comment est mis en scène ce viol ? Côté image, par un poignard lâché et s'enfonçant dans le sol : l'arme que tenait la jeune femme pour se défendre et qu'elle laisse tomber. Côté durée, une ellipse presque totale : tout se réduit à cette chute qui symbolise à la fois la fin de la résistance et la pénétration. Quand à la mort du mari, on n'en voit rien non plus. Son corps est hors cadre et la lame qui le pénètre sort de l'écran.

A l'opposé, *Irréversible* de Gaspard Noé (2000). Ici encore un viol. Mais cette fois rien ne sera épargné au spectateur, aucune seconde non plus. Dans la différence entre ces deux exemples extrêmes apparaît la façon dont la représentation de la violence au cinéma a changé : d'un côté une distanciation maximale obtenue par l'ellipse et la métaphore, de l'autre une caméra braquée sur la scène et filmant en temps réel. Entre ces deux films, entre ces deux dates, *Orange mécanique* de Stanley Kubrick (1971) met en scène, comme *Rashomon*, un homme impuissant face au violeur de sa femme ; si la situation est filmée dans sa crudité, le spectateur est tenu à l'écart de toute identification par un décalage obtenu à la fois grâce au décor, aux costumes, à la musique, et par l'interprétation qui relève d'une sorte de chorégraphie.

La fin du hors-champ

L'évolution est impressionnante. Elle touche non seulement le visible de l'écran, mais aussi, plus en profondeur, la notion même de représentation et le rapport du spectateur au film. Côté visible, côté matière filmique, on assiste à une surcharge toujours accrue de l'image et une manipulation du temps. Surcharge du plan, d'abord, de plus en plus saturé par des éléments synonymes de violence, en particulier le sang et les armes – un

exemple type en est donné dans *Gangs of New York* de Martin Scorsese – avec usage d’angles inhabituels et utilisation de focales déformantes. Surcharge du montage : la multiplication des plans courts et variés (beaucoup de très gros plans), et l’utilisation d’une caméra très mobile accroissent un effet d’agression par les images ; effet qui va dans *L’anguille* de Shohei Inamura jusqu’à projeter sur la caméra le sang de la victime. Manipulation du temps : soit du « temps réel » à l’effet amplifié par la multiplication et la diversité des plans, soit au contraire, ainsi chez Takeshi Kitano (*Hana-Bi*), un tronçonnage de la scène dont ne sont conservées que les secondes les plus violentes. En somme, de l’évacuation du contenu, on est passé à un surplein de signifiant.

Une conséquence, et pas des moindres, en est *un enfermement de toutes les composantes* de l’histoire à l’intérieur du cadre, et le recul de la conception selon laquelle *l’image visuelle a une fonction lisible au delà de sa fonction visible*¹ : la conscience du spectateur est sollicitée de manière impérative par le visible de l’écran, et on assiste en particulier à la suppression du rôle du hors-champ qui constituait une région de rupture avec ce qui se passe sur l’écran utilisé comme une zone de précipitation de l’espace et de l’action.

Le spectateur et l’écran

Pour le spectateur, plus de protection, plus de distance : il est directement pris à parti par ce à quoi il assiste. L’affect immédiat des images va jusqu’à changer la nature même du spectacle. Le terme classique de « représentation » dit bien ce dont il s’agissait jusqu’alors : la mise en scène de « quelque chose » qui n’était ni du réel ni du souvenir, mais se situait sur cette « autre scène » dont parle Freud. Sur cette scène, comme dans le rêve, tout passe par la condensation ou le déplacement et demande à être interprété : ainsi la chute du poignard dans *Rashomon*. Dans la « nouvelle violence », nous ne sommes plus dans l’éloignement faussement (car il touche en fait à un autre niveau) protecteur de la métaphore, mais sous l’emprise d’une surreprésentation qui vise à faire ressentir à la conscience ce qui autrefois était refoulé à son arrière plan. Le spectateur est placé au cœur de ce qui se déroule : dans *Basic instinct* (Paul Verhoeven), le pieu à glace qu’enfoncé à coups répétés Sharon Stone dans la poitrine de l’homme qu’elle chevauche pénètre tout autant dans le corps du spectateur que dans celui de sa victime. Autre exemple, la scène du bain turc dans *Les promesses de l’ombre* (David Cronenberg) où Viggo Mortensen nu est attaqué par deux tueurs habillés : l’identification au héros est accrue d’une part par la proximité de la caméra qui associe le spectateur à chaque coup reçu, d’autre part par la nudité de l’agressé qui accroît le sentiment de vulnérabilité inspiré par ce dernier. Et cette intégration du spectateur au film est poussée encore plus loin dans *La Passion du Christ* de Mel Gibson où le but du réalisateur est clairement de faire participer le spectateur à une souffrance dont il doit se sentir responsable. Tout différent est le propos de Kristofsz Kieslowski dans *Tu ne tueras point*. Ici, l’hyper-réalisme de l’assassinat du chauffeur de taxi a pour objet de dénoncer la violence en en faisant ressentir physiquement l’horreur.

¹Gilles Deleuze.

A travers les continents

On retrouve sans doute fréquemment cette utilisation d'images d'une violence physique extrême pour dénoncer la violence du monde ou s'interroger sur elle. On la retrouve dans les films sur les guerres d'hier – citons parmi ceux qui datent des dernières années : *La ligne rouge* de Terence Malick, *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg, *Les démons à ma porte* du Chinois Jiang Wen... –. On la retrouve dans les conflits d'aujourd'hui et leurs terribles séquelles : *Osama* (Siddiq Barmak) évoque les horreurs de l'Afghanistan, *Les chants du pays de ma mère* (Bahman Ghobadi) les souffrances des Kurdes irakiens, *Rachida* (Yamina Bachir-Chouikh) le terrorisme algérien, *Dans la vallée d'Elah* (Paul Haggis), la guerre d'Irak. On la retrouve encore dans la description de sociétés où la violence apparaît comme un ver dans le fruit – *Elephant* de Gus Van Sant, *Bully* de Larry Clark, *Animal factory* de Steve Buscemi – ou de celles qui sont menacées d'éclatement ou de décomposition : *Baril de poudre* (Goran Paskaljevic) montre un Belgrade au bord de l'explosion ; que ce soit dans *Taxi blues* ou dans *Un nouveau Russe*, Pavel Lounguine met également en scène une Russie où la loi a disparu et où règne la force brutale, tandis que *Mon nom est Tsotsi* (Gavin Hood) se déroule dans un township d'Afrique du Sud dont la misère a fait une poudrière. Mais dans le domaine de ce cinéma du sang et de la balle, de l'image choc dénonçant l'état de décomposition d'une société, le plus extrême vient sans doute de l'Amérique latine, avec des films comme *La cité de Dieu* (Fernando Meirelles) et *Carandiru* (Hector Babenco), tous les deux Brésiliens, ou encore comme *Sangre* du Mexicain Amat Escalante.

Du polar au Manga

Mais le propre de la violence dans le cinéma contemporain se situe davantage dans l'extraordinaire développement d'un cinéma de « genre » (thrillers, S.F., fantastique, gore, kung-fu, manga) qui repose sur la mise en scène d'un univers hors norme, soit simplement à la marge du quotidien, soit franchement imaginaire : convention de départ qui libère le réalisateur de toute contrainte éthique ou morale, permet la satisfaction sans culpabilité des fantasmes les plus extrêmes, et ouvre à la violence une dimension esthétique, voire même ludique.

Parmi les thrillers français comportant une dose particulièrement élevée de violence, on peut ainsi citer *Les rivières pourpres* de Mathieu Kassovitz, parmi les américains *Basic Instinct* (déjà cité) ou encore *Le silence des agneaux* (Jonathan Demme) et le tout récent *No country for old men* (Joel et Ethan Coen), parmi les canadiens *Les promesses de l'ombre* (déjà cité), parmi les japonais, *Hana-Bi* de Takeshi Kitano (déjà cité également).

Mais le polar reste encore relié à la réalité. Un degré supplémentaire de « liberté » par rapport à celle-ci est atteint avec le fantastique et la science-fiction. Là, tout devient possible, le monde se fait cauchemar, l'humain se chosifie ou, à l'inverse, le mécanique ou le virtuel prolongent l'humain : c'est le domaine des *Matrix* de Andy et Larry Wachowski (trois épisodes de 1999 à 2003), des *Terminator* de James Cameron ou encore des films de David Cronenberg comme *Existenz*.

Reste l'extrême du hard en matière de violence : le gore – genre où l'on peut citer la saga des *Scream* de Wes Craven ainsi que la trilogie des *Ring* du Japonais Nakata Hideo – et le typiquement asiatique manga : dernier à paraître et présenté à Cannes en 2004, *Old Boy* du Coréen Park Chan-wook montre en direct un arrachage de dents à la tenaille et l'amputation d'une langue.

Typiquement asiatiques aussi, mais loin du gore et très à la mode en Occident, les films mettant en scène les arts martiaux. Ils sont prétexte à des combats où la violence prend une apparence chorégraphique, teintée de magie et de mystique. L'exemple type en est *Tigre et dragon* de Ang Lee. le modèle s'est bien adapté à l'étranger et, renouvelé et dopé, a inspiré les *Kill Bill* Volume 1 et Volume 2 de Quentin Tarentino.

Eros et Thanatos

En 1946, le comble de l'érotisme était atteint par Rita Hayworth retirant ses gants dans *Gilda* : à voir certaines scènes d'amour aujourd'hui, la distance parcourue paraît immense. Elle est infime toutefois par rapport à la façon dont la représentation de la violence a évolué. Est-ce la pression des bonnes mœurs qui sanctionnent davantage le plaisir que la douleur ? Ou est-ce parce que, au fond de lui, l'homme préfère faire souffrir que jouir ? A moins que souffrance et jouissance ne soient les deux faces d'une même réalité. Mais cela, Sade l'avait déjà dit.

15.2 Violence et sacré

Réguler la violence par le droit

Constatons d'emblée que la violence est omniprésente dans le monde puisqu'elle est co-existentielle de la vie. Le fait même de vivre implique de prendre sur son entourage la substance nécessaire à la subsistance. L'exemple le plus net est la relation du prédateur à sa victime. Dans cette lutte pour la vie c'est la loi du plus fort qui s'impose. Chez l'homme cependant, les comportements, y compris ceux de la domination, ne sont plus inscrits dans les instincts. Or, la vie en groupe nécessite des aménagements à cette « loi de la jungle ». Dans les sociétés humaines ce sont donc les religions et la politique, qui en est l'expression sécularisée, qui s'appliquent à réguler la violence par le droit pour permettre des relations sociales.

Et pas seulement la violence, mais également la sexualité, *expression ritualisée de la violence*². Le meurtre, l'inceste, et dans une moindre mesure le viol et l'adultère, sont prohibés par les législations les plus anciennes de l'humanité. Rappelons que le terme « violence » vient du latin *violare* dont la signification est d'abord « profaner ». Le viol n'est qu'un cas particulier à l'intérieur de ce sens général de transgression des règles sacrées. Entre la règle et sa violation, la limite relève en effet du sacré, fondement du lien social. Le sacré désigne le pouvoir qui est d'abord celui de fixer – et de transgresser – cette limite.

Une spirale interrompue

La Bible regorge de récits de violence. C'est bien ce que lui reprochent ses adversaires qui voudraient réduire le christianisme à un imaginaire bien mièvre. On peut se demander dans quelle mesure les appels à exterminer tous les vaincus (« passés au fil de l'épée »), notamment dans les récits de la conquête de Canaan, correspondent à des faits réels ou à des fantasmes de vengeance de la part des idéologues postérieurs en quête d'identité nationale. Peu importe. La violence n'est en tout cas nullement éludée dans la Bible, y compris dans le Nouveau Testament.

Cependant, René Girard³ a mis en évidence une différence fondamentale entre la Bible et les autres cultures anciennes : Dieu ne cautionne pas la violence du plus fort mais se met résolument du côté de la victime. Ce faisant, il interrompt la spirale de la vengeance et enlève à l'exercice du pouvoir du plus fort son côté sacré.

On peut donc considérer le judéo-christianisme comme une désacralisation de la violence – comme celle de la sexualité. Plus de rites de fécondité comme du temps de Baal, plus de mise à mort rituelle. Violence et sexualité sont sécularisées. Il s'agit dorénavant de phénomènes « naturels » d'une humanité chargée de les gérer au mieux.

²Pascal Quignard. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994, p. 122.

³Par exemple dans *Les choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset 1978.

Violence sacrée

Si le christianisme est donc non une négation ou un refoulement, mais une assomption de la violence, ses adeptes au cours de l'histoire sont loin d'avoir vérifié ce point pourtant central de leur foi. Pourquoi ? A cause de l'alliance avec le pouvoir qui a reconduit la sacralisation de la violence. Ce n'est pas pour rien qu'on parlait du « glaive spirituel » comme du « glaive temporel ». Entre « guerres justes » et « guerres saintes », il s'agissait dès lors de « civiliser » les actes de violence, en sacralisant celles « licites », à savoir du côté du pouvoir, et en réprimant tous les autres.

Mais dans la surreprésentation violente actuelle il s'agit encore d'autre chose. Car même ainsi resacralisée par le pouvoir, et même sans ces efforts pour la limiter, la violence, dans la vraie vie, est soumise à une loi, au minimum à celle du plus fort. Elle ne saurait s'exercer sans contrainte. Le prédateur, une fois qu'il a tué et mangé sa proie, est rassasié et sa victime a disparu dans la manœuvre. De même, la punition et la vengeance s'auto-limitent par la disparition des victimes.

Dans l'univers virtuel du cinéma par contre, cette contrainte a disparu. La violence peut s'exercer librement dans l'imaginaire humain. Aucune réalité ne vient corriger la pulsion, l'absence d'échange avec un autre, serait-il un adversaire, enferme le spectateur dans son fantasme sans possibilité de correction. Cette « liberté » alimente la poussée violente dans un genre de spirale sans fin, toujours appelée à se dépasser : la transgression des règles est devenue une catégorie esthétique. L'esthétique étant toujours liée au religieux, il faut se demander s'il ne s'agit pas là d'une nouvelle forme du sacré, renaissant toujours de ses cendres.

Ce nouveau sacré est celui du marché, dieu tellement tout-puissant que plus personne n'ose remettre en question ses « lois », considérées comme des constantes de la « réalité », donc inéluctables. Et puisque la violence et le sexe paient, il n'y a guère de raison de les limiter, bien au contraire.

Ecrasons l'infâme

Alors que la tendance actuelle d'une grande partie du cinéma est de noyer nos rétines dans l'hémoglobine, un professeur risque gros en levant la main sur un élève impertinent. L'esclavage est aboli depuis longtemps mais il n'y a jamais eu autant d'esclaves. Nos maisons closes sont closes, mais le trafic de filles se porte bien. Nos guerres se veulent des frappes chirurgicales pour mieux cacher la réalité des massacres, là et ailleurs. La violence est toujours bien présente, elle se déplace simplement. Dans la lutte contre l'infâme nous avons toujours une guerre de retard. Car le véritable infâme est là, dans la violence symbolique d'un consensus aliénant.

Permettre l'expression artistique des côtés sombres de l'humain peut s'interpréter comme signe d'une certaine santé mentale de notre civilisation, libérée des contraintes d'une morale volontiers kitsch. Mais cette exacerbation d'une violence spectaculaire est spéculaire, elle produit un effet de miroir. Et quand une bien-pensance est remplacée par une autre, il faut se poser des questions.

Comme l'art sacré autrefois, participant de la définition des codes de la société, cette

nouvelle esthétique de l'horreur est en voie de structurer nos mentalités. Roger Caillois parlait déjà des vertus sacralisantes de la transgression⁴. Autrefois, l'hagiographie fixait les rôles attendus des individus par les légendes racontées autour des vies des saints, et cet ancrage des identités sociales dans le récit religieux était facteur de stabilisation sociale. La surenchère violente dans l'imaginaire public risque de fixer comme modèle des comportements destructeurs de tout vivre ensemble. Il semble bien y avoir une relation linéaire entre consommation d'images violentes et passage à l'acte.

La seule rédemption passe alors par une reprise incessante de la désacralisation de ces nouvelles idoles. Espérons que le cinéma relèvera le défi – et non seulement ponctuellement mais de façon « spectaculaire » – de montrer la vraie violence, non celle qui chatouille la complaisance de l'audimat, mais celle qui cherche à s'imposer comme loi naturelle à des consciences formatées.

⁴ *L'homme et le sacré*, Gallimard 1970 (réédition).

Chapitre 16

L'étrange et la peur

16.1 Est ce que vous croyez aux fantômes ? » – « Non, mais j'en ai peur ! »

Le mot est de Mme du Deffand. Il résume bien le caractère propre d'un domaine d'expression qui vise à provoquer l'angoisse, voire la peur, à partir de causes inexplicables ou de situations que la raison rejette.

Mais que contient exactement ce domaine de l'étrange et de la peur ? Éliminons d'abord ce qui n'en fait pas partie : Ainsi, le « thriller » et le « gore ». La peur y règne, sans doute, mais l'étrange n'est pas au rendez-vous : le sérial killer et psychopathe qui se fait des tartares de chair humaine dans *Le silence des agneaux* ou dans *Hannibal* appartient à notre humanité. Toute folie est en germe dans la normalité et n'en constitue qu'une déviation.

Le « merveilleux » ? Exclu également. Bien que peuplé d'elfes ou de hobbits comme dans *Le seigneur des anneaux*, les univers imaginaires qui relèvent de la féerie ont leurs lois propres, jamais transgressées, et qui excluent le mystère : rien de vraiment « étrange » dans le sentiment que cela nous inspire.

La « Science Fiction » ? Éliminée elle aussi. Car, si guerres et voyages intergalactiques sont parsemés d'épisodes terrifiants, il s'agit toujours d'un passage à la limite de ce que la science nous a déjà appris ou nous laisse soupçonner : rien que de très « normal » dans tout ça. Là encore, rien d'« étrange » dans nos frissons.

Pour différents qu'ils soient, tous ces genres ont un point commun : ils se déroulent dans un univers ayant sa logique propre et obéissant à des lois. Des lois qu'aucune intervention venue d'un ailleurs incompréhensible ne vient invalider. Ils possèdent également une autre caractéristique générale : même si l'on y massacre souvent beaucoup, quand on est mort, on disparaît. Un rempart infranchissable sépare la vie de la mort.

Par opposition, ce qui fait la spécificité des films de l'« étrange », c'est justement la disparition de ce rempart : l'étrange surgit quand la cohérence du monde organisé s'effondre, quand ses frontières craquent et que par les fissures ouvertes se précipitent les puissances des ténèbres et les forces de l'irrationnel. Le domaine de l'étrange est celui de la mort, avec la peur qu'elle engendre. Il apparaît quand des créatures de « là-bas »

remontent jusqu'à nous. Ou quand c'est nous qui, sans vraiment le faire exprès, allons chez elles, leur tendons la main et les ramenons avec nous, pour le malheur de l'humanité.

Les princes de la nuit

C'est le cas pour Hulter, dans *Nosferatu* (1922) et son célèbre, « Quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à la rencontre ». Parti dans les Carpathes pour une innocente affaire immobilière, il en ramène le mort-vivant... et la peste. Avec un succès qui a entraîné la naissance de toute une progéniture : *Vampyr* (1932) de Karl Th. Dreyer, *Dracula Prince des ténèbres* (1965) de Terence Fisher, *Nosferatu, fantôme de la nuit* (1978) de Werner Herzog, j'en passe, et des moins bons. Mais les vampires étaient relativement croyants, si l'on peut dire, un crucifix les faisait reculer. Ils dataient d'un siècle où le Diable faisait encore peur. A notre époque où tout se sécularise, les revenants se sont faits laïques, et, tandis que les derniers vampires devenaient parodiques ainsi ceux du *Bal des vampires*, (Roman Polanski) ou ceux, plus récents de *Vampires* (John Carpenter), les fantômes se mettaient à les remplacer.

Les fantômes sont parmi nous

Des fantômes souvent liés aux vivants par le passé d'où ils viennent : bons ou méchants, inoffensifs ou redoutables, habités d'une mémoire simplement douloureuse ou assoiffés d'un désir de vengeance, ils cherchent à renouer un fil cassé par la mort. En général, cela se termine mal : froissé ou déçu, le fantôme retourne à son éternité silencieuse. C'est le cas de *Sylvie et le fantôme* de Claude Autan-Lara où Alain de Francigny, tué par un rival, vient, deux générations plus tard hanter Sylvie, petite-fille de la femme qu'il a aimée. C'est encore le cas de Gregg, dans *L'aventure de Mme Muir* (J.L. Mankiewicz), qui habite après sa mort le cottage où vient s'installer Mme Muir et lui dicte ses mémoires.

Plus dans notre époque, Tim Burton, avec *Sleepy hollow*, renoue avec ce thème du revenant d'outre-tombe : son cavalier sans tête, déboulant pour se venger dans un village de la Nouvelle-Angleterre, crée tout à la fois la terreur et le rêve. Toujours de Tim Burton, *Les noces funèbres* racontent une romance d'outre-tombe qui se déroule entre le monde des vivants et celui des morts, le monde des trépassés étant infiniment plus vivable que celui des vivants.

Il faut remarquer aussi ce récent courant d'immigration de fantômes qui débarquent de leur au-delà et s'installent si discrètement dans notre monde que l'on en arrive à ne plus savoir qui est qui : dans *Le sixième sens* de Night Shyamalan, on est entouré de morts, et on ne le découvre qu'à la fin. David Koepp dans *Hypnose* reprend cette idée de l'invasion par des visions et des voix d'ailleurs. Même procédé chez Robert Zemeckis dans *Apparences* : les morts se mêlent aux vivants, ils ont perdu tout caractère surnaturel, ce sont souvent de braves bougres à qui l'on peut demander conseil. Au dessus du lot de ces films où les morts repassent la frontière de la vie sans que personne ne se doute de rien, il faut citer *Les autres* (2001), d'Alejandro Amenàbar. Ici, même les défunts ne savent

pas qu'ils le sont et c'est aux disparus plus anciens à le leur faire comprendre, tout cela dans une atmosphère d'angoisse qui ne doit jamais rien à la facilité des effets spéciaux.

L'armée des ombres

A noter, une évolution sociologique intéressante : la prolétarianisation de l'outre tombe. Dracula était un solitaire et un aristocrate. Avec les années, les envahisseurs de l'au-delà se sont faits de plus en plus nombreux et anonymes. Dans *La nuit des morts-vivants*, George Romero lance sur l'Amérique une véritable armée de zombis terrifiants qui sortent de leurs tombes à la suite d'une explosion nucléaire. Il réveille à nouveau ses morts après le 11 septembre pour les convier à une nouvelle épopée apocalyptique dans *Land of the dead*. Sans doute parce que les chemins traditionnels étaient encombrés, c'est par le canal des ordinateurs, à la façon d'un vulgaire virus, que les fantômes – manquant de place dans l'au-delà – envahissent la terre et détruisent l'humanité dans *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa. Si *Kairo* est une réussite dans le genre, il faut encore citer, ne serait-ce que pour donner une idée de l'importance de la présence de la mort et des morts dans l'actuel cinéma nippon : *After life*, de Hirokazu Kore-Heda, *Cure*, de Kiyoshi Kurosawa, *Ring* de Hideo Nakata. Loin de cette atmosphère terrifiante, l'idée de faire sortir l'armée des morts de leurs cimetières a été reprise en France par Robin Campillo dans *Les revenants* sous une présentation tranquille, quotidienne, presque rassurante, et c'est un des aspects originaux de ce premier film.

Le bric-à-brac de l'étrange

Les lieux et les objets jouent un rôle capital dans ces œuvres où règne le postulat selon lequel notre univers ne serait qu'une vaste illusion organisée et rassurante derrière laquelle se dissimulerait un autre monde inconnu et terrifiant : ce sont des éléments de la réalité, le plus souvent marqués à l'avance du signe de la malédiction et de la mort, qui servent de vecteur aux forces de l'autre monde. D'où tout le bric-à-brac où puisent les auteurs de fantastique : dans *Le portrait de Dorian Gray* (Albert Lewin), un portrait vieillit au lieu de celui dont il est l'image ; dans *La main du diable* (Maurice Tourneur), le personnage, un peintre raté, se déplace avec un coffret contenant une main qui peint à sa place ; dans *La neuvième porte* (Roman Polanski), c'est la trouvaille dans un tiroir d'un vieux manuscrit de démonologie qui libère l'innommable ; dans l'un des plus anciens de ces films, *La charrette fantôme* de Julien Duvivier (1929), un vieux char aux roues grinçantes fait du ramassage de défunts. Et il faudrait encore citer tous les squelettes, automates, statues, figures de cire et golems qui soudain s'animent, dotés d'une « vie » inquiétante. A signaler un événement exceptionnel récemment signalé par M. Night Shyamalan dans *Phénomènes* : menacée par l'homme, la nature se défend en exhalant par tout ce qu'elle a de fleurs et de feuilles une toxine qui pousse l'homme à se suicider. Avis aux promeneurs en forêt !

L'agression intérieure

Les films listés jusqu'à présent laissent l'homme relativement indemne : il était attaqué, mais de l'extérieur, et, vaille que vaille, résistait en préservant son identité. Mais parfois, c'est l'intérieur même de son être que les forces de la nuit et du mal attaquent. Tel est le cas des œuvres liées à la possession par des esprits, et, de manière plus générale, à tout ce qui touche aux pouvoirs extra sensoriels et à leurs manifestations. Ce thème de l'envahissement par l'innommable prend facilement une connotation religieuse et, de même qu'il y a la série des vampires, il y a celle des exorcistes. On la retrouve tout au long de l'histoire du cinéma. Mais elle prend une particulière ampleur avec *L'exorciste* de William Friedkin en 1973 dont le succès a entraîné d'abord une suite (ce fut, en 1977, *L'hérétique* de John Boorman), puis des imitations (*La malédiction*, de Richard Donner en 1976, *Les âmes perdues*, de Janusz Kaminski en 2000), enfin une reprise par William Friedkin lui-même, *L'exorciste 2* (2001). Loin de ces films où le ridicule le dispute souvent au terrifiant, le chef-d'œuvre de ce genre cinématographique qui décrit l'homme envahi par des forces étranges reste *Shining* de Stanley Kubrick. Mais est-il vraiment nécessaire que l'étrangeté vienne de l'extérieur ? L'intérieur de l'âme humaine n'est elle pas dotée par elle-même d'une étrangeté à nulle autre pareille ? Sans doute, et il suffit pour s'en rendre compte de voir l'admirable *Inland Empire* de David Lynch.

La peur, un signal ?

Le fantastique, en littérature, est véritablement apparu au dix-neuvième siècle, en parallèle avec l'affirmation d'un rationalisme scientifique triomphant. Certains ont interprété son développement comme une réaction à un déterminisme excessif. Au cinéma, les films basés sur l'étrange et la peur se sont imposés dans les années 20 à 45, beaucoup d'entre eux étant des chefs-d'œuvre de l'expressionnisme. On a voulu voir alors, dans cette noire floraison, un écho de la montée du nazisme : les forces du mal étaient parmi nous. En régression après la guerre, ce genre cinématographique connaît depuis quelques années un regain de faveur. Celui-ci correspond-il à une inquiétude nouvelle de l'humanité ?

16.2 « Tu nous fais entendre des choses étranges »

C'est ce que disent les athéniens à Paul¹. Quelles étaient ces choses ? Précisément ce qu'a relevé Jean Lods dans son analyse des films qui font peur : étrange est ce qui fait éclater la cohérence de notre monde.

La cohérence du monde

Les grecs d'alors étaient très fiers de leur savoir et de leur compréhension du monde et voilà que des incultes arrivent et leur annoncent la croix, *scandale pour les juifs et folie pour les païens*². Mais les grecs n'ont pas peur. La cohérence de leur monde est intacte, ils ont confiance en leur capacité de maîtrise, ils se rient de Paul. C'est un peu l'attitude du héros de *Sleepy hollow* (Tim Burton) au début du film. Dommage que son attitude soit mise en question par la fin de l'histoire.

Dans la Bible on parle peu d'étrange. Si on prend comme référence la traduction de Segond le mot s'y trouve en tout et pour tout cinq fois. Et pourtant la peur n'est pas absente, ni le surnaturel. Comment expliquer ce phénomène ?

La cohérence du moi

La peur, la terreur, l'épouvante sont omniprésentes dans la Bible. Les causes en sont très souvent des ennemis identifiables, et dans ce cas la situation reste gérable ; ou alors c'est le châtement divin qui s'abat sur l'homme et alors il n'y a plus d'issue. Comme pour Job qui illustre bien la signification de cette épouvante : *Qu'il retire sa verge de dessus de moi et que ses terreurs ne me troublent plus : alors je parlerai et je ne le craindrai pas. Autrement, je ne suis point à moi-même*³.

Cette dernière phrase nous fait comprendre la jonction entre la cohésion conceptuelle de notre monde et celle de notre identité de sujet. Tant que nous pensons comprendre ce qui nous arrive et ce qui arrive autour de nous, nous pensons que nous en avons la maîtrise, nous nous sentons le « sujet » de notre agir. Mais si des choses s'abattent sur nous dont nous ne percevons pas la cohérence, la structure interne de notre personnalité est remise en question et risque de se disloquer. Nous le voyons dans certaines maladies dites psychotiques.

Est épouvantable ce qui nous détruit de l'intérieur. Parmi les films qui font vaciller les critères de la perception du réel et donc de soi-même il faut citer notamment *Matrix*.

La cohérence du réel

Dans la Bible le surnaturel est omniprésent. Mais ce n'est pas lui qui fait peur. Il fait partie de la vision du monde, il n'y a pas encore de rupture entre les différentes réalités. La pensée magique avec son ensemble de rites donne à l'homme un sentiment de maîtrise

¹Ac.17, 20.

²1 Cor. 1, 23.

³Job 9, 34-35.

du réel même là où il est le jouet de forces dont il ignore tout, parce que précisément tout se tient et trouve son explication quelque part.

Le monothéisme a inscrit une coupure dans cette cohérence originelle. Le temps devient linéaire et permet de penser en termes de progrès ; les forces de la nature deviennent de simples objets de la création et donc susceptibles d'être étudiées, voire domestiquées par l'homme ; les morts, précédemment objet de multiples dévotions, quittent la sphère des vivants puisque Dieu seul exige la totalité du culte des hommes. Tout au long de ce processus, la disqualification de toute pratique magique va de pair avec un appel à la justice sociale.

Ainsi Saül a été sévèrement puni pour avoir demandé à une magicienne de faire remonter pour lui Samuel du royaume des morts⁴. Remarquons que la Bible ne dit pas que c'est impossible, mais elle interdit cette pratique. De même elle ne dit pas que la magie et la divination sont des leurres, elle les interdit⁵. Les prophètes ne cessent d'exiger l'abandon des anciennes pratiques⁶ pour promouvoir l'éthique nouvelle : *je ferai de la droiture une règle et de la justice un niveau*⁷.

Rationalité et désenchantement

Ce processus mène en droite ligne à la sécularisation et au désenchantement du monde, ce qui fait vaciller les assises de l'éthique. Voltaire se posait déjà la question, comment fonder une morale pour le peuple sans recours à un Dieu qui punit le pécheur. La question n'est d'ailleurs toujours pas résolue⁸. Et c'est peut-être cette absence d'une éthique suffisamment universelle pour lier l'ensemble de l'humanité désormais si proche par la mondialisation qui fait qu'après tant de siècles de conquête rationalisante, l'homme éprouve à nouveau le besoin de recourir au surnaturel et au paranormal pour gérer sa vie.

Je ne crois pas que la multiplication des films fondés sur l'étrange dans l'entre-deux guerres corresponde à une montée des forces du mal. Je crois que l'angoisse, liée à la perte des repères éthiques, favorise le recours à l'irrationnel et qu'alors les remparts contre les forces du mal qui sont en l'homme se brisent comme des digues devant une haute marée.

Face à l'angoisse

C'est que le rationalisme n'est pas très rassurant dans les moments difficiles de notre vie. Quand nous perdons un être cher, connaître les lois physiologiques qui régissent la décomposition de son corps ne nous aide pas à faire le deuil. Or, dans la pensée magique, le fait de croire que le lien entre notre monde et « l'autre » puisse être rétabli par des techniques quelconques nous donne l'illusion que la rupture n'est pas définitive. De même, dans toutes les situations angoissantes, des rites nous reliant d'une façon ou

⁴ Sam. 28.

⁵ Deut. 18.10.

⁶ Es. 1.13-14.

⁷ Es. 28.17.

⁸ Cf. l'excellent livre de Jean-Claude Guillebaud. *La refondation du monde*. Paris : Seuil, 2000.

d'une autre au « surnaturel » nous rassurent parce qu'ils nous font croire à une emprise possible.

C'est pourquoi, devant la perte des normes éthiques des temps modernes, toute la nébuleuse « postmoderne » tente à valoriser l'irrationnel comme force « supérieure » de l'esprit humain. Qu'une large partie du féminisme verse dans ce courant, reprenant à son compte la classification de la femme comme irrationnelle, me fait honte. On voudrait nous faire croire qu'un Occident malade de sa rationalité aurait besoin des forces intuitives féminines et spirituelles pour se porter mieux⁹. Or, cet irrationnel-là se situe aux antipodes de la démarche biblique.

Le besoin de sens

Si la science aujourd'hui fait reculer les frontières du savoir, il faut se souvenir que son postulat de base est d'analyser seulement ce qui est accessible à la preuve scientifique – et d'exclure de son champ d'application tout ce qui échappe à l'expérimentation. Elle n'est pas faite pour donner des réponses à des questions existentielles. Pour celles-ci nous ne sommes pas renvoyés au paranormal pour autant. *Les choses cachées sont à l'Éternel, notre Dieu ; les choses révélées sont à nous. . . afin que nous mettions en pratique toutes les paroles de cette loi*¹⁰.

L'analyse rationnelle du monde, la pratique de la justice et la confiance en Dieu suffisent aujourd'hui comme hier à mener notre vie. La compromission de tant de films avec le paranormal me semble être un signe inquiétant quant à la santé mentale de notre société.

⁹ Cf. ci-dessus, chap. 8.2, p. 61.

¹⁰ Deut. 29.29.

Chapitre 17

Le mensonge

17.1 Dix ans de mensonge !

Parler du mensonge au cinéma, n'est-ce pas parler du cinéma lui-même ? Car véniel ou mortel, trompant ses héros ou manipulant le spectateur, le mensonge alimente depuis toujours les créations de l'écran. Et ce n'est pas le cinéma des dix dernières années qui inverse la tendance. Le mensonge continue d'être l'engrais qui fait pousser les fleurs vénéneuses des drames ou exploser les bouquets de comédie. Pas question donc d'en faire le tour, il est trop universel, il n'est guère de films où il ne soit pas présent. On se contentera ici de relever ses manifestations les plus marquantes en tentant de les classer par genre.

Des mécaniques bien huilées

Commençons par la catégorie la plus brillante, celle où le mensonge engendre le mensonge, dans une sorte de construction mécanique qui s'auto entretient et s'emballe : Ainsi, *Arrête moi si tu peux* de Steven Spielberg décrit la vie d'un escroc qui passe d'une filouterie à une autre. Dans un registre comparable, celui de la minutieuse édification d'un distributeur de poudre aux yeux, on trouve *La vérité si je mens 2* (Thomas Gilou), ingénieuse arnaque dans le domaine de la grande distribution. Avec *L'importance d'être constant*, on entre dans un domaine plus psychologique. Ici, la mécanique du mensonge se met en place à des fins amoureuses : Oliver Parker y déploie les arabesques d'un marivaudage entre des personnages qui s'inventent des fausses vies. Quant à Elie Chouraki, ses *Menteurs* nous entraînent dans une cascade d'histoires inventées qui s'enchaînent. Et Pierre Salvadori crée, dans *Comme elle respire*, un personnage qui n'est pas sans rappeler le déjà ancien *Adorable menteuse* de Michel Deville : Jeanne a tout inventé de ce qu'elle a raconté à son mari, et celui-ci s'en aperçoit petit à petit. A la limite du mensonge, le quiproquo : dans *Reviens-moi* de Joe Wright (d'après *Expiation*, de Ian McEwan), c'est un geste mal interprété par la jeune Briony qui fait basculer la vie de sa sœur aînée, Cecilia. Et pour rester sur la frontière entre le vrai et le faux, *La fabrique des sentiments* de Jean-Marc Moutout explore le « speed dating », ce mode de rencontre à

deux où chacun a quelques minutes pour donner à l'autre l'envie irrésistible de le revoir.

Le poids d'un mensonge

Si, comme dans la plupart des films précédents, le mensonge s'affiche parfois avec une sorte d'évidence, il en est d'autres où il reste caché dans l'ombre et les soupçons, et plus tragiquement actif pour cette raison même. Ainsi, dans *Au cœur du mensonge*, Claude Chabrol décrit un couple pataugeant dans le marais de la fausseté autour du cadavre d'une fillette assassinée. Plus lourds encore, les mensonges qui s'inscrivent dans le passé et qui font partie du refoulé : le meurtre commis en 1945 par Micheline dans *La fleur du mal* – de Claude Chabrol encore – continue de peser, cinquante ans plus tard, sur tout le clan des Charpin-Vasseur. Et c'est encore le poids du passé qui écrase toute la famille dans *Secrets et mensonges* de Mike Leigh. Mais dans ce cas, l'ouverture des placards sera source de libération : sortant elle-même de ce passé, Hortense sera celle qui apportera la parole qui redonnera la vie. Peut-on aussi dire que, dans *Festen* (Thomas Vinterberg), la théâtrale et dramatique dénonciation de l'inceste commis autrefois vide l'abcès et ouvre l'avenir ? Rien n'est moins sûr, tant les personnages sortent exsangues de l'épreuve.

Et le mensonge qui fait du bien ? Il existe aussi, en particulier dans le cinéma du Canadien Atom Egoyan : dans *De beaux lendemains*, après l'accident qui a coûté la vie aux enfants d'un car scolaire, c'est le faux témoignage de la jeune Nicole qui sauve le village en le remettant sur des rails d'où l'appât du gain l'avait fait sortir ; et dans *Adoration*, c'est le récit d'un attentat inventé de toutes pièces par un adolescent, Simon, qui permet à celui-ci de commencer la reconstruction de son identité.

Les mensonges hénéaurmes

Mais parfois le mensonge va jusqu'à entraîner une vision totalement déformée de la réalité. C'est le cas avec le beau *Sinon oui*, de Claire Simon – tiré d'un fait divers – où une femme laisse croire qu'elle est enceinte, et se trouve ensuite liée par les conséquences de son premier mensonge. C'est aussi le cas pour deux films tout récents où la logique imposée par l'imposture initiale est poussée encore plus loin : dans *Good bye Lenin* (Wolfgang Becker), les enfants d'une femme tombée dans le coma avant la chute du mur de Berlin, et revenue à la conscience quelques mois après, s'efforcent de reconstituer l'univers d'autrefois pour que leur mère ne s'aperçoive pas que le monde a changé ; *Depuis qu'Otar est parti* (Julie Bertucelli) procède du même principe : en rédigeant des fausses lettres, des enfants font croire à leur mère que son fils, Otar, émigré à Paris et mort dans un accident, est toujours vivant. On retrouve ce même maquillage – pour la bonne cause – de la réalité dans *La vie est belle* de Roberto Benigni : pour cacher à son fils l'horreur du camp de concentration où ils ont été déportés, un père persuade son fils qu'ils participent à un grand jeu dont le prix est un tank. Par contre, on est loin de la bonne cause dans les films de Nicole Garcia, *L'adversaire*, et de Laurent Cantet, *L'emploi du temps*, inspirés tous deux par le même fait divers, l'affaire Romand (cet homme qui, pendant des années, avait faussement fait croire à son entourage qu'il travaillait et qui,

démasqué, avait assassiné toute sa famille). Le mensonge sur l'identité prend une autre forme dans *Time* : Kim Ki-Duk y imagine une femme qui, pour reconquérir son mari, se fait transformer le visage dans une clinique de chirurgie esthétique et, dotée de nouveaux traits qui font d'elle une autre, tente de séduire l'homme qu'elle aime.

La double vie

Avec ce personnage au double visage, on aborde un autre aspect du mensonge : celui de la tromperie sur l'identité. Ce thème a beaucoup inspiré le cinéma. Ainsi, dans *Le talentueux Mr Ripley* d'Anthony Minghella (qui s'inspire d'ailleurs du même roman de Patricia Highsmith que *Plein soleil*, de René Clément en 1960), Ripley tue son ami, Dickie, et se fait ensuite passer pour lui. Et l'on n'est pas loin de la même situation dans *Le bonheur est dans le pré* d'Etienne Chatiliez, où Francis change de vie et prend la place de Michel, disparu depuis vingt-six ans. L'imposture sur l'identité est aussi au cœur de *Un héros très discret* de Jacques Julliard qui voit un falot personnage se faire passer pour un héros. Elle est également le fondement de l'argument dramatique, aussi bien dans *Whisky* où une secrétaire, sur la demande de son patron, joue le rôle de son épouse, que dans *La tourneuse de pages* de Denis Dercourt où une jeune fille revient pour se venger chez une femme qui, quelques années plus tôt, avait brisé sa carrière musicale. Tromperie encore dans *Petite chérie* d'Anne Villacèque : parasite professionnel, Victor s'installe comme un coucou dans la famille de la naïve Sibylle. Dans *La couleur du mensonge* (Robert Benton) – inspiré d'un roman de Philip Roth –, la falsification de l'origine est d'une autre nature et s'inscrit dans un contexte social : profitant de la pâleur de sa peau, un homme d'origine noire se fait passer pour blanc pour cacher sa négritude.

Ceux qui nous guident ou nous informent

Après la sphère privée, le domaine public : pouvoir politique, Eglise et média n'ont pas toujours bonne presse en matière d'honnêteté. Dans *Nixon* d'Oliver Stone, ce sont les facettes d'un président controversé qui sont mises sous le projecteur... avec un manque d'objectivité qui pose la question de la franchise du cinéaste lui-même. Et c'est encore un président américain qui est mis en cause dans le film de Barry Levinson, *Des hommes d'influence* : surpris avec une majorette peu avant sa réélection, il est sauvé du scandale par un expert en manipulation. Quant à l'armée américaine, c'est d'une de ses tentatives de manipulation de la vérité des faits qu'il est question dans *Battle for Hadithah* qui relate un massacre de civils perpétré par une patrouille lors de la guerre d'Irak. A noter encore, à propos du mensonge politique, le remarquable documentaire de Jacques Tarnero, *Autopsie d'un mensonge*, qui démonte les rouages de la mise en place du négationnisme. Quant à l'Eglise, deux films importants sont consacrés à dénoncer certaines de ses pratiques : *Le sourire de ma mère* de Marco Bellochio s'en prend aux procès de canonisation et aux malversations dont ils se nourrissent ; *Amen*, de Costa-Gavras, stigmatise le silence de l'Eglise pendant la Shoah. Côté média, et, plus généralement, du monde de l'image, George Clooney met en scène, dans *Confession d'un homme dange-*

reux, un présentateur mythomane qui abuse du pouvoir que lui donne l'écran. Si ce film est secondaire, nettement plus intéressant est *Simone*, de Andrew Nicol : on y assiste à la « fabrication » d'une star parfaite. D'autant plus parfaite qu'elle n'existe pas. Ce n'est qu'une image, composée de pixels et relevant de la CAO.

Le mensonge ultime : celui des cinéastes

Car l'image trompe, bien souvent, et les cinéastes eux aussi sont des illusionnistes qui se plaisent à berner le spectateur et à le manipuler, au moins le temps du film. Comment deviner, avant les dernières images, que tout ce que nous montre François Ozon dans *Swimming pool*, se passe dans la tête d'une romancière en mal de création ? De même M. Night Shyamalan ne révèle la réalité de la non-réalité de certaines de ses créatures qu'à la fin du *Sixième sens*... tout en parsemant son film d'indices, révélateurs sans doute, mais si ténus qu'ils sont difficilement repérables à la première vision. On retrouve un procédé semblable dans *Les autres* de Alejandro Amenàbar : là aussi les personnages sont des morts, et là aussi on ne le découvre qu'à la fin. Mais s'il fallait donner une palme du mensonge, elle reviendrait incontestablement à *The Truman show* de Peter Weir : tout y est faux, l'univers montré n'est qu'une émission de télévision, un reality-show consacré à filmer en permanence un homme qui ne le sait pas et qui croit vivre une vie réelle. Ici, tout le monde est trompé : le héros, comme le spectateur. A l'inverse, dans *Caché*, l'utilisation que fait Michael Haneke de tout l'arsenal du cinéaste/illusionniste procède davantage d'une volonté d'alerter le spectateur sur les procédés de la manipulation par l'image que d'un désir de le perdre dans le labyrinthe d'un palais de glaces.

17.2 Le mensonge entre morale et religion : une confusion des genres

La morale du « vivre-ensemble »

Le mensonge est sûrement aussi ancien que la parole. Si les animaux connaissent la ruse ou le leurre pour se défendre contre leurs prédateurs, le mensonge semble bien propre à l'homme. Peut-être parce que l'homme s'est fait prédateur pour ses propres congénères ? Mais la vie en communauté présuppose la confiance réciproque, c'est pourquoi la condamnation du mensonge est aussi universelle que le mensonge lui-même : elle est la base même du vivre ensemble, donc de toute civilisation. En cela elle relève de la morale, non de la religion ou du christianisme. En effet, si toutes les religions ont intégré les valeurs morales du vivre-ensemble, celles-ci ne sauraient se confondre avec ce qui fait leur message propre. Code de conduite d'un côté, libération existentielle de l'autre.

Il est vrai que la confusion est pourtant facile. Combien de fois on entend dire qu'un-tel, quoique incroyant, est pourtant « meilleur chrétien que la plupart des chrétiens » ? Sous-entendu : il est d'une haute exigence morale. Mais s'il est juste qu'être chrétien implique une éthique, l'inverse n'est nullement requis. On peut parfaitement vivre une vie très morale sans croire en quelque dieu que ce soit.

Le bavardage... vient du malin

Il faut avoir cela à l'esprit quand on scrute la Bible à la recherche de ce qu'elle a à dire du mensonge. Nous y trouvons de multiples condamnations de toute tromperie qui correspondent à cette ancienne veine de sagesse commune à toutes les religions. En premier lieu nous pensons évidemment au Décalogue : *Tu ne porteras pas de faux témoignage contre ton prochain*. Ici le mensonge n'est pas nommé comme tel mais semble limité au seul faux témoignage contre un autre humain, notamment devant un tribunal. Pour garantir encore davantage l'établissement de la vérité, le Décalogue condamne expressément le parjure. Et le Jésus va encore plus loin : *Que votre parole soit oui, oui, non, non ; ce qu'on y ajoute vient du malin*¹. L'excès de parole est ici assimilé au mensonge, dans la relation à l'autre comme dans celle à Dieu : *En priant, ne multipliez pas de vaines paroles, comme les païens, qui s'imaginent qu'à force de paroles ils seront exaucés*². Comme quoi le bavardage et la langue de bois ne datent pas d'hier. Ils relèvent du paganisme !

L'origine de la confusion des genres

D'autres passages montrent comment s'opère l'intégration de la morale dans la religion : Par exemple : *Celui qui se livre à la fraude n'habitera pas dans ma maison ; celui qui dit des mensonges ne subsistera pas en ma présence*³. Dieu est utilisé ici comme

¹Mt. 5, 37

²Mt. 6, 7.

³Ps. 101, 7

garant de lien social. Nous comprenons mieux maintenant l'origine de la confusion des genres : elle est d'abord à imputer aux auteurs bibliques qui veulent donner du poids aux valeurs morales par la référence à l'autorité de Dieu lui-même. Ils ont quelques excuses tant il est important que le lien social puisse se fonder sur une parole solide. Mais le procédé est contestable : il sert à l'occasion pour imposer des conduites sociales qui n'ont aucun fondement dans la foi, comme le port du voile – requis par l'apôtre Paul pour les femmes à Corinthe⁴. Toute référence à un ordre divin dans le domaine de la conduite sociale mérite d'être soupçonnée d'abus de pouvoir !

Les faux prophètes

Dans la Bible, cet abus avait pour nom les « faux prophètes ». Et pour souligner que même ceux-là n'échappent pas au pouvoir de Dieu, l'auteur biblique précise que *Dieu a mis un esprit de mensonge dans la bouche des prophètes*⁵. Et que font les faux prophètes dans l'Ancien Testament ? Ils rassurent là où le vrai prophète prêche la repentance. Méfions-nous des gens qui nous rassurent ! Ou encore de ces serpents qui nous font croire que nous sommes des dieux. . . Mais il y a aussi les amis de Job qui semblent si pleins de bon sens, et pourtant, Dieu leur dit : *Ma colère est enflammée contre toi et contre tes deux amis, parce que vous n'avez pas parlé de moi avec droiture. . .*⁶

Une attitude existentielle

Mais d'habitude, celui qui est vu derrière le mensonge c'est le diable : *Vous avez pour père le diable et vous voulez accomplir les désirs de votre père. Il a été meurtrier dès le commencement, et il ne se tient pas dans la vérité, parce qu'il profère le mensonge, il parle de son propre fonds ; car il est menteur et le père du mensonge*⁷

L'opposé du mensonge est ici non « dire la vérité » mais « se tenir dans la vérité ». Il s'agit donc moins d'un acte ponctuel que d'une attitude existentielle. Comment fait-on pour se « tenir dans la vérité » ? Voyons le contraire : que fait le diable lorsqu'il tente Jésus ? Il utilise des paroles bibliques. Ces paroles ont donc tout à fait l'apparence de la vérité avec l'autorité divine en plus : *car il est écrit*⁸. . . . Et pourtant, il s'agit bien de « mensonge » ! Il s'agit ici d'utilisation frauduleuse de la vérité. Autrement dit de perversion. *La perversion est le royaume de la parfaite fausse connaissance, qui n'est parfaitement fausse que de ressembler presque parfaitement à la vraie*⁹. Ce qui fait la différence entre vrai et faux, entre bien et mal, c'est justement l'attitude existentielle à partir de laquelle une parole est dite.

⁴1 Cor. 11, 5.

⁵1 Rois 22, 23. (En français cela nous donne même un joli jeu de mot puisqu'on sait que Dieu s'adresse à l'occasion aux hommes par la voie d'un « songe ».)

⁶Job 42, 7.

⁷Jn. 8, 44.

⁸Mt. 4, 6

⁹Denis Vasse. *Le temps du désir*. Paris : Seuil, 1969, p. 73.

Vérité et conduite morale

Quand le père, dans *La vie est belle* de Roberto Benigni , « ment » à son fils, il le fait à partir d'une attitude d'amour. On peut aussi dire une parole vraie à partir d'une attitude de haine!

Ce qui fait la « vérité existentielle » ici, c'est la justesse relationnelle qui est à l'œuvre dans l'amour. C'est en cela que les auteurs bibliques ont raison de relier la parole véritable envers le prochain à l'alliance entre Dieu et l'homme. Mais non pas dans le sens d'une « exploitation morale » où l'agir juste servirait de mérite dans une relation marchande avec une divinité comptable. Bien au contraire : c'est parce que Dieu m'offre son alliance que je peux me tenir dans la vérité, d'abord face à moi-même – car le premier mensonge est celui par lequel on se fait des idées sur soi-même – et à partir de là me permet d'entrer dans une relation de vérité avec les autres. Et par ricochet cette relation de vérité à autrui peut me construire, tant il est vrai que l'homme est structuré par l'autre.

Le mensonge détruit ce tissu relationnel et ce faisant il détruit le sujet proprement humain. Mais le plus gros mensonge c'est de réduire la vérité à une conduite morale garantie par la religion. Rendons à la morale ce qui lui appartient et laissons Dieu nous aimer en vérité!

Chapitre 18

La mémoire

18.1 J'ai tout vu à Hiroshima...

Par essence même, le cinéma est mémoire : il enregistre, conserve, restitue. Comme elle, il omet, se trompe, et son support est vulnérable. Mais comment aborde-t-il lui-même le problème de la mémoire ? Le cinéma circule librement à travers les époques de la vie de ses personnages. En particulier vers le passé. Le « retour en arrière » ou flash-back est aussi vieux que son histoire : en 1919, déjà, Robert Wiene l'utilisait dans *Le cabinet du Dr Caligari*, donnant naissance au procédé le plus classique de la remémoration par un personnage d'un événement de son existence. Un procédé à multiples variantes. L'une d'entre elles est celle du récit fait à d'autres, la mise en scène cinématographique du récit prenant le relais de la parole de celui qui raconte. *Rashomon* d'Akira Kurosawa (1950) en est l'exemple type, abordant même au passage la question de la fiabilité de ce dont on se souvient : plusieurs personnages qui ont assisté ou participé au viol d'une femme et au meurtre de son mari en donnent, en toute sincérité apparente, des témoignages divergents. Autre variante, la remémoration peut être intérieure, donnant l'impression que le personnage voyage à travers ses souvenirs. Voyage le plus souvent très organisé, et partant d'un point de départ judicieusement dramatique, une mort par exemple. Ainsi, *La comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz (1954) commence avec les funérailles de l'ex chanteuse, Maria Vargas, devenue actrice, puis comtesse ; présent à la cérémonie, le metteur en scène Harry Dawes évoque le souvenir de celle dont il a suivi la carrière depuis son commencement. Utilisée dans d'innombrables autres films et sous diverses variantes (*Lettre d'une inconnue* de Max Ophüls, *Sunset boulevard* de Billy Wilder, *Rebecca* d'Alfred Hitchcock, *Land and Freedom* de Ken Loach, plus récemment dans *Un secret* de Claude Miller etc. . . , la liste serait interminable), cette façon générale de mettre en scène les souvenirs relève en fait d'une convention universellement admise et d'un procédé scénaristique : on est loin du fonctionnement réel de la mémoire à l'intérieur de la pensée. Il s'agit plutôt d'une présentation construite du passé, construction dont l'effet dramatique est accru par le fait que les événements sont présentés à travers la subjectivité de personnages qui les ont vécus.

« Rosebud »

Prenons un autre classique : *Citizen Kane* d'Orson Welles (1940). Si ce film est bâti, comme les précédents, sur l'évocation d'un passé très reconstruit – ici des témoins de la vie de Kane interrogés par un journaliste – on y trouve aussi ce que j'appellerais un moment de mémoire pure : le « Rosebud » prononcé par Kane sur son lit de mort, infime flash qui donne accès à la vérité intérieure du personnage.

Si l'exemple est limite dans sa brièveté, il est représentatif de la façon générale dont les cinéastes traitent la représentation de la mémoire – et plus généralement de la conscience – en faisant traverser le présent des personnages par des irruptions de leur passé. Chez Bergman, dans *Les fraises sauvages*, ce sont des scènes de jeunesse qui s'imposent au vieux professeur Borg se retrouvant sur les lieux où elles se sont déroulées. Pour citer des films plus récents, le vieillard de *Terre et cendres* (Atiq Rahimi) est traversé de façon obsessionnelle par la vision de sa belle-fille tentant de s'enfuir, nue, à travers la fumée de son village incendié. Dans *Gangs of New York* (Martin Scorsese), c'est à travers une série de plans courts que le jeune Amsterdam Vallon identifie parmi les « Natives » ceux qui étaient présents, quinze ans plus tôt, lors de la mort de son père. Tout cela reste très conventionnel sur le plan formel. Pour trouver une façon plus originale de mettre en scène un souvenir, évoquons la séquence de *Rois et reine* où Nora évoque la mort de Pierre : par un dialogue qui suggère une autre vérité que les images, par des images qui elles-mêmes manquent de logique dans leur succession, Arnaud Desplechin traduit toute l'imprécision de la mémoire et rappelle que le passé n'est pas inscrit à l'intérieur de nous comme sur la pellicule d'un film impressionné.

Le passé intérieur

Avec cette scène de *Rois et reine*, nous abordons une autre catégorie des cinéastes : ceux qui cherchent à porter à l'écran le secret du cheminement de la conscience. Au premier rang de ceux-ci, sans doute faut-il mettre Marguerite Duras et Alain Resnais : *Hiroshima mon amour* (1958) réunit dans un même aller-retour incantatoire et tragique entre passé et présent, l'amour et la mort, le drame collectif et la douleur individuelle, le souvenir et l'oubli. Plus près de nous, déjà dans *In the mood for love*, mais bien davantage encore dans *2046*, Wong Kar-Wai creuse sa propre voie dans la description du passé intérieur. Il nous conduit dans ce pays de la conscience où le temps n'existe pas, où les événements – que seul le rappel de quelques dates ou faits discrets permet de situer – sont convoqués selon une logique et un écoulement qui ne sont pas ceux de l'enregistrement de la réalité. Il reste toutefois chez lui un respect (relatif) de la chronologie et une séparation nette entre présent et passé : ses films se déroulent intégralement à l'intérieur d'une mémoire interrogée en hors-champ par un M. Chow qui n'existe qu'à travers ce dont il se souvient. Ce n'est pas le cas pour le très « joycien » Raoul Ruiz qui, dans des films comme *Le temps retrouvé* ou *Dias de campo*, procède par associations libres et loopings narratifs, dans un permanent entrechoquement des événements entre présent et passé. Mêlant réalité, souvenir et fantasme selon des règles parfois difficiles à saisir, Raoul Ruiz invite à suivre l'écoulement du flux d'une conscience dont l'identité s'est

construite à mesure du dépôt des alluvions du temps.

Failles et cicatrices

Mais si la mémoire construit l'identité, le passé a infligé des cicatrices qui, à l'occasion, se réveillent. Les personnages de *Mystic River* de Clint Eastwood sont ainsi blessés à jamais par un traumatisme subi dans l'enfance. Traumatisme qui, toujours actif trente ans plus tard, contribue à resserrer les nœuds du drame autour duquel est bâti le film ; ainsi encore, dans *Portier de nuit* (Liliane Cavani), Lucia, ancienne déportée, retombe sous le joug de l'homme qui l'avait torturée et qu'elle retrouve à Vienne en 1957. Des cicatrices corporelles peuvent, elles aussi, être le signe d'une histoire, donc d'une mémoire : dans *Nos traces silencieuses*, le stigmate d'une brûlure sur la cheville de Sophie Brédier – Coréenne adoptée à quatre ans par un couple de Français – est le point de départ d'une enquête sur une origine oubliée. Car la mémoire pèse par ce qu'elle garde comme par ce qu'elle efface. Cet effacement peut être salutaire et laisser une ardoise vierge pour l'écriture d'une autre vie : c'est le cas de *L'homme sans passé* (Aki Kaurismäki) à qui une agression sauvage a fait perdre la mémoire et qui se reconstruit une nouvelle identité. Il peut être aussi une progressive plongée dans l'abîme : c'est ce qui arrive à Claire dans *Se souvenir des belles choses* de Zabou Breitman ; frappée d'oubli comme d'un coup de foudre, elle voit peu à peu, avec sa mémoire, se désagréger ce qui la reliait au monde. Autre confrontation avec l'oubli particulièrement originale, *Valse avec Bachir*, décrit, cette fois sous la forme d'un film d'animation, la plongée de son auteur Ari Folman dans les profondeurs de sa mémoire et de celle de ses proches pour y retrouver ses souvenirs effacés de la guerre du Liban et du massacre de Sabra et Chatila. Terrifiant pouvoir de la mémoire sur ce que nous sommes et sur notre adhérence à la réalité ! Il ne pouvait que tenter un certain nombre d'auteurs à pousser le bouchon au delà du réel. Les exemples sont nombreux. Je n'en citerai ici que les plus récents : dans *Mémoire effacée* de Joseph Ruben, Terry a perdu son fils... mais celui-ci n'existe que dans son souvenir, le monde autour d'elle n'en porte aucune trace ; dans *Un crime dans la tête*, Jonathan Demme imagine un candidat à la vice-présidence des Etats Unis dont les souvenirs ont été manipulés chirurgicalement pour le mettre au service des intérêts d'un trust international ; enfin, dans *Les jours où je n'existe pas*, Jean-Charles Fitoussi met en scène un personnage dont un jour sur deux s'efface, laissant un blanc dans son existence.

Devoir de mémoire

Il est encore une autre forme de mémoire : celle des événements terribles qui ont marqué un peuple et dont le cinéma témoigne pour que trace en soit gardée et que l'humanité se souvienne. Le documentaire en est souvent le mode d'expression privilégié, soit qu'il compulse des archives et les porte à l'écran, soit qu'il procède par des enquêtes auprès des survivants. Sidérante confrontation entre bourreaux et victimes, *S 21, la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh est ainsi un bouleversant document sur le martyre du peuple cambodgien. Mais c'est la seconde guerre mondiale et la Shoah

qui ont donné lieu au plus grand nombre de films appelant à ne jamais oublier. Citons *Nuit et brouillard*, d'Alain Resnais et Jean Cayrol (1955), terrible voyage dans l'horreur des camps à travers des images d'archives. Citons *Shoah*, film somme de plus de neuf heures que Claude Lanzmann a mis dix ans à réaliser (1975-1985) et qu'il a prolongé en 2001 avec *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*. Là, pas de documents d'archives, mais d'inlassables interrogatoires des survivants (bourreaux, victimes, témoins) poussés jusqu'au bout d'eux mêmes à évoquer l'insupportable et à dire l'indicible. Citons encore *La petite prairie aux bouleaux*, une fiction cette fois : dans une démarche qui tient à la fois de la quête, du cérémonial et du pèlerinage, Marceline Loridan-Ivens y met en scène son propre personnage d'ancienne déportée se rendant à Auschwitz pour un douloureux face à face avec les ombres.

18.2 « Souvenez-vous de ces choses et soyez des hommes ! »

Les subjectifs de la mémoire

La mémoire est subjective, nous l'avons vu. « Subjectif » est ici à prendre dans les deux sens du terme.

Celui d'abord du langage courant, s'opposant à « objectif », désigne un manque de fiabilité dû à l'interférence des émotions. Nos souvenirs sont en effet teintés par l'affectif qui les accompagne. Un ordinateur enregistre tout ce qu'on lui fournit comme information (enfin, en principe...); l'homme, quant à lui, sélectionne et confère une valeur particulière à ce qu'il choisit de garder. A première vue on pourrait le regretter, mais cette sélectivité sert notre survie. En effet, en classant nos souvenirs par importance, la mémoire nous permet de nous y retrouver, de pouvoir nous rapporter qu'à ceux qui sont importants à ce moment-là.

Une information ne prend donc sens qu'insérée dans un tissu de valeurs affectives. Elle n'est jamais neutre, « objective », même quand elle est présentée comme telle – et nous ferions bien de nous en souvenir en regardant la télévision.

L'autre sens du terme « subjectif » désigne la relation au « sujet » en tant qu'être autonome. La mémoire est à la fois une condition et une fonction du sujet. Elle est reconstruite à chaque instant par l'individu en fonction des questions pertinentes du moment. S'il a faim, il va se souvenir surtout des lieux où trouver à manger, plutôt que de ses devoirs d'école. Et ces lieux seront aussitôt classés en endroits où l'on mange bien et d'autres où l'on mange mal ou qui sont liés à d'autres souvenirs négatifs. La somme des souvenirs pertinents détermine alors le comportement adéquat à la situation donnée.

Jean Lods a montré comment le cinéaste se sert d'une *présentation construite du passé*¹ dans une intention dramatique. Dans la vraie vie, cette construction de la mémoire est incessante et a pour but d'adapter le mieux possible notre conduite aux contraintes du présent et du futur; « réalité, souvenir et fantasme » se mêlent constamment dans notre conscience, construisant au fil du temps une identité dont la cohérence est bien moins évidente que nous aimons à le croire. Et le « sujet » dans cette histoire? Jean Lods parlait du *terrifiant pouvoir de la mémoire sur ce que nous sommes et sur notre adhérence à la réalité*.

Que sommes-nous donc au juste, quel rôle joue notre mémoire et quel rapport entretient-elle avec notre vie?

« La mémoire du juste dure toujours » ou la survie symbolique

Dans la Bible, la « mémoire » d'une personne désigne une certaine qualité de vie, à savoir la survie dans la mémoire des hommes. Se souvenir d'une personne décédée, quoi de plus naturel pour les proches? Et plus la personne a été appréciée, plus fort et plus durable sera le souvenir qu'elle laisse. Ainsi le psalmiste affirme : *la mémoire du juste dure toujours* (Ps. 112, 6). Cette mémoire collective est assimilée à une (sur)vie symbolique. L'acte héroïque, même quand il fait perdre la vie à son auteur, lui assure

¹Cf. p. 18.1.

au contraire une longue survie symbolique, jugée préférable à la vie terrestre par tous les héros de l'histoire.

Quand « vivre » signifie vivre dans la mémoire des hommes, « mourir » signifie être effacé de cette mémoire. Mais la mort symbolique va encore plus loin.

Ainsi, quand le psalmiste appelle de ses vœux le châtement de son ennemi, il ne se contente pas de souhaiter sa mort, mais encore celle de ses descendants, anéantissant toute trace dans la mémoire des hommes². Cette première mort symbolique est doublée par cette autre : la persistance du souvenir des péchés de l'ennemi et de sa famille dans la mémoire de Dieu³. Mort absolue celle-là : *Si tu gardais le souvenir des iniquités, Eternel, Seigneur, qui subsisterait⁴ ?* Quand plus rien subsiste de moi que la seule conscience éternelle de mon péché, voilà la mort symbolique.

Par contre, quand Dieu se souvient de l'homme (en oubliant ses péchés...), cela signifie délivrance. Ne citons parmi les nombreux exemples que Noé⁵ et Anne⁶ dont il est dit que Dieu « se souvient ». Tout au long de la Bible, l'homme, dans sa détresse, appelle ainsi Dieu à se souvenir de lui : *Eternel, souviens-Toi de Ta miséricorde...⁷* La « vraie » vie désigne donc l'existence dans la mémoire de Dieu, une mémoire bienveillante qui efface les transgressions pour garder et chérir seulement ce que l'homme ressent comme son être intime, son identité véritable. Mais quelle est-elle puisque nous avons vu que notre conscience la reconstruit sans cesse à partir d'éléments tant subjectifs qu'objectifs ?

« Faites ceci en mémoire de moi »

Dieu appelle l'homme à se souvenir de Lui. Lors de l'instauration de la Pâque, Il lui prescrit des gestes et paroles rituelles destinées à entretenir le souvenir de la sortie de l'esclavage. « *Tu diras alors à ton fils : c'est en mémoire de ce que l'Eternel a fait pour moi, lorsque je suis sorti d'Egypte⁸*. Ici le rite doit entretenir la mémoire, la mémoire fonde la foi et la foi ouvre le chemin vers le futur. Très souvent, aux moments importants de son histoire, Israël fait ainsi mémoire des bienfaits du passé pour réaffirmer sa foi. Marie le fait aussi lors de son Cantique⁹ : elle donne sens à l'événement présent en le rattachant aux bienfaits de Dieu pour son peuple.

On pourrait parler d'un « devoir de mémoire », mais dans un sens différent de celui qu'on donne d'habitude à ce terme : non pas se souvenir des horreurs passées mais des choses bonnes, afin que ce souvenir structure un avenir possible. De même Jésus, lors de la dernière Cène, donne sens au rite en disant à ses disciples : *Faites ceci en mémoire de*

²Ps. 109, 13a et 15b : *Que ses descendants soient exterminés... Et qu'il retranche de la terre leur mémoire.*

³*Ib.*, v. 14-15a : *Que l'iniquité de ses pères reste en souvenir devant l'Eternel, et que le péché de sa mère ne soit point effacé ! Qu'ils soient toujours présents devant l'Eternel...*

⁴Ps. 130, 3.

⁵Gn. 8, 1.

⁶1 Sam. 1, 19.

⁷Ps. 25, 6.

⁸Ex. 13, 8.

⁹Luc 1, 44-55.

*moi*¹⁰.

Un avenir possible est un avenir qui fait sens, et ce sens est donné, « configuré », par la mémoire. Parfois à posteriori. Ainsi, quand Jésus entre à Jérusalem, *ses disciples ne comprirent pas d'abord ces choses, mais lorsque Jésus eut été glorifié, ils se souvinrent qu'elles étaient écrites de lui*¹¹. . . De même les femmes au tombeau se souviennent des paroles de Jésus et c'est alors que celles-ci éclairent à la fois le passé, le présent et l'avenir¹².

Comme le souvenir du péché dans la mémoire de Dieu équivaut à une mort symbolique, ainsi le sens qui s'ouvre quand l'homme se souvient de Dieu constitue la dimension symbolique de sa vie. Cette mémoire « formatée » par la foi fonde alors le sujet croyant.

Mais elle le dépasse en même temps : le sujet ne se réduit pas à ce qu'il sait et comprend de lui-même. Il se reconnaît au contraire comme étant maintenu dans la mémoire de Dieu qui à la fois le précède et transcende les limites de la mort physique. Cela n'a rien avoir avec l'immortalité de l'âme imaginée par la philosophie grecque. C'est plutôt de confiance qu'il s'agit. Confiance qu'un Autre que moi garde et hérite ce que je suis, même si je ne le sais ni le comprends moi-même, même avant ma naissance, même après ma mort. Cette confiance permet alors une vie humaine véritable, libérée de l'obsession de mon propre moi.

Ainsi, quand les idoles de Babylone s'écroulent, Dieu dit à son peuple : *souvenez-vous de ces choses et soyez des hommes!*¹³

¹⁰Luc 22,19.

¹¹Jn. 12, 16.

¹²Luc 24, 8.

¹³Es. 46, 8.

Chapitre 19

Le temps

19.1 « Ô temps, suspends ton vol ! »

... implorait Lamartine...

S'il avait été dans un film, il aurait pu être exaucé et immobilisé, sinon pour toujours au moins pour la durée du film, avec sa bien-aimée, au bord de son lac. Car le cinéaste est maître du temps de son récit : il le coupe, le taille, le comprime, le dilate à volonté. Mais, parallèlement, son film est enfermé dans l'inflexible durée correspondant à la longueur de sa pellicule. Ces deux données, caractéristiques du 7^{ème} Art, dérivent de la nature de son support : un film est constitué de segments narratifs, juxtaposés par des raccords. C'est dans la dimension des segments et leur juxtaposition que se trouve pour le cinéaste la liberté de sculpter le temps, et de modeler la durée de son récit en fonction de celle, toute différente, de la projection.

Du temps du film à celui du spectateur

Ces deux univers, celui du récit et celui du film projeté, sont si disjoints temporellement que le cinéaste trouve souvent indispensable d'introduire des balises dans le second pour repérer où l'on en est dans le premier. Les procédés pour cela restent en général assez conventionnels : horloges, éphémérides, paysages modifiés au rythme des saisons, incrustations sur l'écran, voix off... Outre ce rôle de marqueurs du temps, ces procédés ont souvent une autre fonction : celle de transporter le spectateur dans l'univers du récit et de lui donner l'impression qu'il est « en temps réel » et qu'il vit l'action en même temps qu'elle se déroule. Avec, pour conséquence, un accroissement de l'intensité dramatique, quand ces coups de projecteur sur le temps qui s'écoule servent à montrer le rapprochement d'une butée inéluctable. Ainsi, dans *Le train sifflera trois fois* de Fred Zinnemann, l'écoulement angoissant du temps est-il régulièrement rappelé au spectateur par des plans d'horloge ou de montre.

Mais ce « temps réel » existe-t-il vraiment ? Sans doute, dans un film comme *Douze hommes en colère* de Sidney Lumet, le spectateur est-il associé, minute par minute, aux débats du jury, et la somme de la durée des plans correspond bien à la totalité

de la délibération. Mais chaque plan s'inscrit dans une référence d'espace et de temps, et chaque nouveau plan implique une nouvelle référence dont la juxtaposition avec la précédente n'est pas certaine. Au fond, le seul film véritablement en « temps réel » est celui qui ne comporte qu'un seul plan tourné en continuité. Il y a peu d'exemples de telles tentatives. Le plus célèbre est *La corde* d'Alfred Hitchcock : il se déroule en un seul plan séquence, depuis la strangulation du début jusqu'à la découverte des coupables à la fin... sans que le spectateur se rende vraiment compte du parti pris initial.

L'impression de temps

Car le temps est avant tout la conscience que l'on en a. Conscience de la vie qui fuit ou des minutes qui n'en finissent pas. Et là, ce qui joue, c'est le montage, le nombre et la durée des plans, c'est la dynamique interne des images, c'est leur richesse en informations nouvelles, c'est la mobilité de la caméra.

C'est par la lenteur, la longueur et l'amplitude de ses plans-séquence que Theo Angelopoulos, dans *L'éternité et un jour*, traduit l'ultime méditation sur la vie à laquelle se livre son écrivain. C'est par l'immobilité de ses personnages et la fixité de ses plans que Shinji Aoyama, dans *Eureka*, rend le flottement hors du temps dans lequel sont plongés les deux adolescents et le chauffeur d'autobus de son film. Et, bien que leurs propos soient différents, aussi bien Antonioni dans *L'avventura* qu'Amos Gitai dans *Kedma* traduisent la dilatation du temps par des panoramiques ou des travellings dont l'effet de lenteur est multiplié par la lenteur de ce qui se déroule dans le cadre. Parmi les exemples extrêmes dans ce domaine, on peut citer les plans séquence de Bela Tarr dans *Les harmonies Werckmeister*, ou encore les plans de lever et de coucher de soleil, absolument fixes et durant plusieurs minutes, dont Carlos Reygadas encadre son film, *Lumière silencieuse*. Si les réalisateurs précédents s'efforcent d'accroître l'impression de durée en filmant dans la continuité une scène dont la durée dépasse celle normalement attendue (ou supportée) par le spectateur, d'autres obtiennent cet effet grâce au montage : chaque changement de plan brouille les cartes en supprimant la continuité temporelle. Ainsi, dans le duel final de *Il était une fois dans l'Ouest*, l'utilisation répétée du champ contre-champ donne l'impression que Charles Bronson et Henry Fonda n'en finissent pas de s'avancer l'un vers l'autre, tandis que, dans le *Molière* d'Ariane Mouchkine, la répétition des mêmes plans rend interminable la tragique montée d'escalier de Molière agonisant.

Les ellipses

L'œil du spectateur est habitué maintenant aux raccords par lesquels on passe de façon discontinue d'un temps du récit à un autre. Habilement introduites, les ellipses ainsi réalisées permettent de donner l'impression de suivre de manière continue un récit dont la durée réelle est beaucoup plus longue que celle de la projection : les deux heures du film de Laurent Cantet, *Entre les murs*, correspondent à des événements se déroulant en fait sur toute une année scolaire, sans que le spectateur ait jamais une sensation de rupture. L'usage de telles ellipses permet aussi au réalisateur, en ne conservant que ce qui est essentiel à son film, d'augmenter son intensité dramatique. Une intensité qui fait

parfois appel à une sorte de rémanence psychologique proche de la rémanence rétinienne : dans *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar, la course contre la mort à laquelle se livre l'équipe médicale qui transporte le cœur d'Esteban est ainsi découpée en une suite de pointillés temporels qui accentuent la sensation d'urgence.

De manière comparable, Orson Welles, dans *Citizen Kane*, décrit, en quelques scènes séparées les unes des autres par des ellipses, l'évolution du couple Kane-Emily : succession d'instantanés échantillonnant leur vie conjugale, elles conduisent du couple amoureux des début du mariage aux époux qui ne se parlent plus et lisent des journaux concurrents.

Plus marquées encore, les ellipses qui permettent de sauter une partie importante de la vie des personnages : une ellipse d'une quarantaine d'années, met bout à bout les deux parties du *Festin de Babette* (Gabriel Axel). De même, dans *Une partie de campagne* de Jean Renoir, la jeune fille, dont nous suivons l'éveil amoureux au début du film, apparaît ensuite, bien plus tard, comme une femme mal mariée et ne vivant que dans le regret d'une journée de bonheur.

La plus longue ellipse de ce genre est sans doute celle où, dans *2001 Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick passe de l'ère préhistorique à celle des hommes dans l'espace, la transition étant réalisée par le lancement dans le ciel d'un fémur qui se transforme en vaisseau spatial. Par contre, pas de souci de soigner la transition chez Pedro Almodovar. Que ce soit dans *Tout sur ma mère* ou *Parle avec elle*, les sauts dans le temps sont simplement indiqués par une date ou par un « carton » : « Deux mois plus tard », « Trois semaines après » . . . Ce procédé est d'ailleurs redevenu courant dans l'ensemble du cinéma contemporain.

Si l'ellipse est un chemin de traverse entre les dédales du temps à parcourir, le flash-back permet un retour en arrière sur le passé des personnages. Là encore *Citizen Kane* s'impose comme un modèle d'école, sa construction reposant sur les récits successifs de témoins de la vie de Charles Foster Kane. Ce procédé du flash-back se retrouve dans de nombreuses œuvres où l'auteur revisite la vie écoulée de ses personnages à partir d'un présent qui correspond souvent à la fin d'une existence. Billy Wilder l'utilise dans *Boulevard du crépuscule*, mais aussi Marcel Carné dans *Le jour se lève*, Mankiewicz dans *La comtesse aux pieds nus*, Claude Sautet dans *Les choses de la vie*, ou encore Ingmar Bergman dans *les fraises sauvages*. Dans le cinéma plus contemporain, ces retours vers le passé se font souvent de manière plus brutale, moins annoncée, et sans souci d'un raccord en douceur entre les différentes temporalités : dans *Gangs of New York* par exemple, Martin Scorsese insère parfois dans le fil de son histoire de très brèves images du passé qui sont comme autant de flashes de mémoire venant traverser la conscience d'Amsterdam Vallon ; *2046* de Wong Kar-Wai est construit sur une succession de séquences où l'on ne cesse de faire des allers et retours entre le présent de M. Chow et ses souvenirs ; *Adoration* de Atom Egoyan se présente comme un puzzle temporel où l'ordre des événements ne peut être établi qu'à posteriori.

Le temps de la conscience

Pour ces derniers auteurs et pour d'autres contemporains, le temps cesse d'être un simple paramètre inscrivant une histoire dans une durée. Il fait partie de la matière même

du film et en est un des paramètres au même titre que les événements qui s'y déroulent. Si, dans *In the mood for love*, Wong Kar-Wai pose des repères temporels rassurants (Hong-Kong 1962, Singapour 1964...), entre ces bornes s'écoule une matière filmique brute dont les hésitations, les ellipses, les répétitions, les corrections, correspondent à la description du fonctionnement de la mémoire de M. Chow. C'est une tentative somme toute comparable de mettre en images un courant de conscience dans toute son incohérence et sa fragmentation que nous offre A. G. Iñárritu dans *21 grammes*. Raoul Ruiz, lui, va encore plus loin dans *Le temps retrouvé*. Ici, les époques se mélangent, un souvenir en appelle un autre par ricochet, un mot fait renaître une scène. Avec une très grande ambition : saisir l'insaisissable magie qui fait passer Marcel Proust du souvenir à l'acte de création. Plus ancien, sans doute, mais tout aussi novateur, Alain Resnais, dans *L'année dernière à Marienbad*, impose une quasi-absence de récit où les reprises lancinantes et les passages à peine discernables entre passé et présent donnent la sensation d'un temps immobile à l'intérieur duquel se déplacent de lents personnages que guette la pétrification éternelle des statues.

Peut-on aller encore plus loin dans la description du temps ? Le temps nous le dira.

19.2 Le temps, cette illusion

*Mille ans sont à tes yeux comme le jour d'hier quand il n'est plus, et comme une veille de la nuit*¹.

Temps objectif, temps subjectif

Le problème ne date pas d'aujourd'hui. Le temps qui passe, insaisissable, et qui inexorablement nous rapproche de notre fin, est une source de joie et de souffrance depuis la nuit des temps. Depuis toujours l'homme cherche à rendre compte de son expérience en la reliant à l'ensemble de ce qu'il a pu apprendre par ailleurs et notamment aux récits des ancêtres. L'enjeu est celui de découvrir le sens de cette dimension que nous nommons le temps.

La plupart des peuples de l'Antiquité ont déduit du retour régulier des saisons un « éternel retour »² de toute chose, une structure cyclique du temps ; le judaïsme au contraire a développé l'idée d'un temps linéaire, entre la création et la fin du monde. Cette linéarité implique l'idée du progrès, un des piliers de notre société qui a participé à l'émergence de la science. En effet, si toute chose revient éternellement identique à elle-même, pourquoi chercher à changer quoi que ce soit ?

Mais ces conceptions du temps, cyclique et linéaire, ne sont pas en opposition absolue : elles s'interpénètrent partiellement.

Le grec du Nouveau Testament utilise deux termes différents pour désigner le temps : *kronos* et *aion*. Le premier désigne plus volontiers le temps linéaire, historique ; le second, souvent traduit par « siècle », exprime plutôt une qualité différente du temps. En tant qu'éternité, *aion* fonde le temps historique et en constitue l'aboutissement. Il y a aussi des expressions qui opposent deux fois *aion* : elles désignent alors deux ères, celui-ci et l'autre, le monde d'ici et l'au-delà. Cette conception est déjà connue du judaïsme tardif. Mais parfois cette opposition dans le temps se transforme en opposition qualitative. Paul l'utilise dans l'épître aux Galates³ pour distinguer les enfants du monde et les enfants de la foi en les comparant à Ismaël et Isaac. C'est ainsi que la vie éternelle en vient à désigner une qualité particulière du temps, conception qui se retrouve particulièrement dans l'évangile de Jean.

Temps linéaire et temps discontinu

Transposé sur notre perception d'aujourd'hui on pourrait dire que d'une part nous avons un temps linéaire, mesurable – et nous ne pouvons d'ailleurs mesurer le temps de façon vraiment précise et universelle que depuis peu⁴ – et d'autre part nous vivons de façon affective un temps discontinu qui s'étire quand nous souffrons et qui semble passer

¹Ps. 90, 4.

²Mircéa Eliade. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1949.

³Gal. 4, 25s.

⁴La notion de « temps réel » ne devient effective qu'avec les ordinateurs. Cf. pour les germanophones l'article plein d'humour de Jörg Kaiser : « As time goes by – Das Konzept der Zeit, ihre Messung und ihre Rolle in Echtzeitsystemen », in : Klaus G. Gaida, *Zeitvertreib*, Köln : Salon-Verlag 1998, p.171-233.

à toute allure quand nous sommes heureux. Job dit⁵ : *Mes jours sont plus rapides qu'un courrier ; ils fuient sans avoir vu le bonheur...* Et le Faust de Goethe vend son âme au diable contre la promesse de vivre un instant dont il voudrait qu'il dure éternellement.

Le Big Bang a remplacé la création et le Jour dernier a fait place à une fin du monde, envisagée comme possibilité scientifique ; cependant, pour le croyant l'un comme l'autre restent dans la main de Dieu tout comme notre temps discontinu, qui s'égraine comme autant de semences d'éternité.

S'appropriier le passé

Et ce temps affectif connaît les mêmes ellipses et flash-back que le cinéma : nous nous projetons dans l'avenir et nous nous souvenons du passé. Il s'agit là plus que de simples jeux de l'imaginaire. Notre identité se construit par l'intégration du passé et par notre capacité à nous en servir pour élaborer un projet d'avenir. S'appropriier le passé ne signifie pas sacrifier à la « commémorite », mais plutôt à la façon dont les Juifs fêtent la Pâque : en répétant les mêmes gestes, les mêmes paroles, ils calquent la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes sur celle de leurs ancêtres, une conscience d'être libérés par Dieu.

Même notre propre passé est sujet à une ré-appropriation : la conscience que nous avons des choses à posteriori n'est jamais celle du moment où les choses se sont passées ; notre mémoire ne fonctionne pas comme celle d'un ordinateur qui stocke des données de façon invariable⁶, mais elle les réorganise à chaque instant de manière nouvelle en fonction des expériences intervenues entre temps. C'est pourquoi notre mémoire n'est que moyennement fiable, elle colore son contenu en fonction de la valeur affective que nous lui attribuons. Mais elle est aussi accessible à une remise en question volontaire sous l'influence d'une instance extérieure, comme c'est le cas pour le croyant qui se place devant Dieu pour regarder sa vie passée.

De même nos projets d'avenir ne sont pas une simple projection linéaire mais informés par nos désirs, eux-mêmes façonnés ou non par notre foi. Des croyances ancestrales voudraient voir cet avenir écrit quelque part, dans les étoiles ou ailleurs. Cette croyance est déjà combattue dans la Bible⁷ car elle mine la foi en Dieu seul comme seigneur de l'Histoire.

Hans Jonas, grand penseur juif, a développé l'idée, en vérité très proche des conceptions chrétiennes, d'un Dieu complètement engagé dans le devenir du monde dont il a confié la responsabilité à l'homme, d'un Dieu, donc, à la fois solidaire des souffrances de l'homme et de ses efforts de faire advenir la divinité⁸.

⁵Job 9.25. :

⁶Cf. ci-dessus, chap. 18.2, p. 137.

⁷Cf. par exemple Deut. 18, 10-14 : *Qu'on ne trouve chez toi personne... qui exerce le métier de devin, d'astrologue, d'augure, de magicien, d'enchanteur, personne qui consulte ceux qui évoquent les esprits ou disent la bonne aventure, personne qui interroge les morts ; car quiconque fait ces choses est en abomination à l'Eternel ; et c'est à cause de ces abominations que l'Eternel, ton Dieu, va chasser ces nations devant toi. Tu seras entièrement à l'Eternel, ton Dieu. Car ces nations que tu chasseras écoutent les astrologues et les devins ; mais à toi, l'Eternel, ton Dieu, ne le permet pas.*

⁸Hans Jonas. *Le concept de Dieu après Auschwitz*. Paris : Rivages, 1994.

Si nous comprenons avec Augustin⁹ Dieu comme éternel au sens non d'un temps linéaire étiré à l'infini mais celui d'un Etre a-temporel, au-delà du temps, essence même d'une présence plénière, alors nous pourrions dire qu'il relève de la responsabilité de l'homme de faire advenir l'éternité comme qualité du temps à travers même le déroulement de l'Histoire linéaire.

Qualité du temps, qualité de la vie

Kronos enchâssé dans l'éternité, ou l'éternité comme qualité fécondante du temps – le temps nous échappe.

Le cinéma « grand public » depuis pas mal de temps s'écrit à un rythme haletant, peut-être pour conjurer la rapidité de ce temps qui passe, pour se jeter à corps perdu dans cette course, pour ne pas être dépassé par elle. Que le cinéma d'auteur privilégie à nouveau les rythmes lents semble témoigner d'une nouvelle inquiétude, celle de perdre dans cette course la qualité – divine/éternelle? – de notre vie.

⁹ *Confessions*, XI, chap.VII.

Chapitre 20

L'eau

20.1 Eaux vives, eaux mortes

De la goutte à la mer

De l'eau élément à l'eau symbole, de l'eau paysage à l'eau état d'âme, le cinéma donne une large place à l'élément liquide.

Il pleut, dans *Tout sur ma mère* (P. Almodovar), quand le jeune Esteban, renversé par une voiture, meurt sous les yeux de sa mère. Il pleut, dans *La comtesse aux pieds nus* (Mankiewicz), tandis que l'on assiste à l'enterrement de la comtesse Torlato-Favrini, alias l'actrice Maria Vargas. Il pleut sur les vitres de l'ambulance, dans *A tombeau ouvert* (M. Scorsese), alors que Frank, l'ambulancier, est submergé d'angoisse devant son impuissance à soulager les misères humaines. Il pleut des trombes sur les épaules de la petite princesse de *Sia, le rêve du python* (Dani Kouyaté) qui, devenue mendicante, s'enfuit dans les rues d'une capitale africaine ensevelie sous l'averse. Il pleut, dans *Kippour* (Amos Gitai), alors que les infirmiers essaient vainement de porter sur un brancard un blessé étendu dans la boue, et qui leur glisse entre les mains comme une savonnette. Il pleut dans *La moustache* d'Emmanuel Carrère, quand Marc se demande si la folie n'est pas en train de le gagner. Et ne parlons pas des films-catastrophes comme *La mousson* (H. Clarence Brown, 1939) où la pluie, avec le renfort d'alliés titanesques comme le vent ou le tremblement de terre, devient typhon, cyclone, ouragan, et apporte destruction et engloutissement : le plus souvent, au cinéma, la pluie accompagne – ou provoque – la tristesse, la souffrance, la mort. Bien sûr, il y a des contre-exemples : il y a le tambourinement joyeux des gouttes sur le parapluie de *Singing in the rain* (Stanley Donen) ; il y a la pluie fertilisante des grands films lyriques, je pense par exemple à *La terre* d'Alexandre Dovjenko (1930) ; il y a celle qui, tombant sur les rizières, à la fin de *Les sept samouraïs* (A. Kurosawa) symbolise la victoire du paysan éternel sur le guerrier de passage. Mais, statistiquement, c'est faible. En général, la goutte qui tombe du ciel fait mal. Peut-être parce que la pluie, c'est ce qui ruine la lumière, c'est ce qui, en s'abattant sur le monde et en l'imprégnant, remet en cause la séparation du ciel et des eaux et recrée de façon symbolique la confusion originelle d'avant la Genèse.

Eaux mortes...

Mais, une fois tombée, l'eau perd-elle son caractère de messagère endeillée ? Cela dépend. Si elle imprègne le sol, si elle grossit les étangs, si elle perpétue marais et tourbières, si elle se fait stagnante, immobile, alors oui, elle persiste et signe dans sa vocation à exprimer les troubles profondeurs de l'âme. Et crée le climat de nombreuses réalisations cinématographiques : dans la *Mort à Venise* de Luchino Visconti, c'est la mort à l'œuvre dans le corps vieillissant du chef d'orchestre Aschenbach qui s'exprime à travers la peste moite et fiévreuse de la lagune. Dans *La leçon de piano* de Jane Campion, les averses diluviennes, la végétation inextricable et saturée d'eau, les chemins rendus impraticables par la boue, créent un univers rempli d'étouffement et de violence sourde. Même torpeur délétère dans *La ciénaga* (le marécage), où la réalisatrice argentine Lucrecia Martel établit une correspondance visuelle entre le croupissement provoqué par le climat tropical et l'enlèvement social d'une famille décadente. Glauques aussi, les aquariums de *Exotica* (Atom Egoyan) dont les images inquiétantes ajoutent au malaise créé chez le spectateur par l'étrange personnage trafiquant d'animaux exotiques. Point extrême dans ces films où l'eau morte est l'expression de la décomposition, l'œuvre du Taiwanais Tsai Ming-Liang : que ce soit dans *The hole* ou dans *La rivière*, l'humidité imprègne toute chose, suintant des murs, décollant les tapisseries, tombant goutte à goutte des plafonds...

Pas d'idée de milieu corrompu, sans doute, dans les piscines, l'eau y est claire. Mais immobile, comme la mort même. Que l'on enferme cette transparence figée entre quatre murs qui renforcent l'idée de tombeau, et l'on comprend que les piscines servent de cadre expressionniste à bien des morts tragiques. Ainsi les noyés de *Eaux profondes* (Michel Deville) ou de *Sunset boulevard* (Billy Wilder). Mais avant la mort elle-même, le fantasme de celle-ci : dans *La tourneuse de pages*, c'est dans l'eau d'une piscine que se laisse deviner dans toute sa violence le désir de vengeance et de mort qui anime la jeune Babby-sitter. Autre fantasme, sexuel celui-ci : c'est dans le « sous-l'eau » (comme il y a un sous-bois) d'une piscine que, dans *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma, le désir caché que Marie éprouve pour Floriane, la belle naïade, peut s'exprimer sans crainte d'être démasqué. Dans la même ligne d'inspiration – mais cette fois avec l'idée de symboliser un combat contre la mort –, les traversées rapides, répétées, haletantes, dont Julie sillonne la piscine de *Bleu* de Kieslowski, traduisent sa volonté de lutter contre la noyade de son existence et contre la tentation de s'y abandonner.

...et eaux vives

Mais tout change dès que l'eau se met à couler, se fait ruisseau, puis rivière. Elle cesse alors d'être un piège où l'homme s'engloutit et elle devient symbole de fertilité, de volupté : c'est l'eau de la féminité qui, dans *De l'eau tiède sous un pont rouge* (S. Inamura), vient gonfler de manière surréaliste une rivière à chaque débordement voluptueux de l'héroïne, la belle Saeko, et dans le courant qui s'enfle, les poissons frétilent. Bien que l'effet soit moins appuyé, on retrouve cette même sensualité liée à la rivière dans *Une partie de campagne* de Jean Renoir. Une sensualité aiguisée ici par la conscience

que le bonheur est éphémère et que le temps passe, comme coule le courant. Abbas Kiarostami reprendra ce parallélisme dans son épicurien *Le vent nous emportera* dont la fin nous propose les images d'un ruisseau bruissant et ensoleillé, résumant le « Carpe diem » de son propos : au lieu d'attendre un autre monde, il faut profiter de la beauté de celui-ci et la saisir au moment où elle passe.

Sa majesté, le fleuve

De la rivière, métaphore du temps qui coule irrémédiablement avec ses joies et ses peines, on passe à une autre dimension avec le fleuve, symbole de la vie et de son cours. Immuable et toujours renouvelé, le Gange, dans *Le fleuve* de Jean Renoir, est l'image même de l'humanité qui, de décès en naissance, se perpétue sans fin. Bien d'autres films sont venus nourrir cette symbolique du fleuve. En y ajoutant fréquemment celle du voyage : embarqués sur le courant de l'existence, les personnages en suivront le fil avec plus ou moins de maîtrise sur les accidents de parcours. Dans *Le fleuve d'or*, Paulo Rocha nous emporte le long des rives du Douro dans un conte fantastique où l'amour et la mort se mêlent au gré d'images somptueuses. Dans *Rivière sans retour* (Otto Preminger), Marilyn Monroe et Robert Mitchum dérivent à bord d'un radeau fragile sur une rivière souvent traversée de rapides, et leur voyage aventureux est une forme de quête de soi. C'est la folie qui tient la barre dans *Aguirre*, de Werner Herzog : de l'expédition espagnole partie à la recherche de l'Eldorado dans la forêt vierge péruvienne, il ne subsistera qu'Aguirre, demeuré seul sur un radeau dérivant au milieu de l'étouffante végétation tropicale, et y mourant entouré de singes piaillant. Et l'Ohio sert de cadre à la sinistre traque à laquelle se livre Robert Mitchum dans *La nuit du chasseur* (Charles Laughton) ; là, les images du fleuve sont en quelque sorte à contre-emploi : leur féerie, leur beauté onirique ne font que mieux ressortir la présence maléfique du mal et de la mort.

L'infini de la mer

Au bout des fleuves, la mer. La mer, immensité et éternité. Une immensité qui parfois inquiète, le danger est souvent venu d'elle. Un danger parfois réel, celui créé par les envahisseurs de tout acabit, et l'on tombe là dans un genre foisonnant, celui des films de guerre ou d'aventure. Un danger parfois fantasmé, s'enracinant dans les vieilles peurs de l'humanité : ainsi, *Les dents de la mer* (Steven Spielberg) ressuscite la peur du monstre sorti des profondeurs de l'océan ; ainsi encore, dans *Nosferatu le vampire* de Murnau (comme d'ailleurs dans *Nosferatu, fantôme de la nuit* de Werner Herzog) c'est par la mer, dans un vaisseau infesté de rats, que débarque le vampire, émanation du mal et porteur de la peste ; et la jeune fille dont Nosferatu domine l'esprit à distance, l'attend sur le rivage avec une vigilance de femme de marin. Et dans *Wonderful town*, du Thaïlandais Aditya Assarat, c'est par la mer qu'est venu le tsunami, cauchemar qui pèse encore sur la « ville merveilleuse ».

Mais au delà de la peur, la mer, origine et fin, fascine et ranime les vieux mythes et fantasmes de l'humanité. Comme un ventre maternel qu'on voudrait ne jamais quitter,

elle est le berceau et la tombe pour Danny Boodman T.D. Lemon, le pianiste de *La légende du pianiste sur l'océan* (Giuseppe Tornatore), qui passera son existence dans le paquebot où il est né et ne mettra jamais les pieds sur terre. Brisant l'orgueil d'une humanité qui se croit de taille à dominer la nature, elle provoque le naufrage du *Titanic* (James Cameron), réputé insubmersible. Elle devient le dernier refuge des héros de *Kaïro* (Kiyoshi Kurosawa), chassés de leur terre rendue inhabitable par l'invasion des fantômes. Elle est source de renaissance pour la jeune fille de *Eureka* (Shinji Aoyama) qui, au terme d'une longue absence à elle-même, s'avance dans les flots au cours d'une scène proche d'un baptême. Elle est celle dont la traversée conduit les émigrés aux portes du Nouveau Monde dans *Golden door* d'Emanuele Crialese. Elle représente l'absolu pour le héros du *Grand bleu* de Luc Besson qui s'y enfonce plus profondément à chaque plongée. C'est encore pour un dernier voyage que le paquebot de *Et vogue le navire* (Federico Fellini) prend la mer, conviant à un rituel de mort où ce qui est promis à disparaître dépasse largement la simple immersion en plein océan des cendres d'une cantatrice célèbre. Et, pour le vieil écrivain de *L'éternité et un jour* (Theo Angelopoulos) arrivé à l'ultime frontière de son existence, c'est aussi sur l'infini de la mer que s'ouvrent les portes de l'espace et du temps.

20.2 Eaux vives, eaux mortes

Il fait pleuvoir sur les justes et sur les injustes¹.

L'eau est un élément ambivalent, à la fois vital et mortel, plus encore que le feu, car à la limite on peut vivre sans feu, mais pas sans eau. Il est donc normal que l'homme, dès le début de son histoire, ait inscrit cet élément au plus profond de sa pensée. Et il est tout aussi normal que cette pensée en retrace l'ambivalence. Symbole à la fois pour la vie et pour la mort, l'eau est une des images les plus fortes pour exprimer le mystère de l'existence humaine, dans sa tension entre néant et éternité, grandeur et misère.

L'eau, un symbole de la nuit des temps

Tous les cultes et civilisations anciens connaissent des rites et croyances en rapport avec l'eau, exploitant toutes les facettes du symbole, souvent associées de diverses manières. Le mythe le plus répandu de la force destructrice de l'eau est celui du déluge dont la Bible nous relate deux versions différentes, mais qui est connu en Babylonie et ailleurs.

L'eau comme symbole de vie est tout aussi universelle; ainsi des cultes fertilité intègrent diverses libations; nous connaissons la lutte des prophètes contre ces cultes, associés en Canaan au dieu Baal : ce n'est pas innocent que l'épreuve de force entre Elie et les prophètes païens se joue à travers la pluie².

La croyance en un dieu qui meurt et ressuscite, associée à l'idée de la pluie qui féconde la terre au printemps, est ancienne. On connaît même le symbole de la croix pour dire cette association d'idée : elle représente le dieu Anu chez les Sumériens.

De multiples formes d'initiations connaissent des simulations de noyades pour unir l'adepte à son dieu, gage de participer à sa mort et sa résurrection : quête de soi dont le danger est mis en scène par le mythe de Narcisse se noyant dans son propre reflet.

La création du monde est imaginée à partir du corps d'un monstre aquatique, vaincu par le dieu créateur.

Et pour finir, le rôle purificateur de l'eau est repris dans tous les rites d'ablutions et bains rituels à travers le monde.

Utilisation et subversion du symbole

Symboles et rites ont la peau dure et mieux vaut-il les reprendre, quitte à les subvertir, qu'à chercher à les éradiquer. Ainsi, Paul n'invente rien quand il dit : *Ignorez-vous que nous tous qui avons été baptisés en Jésus Christ, c'est en sa mort que nous avons été baptisés ? ... Or, si nous sommes morts avec Christ, nous croyons que nous vivrons aussi avec lui*³. Paul utilise des symboles compris de tous pour dire autre chose. En effet, dans les cultes anciens les rites d'immersion étaient utilisés en référence à une vision cyclique du temps et des forces immuables de la nature pour soustraire l'adepte

¹Mt. 5, 45.

²1 Rois 18.

³Rom. 6, 3+8.

à ses contingences ; Paul au contraire les inscrit dans l'Histoire : c'est en référence à un événement historique, l'avènement de Jésus Christ, que ses disciples sont invités à orienter leur vie de tous les jours.

Entre déluge et baptême

Si nous comparons Bible et Cinéma quant à leur utilisation respective des symboles aquatiques, quelques surprises nous attendent. Entre déluge et baptême, toutes les significations possibles de l'eau se trouvent dans la Bible, sauf une, si présente dans le Cinéma : celle de la pluie pour dire la tristesse. Comment pourrait-il en être autrement dans une région semi-désertique ? Dans la Bible pas de torpeur glauque, c'est plutôt la sécheresse qui évoque la désolation, la pluie est féconde et bienfaisante (sauf lors du déluge, évidemment). Certes, de « grandes eaux » peuvent être menaçantes, le Psalmiste le sait⁴, et cette menace peut se retourner contre les ennemis et servir ainsi la libération du peuple comme lors de l'exode, quand la mer engloutit l'armée de Pharaon⁵. Mais Dieu a promis qu'*aucune chair ne sera plus exterminée par les eaux du déluge*⁶. La menace semble ainsi conjurée pour privilégier le rôle bienfaisant de l'eau.

Plongée en eaux païennes...

D'autres différences s'expliquent, non par un enracinement géographique différent mais par une opposition radicale des visions du monde sous-jacentes.

En effet, les eaux vives du Cinéma, symbole de fertilité, renouent avec les anciens cultes dénoncés par les prophètes. Le fleuve, immuable et toujours renouvelé, avec la vision cyclique du monde ; la quête de soi avec l'initiation des anciens mystères. La mer, un danger parfois fantasmé, s'enracinant dans les vieilles peurs de l'humanité, avec les mythes de création. Tous les ingrédients du vieux paganisme sont là. Mieux vaut-il d'ailleurs dire le paganisme de tous les temps. Faut-il dès lors condamner le Cinéma ? Que nenni !

... et nage à contre-courant

Je le disais, les symboles et rites ont la peau dure. Indéracinables. Leur reprise, leur subversion par la parole libératrice de l'évangile est toujours à reprendre. Le Cinéma transpose avec des moyens modernes les mêmes valeurs que les conteurs païens, récitant autour du feu les vieux mythes : rendre intelligible de façon sensuelle le monde qui nous entoure en proposant des figures d'identification. Aujourd'hui comme hier il faut partir de ces figures pour témoigner d'une façon autre de comprendre le monde et de s'y inscrire. Pour répéter inlassablement : le monde n'est pas fait à partir de la chair d'un monstre mais il est le résultat d'une parole. L'existence de l'homme ne s'inscrit pas dans le carcan d'un destin immuable mais dans une alliance qui le libère et l'engage. La

⁴P. ex. Ps. 144, 7 : *Délivre-moi et sauve-moi des grandes eaux.*

⁵Ex. 14.

⁶Gn. 9, 11.

fertilité et la sensualité sont le cadeau d'un Dieu qui a partagé cette existence pour en révéler le sens. Il se communique à travers sa parole qui est pour nous source vive.

Il ne s'agit pas d'une opposition entre parole et image, mais du sens à donner et à l'un et à l'autre : mortifère ou vivifiant comme l'eau.

Comme la pluie et la neige descendent des cieux et n'y retournent pas sans avoir arrosé, fécondé la terre, et fait germer les plantes, sans avoir donné de la semence au semeur et du pain à celui qui mange, ainsi en est-il de ma parole qui sort de ma bouche : Elle ne retourne point à moi sans effet, sans avoir exécuté ma volonté et accompli mes desseins⁷.

⁷Es. 55, 10-11.

Chapitre 21

Le désert

21.1 Déserts

Beauté, ressourcement de l'âme et sérénité d'un côté. Dangers, souffrances et solitude de l'autre. Que dit le cinéma des aspects multiples et contradictoires du désert ?

La première association que le mot « désert » suscite est physique : on pense d'abord à un décor et à un milieu. Un décor âpre, difficile, souvent hostile, marqué par des conditions extrêmes. Mais aussi un milieu de vie pour les populations qui y résident et qui y sont adaptées. Ces deux aspects sont d'ailleurs souvent indissociables l'un de l'autre et reflètent des réalités fort différentes.

Avec toutefois une prédominance du torride sur le glacé. Sans doute, à propos du Grand Nord peut on citer les *Sept chants de la toundra* (des Finlandais Markku Lehmuskallio et Anastasia Lapsui), film consacré aux Nénets, ethnie vivant dans la région polaire du nord-ouest de la Sibérie, ou encore *Atanarjuat* (du Canadien Zacharias Kunuk) dont la célèbre course se termine, grâce à l'aide des chaman, par un bond de dix mètres au-dessus d'une crevasse ; de l'autre côté de la planète, l'univers blanc de l'extrême Sud est décrit dans *Liverpool* où Lisandro Alonso raconte le retour du marin Farrel dans son hameau de la Terre de Feu. Toutefois, le plus souvent les peuples du désert que l'on porte à l'écran habitent près de l'équateur. Ainsi, c'est le désert de l'Arizona, territoire des Comanches, qui est évoqué dans *La prisonnière du désert* (John Ford). En changeant de continent, on reste en pleine canicule et en compagnie des nomades Touaregs que filme Raymond Depardon dans *La captive du désert*, tandis que, dans *Lawrence d'Arabie*, David Lean suit la lente et paisible progression des caravanes de bédouins à travers le désert de Jordanie. Quant au Sahara, où se déroule *Le Patient anglais* (Anthony Minghella), la découverte de peintures rupestres y atteste d'une très ancienne présence humaine.

Mais ce même désert, milieu de vie pour les peuples de souche, se transforme en lieu de tous les dangers pour les étrangers qui s'y risquent : dans une séquence célèbre des *Dix Commandements*, Cecil B. DeMille décrit les souffrances endurées par Moïse, chassé d'Égypte, dans sa traversée du désert ; et pour les trois bandits en fuite du *Fils du désert* (John Ford), le désert de Mojave se transforme en pays de la soif et de la désolation.

De façon comparable, pour *Lawrence d'Arabie*, le désert de Nefoud se révèle comme « l'enclume où le soleil frappe », tandis que dans *Dersou Ouzala* (Akira Kurosawa), seule la compagnie du chasseur qui sert de guide au capitaine géo-graphe russe sauve celui-ci d'une mort certaine lorsqu'une tempête soudaine s'abat sur la steppe qu'ils sont en train de traverser. De même, bien que pour d'autres raisons, la traversée du désert afghan par la journaliste Nafas dans *Kandahar* (Mohsen Makhmalbaf), est une traversée de l'horreur. Dans *Babel*, Alejandro González Iñárritu associe ces deux aspects et met en regard le grandiose désert de roc du haut Atlas marocain à celui de sable, torride et mortifère, que tranche la frontière entre USA et Mexique.

Le désert de l'âme

Au delà des paysages auxquels son nom est associé, le mot de désert évoque un autre vide : celui d'une existence frappée de désolation. Entre désert physique et désert de l'âme, la correspondance symbolique est forte. Ainsi, dans *Profession reporter* (Michelangelo Antonioni), le désert dans lequel pénètre le reporter David Locke, au début du film, préfigure ce qui se confirmera par la suite, à savoir le néant où a sombré son existence. Un néant dont il croira pouvoir sortir en changeant ses papiers pour ceux d'un trafiquant d'armes, trouvé mort dans un hôtel. Mais la greffe d'une nouvelle identité ne prendra pas. David mourra dans ce qui ressemble à nouveau à un désert : un hôtel sordide, aux fenêtres grillagées, dominant sur un terrain vague ceinturé de murs.

Si, au commencement de son histoire, David Locke pénètre dans le désert, Travis, le héros de *Paris-Texas*, (Wim Wenders), en sort. Amnésique, mutique, il s'agit pour lui de renouer les fils brisés de son passé et de son identité. Là aussi, l'auteur utilise la puissance métaphorique de l'image pour parler de solitude et de liens rompus : outre la scène inaugurale où Travis laisse derrière lui le désert, on ne saurait oublier la stupéfiante séquence finale où une sordide cabine de peep-show est le théâtre des retrouvailles avec son épouse.

Il n'y a sans doute aucune image véritablement spécifique au désert tel qu'on l'entend dans *Pickpocket* de Robert Bresson. Ce film, pourtant, présente une double proximité avec le thème de ce chapitre. Au plan de la forme, déjà : par sa volonté d'épurer à l'extrême sa mise en scène, d'y gommer tout ce qui n'est pas essentiel à la signification, et de tenter ainsi de saisir l'invisible du sens à travers le visible de la réalité, Robert Bresson développe une démarche comparable à celle du mystique dont la quête spirituelle recherche la transparence et la nudité du désert. Au plan du fond, ensuite, car le sujet de *Pickpocket* est, comme l'étaient ceux de *Profession Reporter* et de *Paris-Texas*, le récit de la traversée d'un désert, ici celui d'une passion, le vol à la tire. Esclave de cette passion comme d'autres sont possédés par la chair, Michel se cuirasse dans une solitude que seule parviendra à briser la grâce de l'amour. Grâce que son orgueil lui interdit longtemps d'accepter et contre laquelle il se débat jusqu'à finir par s'incliner.

Désert et attente

On est plus que jamais dans la métaphore avec *Le désert des Tartares* que Valerio Zurlini a réalisé d'après le célèbre roman éponyme de Buzzatti. Ici, le désert est le creuset d'où doit surgir le Grand Événement qui donnera sens à la vie : affecté à Bastiano, lointaine forteresse à la lisière d'un mystérieux « Etat du Nord » et dont les murailles crénelées se dressent face à une immense étendue désertique, le jeune lieutenant Drogo va passer les 30 ans de sa vie militaire au milieu d'autres officiers (de moins en moins nombreux à mesure que le sablier du temps se vide) unis dans une même et vaine attente : l'attaque des Tartares. Si le désert, dans cette œuvre, est d'abord fantasmé comme le lieu de la réalisation de soi, de la révélation du sens et de l'accomplissement d'une promesse de vie, il se révélera en fait comme un lieu abandonné par l'humain, par Dieu, et privé de toute signification ultime. Le roman de Buzzatti se terminait par la lueur d'un sourire venant éclairer le non-sens. Totalement désespéré, le film de Zurlini fait de Bastiano et des espaces désolés qui s'étendent devant ses murailles un lieu de désertification de l'être.

Pour Abdallah au contraire, jeune candidat à l'exil, attente rime avec espoir dans le film d'Abderrahmane Sissako, *En attendant le bonheur*. Un espoir qui est celui de s'embarquer pour l'Europe à partir de Nouadhibou, petite ville perdue dans les sables du désert et située sur la côte atlantique de l'Afrique, au nord de la Mauritanie. Mais, que ce soit en s'exilant ou autrement, chacun à sa façon est dans l'attente de son destin, donc du bonheur, dans ce film qui se situe dans la redoutable proximité de deux espaces infinis, le désert et la mer. A travers des figures comme Abdallah et sa mère, mais aussi comme la petite apprentie chanteuse à la voix émouvante ou comme Khatra, le jeune garçon que la mort du vieil électricien qui s'occupait de lui propulse dans l'âge adulte, c'est l'homme, dans sa petitesse et sa grandeur, qui constitue le sujet de fond abordé par Abderrahmane Sissako. Dans cette œuvre, l'osmose constante entre désert et personnages ne fait qu'accentuer l'écart entre l'immensité de l'un et la fragilité des autres, entre la puissance érodante des sables (ou du temps, c'est tout un) et la résistance de l'être humain.

Désert et silence

Le désert, thème biblique par excellence, a toujours été synonyme de spiritualité. C'est le lieu où l'on se retire quand on veut consacrer sa vie exclusivement à Dieu. La vie monacale donne l'exemple d'un tel retrait du monde. Elle est portée à l'écran d'une manière particulièrement fidèle dans *Le grand silence*, film du jeune Allemand Philip Gröning, qui suit dans ses moindres détails la quotidienneté des moines de « La Grande Chartreuse ». Entre préparation, tournage et montage, il a fallu cinq ans au réalisateur pour boucler son projet. L'effet de cette longue maturation se ressent sur toute l'étendue de l'œuvre dont le ciselage de l'ensemble et des détails construit séquence après séquence le sentiment d'une immersion dans l'univers des chartreux : soin particulier mis à filmer les objets de la vie quotidienne, minutie extrême apportée à la bande sonore, souci de montrer la nature extérieure en contrepoint de la vie intérieure du monastère, longues séquences respectueuses de la sérénité du lieu. . . Pas de musique, pas de lumière

artificielle, pas de voix off, mais de nombreuses citations bibliques rappelant que tout ici est voué à l'écoute de la Parole de Dieu.

Le désert des Mille et une nuits

Désert, le Désert ? Pas si sûr, quand Nacer Khemir le peuple des personnages hauts en couleur de ses contes, comme dans *Bab'Aziz – Le prince qui contemplait son âme*. Un fil rouge court tout au long de ce film, celui déroulé par le vieux Bab Aziz et sa petite fille, Ishtar, tous deux en marche vers une mystérieuse rencontre de derviches en plein désert. Sur ce fil rouge vont se greffer quatre contes : celui du prince, contemplant son âme dans l'eau calme d'une source ; celui de Hassan, l'immoral, voulant venger la mort de son frère, Hussein, le rigoureux ; celui de Osman, le vendeur de sable ; enfin celui de Zaïd et de Nour. Tous ces contes portent la vision que l'auteur veut nous transmettre du monde de son origine. A travers eux, Nacer Khemir nous propose de comprendre la culture arabo-musulmane comme appuyée sur le Coran et les *Mille et une nuits*, c'est à dire déployée entre la loi et le désir.

21.2 « C'est pourquoi je veux l'attirer et la conduire au désert, et je parlerai à son cœur »¹.

Hors-lieu

L'écueil des exemples cinématographiques de l'utilisation du désert comme décor ou lieu de vie montre d'emblée l'ambiguïté fondamentale de cet environnement hors du commun. « Hors du commun », car dépourvu des aménagements que l'homme a su imposer à la nature pour organiser sa vie. Ce n'est pas tant la nudité du décor, ni la dangerosité particulière du lieu, que cette absence de culture qui rend au désert cette ambivalence fondamentale : il s'agit à la fois d'un endroit hostile et d'un lieu de ressourcement. Il n'est pas anodin que la forêt a joué dans l'imaginaire médiéval des peuples nordiques le même rôle. Pourtant la forêt n'est pas vide, il y a de l'eau, des fruits, des animaux – mais il n'y a aucun de ces éléments qui normalement structurent la vie humaine : des habitations groupées qui rendent des relations humaines possibles, des chemins aisés, des échanges commerciaux, des événements culturels et culturels.

Cette absence de culture a quelque chose « d'originel » : nous y trouvons quelque chose de la situation originelle de notre vie à la fois individuelle et collective, quelque chose du « *tohu wa bohu* » d'avant la création. Et pour en sortir, il faut bien un acte créateur divin, parole créatrice de vie. A l'absence de vie d'avant la création correspond l'anéantissement final, mort totale mais qui, elle aussi, peut déboucher sur une nouvelle vie par la parole divine, comme dans la grande vision d'Ezéchiel².

Le désert s'inscrit ainsi dans une tension entre vie et mort, portée à l'incandescence par l'absence de tout élément autre qui pourrait faire médiation.

Le passage par le mi-lieu

Le récit par excellence de la traversée du désert est l'histoire du peuple hébreu quittant l'Égypte pour entrer en terre sainte. Il s'agit là d'un mythe fondateur au sens fort du terme (et sans préjuger d'un noyau historique), c'est-à-dire d'un récit façonné par la transmission orale, de génération en génération, et dans lequel chacun, groupe humain lié par une même foi, et individu appartenant à ce groupe, peut inscrire sa propre histoire³.

Les hébreux sont restés quarante ans dans le désert pour expier leur désobéissance, c'est ce que raconte le récit, mais peut-être plus fondamentalement pour « cheminer » à travers une prise de conscience afin d'entendre l'appel divin par rapport auquel se situer. Le nombre quarante signale la plénitude du temps. L'exil au désert correspond alors à un apprentissage de la Loi, celle du vivre avec l'autre et avec l'Autre, ainsi qu'à une conquête progressive de sa propre altérité. Les quarante ans désignent l'accomplissement de ce devenir, initiation nécessaire avant de pouvoir se mesurer à la terre destinée.

¹Os. 3, 16

²Ez. 37.

³Une application moderne de ce procédé, inspiré par la psychanalyse, nous est proposée par Nicole Jeammet. *Les destins de la culpabilité*. Presses universitaires de France, 1993.

L'important, c'est que ces quarante ans ne sont pas une finalité mais une étape, autant indispensable que transitoire, un cheminement existentiel, une épreuve.

Un mi-lieu toujours disponible

Ce cheminement peut se répéter au besoin, comme dans le livre du prophète Osée, où Dieu appelle son peuple infidèle, comparée à une prostituée, à reprendre le chemin du dépouillement pour reconnaître l'essentiel : *C'est pourquoi je veux l'attirer et la conduire au désert, et je parlerai à son cœur*. Dépouillement surtout de l'idolâtrie : *J'ôterai de sa bouche les noms des Baals, afin qu'on ne les mentionne plus par leurs noms*⁴. C'est le passage par la nudité originelle, hors toute organisation humaine, qui permet ce dépouillement. Le monde aménagé par l'homme est plein de tentations. Il s'agit bien sûr d'apprendre à les affronter, mais quand rien ne va plus et que l'homme n'est plus capable de résister aux tentations qui s'offrent à lui, ce passage par le « désert » devient vital.

Un passage toujours transitoire

Jésus lui-même est passé par là. Son séjour au désert dure quarante jours et se situe juste avant son ministère. Son activité terrestre fonctionne de ce fait comme la conquête de la terre promise par le peuple hébreu. Pour pouvoir se mesurer à cette vocation, le passage par le dénuement complet est nécessaire, les quarante jours désignent à nouveau la plénitude de ce devenir. Et là aussi il s'agit d'un passage nécessaire, certes, mais nullement d'une « installation » dans la durée. L'épreuve se mue ici en tentation triple, nommée telle et assignée au diable. Que trouve-t-on donc au désert, si ce n'est Dieu ou le diable, les deux pôles de la vocation humaine ? Il faut se défaire de toute distraction possible pour voir clairement l'enjeu du choix, telle est la dimension de la « voie du désert ».

Epreuve, tentation, ressourcement...

Le désert est donc le lieu par excellence, métaphorique ou non, du choix de vie, du retour vers l'essentiel, à la fois quête de soi et rencontre avec Dieu – ou l'inverse, les deux étant liés.

Alors que penser d'une « installation » dans le désert ? Les moines de l'ancienne Eglise en Egypte ont instauré ce chemin pour mieux servir Dieu. Mais qui sert-on dans le désert ? A l'époque il s'agissait d'une réaction contre l'installation de l'Eglise dans le monde avec ses multiples compromissions. Les moines cherchaient à réinventer la pureté originelle de leur vocation en fuyant les tentations du monde. Ils le font jusqu'à aujourd'hui comme on l'a vu dans *Le grand silence* qui ne manque pas de mettre mal à l'aise le spectateur protestant. C'est que, si nous nous référons à la Bible, l'homme n'a pas vocation à s'installer dans le désert, mais d'y passer pour prendre conscience de ce qui fonde sa vie.

⁴Os, 3, 19.

Tranfiguration aller-retour

C'est la leçon du récit de la Transfiguration⁵. Pierre, Jean et Jacques se seraient bien installés avec Jésus en haut de la montagne, en dressant des tentes pour Jésus, Elie et Moïse. En lieu et place d'une telle installation, ils entendent la voix de Dieu leur intimant l'ordre d'obéir à Jésus. Elie et Moïse ont disparu et Jésus redescend avec ses disciples vers la vie des hommes. Vouloir demeurer dans le ressourcement, vivre en proximité de Dieu (ou de soi) seul, n'est-ce pas la tentation suprême ?

L'homme doit accomplir le dénuement existentiel pour mieux revenir au monde et y servir Dieu à travers l'homme. C'est ce qu'a prêché Martin Luther, marqué par la culpabilisation exercée sur le moine par une exigence démesurée, celle de la perfection qui n'est pas à notre portée. La voie du désert n'est pas un service rendu à Dieu, c'est un service que Dieu nous rend pour que nous puissions mieux Le servir ensuite, au milieu du monde des hommes.

⁵Luc 9, 28-37.

Chapitre 22

Le voyage

22.1 « Heureux qui comme Ulysse... »

Si la nature a horreur du vide, le cinéma a horreur de l'immobile. Son essence est dans le mouvement et son apothéose dans le voyage. Quels sont les composants d'un voyage ? Un début et une fin, une durée, une progression segmentée en moments d'intensité variable, des personnages que le hasard fait cohabiter, des étapes, des rencontres, des accidents de parcours, des traversées d'espaces. En somme, c'est la métaphore de toute histoire bien construite. Métaphore développée par nombre de réalisateurs, un exemple d'école étant donné par John Ford dans *La chevauchée fantastique*. Ancien sans doute (1939), ce film, qui rassemble un groupe de personnages dans l'espace clos d'une diligence lancée à travers un territoire menacé par les Indiens, est à citer comme modèle de construction dramatique au cordeau utilisant tous les ingrédients d'un voyage. Autre exemple pris dans le cinéma classique : *Rivière sans retour* d'Otto Preminger (1954). Ici le torrent remplace la route et le radeau la diligence, mais le principe reste le même. Avec des variantes, on retrouve à notre époque postmoderne ce type de récit mettant en scène des personnages en déplacement d'un point à un autre, l'intrigue reposant sur ce qui surgit entre ces deux points : dans *Historias minimas*, l'Argentin Carlos Sorin fait se croiser trois destins sur la route qui, à travers la Patagonie, conduit à San Julian, à trois cents kilomètres du point de départ de l'aventure. C'est à travers les déserts d'un Afghanistan livré aux talibans que Mohsen Makhmalbaf fait cheminer la journaliste Nafas en route vers *Kandahar* pour y retrouver sa sœur, tandis que *Le dernier voyage du juge Feng* (Liu Jie) raconte les tribulations de deux juges et d'une greffière au fin fond de la Chine où ils vont de village en village pour rendre la justice.

Le hasard

Parfois, outre les incertitudes même du trajet, c'est le point à atteindre qui est indistinct. On part, mais on ne sait pas très bien où l'on va arriver : accompagné de ses deux fils, le père de *Les chants du pays de ma mère* (Bahman Ghobadi) se lance en

moto à la recherche de sa femme, quelque part dans le Kurdistan irakien, et c'est au hasard des rencontres dans un monde ravagé qu'il choisit sa route. Le pays est autre, mais tout autant bouleversé par la guerre dans *Terre et cendres* (film d'Atiq Rahimi) où un vieillard et son petit-fils errent dans le désert afghan à la recherche du fils de l'un, du père de l'autre.

Ce rôle du hasard devient prépondérant dans une catégorie classique des films sur le voyage : le road-movie. Là, plus d'objectif précis, c'est la route qui détermine la route. Le premier road-movie à être entré dans l'histoire du cinéma, et devenu ensuite « film culte », c'est *Easy Rider* de Dennis Hopper en 1969. Parmi les œuvres plus récentes, on peut citer : *Western* de Manuel Poirier, déambulation à travers la Bretagne de Paco et Nino, deux routards qui se sont rencontrés sur le bord d'un chemin, ou encore *Les héros* de Thomas Vinterberg, errance tragi-comique et alcoolisée sur les routes danoises. Avatar du genre, *The brown Bunny* de Vincent Gallo pousse à l'extrême de l'ennui la vacuité d'un voyage de retour à travers les Etats-Unis. Nettement plus intéressant est *Le cheval de vent* du Marocain Daoud Aoulad Syad, histoire d'un voyage en moto et side-car, avec la mort au rendez-vous. Mais un des meilleurs road-movies de ces dernières années est sans doute *Eldorado* où le réalisateur belge Bouli Lanners lâche sur les routes du Plat Pays deux marginaux touchants, Yvan et Didier, dont la déambulation erratique tient à la fois du dialogue de sourds et du sauvetage de noyé. Variante du road-movie, la cavale de prisonniers évadés. Ceux de *O'Brother* (Joel et Ethan Coen) sont au nombre de trois ; échappés d'un pénitencier du Mississippi, ils traversent sur des airs de blues et sur un ton de comédie une série d'aventures inspirées de l'Odyssée. Drôles eux aussi au début, *Les neuf âmes* du Japonais Toshiaki Toyoda ne le restent pas très longtemps : commencée dans le gag, leur cavale s'achève dans le sang.

Quand le voyage hausse le ton

Métaphores de la vie et de son parcours, les voyages cinématographiques s'enrichissent souvent de résonances symboliques. Ainsi le nombre et le succès des versions de *Titanic* (la dernière étant celle de James Cameron en 1997, les précédentes datant de 1942 et 1953) sont dûs pour beaucoup à la correspondance établie entre un voyage se terminant par un naufrage et une vie heureuse que la mort fauche tragiquement. Plus ancien, oublié alors qu'il est inoubliable, *Voyage sans retour* (Tay Garnett, 1932) raconte la rencontre, pendant une traversée Shanghai San Francisco, d'un aventurier promis à la peine capitale et d'une femme gravement malade.

Le thème de l'initiation est également souvent associé au déroulement de trajets ou de déplacements. Entre autre quand des enfants font partie du voyage : c'est ainsi le cas du *Retour* (du Russe Andreï Zviaguintsev) où un père, disparu depuis dix ans, revient chez lui et emmène ses deux fils pour un escapade de quelques jours qui s'avérera autrement bouleversante que la partie de pêche prétexte. Sans être initiatique au sens strict, le voyage peut être l'occasion de la découverte d'un monde inconnu : en 1972, Sydney Pollack avait créé avec *Jeremiah Johnson* le prototype du héros abandonnant la vie civilisée pour répondre à l'appel de la nature sauvage. Lequel Jeremiah a trouvé son digne successeur en Chris, routard idéaliste qui – dans *Into the wild* (Sean Penn, 2007)

– quitte son milieu petit-bourgeois et part sans laisser d'adresse vers l'Alaska.

Autre dimension symbolique fréquemment explorée par le voyage : la quête. Quête de Dieu dans *Le septième sceau* d'Ingmar Bergman où un chevalier revenu de croisade joue aux échecs avec la mort tout en poursuivant son interrogation sur l'existence de Dieu. Quête du père dans *La traversée* qui retrace le périple américain de Sébastien Lifshitz à la recherche d'un père jamais connu. Quête du père encore, avec *Central do Brasil* : Walter Salles y met en scène un enfant qui, accompagné d'une inconnue déjà âgée, se lance sur la piste de son père à travers l'immensité du Nordeste brésilien. Quête d'un passé douloureux : c'est à un voyage sur des lieux de mémoire liés à la Shoah qu'invitent aussi bien Emmanuel Finkiel dans *Voyages* que Marceline Loridan-Ivens dans *La Petite prairie aux bouleaux*. Et, plus généralement, quête de soi et interrogation sur le sens de la vie. Ainsi, le voyage entrepris par le héros de *La route* – film du Kazakh Darejan Omirbaev – pour se rendre au chevet de sa mère mourante est-il l'occasion d'un questionnement sur lui-même, sur son couple, et sur son métier de cinéaste. De même, dans *Le regard d'Ulysse*, le périple du héros cinéaste à travers l'Albanie et la Bulgarie pour rechercher des bobines d'un film perdu sert-il de support à la réflexion de Théo Angelopoulos sur l'évolution du monde et sur le rôle de l'artiste. Quant aux *Carnets de voyage* de Walter Salles, récit du périple accompli en 1952 à travers l'Amérique du Sud par l'étudiant en médecine Ernesto Guevara, ils sont la narration d'une prise de conscience par le jeune homme à la fois de la misère du continent sud-américain et de son unité.

Bénéfices

Le résultat de ces quêtes est éminemment variable. Dans *Aguirre* (Werner Herzog), elle tourne à la catastrophe : la recherche de l'Eldorado dans la jungle équatoriale de la Sierra péruvienne tourne à la descente en enfer. Chez Wim Wenders, que ce soit dans *Alice dans les villes* ou dans *Au fil du temps*, la quête ne parvient pas à dépasser l'errance sans fin de personnages allant d'un point à un autre sans jamais trouver d'ancrage. Chez d'autres toutefois, le changement est au bout de la route. Dans *Carnets de voyage*, le jeune Ernesto Guevara se transforme progressivement en celui qui deviendra le Che. Dans *Les fraises sauvages* (Ingmar Bergman) le vieil Isaac Borg se trouve amené à la réconciliation avec lui-même au terme d'un voyage marqué par les rencontres et par les souvenirs qu'elles ont fait resurgir. C'est aussi la réconciliation, cette fois avec son frère, qui attend le vieil homme de *Une histoire simple* (David Lynch) au bout de son périple de plusieurs centaines de kilomètres en tracteur. Du Japon nous vient également le récit d'une « thérapie » dont un voyage est le moteur : *Eureka* (Shinji Aoyama) décrit la réintégration au monde de deux adolescents traumatisés après avoir assisté à une prise d'otages sanglante, et qu'un conducteur de bus emmène dans son véhicule pour un voyage de reconstruction intérieure.

Retour à la réalité

De toute manière, on ne sort pas indemne d'un voyage. Ernesto Guevara ne sera plus jamais celui qu'il était lors de son départ de Buenos Aires en 1952, pas plus que le vieil homme de *Une histoire simple* ne remontera dans son tracteur comme il en était descendu. De même, Marta, dans *Whisky* de Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll sera incapable de reprendre son ancienne existence après que le voyage avec son patron et le frère de celui-ci aura ouvert une brèche dans le monde pétrifié où elle vivait. De même encore, dans *Voyages*, la vieille femme juive arrivant de Russie et découvrant Tel-Aviv tombe des nues : *Je croyais rencontrer des Juifs, et je ne trouve que des Israéliens!* Et si ce n'est pas la déception qui prédomine, ce peut être une déséquilibrante impression d'étrangeté : sous l'effet du décalage horaire, de l'insomnie, et de l'effacement des références, Bob et Charlotte, les deux personnages de *Lost in translation* de Sofia Coppola se retrouvent à Tokyo dans un délitant sentiment de flottement et de perte d'identité.

Car voyager, c'est plus que quitter le lieu où l'on se trouve, c'est d'une certaine façon sortir de soi. Peut-on ensuite, « heureux comme Ulysse » rentrer en soi-même comme si de rien n'était et « vivre entre ses parents le reste de son âge » ? C'est là une question qui dépasse largement le cinéma.

22.2 Jésus en voyage ?

Jésus était presque toujours en déplacement, il n'avait pas où poser sa tête, et pourtant, j'ai du mal à dire qu'il était en voyage – à moins que ceci ne soit justement à cause de cela. En effet, le terme de « voyage » implique un déplacement, certes, mais par rapport à un chez-soi. Entre les deux il y a une tension qui détermine la qualité du voyage.

Il y a des boulimiques du voyage que le manque de sérénité dans leur chez-soi met en fuite devant eux-mêmes. Et il y a des forteresses identitaires qui utilisent tout déplacement pour confirmer ce qu'ils savent déjà : que tout est mieux chez eux qu'ailleurs, pour ne pas dire qu'ils sont meilleurs que les autres, et pour qui les souvenirs de voyages servent à colmater la moindre brèche de leur carcan. Dans ce sens je crois que si : on peut sortir « indemne » d'un voyage¹.

A moins que ce ne soit plus alors un « voyage » justement. Pour qu'il y ait non pas fuite ou simulacre de déplacement, les deux pôles doivent être en mesure de supporter leur mise en tension. Il faut être bien en soi pour être bien ailleurs, et il faut savoir être bien ailleurs pour savoir être bien en soi. Alors seulement l'ouverture à des alternatives est possible, je peux me laisser blesser dans mes certitudes et mes habitudes. Mais le déplacement physique n'est pas le seul à pouvoir proposer cette ouverture : le « voyage intérieur » peut se faire par la littérature, le dialogue, l'imagination – et bien sûr : le cinéma.

Déplacement symbolique

Le cinéma non seulement met souvent en scène des voyages, il en est lui-même une métaphore : je dois sortir de chez moi pour m'exposer à un ailleurs, un autrement, à une histoire autre que la mienne. Comme dans un déplacement physique, la mise en question de ma position et le déplacement symbolique du moi deviennent alors possibles.

Le texte biblique propose lui aussi un déplacement symbolique. Nous avons déjà parlé de Jésus. Qu'en est-il des autres figures bibliques ? Les patriarches étaient des nomades. Moïse et Jacob étaient en fuite. Le peuple hébreu dans son ensemble s'est constitué à partir d'un déplacement : la résidence fixe, les marmites de viande², sont même synonymes d'esclavage. Et avant cela, Abraham : Appelé par Dieu à quitter son chez-soi vers un inconnu, sans retour, on pourrait parler à propos de lui d'un « déplacement existentiel ».

Installation et pèlerinage

Puis le peuple s'installe ; il est alors souvent question de pèlerinage, non seulement dans la Bible mais aussi après, tout au long de l'histoire de l'Eglise. Là il y a bien un départ, un but et un retour vers la maison. C'est donc bien à partir de la sédentarisation qu'on peut parler de « voyage » et je pense que le pèlerinage est la forme de déplacement qui se rapproche le plus de nos voyages modernes.

¹ Cf. ci-dessus, p. 168.

² Ex. 16, 3.

Un pèlerinage n'est pas « gratuit » : il est dirigé vers un lieu déterminé pour y quérir un bénéfice symbolique sous forme de bénédiction : celle d'une vie sauve dans un environnement hostile, celle d'un fils comme promesse d'avenir, celle de moissons abondantes en des temps où la famine est fréquente. Le prix à payer se mesure en termes de sacrifice, dont le premier est celui d'accepter les dangers du « voyage ».

Bénéfices et blessures

Quels sont les bénéfices escomptés de nos voyages ? Le bronzage des vacances d'été, le bien-être en termes de santé pour garantir la poursuite de notre vie stressante, nos lots de photos et de souvenirs comme preuve de notre enrichissement culturel dans un univers qui nous semble trop monotone, de nouvelles rencontres pour briser nos solitudes. Le prix à payer se mesure en termes d'argent, les dangers étant écartés au maximum par toutes sortes d'organisations et d'assurances.

N'empêche qu'il persiste toujours une certaine mise en danger ne serait-ce que par l'ouverture consentie à l'autre, une brèche, plus ou moins féconde, dans le « en-soi » habituel. La fécondité est alors fonction de la manière de gérer la brèche.

Il y a des pseudo-blessures aussitôt, ou même en avance, transformées en cicatrices ornementales, et il y a des béances existentielles en lieu et place de l'en-soi, n'offrant alors aucune prise à l'altérité.

Nous avons déjà vu que, pour qu'il y ait tension féconde, il faut un en-soi suffisamment stable pour supporter la blessure par l'autre, soutenir la brèche d'une altérité qui vient me questionner dans mon identité.

Cet en-soi stable – sans être fermé – peut s'acquérir par différentes techniques de sagesse. C'est même là une des fonction majeure de toute religion. La Bible contient elle aussi des passages qui se rattachent à cette tradition. En cela elle relève de la religion. Mais elle subvertit également toute cette quête d'auto-assurance, par exemple dans les livres prophétiques, ou encore chez Paul qui dénonce comme « folie » toute sagesse humaine³.

Le moi en « déplacement »

Qu'en est-il alors pour nous, chrétiens ? Notre identité, notre « en-soi » nous est donné, étant acceptés – justifiés – par Dieu en Jésus Christ. Et ce Jésus se désigne lui-même comme « le chemin ». Le suivre signifie donc se mettre en chemin. La tension entre en-soi et déplacement est dès lors intégrée dans notre identité-même. C'est fondamentalement que nous sommes *étrangers et voyageurs sur terre*⁴, non pas tant en référence à un monde meilleur hors de notre monde, que parce que notre être même, ici et maintenant, est constitué par l'Autre. Notre « identité » véritable est donc « en voie », envoi, road movie plus que voyage organisé, mais que la tradition tend toujours à nouveau à transformer en Club méd de la spiritualité ; car tous les dévoiements sectaires sont toujours possibles qui

³1 Cor. 1, 17ss.

⁴1 Pi. 2, 11.

cherchent à nous enfermer toujours à nouveau dans une identité close. Le refermement sur soi fait pour nous office des marmites de viande des hébreux.

C'est pourquoi il faut toujours revenir à nouveau vers Jésus pour briser les murs et les cloisons, y compris ceux qui nous sécurisent, et trouver Jésus dans l'autre, les autres. La tension entre mon chez moi et l'ailleurs devient alors constitutive du moi lui-même et notre en-soi se confond avec un « déplacement » existentiel⁵ vers l'Autre – le prix étant déjà payé. Le moi n'est plus alors une boule sécurisée contre toute intrusion, apeurée dans son isolement identitaire, mais mise en abîme de l'autre en soi.

⁵*cf.* Abraham, voir chapitre suivant.

Chapitre 23

L'exil

23.1 « Va-t-en de ton pays... »... dit l'Éternel à Abraham, inaugurant l'exil.

Concernant ce sujet de l'exil, *Marie-Antoinette*, le film de Sofia Coppola, commence avec le voyage de la jeune archiduchesse autrichienne pour la France où elle doit épouser le futur Louis XVI. Arrivée à la frontière, elle est mise nue. En la dépouillant de tout ce qui pourrait rappeler son pays, on la place dans la situation même de l'exil : que celui-ci soit provoqué par un ordre divin, motivé par une situation économique ou imposé par des considérations politiques, il est toujours l'arrachement d'avec l'origine et le départ vers une terre inconnue, porteuse d'espoirs et d'appréhensions, riche de promesses et de menaces.

Terres promises

Nouveau Monde, Terre promise, autant d'expressions dont la proximité du contenu a souvent créé la confusion entre elles : si l'un des premiers films sur le thème de l'exil (*Les dix Commandements* de Cecil B. DeMille en 1923) retrace l'épopée de Moïse quittant l'Égypte, de nombreuses œuvres relatant des voyages d'immigrants vers l'Amérique ressemblent aussi à des départs pour la Terre promise. Ainsi en est-il du plus connu des films sur l'exil, *America America* (Elia Kazan, 1963), où le jeune grec Stavros, en débarquant après un long périple dans le port de New-York, embrasse le sol de sa terre d'adoption. Ainsi en est-il aussi pour *la piste des géants* de Raoul Walsh (très ancien, lui aussi : 1930), qui s'achève par le dévoilement soudain d'une grasse et accueillante vallée où l'on devine que coulent le lait et le miel bibliques. C'est aussi d'un pays de cocagne dont rêvent, un siècle plus tard, les crève-la-faim siciliens de *Golden door* (Emanuele Crialesse), du moins lors de leur départ, car leur arrivée à Ellis Island démontrera à beaucoup d'entre eux que cette dernière mérite bien son appellation d'« île des larmes ».

Mais le propre des pionniers, c'est que, d'une certaine façon, leurs racines sont en avant d'eux, dans le pays qu'ils vont bâtir. Leur origine est leur futur. Aujourd'hui, le temps des pionniers est loin, et il n'y a plus guère de Nouveau Monde à peu près vierge

à l'horizon. Le voyage vers l'espoir se résume le plus souvent aux difficultés rencontrées pour quitter son pays... et pour pénétrer, souvent clandestinement, dans celui où l'on rêve d'aller. Partir pour l'exil, c'est d'abord entrer dans le temps de l'attente du départ. Une attente mise à profit pour que ce sas dans l'existence, cet instant de trêve et de liens rompus, soit l'occasion d'une réflexion sur la vie comme dans l'admirable *En attendant le bonheur* du Mauritanien Abderrahmane Sissako. Ou, à l'inverse, pour que ce face à face avec une frontière fermée soit vécu comme un moment de silence et de froidure comme dans *Le pas suspendu de la cigogne* de Théo Angelopoulos. Mais le départ en exil, ce sont aussi les dangers à affronter comme dans *Voyage vers l'espoir* du Suisse Xavier Koller (ici le paradis est helvétique et les candidats à son accession, turcs) ou comme dans *Trois enterrements* (Tommy Lee Jones) dont une séquence montre des Mexicains tentant de passer la frontière US que défendent des gardes patrouillant en 4X4. Avec, au bout des épreuves et des dangers, le risque de tomber dans l'enfer des centres de transit comme celui d'Orly, décrit par Nicolas Klotz dans *La blessure*.

L'exil pour Israël reste sans doute un cas à part, il garde son côté départ vers une Terre promise. Mais là aussi, bémol : si de nombreux juifs du monde entier aspirent à « faire leur alyah », les films qui en parlent sont souvent plus désabusés qu'enthousiastes : *Eden* comme *Kedma* sont – dans des contextes différents, le premier se situant à la période utopiste du début du vingtième siècle, le second après la deuxième guerre mondiale – l'occasion pour le cinéaste israélien Amos Gitai de montrer l'opposition douloureuse entre la réalité rencontrée par les immigrants juifs et le rêve qu'ils s'étaient fait d'Israël. L'« exil » vers Israël peut de surcroît prendre une forme inattendue : ironiquement, Amos Gitai (encore lui) donne le titre de *Terre promise* à la destination d'un groupe de femmes importées depuis l'Europe de l'Est pour venir alimenter les bordels de Haïfa et de Tel-Aviv. Moins pessimiste, Radu Mihaileanu raconte dans *Va, vis et deviens* le retour de juifs éthiopiens en Israël, et centre son propos sur l'histoire d'un jeune garçon, non juif, glissé parmi les autres pour fuir l'Ethiopie.

Exilés et immigrés

Que devient l'exilé une fois arrivé dans son nouveau pays ? Il s'incorpore en général à une communauté d'immigrés, souvent installée là depuis des générations : exil et immigration se recouvrent, l'immigration apparaissant souvent comme un exil devenu permanent. L'une comme l'autre ont comme points communs, d'une part l'attachement à une origine perdue que l'on essaye de préserver et de reconstituer, d'autre part une situation d'isolement dans la population locale, conséquence d'une intégration incomplète ou franchement ratée.

Aux Etats-Unis, les communautés provenant d'origines différentes forment souvent des groupes en marge et qui se combattent. *Gangs of New York* de Martin Scorsese décrit ainsi, dans les années 1860, les affrontements entre immigrants irlandais et natifs new-yorkais. *Little Odessa* (James Gray) se situe dans le quartier ukrainien de New York et met en scène la mafia russe. Autre situation fréquemment évoquée, celle des exilés/immigrés d'origine mexicaine. On les retrouve, par exemple, dans *Bread and roses* (Ken Loach) à propos de la condition des femmes de ménage mexicaines en situation

irrégulière, mais aussi dans *Babel*, (Alejandro González Iñárritu) dont l'un des personnages est une employée de maison mexicaine travaillant aux États-Unis.

En Israël, *Au bout du monde à gauche* (Avi Nesher) met en présence plusieurs communautés rétives à la différence des autres, tandis que l'Irakien Samir, dans *Juifs et Arabes, forget Baghdad* raconte l'histoire des Juifs irakiens chassés de Bagdad et trouvant en Israël un accueil méprisant de la part des Ashkénazes locaux. En Chine, la famille que dépeint Wang Xiaoshuai dans *Shanghai dreams* est exilée de Shanghai depuis vingt ans et ne vit que dans le souvenir nostalgique du monde d'autrefois.

Au Royaume-Uni, c'est avant tout d'immigration indienne ou pakistanaise dont il est question : *Bhaji* (Gurinder Chadha) met l'accent sur les rapports entre femmes d'une même communauté. *Yasmin* (Kenneth Gleenan) dénonce l'existence d'un racisme couvant toujours prêt à s'enflammer et développe le thème du clivage d'identité caractéristique à la fois de l'exil et de l'immigration.

En France, c'est souvent l'immigration maghrébine et plus spécifiquement algérienne qui inspire les cinéastes : si Yamina Benguigui synthétise l'histoire de celle-ci dans *Mémoires d'immigrés*, Philippe Faucon dans *Samia* aborde le problème du choc des cultures occidentale et algérienne ; toujours en France, et à propos d'immigrés d'Afrique noire, les personnages de *l'Afance* (film d'Alain Gomis) dont le permis de séjour a été supprimé et qui sont reconduits dans leur pays découvrent qu'ils sont devenus des êtres flottants, sans identité réelle.

Retour à l'origine

Le mal qui ronge tout exilé, c'est la rupture avec l'origine. D'où le thème, souvent rencontré, du retour aux racines ou de la quête d'un passé effacé. Un bel exemple d'une telle quête se trouve dans le film de Sophie Brédier et Myriam Aziza, *Nos traces silencieuses* : une jeune Coréenne, adoptée en France, retourne en Corée pour y rechercher sa famille de naissance à partir d'une brûlure dont sa peau a conservé la trace. Sur le même thème, on peut aussi citer *Little Senegal*, de Rachid Bouchareb, qui raconte le départ de Alloune depuis l'île de Gorée vers les États-Unis pour y retrouver les traces de ses ancêtres, emmenés en esclavage deux siècles plus tôt.

Exils, de Tony Gatliff, est, quant à lui, un exemple classique de retour aux racines : un jeune couple qui vit en banlieue parisienne depuis des années quitte la capitale pour traverser la France, puis l'Espagne, et rejoindre sa mère patrie, l'Algérie. La situation dans *Tenja*, de Hassan Legzouli se joue sur deux générations : le héros, d'origine marocaine, est né en France et ne connaît pas la terre de ses aïeux ; il la découvre en tant qu'étranger alors qu'il y transporte le cercueil de son père, mort en France mais voulant être enterré là où il est né. S'il ressort enrichi de cette expérience, il n'est pas sûr qu'il en soit de même pour le personnage central de *Bled number one* (Rabah Ameur-Zaïmeche) : « double peine » et rapatrié en Algérie, sa découverte d'une Algérie profonde et inconnue ne lui donne qu'un désir : repartir pour ne pas « péter les plombs ».

Et, d'une certaine façon, un film comme *Broken flowers* de Jim Jarmusch, qui montre les vaines tentatives de Don, séducteur vieillissant, pour retrouver les femmes qu'il a aimées, ne constitue-t-il pas l'illustration de la tentative d'un exilé pour revenir à son

pays d'avant ? L'exil dans ce cas ne se mesure pas par une distance physique, mais par le nombre d'années qui séparent le Don d'aujourd'hui de l'homme qu'il était au commencement de son histoire.

L'exil, condition de l'humain

Car nous sommes tous des exilés dont l'existence est faite de l'abandon de dépouilles successives jusqu'à la rupture définitive qu'apporte la mort. Tout regard vers le passé est une tentative de retour vers une origine dont l'exil du temps nous a séparés pour toujours. Et peut-être faut-il laisser la dernière image sur ce sujet à un personnage né et mort sur un bateau et dont toute la vie n'aura été qu'un voyage sans fin, métaphore de l'existence de l'homme et de sa condition d'exilé permanent : le voyageur perpétuel créé par Alessandro Baricco et porté à l'écran par Giuseppe Tornatore dans *La Légende du pianiste sur l'océan*.

23.2 De l'émigration à l'exil de soi

Au bout de l'exil

Le voyage cinématographique à travers le thème de l'exil nous a mené depuis Abraham jusqu'à la condition humaine de tout un chacun, en passant par l'exode de Moïse, la Terre promise, le Far West et les problèmes d'immigration très actuels. Le sens de l'exil qui est sous-jacent à ces différentes situations – historiques ou légendaires – n'est pas exactement le même. Aussi essayerons-nous de les décomposer.

La raison venue d'en-haut

Abraham obéit à un ordre divin. Marie-Antoinette, dans le film du même nom, obéit à la raison d'Etat. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'une fuite mais d'une disponibilité à une promesse, à un avenir. Si Marie-Antoinette doit se mettre toute nue pour rien emporter, Abraham, lui, doit casser les idoles de son père. Mise à nu autrement plus profonde, cruelle presque, quand on songe que la « piété » est d'abord la fidélité au père¹. L'enjeu est à la hauteur : dans les deux cas, il est question de fécondité, mais celle promise à Abraham concerne une postérité innombrable. Sans parler de la terre qui pour lui n'est pas encore un gage de pouvoir politique, mais d'abord pâturage et lieu d'une vie possible.

Fuite – promesse

Moïse, lui, fuit. Et avec lui tout le peuple. Les conditions de vie en Egypte sont dures, humiliantes. On comprend que le rêve d'un avenir meilleur puisse inciter ces pauvres esclaves à se lancer à travers le désert meurtrier. Encore que... : nous savons bien qu'au désert ils rêvent des marmites de viande de l'Egypte. La nostalgie des origines est pour eux la tentation à surmonter pour accéder à la réalisation de la promesse. Eux aussi doivent apprendre à casser les idoles d'antan, la Terre promise est à ce prix. Promesse justement plutôt que conquise, malgré la cruauté de certains récits de conquête, sans doute davantage fantasmagoriques que correspondant à la réalité des faits. C'est que ça fait du bien de se raconter sa propre vie en héros vainqueur. Les western aussi sont rarement filmés à partir du point de vue des vaincus. N'empêche que, pour Israël, tant la fuite que la conquête ne prennent sens qu'à partir de la promesse divine, liée à la fidélité du/au Dieu unique.

Exil politique

Quand on passe de l'histoire/légende à la réalité socio-économique actuelle, c'est sans doute surtout cette fidélité à une promesse qui fait défaut. Si les conditions de vie qui font fuir des populations entières sont toujours aussi dures, celles que ces mêmes populations trouvent dans les différents pays d'accueil ne ressemblent pas toujours à

¹P. 24 de Pascal Quignard. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994 note 2, 113.

la Terre promise, c'est le moins qu'on puisse dire. La situation qui ressemble le plus à l'exode des Hébreux est celle des réfugiés politiques. Vivant sous des dictatures diverses, ils fuient leur pays pour des raisons idéologiques, emportant en leur cœur un idéal de liberté et d'humanité, forme laïcisée de la promesse divine. Malgré des revers de médaille et nombre d'échecs – souvenons-nous que les Hébreux ont dû passer deux générations dans le désert avant d'entrer en Terre promise – ils réussissent souvent à s'intégrer dans leur pays d'accueil, voire à apporter à celui-ci des forces nouvelles. Je pense par exemple aux huguenots fuyant les dragonnades et qui se sont installés en Hollande ou en Prusse, ou encore aux émigrants allemands, fuyant le nazisme, et qui se sont fait une place en Amérique. On pourrait évidemment augmenter la liste mais ce n'est pas le sujet.

... et économique

Quand la fuite, parfois dramatique, est davantage motivée par des problèmes économiques, la situation est autrement plus difficile. Personne n'aime les pauvres, et encore moins ceux qui viennent d'ailleurs. Et quand on est tellement pauvre qu'on est prêt à quitter son pays au péril de sa vie pour chercher ailleurs une lueur d'espoir, on est « dépossédé » de tout – y compris de son idéal de vie. Quoi de plus naturel que de se tourner alors vers des idéaux facilement manipulables, surtout quand ils prennent figure de fidélité à une promesse ? C'est que cette identité en creux des rejetés ne se laisse guère transfigurer en celle d'un héros vainqueur. La fidélité, faute de promesse, se tourne vers un passé idéalisé, erreur fatale de nos stratégies de vie.

Perspectives d'exil

C'est cette même erreur de perspective qui préside à nos diverses quêtes des origines. Il est certes important de savoir d'où l'on vient, mais ce n'est important que dans la mesure où l'on va quelque part, précisément pour savoir où l'on va. Dieu n'a pas demandé à Abraham de construire un musée pour les idoles de son père. Le retour incessant vers notre point de départ, non seulement ne mène nulle part, mais il est mortifère, ce que montre si bien le beau film de David Jacobson, *Down in the valley*, où la fidélité aux valeurs du passé conduit le héros dans une logique jusqu'au-boutiste mortifère. Notre passé est toujours aussi une construction mentale, pour ne pas dire idéologique. C'est ce qu'on appelle « l'illusion autobiographique ». Notre vraie origine nous échappe toujours, elle ne saurait que nous être donnée : *Je t'ai appelé par ton nom, tu es à moi*².

L'exil intime

Cette adoption divine nous libère de la triade fatale de l'exil intime que Jean Lods évoque à propos de *Broken flowers* de Jim Jarmusch³ : manque – quête – échec, les trois phases successives de l'exil intime : le constat d'un manque à l'approche de la vieillesse, la tentative d'un retour aux racines, et l'échec obligé d'une telle tentative. Car ce manque

²Es. 43, 1.

³Cf. ci-dessus, p. 175.

est bien la condition même de l'être humain qu'aucune quête ne saurait combler. Tout au contraire : la seule issue possible nous est offerte, non pour combler la brèche, mais pour la tenir ouverte, pour « creuser le manque ». Il s'agit de garder, au creux de cette blessure, la place pour qu'un Autre puisse advenir.

L'exil de soi

Nous sommes *étrangers et voyageurs sur terre*⁴, certes ; non cependant dans le sens d'un éternel regret d'une origine perdue, mais dans celui d'une disponibilité inconditionnelle à la promesse. Il faut nous affranchir de la nostalgie. Les idoles de nos pères restent toujours à détruire. Nous sommes « étrangers et voyageurs », non de façon contingente, pouvant espérer un « retour au pays », mais de façon fondamentale, existentielle. L'exil lui-même est le point de fuite de notre vie et l'exil de soi la Terre promise.

⁴Héb. 11, 13.

Index

Auteurs

- Abdykalikov, Aktan, 33, 50
Achard, Laurent, 28
Ahoyama, Shinji, 152
Akerman, Chantal, 87
Akin, Fatih, 104
Albou, Karim, 29, 56, 71
Allen, Woody, 11, 55
Allio, René, 64
Almodovar, Pedro, 6, 7, 34, 143, 149
Alonso, Lisandro, 157
Altman, Robert, 14
Amari, Raja, 57
Amenàbar, Alejandro, 118, 128
Ameur-Zaïmeche, Rabah, 70, 86
Ameur-Zaïmeche, Rabah, 175
Anderson, Paul Thomas, 96
Andreef, Christina, 28
Angelopoulos, Theo, 8, 34, 35, 142, 152, 167, 174
Antonioni, Michelangelo, 142, 158
Aoyama, Shinji, 7, 35, 142, 167
Arcand, Denys, 47
Arnold, Andrea, 102
Assarat, Aditya, 151
Assayas, Olivier, 21, 27, 28, 63
Autan-Lara, Claude, 118
Axel, Gabriel, 14, 143
Ayisi, Florence, 58
Ayouch, Nabil, 35
Aziza, Myriam, 175
Babenco, Hector, 87, 111
Bachir-Chouikh, Yamina, 88, 111
Baratier, Christophe, 42
Barmak, Siddiq, 57, 111
Becker, Wolfgang, 86, 126
Begeja, Liria, 102
Bellochio, Marco, 127
Belvaux, Lucas, 103
Benguigui, Yamina, 70, 72, 86, 175
Benigni, Roberto, 8, 36, 38, 45, 48, 126, 131
Benton, Robert, 127
Bergman, Ingmar, 134, 143, 167
Berri, Claude, 22
Bertucelli, Julie, 126
Besson, Luc, 152
Bitton, Simone, 89
Blain, Gérard, 49
Bonnello, Bertrand, 47
Boorman, John, 120
Bouchareb, Rachid, 8, 175
Boujenah, Michel, 49
Bourdieu, Emmanuel, 93
Bouzid, Nouri, 29
Brédier, Sophie, 175
Brando, Marlon, 101
Breitman, Zabou, 135
Bresson, Robert, 158
Broca, Philippe de, 20
Broomfield, Nick, 87
Brown, H. Clarence, 149
Bruneau, Sophie, 78
Burman, Daniel, 28
Burton, Tim, 118, 121
Buscemi, Steve, 111
Caetano, Adrian, 87

- Cameron, James, 111, 152, 166
 Campillo, Robin, 119
 Champion, Jane, 150
 Campos, Antonio, 40
 Cantet, Laurent, 20, 40, 48, 56, 78, 85, 95, 126, 142
 Carné, Marcel, 143
 Carpenter, John, 118
 Carré, Jean-Michel, 79, 85
 Carrère, Emmanuel, 21, 149
 Carrière, Christine, 5
 Cattaneo, Peter, 79
 Cavani, Liliane, 135
 Cayrol, Jean, 136
 Ceylan, Nuri Bilge, 12
 Chabrol, Claude, 19, 21, 55, 93, 126
 Chadha, Gurinder, 29, 56, 71, 175
 Chan-wook, Park, 112
 Chang-Dong, Lee, 7
 Chapel, André, 89
 Chaplin, Charlie, 65, 77
 Charef, Mehdi, 69
 Chatiliez, Etienne, 48, 127
 Cheng-Sheng, Lin, 88
 Chouraki, Elie, 125
 Clark, Larry, 40, 87, 111
 Clément, René, 127
 Clooney, George, 127
 Clouzot, Henri-Georges, 13, 64
 Coen, Joel et Ethan, 111, 166
 Comencini, Francesca, 22, 77
 Coppola, Francis Ford, 94
 Coppola, Sofia, 168, 173
 Corneau, Alain, 20, 77
 Corsini, Catherine, 55
 Costa-Gavras, 78, 127
 Craven, Wes, 112
 Crialesse, Emanuele, 5, 55, 152, 173
 Cronenberg, David, 55, 110, 111
 Dardenne, Jean-Pierre et Luc, 5, 48, 49, 55, 86, 103
 Decaster, Luc, 79, 85
 Delannoy, Jean, 64
 Delplanque, Lionel, 93
 DeMille, Cecil B., 157, 173
 Demme, Jonathan, 111, 135
 Denis, Jean-Pierre, 20
 Depardon, Raymond, 157
 Dercourt, Denis, 6
 Dercourt, Denis, 47, 102, 127
 Desplechin, Arnaud, 22, 27, 28, 134
 Deville, Michel, 125, 150
 Doillon, Jacques, 33, 35, 70, 102
 Donen, Stanley, 149
 Donner, Richard, 120
 Dornford-May, Mark, 21, 58
 Doublet, Ariane, 79
 Dovjenko, Alexandre, 149
 Dreville, Jean, 42
 Dreyer, Karl Th., 64, 118
 Dridi, Karim, 71
 Dupeyron, François, 20
 Duras, Marguerite, 21, 23, 134
 Duvall, Robert, 65
 Duvivier, Julien, 119
 Eastwood, Clint, 135
 Egoyan, Atom, 29, 36, 126, 143, 150
 Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovich, 94
 Escalante, Amat, 111
 Falardeau, Philippe, 78
 Faucon, Michel, 70
 Faucon, Philippe, 29, 41, 56, 175
 Fellini, Federico, 12, 152
 Ferrand, Pascale, 21
 Finkiel, Emmanuel, 167
 Fisher, Terence, 118
 Fitoussi, Jean-Charles, 135
 Folman, Ari, 135
 Fontaine, Anne, 47
 Ford, John, 65, 101, 157, 165
 Forman, Milos, 19
 Foruzesh, Ebrahim, 34
 Franel, Sabine, 27
 Frankel, David, 93
 Frears, Stephen, 19, 71, 94
 Freundlich, Bart, 28

- Friedkin, William, 120
Gabarski, Sam, 29, 48
Gallen, Joel, 40
Gallo, Vincent, 166
Gance, Abel, 94
Garcia, Nicole, 126
Garnett, Tay, 166
Gatliff, Tony, 175
Gaviria, Victor, 35, 87
Genestal, Fabrice, 70
Ghobadi, Bahman, 34, 47, 88, 111, 165
Ghorbal, Khaled, 57
Gibson, Mel, 110
Giedroyc, Coky, 34
Gilou, Thomas, 125
Giordana, Marco Tullio, 48
Giovanni, José, 50
Gitaï, Amos, 7, 29, 48, 88, 142, 149, 174
Gleenan, Kenneth, 56, 71, 175
Glenn, Vincent, 80
Godard, Jean-Luc, 12
Godet, Fabienne, 78, 103
Gomis, Alain, 175
Gray, James, 48, 174
Greenaway, Peter, 12
Gröning, Philip, 159
Guédiguian, Robert, 5, 94
Guerman, Alexei, 86
Guzman, Patricio, 94
Haggis, Paul, 48, 87, 111
Haghighat, Mamad, 52
Hamer, Robert, 103
Haneke, Michael, 55, 102, 128
Hao, Liu, 56
Harel, Philippe, 78
Haroun, Mahamat-Saleh, 47, 49, 103
Harris, Ed, 12
Herman, Mark, 79, 85
Herzog, Werner, 118, 151, 167
Hideo, Nakata, 112
Hirschbiegel, Oliver, 94
Hitchcock, Alfred, 133, 142
Hood, Gavin, 111
Hopper, Dennis, 166
Howard, Arliss, 10
Hsiao-hsien, Hou, 33, 56
Huston, John, 20, 65, 101
Iñárritu, Alejandro Gonzá lez, 7, 33, 144, 158, 175
Inamura, Shohei, 110, 150
Jacobson, David, 178
Jalili, Abolfazl, 34, 88
Jaoui, Agnès, 5
Jarmusch, Jim, 55, 175, 178
Jeunet, Jean-Pierre, 6, 22
Jie, Liu, 165
Joffé, Arthur, 17
Johnson, Mark Steven, 49
Jolivet, Pierre, 70
Jones, Tommy Lee, 55, 103, 174
Julliard, Jacques, 127
Kahn, Nathaniel, 50
Kaminski, Janusz, 120
Kar-Wai, Wong, 56, 134, 143, 144
Karmann, Sam, 28
Kassovitz, Mathieu, 69, 111
Kaurismäki, Aki, 6, 86, 135
Kawase, Naomi, 28
Kazan, Elian, 173
Kechiche, Abdellatif, 29, 39, 41, 70
Khemir, Nacer, 160
Khudojnazarov, Bakhtiar, 86
Ki-Duk, Kim, 56, 127
Kiarostami, Abbas, 7, 11, 57, 151
Kieslowski, Kristofsz, 110, 150
Kitano, Takeshi, 34, 56, 110, 111
Klapisch, Cédric, 28, 55
Klein, Naomi, 79
Klotz, Nicolas, 21, 86, 174
Koepp, David, 118
Kollek, Amos, 6
Koller, Xavier, 174
Kore-Heda, Hirokazu, 6, 34, 119
Kosashvili, Dover, 30, 47
Koumba Bididi, Henri Joseph, 86
Kouyaté, Dani, 87, 149

- Kubrick, Stanley, 20, 109, 120, 143
 Kumble, Roger, 19
 Kunuk, Zacharias, 157
 Kurosawa, Akira, 109, 133, 149, 158
 Kurosawa, Kiyoshi, 6, 119, 152
 Labaki, Nadine, 57
 Lafosse, Joachim, 11
 Lang, Fritz, 77, 94, 101
 Lanners, Bouli, 166
 Lanzmann, Claude, 136
 Lapiower, Hélène, 29
 Lapsui, Anastasia, 157
 Larrieu, Arnaud et Jean-Marc, 5
 Laughton, Charles, 65, 151
 Le Chanois, Jean-Paul, 39
 Le Guay, Philippe, 78
 Lean, David, 157
 Lee, Ang, 28, 112
 Legzouli, Hassan, 48, 175
 Lehmuskallio, Markku, 157
 Leigh, Mike, 29, 126
 Lemaire-Darnaud, Jocelyne, 78, 85
 Leone, Sergio, 101
 Levinson, Barry, 127
 Lewin, Albert, 119
 Lewis, Avi, 79
 Lifshitz, Sébastien, 50, 167
 Loach, Ken, 55, 79, 85–87, 93, 133, 174
 Longinotto, Kim, 58
 Lorenzi, Jean-Luc, 63
 Loridan-Ivens, Marceline, 136, 167
 Lounguine, Pavel, 6, 27, 86, 96, 111
 Lübbert, Orlando, 87
 Lumet, Sidney, 141
 Lynch, David, 120, 167
 Makhmalbaf, Mohsen, 7, 41, 88, 158, 165
 Makhmalbaf, Samira, 41, 42, 57, 88
 Malick, Terence, 111
 Mambety, Djibril Diop, 35
 Mankiewicz, Joseph L., 118, 133, 143, 149
 Mann, Michael, 80, 95
 Marsh, James, 102
 Martel, Lucrecia, 150
 Masud, Tareque, 41, 47
 Mazuy, Patricia, 22
 Meirelles, Fernando, 69, 80, 111
 Mendes, Sam, 28, 40, 87
 Meyrou, Olivier, 104
 Michel, Thierry, 86, 88
 Mihaileanu, Radu, 174
 Miller, Bennett, 13
 Miller, Claude, 133
 Ming-Liang, Tsai, 150
 Minghella, Anthony, 127, 157
 Minnelli, Vincente, 12, 19
 Miret, Orso, 50
 Moknèche, Nadir, 29, 57
 Moore, Michael, 79, 87, 95
 Moretti, Nanni, 48
 Mouchkine, Ariane, 142
 Mouriéras, Claude, 28
 Moutout, Jean-Marc, 78, 82, 125
 Mullan, Peter, 95
 Murnau, Friedrich-Wilhelm, 151
 Nadjari, Raphaël, 49
 Najman, Charles, 96
 Nakata, Hideo, 119
 Nassar, Ali, 89
 Neshet, Avi, 175
 Nicol, Andrew, 128
 Noé, Gaspard, 109
 Nugroho, Garin, 35
 Odoutan, Jean, 70
 Oliveira, Manoël de, 21
 Olman, Gary, 28
 Omirbaev, Darejan, 167
 Ophüls, Max, 20, 133
 Ousmane, Sembene, 57, 95
 Ozon, François, 13, 128
 Pallières, Arnaud des, 6
 Panahi, Jafar, 7, 57, 88, 95
 Panh, Rithy, 88, 135
 Parker, Oliver, 125
 Pascal, Christine, 33

- Paskaljevic, Goran, 86, 111
Pasolini, Pier Paolo, 101
Penn, Sean, 166
Peries, Lester James, 103
Philibert, Nicolas, 40
Pia, Rodrigo, 7
Pialat, Maurice, 12
Pittard, Eric, 71
Pitts, Rafi, 28
Planchon, Roger, 12
Podalydès, Bruno, 22, 48
Poirier, Manuel, 166
Polanski, Roman, 118, 119
Pollack, Sydney, 166
Preminger, Otto, 151, 165
Rahimi, Atiq, 134, 166
Ramos, Philippe, 101
Ray, Satyajit, 95
Rebella, Juan Pablo, 168
Refaie, Nasser, 41
Reinl, Herald, 101
Renoir, Jean, 19, 20, 143, 150, 151
Resnais, Alain, 5, 13, 23, 134, 136, 144
Reyero, Pablo, 87
Reygadas, Carlos, 142
Richet, Jean-François, 69, 71
Ripstein, Arturo, 7, 20
Rivette, Jacques, 13, 22
Rocha, Paulo, 151
Rohmer, Eric, 96, 103
Romero, George, 119
Roshem-Smith, Claude, 89
Roth, Tim, 29
Ruben, Joseph, 135
Ruggia, Christophe, 70
Ruiz, Raoul, 12, 13, 21, 134, 144
Salhab, Ghassan, 88
Salles, Walter, 7, 8, 22, 34, 47, 102, 167
Salman, Saad, 88
Salvadori, Pierre, 125
Samir, Jamal Aldin, 175
Sang-soo, Hong, 56
Sang-soo, Im, 56, 94
Sauper, Hubert, 87
Sautet, Claude, 143
Schoeller, Pierre, 35
Sciamma, Céline, 150
Scorsese, Martin, 7, 49, 102, 110, 134, 143, 149, 174
Ségat, Abraham, 6
Sène Absa, Moussa, 58
Shainberg, Steven, 77
Shuo, Wang, 53
Shyamalan, M. Night, 6, 36, 118, 119, 128
Sijie, Dai, 21
Simon, Claire, 79, 126
Sissako, Abderrahmane, 5, 86, 95, 159, 174
Sissoko, Cheikh Oumar, 6, 87
Sistrach, Marisa, 74
Smith, Kevin, 7
Sokourov, Alexandre, 94
Solanas, Fernando, 87, 95
Sorin, Carlos, 165
Spielberg, Steven, 98, 111, 125, 151
Steers, Bur, 47
Stoll, Pablo, 168
Stone, Oliver, 127
Sturges, John, 101
Suleiman, Elia, 89
Syad, Daoud Aoulad, 166
Szwarc, Jeannot, 102
Tarentino, Quentin, 112
Tarkovski, Andreï, 13
Tarnero, Jacques, 127
Tarr, Bela, 142
Tavernier, Bertrand, 33, 39, 49, 71, 85, 86
Taymor, Julie, 12
Téchiné, André, 49
Teno, Jean-Marie, 86, 95
Thomson, Danièle, 28
Tlatli, Moufida, 57
To, Johnnie, 94
Tornatore, Giuseppe, 20, 152, 176

Torres Manzur, Mariano, 87
 Tourneur, Maurice, 119
 Toye, Patrice, 34
 Toyoda, Toshiaki, 166
 Trier, Lars von, 94
 Truffaut, François, 11, 39, 103
 Vaclav, Petr, 33
 Vadim, Roger, 19
 Valli, Eric, 33
 Van Sant, Gus, 40, 87, 111
 Verhoeven, Paul, 110
 Vernoux, Marion, 79
 Veysset, Sandrine, 28, 34
 Vigo, Jean, 39
 Villacèque, Anne, 29, 127
 Vinterberg, Thomas, 28, 47, 102, 126, 166
 Visconti, Luchino, 20, 95, 150
 Volach, David, 7, 47
 Wachowski, Andy et Larry, 111
 Walsh, Raoul, 173
 Watkins, Peter, 12
 Webber, Peter, 12, 21
 Weijun, Chen, 88
 Weir, Peter, 6, 41, 94, 128
 Welles, Orson, 27, 94, 134, 143
 Wen, Jiang, 111
 Wenders, Wim, 47, 55, 87, 158, 167
 Wiene, Robert, 133
 Wilder, Billy, 133, 143, 150
 Winterbottom, Michael, 11
 Wood, Andrés, 41
 Wright, Joe, 125
 Xiaoshuai, Wang, 88, 175
 Yameogo, S. Pierre, 57, 95
 Yang, Edward, 28, 36, 88
 Yuan, Zhang, 88
 Zemeckis, Robert, 118
 Zhangke, Jia, 88
 Zinnemann, Fred, 141
 Zonca, Erick, 7
 Zurlini, Valerio, 159
 Zviaguintsev, Andreï, 166

Zwigoff, Terry, 40, 87

Films

2001 Odyssée de l'espace (1968), 143
21 grammes (2003), 144
24 city, 88
2046 (2004), 56, 134, 143
Nuages de mai
Nuages de mai (2000), 12
A cinq heures de l'après-midi (2003), 41, 42, 57, 88
A history of violence (2005), 55
A la place du cœur (1998), 5
A tombeau ouvert (1998), 7, 149
Abouna (2002), 47
Adieu (2003), 6
Adorable menteuse (1961), 125
Adoration (2008), 126, 143
Afrique, je te plumerai (2002), 86
After life (1998), 6, 119
Afterschool (2008), 40
Aguirre (1972), 151, 167
Ainsi soit-il (1999), 49
Ali Zaoua, prince de la rue (2000), 35
Alice dans les villes (1973), 167
Alila (2003), 48
Amen (2001), 127
America America (1963), 173
American beauty (2000), 28, 40, 87
Andreï Roublev (1966), 13
Animal factory (2000), 111
Apparences (1999), 118
Arrête moi si tu peux (2002), 125
Atanarjuat (2001), 157
Au bout du monde à gauche (2004), 175
Au cœur du mensonge (1998), 126
Au de là de la haine (2007), 104
Au fil du temps (1975), 167
Au travers des oliviers (1994), 11
Autopsie d'un mensonge (2001), 127
Avril brisé (1987), 102

- Avril brisé* (2001), 22, 102
Bab'Aziz – Le prince qui contemplait son âme, 160
Baba (2000), 53
Babel (2006), 7, 33, 158, 175
Back home (1997), 28
Bagdad on/off (2002), 88
Bal des vampires (1967), 118
Balzac et la petite tailleuse chinoise (2002), 21
Bamako (2006), 86, 95
Baril de poudre (1998), 86, 111
Basic Instinct (1992), 111
Basic instinct (1992), 110
Battle for Haditah (2007), 87, 127
Battu (2000), 87
Beijing bicycle (2001), 88
Bhaji, une ballade à Blackpool (1998), 29, 56, 71, 175
Big bad love (2000), 10
Bled number one (2006), 175
Bleu (1993), 150
Boulevard du crépuscule (1950), 143
Bowling for Columbine (2002), 87
Bread and roses (2000), 87
Broken flowers (2005), 55, 175, 178
Bully (2001), 40, 87, 111
Bye-Bye (1995), 71
Ça commence aujourd'hui (1999), 33, 39, 41, 49, 85
Caché (2005), 55, 102, 128
Capitaine Achab (2008), 101
Caramel (2007), 57
Carandiru (2003), 87, 111
Ça rend heureux (2007), 11
Carnets de voyage (2004), 7, 167
Central do Brasil (1998), 8, 34–36, 47, 167
Charbons ardents (1999), 79, 85
Charisma (1999), 6
Citizen Kane (1940), 94, 134, 143
Comme elle respire (1998), 125
Comment j'ai tué mon père (2001), 47
Company (2003), 14
Confession d'un homme dangereux (2002), 128
Conte de Noël (2008), 28
Coûte que coûte (1995), 79
Cure (1997), 119
Dans la vallée d'Elah (2007), 48, 87, 111
Daratt (2006), 49, 103
Daredevil (2002), 49
Davos, Porto Alegre et autres batailles (2002), 80
De beaux lendemains (1997), 29, 36, 126
De l'amour (2002), 69, 74
De l'autre côté (2007), 104
De l'autre côté du périph (1997), 71
De l'eau tiède sous un pont rouge (2001), 150
De l'histoire ancienne, 50
De la part de Stella (1998), 34
Debout (2004), 56
Delbaran (2001), 34, 88
Delwende, Lève-toi et marche (2005), 57, 95
Depuis qu'Otar est parti (2003), 126
Dersou Ouzala (1977), 158
Des hommes d'influence (1997), 127
Desierto adentro (2008), 7
Deux anges (2003), 52
Dias de campo (2004), 134
Dis-moi que je rêve (1998), 28
Divine (2000), 7
Djib (2000), 70
Dogma (1999), 7
Dolls (2003), 56
Don't come knocking (2005), 47, 55
Douze hommes en colère (1957), 141
Down in the valley (2006), 178
Dracula Prince des ténèbres (1965), 118
Easy Rider (1969), 166
Eaux profondes (1981), 150
Eden (2001), 174

- Edvard Munch* (1976), 12
Eldorado (2008), 166
Election 1 (2005), 94
Elephant (2003), 40, 87, 111
Elias Chacour, prophète en son pays (2004), 89
En attendant le bonheur (2002), 5, 159, 174
Entre les murs (2008), 20, 40, 41, 142
Esther Kahn (2000), 22
Et vogue le navire (1983), 152
Etat des lieux (1996), 71
Etre et avoir (2002), 40–42
Eureka (2000), 7, 35, 142, 152, 167
Exils (2004), 175
Existenz (1999), 111
Exotica (1994), 150
Extension du domaine de la lutte (1999), 78
Eyes wide shut (1999), 20
Familles à vendre (2006), 27
Fast food, fast women (1999), 6
Fatma (2001), 57
Festen (1998), 28, 29, 47, 102, 126
Feuille sur un oreiller (1998), 35
Finzan (1989), 87
Fish and chips (1999), 32
Frida (2001), 12
Full Monty (1997), 79
Gangs of New York (2001), 49, 102, 110, 134, 143, 174
Genèse (1999), 6
Gens de Dublin (1987), 20
Ghost World (2002), 40, 87
Gilda (1946), 112
Golden door (2007), 5, 152, 173
Good bye Lenin (2002), 86, 126
Gunfight at the OK Corral (1957), 101
Hana-Bi (1998), 110, 111
Hannibal (2001), 117
Himalaya, l'enfance d'un chef (1999), 33
Hiroshima mon amour (1958), 23, 134
Histoires de vies brisées (2001), 86
Historias minimas (2002), 165
Hollywood ending (2007), 11
Hors-jeu (2006), 57, 95
Huit et demi (1963), 12
Hypnose (2001), 118
Ice storm (1998), 28
Igby (2002), 47
Il était une fois dans l'Ouest (1969), 101, 142
Il faut sauver le soldat Ryan (1997), 111
Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés (2006), 78
In the mood for love (2000), 134, 144
Incassable (2000), 6
Inch'Allah Dimanche (2001), 70, 86
India Song (1974), 21
Inland Empire (2006), 120
Intervention divine (2002), 89
Into the wild (2007), 166
Iran, sous le voile des apparences (2003), 88
Irréversible (2000), 109
It's a free world (2007), 55, 86, 93
Ivan le Terrible (1943-1945), 94
J'ai faim, j'ai froid (2007), 87
J'aime travailler (2003), 77
Jeremiah Johnson (1972), 166
Jour de colère (1943), 64
Juifs et Arabes, forget Baghdad (2003), 175
Kadosh (1999), 7, 29, 88
Kaïro (2001), 6, 119, 152
Kandahar (2001), 7, 41, 88, 158, 165
Kedma (2002), 88, 142, 174
Ken Park (2002), 40
Kennedy et moi (1999), 28
Kids (1995), 40
Kill Bill, Volume 1 et Volume 2 (2003), 112
Kippour (1999), 149
Klimt (2005), 12

- Nobody knows* (2004), 34
L'adversaire (2002), 126
L'Afrance (2001), 175
L'Anglaise et le duc (2001), 95, 103
L'anguille (1997), 110
L'année dernière à Marienbad (1960), 23, 144
L'assassin habite au 21 (1942), 64
L'aventure de Mme Muir (1947), 118
L'avventura (1960), 142
L'école buissonnière (1949), 39
L'emploi du temps (2001), 78, 126
L'enfant (2005), 49, 55
L'enquête sur Abraham (1997), 6
L'esquive (2004), 39, 41, 70, 74
L'été de Kikujiro (1999), 34
L'éternité et un jour (1998), 8, 35, 36, 142, 152
L'examen (2003), 41
L'exorciste (1973), 120
L'exorciste 2 (2001), 120
L'hérétique (1977), 120
L'heure d'été (2008), 28
L'homme sans passé (2002), 7, 86, 135
L'île (2006), 6
L'importance d'être constant (2002), 125
L'ivresse du pouvoir (2006), 55, 93
L'oiseau d'argile (2002), 41, 47
L'ours rouge (2002), 87
La belle noiseuse (1991), 13
La blessure (2005), 86, 174
La bûche (1999), 28
La cage aux rossignols (1944), 42
La captive du désert (1989), 157
La cérémonie (1995), 21
La chambre des officiers (2001), 20
La chambre du fils (2001), 48
La charrette fantôme (1929), 119
La chevauchée fantastique (1939), 165
La chute (2004), 94
La ciénaga (2001), 150
La cinquième saison (1997), 28
La cité de Dieu (2002), 69, 74, 111
La colline aux mille enfants, 64
La colline aux mille enfants (1994), 63
La comtesse aux pieds nus (1954), 133, 143, 149
La corde (1948), 142
La couleur du mensonge (2003), 127
La croix du Sud (2003), 87
La demoiselle d'honneur (2004), 21
La dignité du peuple (2006), 95
La fabrique des sentiments (2008), 125
La femme est l'avenir de l'homme (2004), 56
La fleur du mal (2002), 126
La graine et le mulet (2007), 29
La haine (1995), 69, 74
La jeune fille à la perle (2003), 12
La leçon de piano, 150
La légende du pianiste sur l'océan (2000), 20, 152, 176
La lettre (1999), 21
La ligne rouge (1998), 111
La liste de Schindler (1994), 98
La main du diable (1942), 119
La malédiction (1976), 120
La mariée était en noir (1967), 103
La moitié gauche du frigo (2002), 78
La mousson (1939), 149
La moustache (2005), 21, 149
La neuvième porte (1999), 119
La nouvelle Eve (1998), 55
La nuit américaine (1973), 11
La nuit des morts-vivants (1968), 119
La nuit du chasseur (1955), 65, 151
La nuit nous appartient (2007), 48
La Passion du Christ (2002), 110
La petite Chartreuse (2004), 21
La petite Jérusalem (2005), 29, 56, 71
La petite marchande de roses (1998), 35, 87
La petite prairie aux bouleaux (2002), 136, 167
La petite vendeuse de soleil (1998), 35
La piste des géants (1930), 173

- La prisonnière du désert* (1956), 157
La promesse (1996), 48, 86
La question humaine (2007), 21
La raison du plus faible (2006), 103
La rivière (1996), 150
La ronde de nuit (2008), 12
La route (2000), 167
La saison des hommes (2000), 29
La saison des hommes (2000), 57
La secrétaire (2003), 77
La splendeur des Amberson (1942), 27
La symphonie pastorale (1946), 64
La terre (1930), 149
La tourneuse de pages (2006), 102, 127, 150
La traversée (2001), 50, 167
La vengeance aux deux visages (1962), 101
La vengeance d'une blonde (1992), 102
La vengeance d'une femme (1989), 102
La vengeance de Siegfried (1967), 101
La vérité si je mens 2 (1997), 125
La vie est belle (1997), 8, 36, 38, 45, 48, 126, 131
La vie passionnée de Vincent Van Gogh (1956), 12
La vie rêvée des anges (1998), 7
La Voie lactée, 89
Lady Chatterley (2006), 21
La jeune fille à la perle (2003), 21
Land and Freedom (1994), 133
Land of plenty, 87
Land of the dead (2005), 119
Lautrec (1998), 12
Lawrence d'Arabie (1962), 157, 158
Le bonheur est dans le pré (1995), 127
Le bruit, l'odeur et quelques étoiles (2002), 71
Le cabinet du Dr Caligari (1919), 133
Le cas Pinochet (2001), 94
Le cauchemar de Darwin (2005), 87
Le cercle (2000), 7, 57, 88, 95
Le cercle des poètes disparus (1989), 41
Le cheval de vent (2000), 166
Le couperet (2005), 78
Le dernier voyage du juge Feng (2007), 165
Le désert des Tartares (1976), 159
Le diable s'habille en Prada (2006), 93
Le domaine (2003), 103
Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2000), 6, 10
Le festin de Babette (1987), 14, 143
Le fils de Jean-Claude Videau (2001), 50
Le fils (2002), 49, 103
Le fils adoptif (1998), 33, 50
Le fils du désert (1948), 157
Le fleuve (1950), 151
Le fleuve d'or (1998), 151
Le gone du chaâba (1997), 70
Le goût de la cerise (1997), 7
Le goût des autres (1999), 5
Le grand bleu (1987), 152
Le grand silence (2007), 159, 162
Le guépard (1963), 20, 95
Le harem de Mme Osmane (1999), 29
Le jour se lève (1939), 143
Le malentendu colonial, 86
Le mépris (1963), 12
Le mystère Paul (2000), 6
Le mystère Picasso (1955), 13
Le parfum de la dame en noir (2005), 22
Le parrain (1971, 1975, 1990), 94
Le pas suspendu de la cigogne (1991), 174
Le patient anglais (1977), 157
Le pèlerin (1923), 65
Le petit homme (1998), 34
Le petit prince a dit (1991), 33
Le plafond de verre (2006), 72
Le plaisir (1951), 20
Le portrait de Dorian Gray (1944), 119
Le prédicateur (1998), 65

- Le premier du nom* (1999), 27
Le Président (2006), 93
Le promeneur du Champ de Mars (2005), 94
Le regard d'Ulysse (1995), 167
Le salon de musique (1958), 95
Le seigneur des anneaux (2001, 2002, 2003), 117
Le septième sceau (1958), 167
Le silence des agneaux (1990), 111, 117
Le singe (2001), 33, 50
Le sixième sens (1998), 6, 36, 118, 128
Le soleil (2005), 94
Le sourire de ma mère (2002), 127
Le tableau noir, 42
Le talentueux Mr Ripley (1998), 127
Le tango des Rashevski (2002), 29, 48
Le temps retrouvé (1998), 13, 21, 134, 144
Le thé au harem d'Archimède (1985), 69
Le train sifflera trois fois (1952), 141
Le vent nous emportera, 151
Le vent nous emportera (1999), 7
Le malentendu colonial (2005), 95
Les âmes perdues (2000), 120
Les amitiés maléfiques (2006), 93
Les autres (2001), 118, 128
Les Camisards (1971), 64
Les cent pas (2000), 48
Les chants du pays de ma mère (2001), 47, 111, 165
Les choristes (2003), 42
Les choses de la vie (1970), 143
Les communiantes (1962), 64
Les couilles de l'éléphant (2000), 86
Les défricheurs (2005), 72
Les dents de la mer (1975), 151
Les destinées sentimentales (2000), 22, 27, 63, 64
Les dix Commandements (1956), 157, 173
Les égarés (2003), 49
Les fraises sauvages (1957), 143
Les fraises sauvages (1957), 134, 167
Les harmonies Werckmeister (2000), 142
Les héros (1996), 166
Les invasions barbares (2003), 47–49
Les jours où je n'existe pas (2003), 135
Les liaisons dangereuses (1960), 19
Les liaisons dangereuses (1988), 19
Les lois de la famille (2006), 28
Les lumières du faubourg (2006), 6
Les menteurs (1996), 125
Les neuf âmes (2003), 166
Les noces funèbres, 118
Les poupées russes (2005), 55
Les promesses de l'ombre (2007), 110, 111
Les quatre cents coups (1959), 39
Les revenants (2004), 119
Les rivières pourpres (2000), 111
Les sept samourais (1954), 149
Les temps modernes (1936), 77
Les tortues volent aussi (2005), 34
Les virtuoses (1997), 79, 85
Les démons à ma porte (2000), 111
Les sucriers de Colleville (2004), 79
Lettre d'une inconnue (1948), 133
Liberté Oléron (2001), 47
Licence to live (1998), 6
Lise et André (2006), 6
Little Odessa (1994), 174
Little Senegal (2000), 8, 175
Liverpool (2008), 157
Locataires (2004), 56
Los porfiados (2001), 87
Lost in translation (2003), 168
Lumière silencieuse (2008), 142
Luna Papa (1999), 86
Maborosi (1995), 6
Mabuse (1922), 94
Machuca (2004), 41
Ma cité va craquer (1997), 69
Madame Bovary (1933), 19
Madame Bovary (1949), 19

- Madame Bovary* (1991), 19, 20
Madame Brouette (2003), 58
Manderlay (2005), 94
Mariage tardif (2001), 30, 47, 48
Marian (1997), 33
Marie-Antoinette (2006), 173, 177
Marius et Jeannette (1997), 5
Match Point (2005), 55
Matrix (trois épisodes de 1999 à 2003),
 51, 111, 121
Médée (1970), 101
Mémoire effacée (2004), 135
Mémoires d'immigrés (1997), 72, 86,
 175
Mémoires d'un saccage (2004), 87, 95
Merci pour le Chocolat (2000), 21
Mes enfants ne sont pas comme les autres
 (2002), 47
Metropolis (1927), 77
Mobutu roi du Zaïre (1999), 86
Moby Dick (1956), 65, 101
Moe No Suzaku (1998), 28
Molière (1978), 142
Moloch (1999), 94
Mon nom est Tsotsi (2006), 111
Mon père (2000), 50
Moolaadé (2003), 57, 95
Mort à Venise (1970), 150
Mort à Venise (1970), 20
Mr. Arkadin (Dossier secret) (1955),
 94
Mur (2004), 89
My architect (2004), 50
My beautiful Laundrette (1985), 71
My darling Clementine (1946), 101
My father, my Lord (2008), 7, 47
My name is Joe (1998), 85
Mystic River (2003), 135
Naissance des pieuvres (2007), 150
Napoléon (1925), 94
Ne pas avaler (1997), 28
Ne touchez pas la hache (2007), 22
Niebelungen (1924), 101
Nixon (1995), 127
No country for old men (2007), 111
Noblesse oblige (1949), 103
Nos traces silencieuses (1999), 135, 175
Nosferatu le vampire (1922), 118, 151
Nosferatu, fantôme de la nuit (1978),
 118, 151
Nuit et brouillard (1955), 136
O'Brother (1999), 166
Old Boy (2004), 112
On connaît la chanson (1997), 5
Orange mécanique (1971), 109
Osama (2004), 57, 111
Paranoïd park (2007), 40
Parfum de violettes (2003), 74
Paris-Texas (1984), 158
Parle avec elle (2001), 143
Paroles de Bibs (2001), 78, 85
Pas de lettre pour le Colonel (1998), 20
Paysage dans le brouillard (1988), 34
Peindre ou faire l'amour (2004), 5
Père et fils (2003), 49
Petite chérie (2000), 29, 127
Petite conversation familiale (2000), 29
Petits frères (1999), 35, 70
Phénomènes (2008), 119
Pickpocket (1959), 158
Plaisirs inconnus (2002), 88
Plein soleil (1960), 127
Plus qu'hier, moins que demain (1998),
 28
Pollock (2003), 12
Ponette (1996), 33
Pornographe (2001), 47
Portier de nuit (1973), 135
Profession reporter (1974), 158
Providence (1976), 13
Qu'elle était belle ma vallée (1941), 65
Que la lumière soit (1997), 17
Qui plume la lune ? (1999), 5
Rachida (2001), 88, 111
Rashomon (1950), 109, 110, 133
Rebecca (1940), 133

- Red road* (2006), 102
Respiro (2002), 55
Ressources humaines (1999), 48, 78, 85
Retour (2003), 166
Rêve d'usine (2002), 79, 85
Révélation (2000), 80, 95
Reviens-moi (2008), 125
Rien à faire (1999), 79
Ring (1998), 112, 119
Rivière sans retour (1954), 151, 165
Robinson's Crusoe (2000), 88
Roger et moi (1990), 80
Rois et reine (2004), 27, 134
Rosetta (1999), 5
Rosie (1998), 34
Royal Bonbon (2002), 96
S 21, la machine de mort khmère rouge
 (2004), 88, 135
Saint Cyr (2000), 22
Salvator Allende (2004), 94
Samia (2000), 29, 41, 56, 70, 175
Sang et or (2003), 88
Sangre (2005), 111
Satin rouge (2001), 57
Sauf le respect que je vous dois (2006),
 78, 103
Scream (1996), 112
Se souvenir des belles choses (2002),
 135
Secret sunshine (2007), 7
Secrets et mensonges (1996), 29, 126
Sept chants de la toundra (2000), 157
Seventeen years (1999), 88
Sex academy (2002), 40
Sexe Intentions (1999), 19
Shangai dreams (2005), 175
Shining (1980), 120
Shoah (1976-1985), 136
Sia, le rêve du python (2001), 87, 149
Simone (2001), 128
Singing in the rain (1952), 149
Sinon oui (1997), 126
Sisters in law (2005), 58
Sleepy hollow (2000), 118, 121
Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures (2001),
 136
Soft fruit (2000), 28
Squale (2000), 70
Still life (2007), 88
Stupeur et tremblement (2002), 20, 77
Sunset boulevard (1950), 133, 150
Swimming pool (2002), 13, 128
Sylvie et le fantôme (1945), 118
Tanguy (2001), 48
Taurus (2001), 94
Taxi blues (1990), 111
Téhilim (2007), 49
Ten (2002), 57
Tenja (2004), 48, 175
Terminator (1984), 111
Terra incognita (2003), 88
Terre et cendres (2004), 134, 166
Terre promise (2004), 174
The big one (1999), 80, 87, 95
The brown Bunny (2003), 166
The constant gardener (2005), 80
The hole (1998), 150
The King (2005), 102
The Magdalene sisters (2002), 95
The navigators (2001), 79
The President's last bang (2005), 94
The Queen (2006), 94
The take (2005), 79
The Truman show (1998), 6, 94, 128
The war zone (1999), 29
There will be blood (2008), 96
Three times (2005), 56
Tigre et dragon (2000), 112
Time (2008), 127
Titanic (1942), 166
Titanic (1953), 166
Titanic (1997), 152, 166
To live is better than to die (2003), 88
Tournage dans un jardin anglais (2006),
 11
Tout sur ma mère (1999), 6, 7, 34, 143,

- 149
- Trois enterrements* (2005), 55, 103, 174
- Trois huit* (2000), 78
- Truman Capote* (2005), 13
- Tu ne tueras point* (1988), 110
- Tunisiennes* (1998), 29
- U-Carmen e Khayelitsha* (2005), 21, 58
- Un air de famille* (1996), 28, 29
- Un crime dans la tête* (2004), 135
- Un héros très discret* (1996), 127
- Un long dimanche de fiançailles* (2004), 22
- Un nouveau Russe* (2002), 86, 96, 111
- Un secret* (2007), 133
- Un taxi pour tous* (2001), 87
- Un temps pour l'ivresse des chevaux* (2000), 34, 88
- Un temps pour vivre, un temps pour mourir* (1985), 33
- Une femme coréenne* (2004), 56
- Une femme de ménage* (2002), 22
- Une histoire simple* (1999), 167, 168
- Une partie de campagne* (1936), 20, 143, 150
- Va, vis et deviens* (2005), 174
- Valmont* (1989), 19
- Valse avec Bachir* (2008), 135
- Vampires* (1997), 118
- Vampyr* (1932), 118
- Van Gogh* (1991), 12
- Vers le sud* (2005), 56, 95
- Versailles* (2008), 35
- Violence des échanges en milieu tempéré* (2003), 78, 82
- Vipère au poing* (2004), 20
- Viva Laldjérie* (2004), 57
- Voleur de bicyclette* (1948), 88
- Voyage sans retour* (1932), 166
- Voyage vers l'espoir* (1990), 174
- Voyages* (1999), 167, 168
- Wesh-wesh, qu'est ce qui se passe* (2002), 70, 86
- Western* (1997), 166
- Whisky* (2004), 127, 168
- Wonderful town*(2008), 151
- Y aura-t-il de la neige à Noël ?* (1996), 28, 29, 34
- Yasmin* (2004), 56, 71, 175
- Yi Yi* (1999), 28, 36, 88
- Zeno* (2001), 22
- Zéro de conduite* (1933), 39
- Zim and Co* (2005), 70

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Avant-propos | 3 |
| 1 Le bonheur | 5 |
| 1.1 Le sens et le bonheur | 5 |
| 1.2 Entre la voie de l'Esprit et la voie de la chair | 9 |
| 2 La création | 11 |
| 2.1 Créateurs et création | 11 |
| 2.2 Créateur, création, créature | 15 |
| 3 L'adaptation littéraire | 19 |
| 3.1 Du mot à l'image - ou « La fidélité dangereuse » | 19 |
| 3.2 Une préhistoire de l'adaptation littéraire | 24 |
| 4 La famille | 27 |
| 4.1 Familles, je vous aime...plus que jamais! | 27 |
| 4.2 Famille sacro-sainte? | 31 |
| 5 L'enfance | 33 |
| 5.1 Les vertes années | 33 |
| 5.2 Enfants de Dieu? | 37 |
| 6 L'école | 39 |
| 6.1 Bienvenue dans la classe! | 39 |
| 6.2 Jésus à l'école | 43 |
| 7 Père et Fils | 47 |
| 7.1 Ne dites plus « Tel père, tel fils »... | 47 |
| 7.2 Image du Père, image de Dieu | 51 |
| 8 Femme(s) | 55 |
| 8.1 Femmes sans frontières | 55 |
| 8.2 « Mâle et femelle Il le créa » | 59 |

| | |
|--|------------|
| 9 Le Pasteur | 63 |
| 9.1 La figure du pasteur vu à travers 12 films | 63 |
| 9.2 Qu'est-ce qu'un pasteur ? | 66 |
| 10 Les banlieues | 69 |
| 10.1 Fractures annoncées | 69 |
| 10.2 Jésus en banlieue | 73 |
| 11 Le travail | 77 |
| 11.1 Le travail : un monde ! | 77 |
| 11.2 Un monde « en travail » : quel chantier ! | 81 |
| 12 La politique | 85 |
| 12.1 L'écran, miroir critique de la planète | 85 |
| 12.2 Du Cinéma de la politique à la politique du Cinéma | 90 |
| 13 Le pouvoir | 93 |
| 13.1 Malheur au vaincu ! | 93 |
| 13.2 « Tout pouvoir m'a été donné... » | 97 |
| 14 La vengeance | 101 |
| 14.1 Un plat qui se mange froid... | 101 |
| 14.2 « A moi la vengeance et la rétribution » | 105 |
| 15 La violence | 109 |
| 15.1 Toujours plus sanglant | 109 |
| 15.2 Violence et sacré | 113 |
| 16 L'étrange et la peur | 117 |
| 16.1 « Est ce que vous croyez aux fantômes ? » | 117 |
| 16.2 « Tu nous fais entendre des choses étranges » | 121 |
| 17 Le mensonge | 125 |
| 17.1 Dix ans de mensonge ! | 125 |
| 17.2 Le mensonge entre morale et religion : une confusion des genres | 129 |
| 18 La mémoire | 133 |
| 18.1 J'ai tout vu à Hiroshima... | 133 |
| 18.2 « Souvenez-vous de ces choses et soyez des hommes ! » | 137 |
| 19 Le temps | 141 |
| 19.1 « Ô temps, suspends ton vol ! » | 141 |
| 19.2 Le temps, cette illusion | 145 |

| | |
|---|------------|
| 20 L'eau | 149 |
| 20.1 Eaux vives, eaux mortes | 149 |
| 20.2 Eaux vives, eaux mortes | 153 |
| 21 Le désert | 157 |
| 21.1 Déserts | 157 |
| 21.2 « C'est pourquoi je veux l'attirer et la conduire au désert... » | 161 |
| 22 Le voyage | 165 |
| 22.1 « Heureux qui comme Ulysse... » | 165 |
| 22.2 Jésus en voyage ? | 169 |
| 23 L'exil | 173 |
| 23.1 « Va-t-en de ton pays... » | 173 |
| 23.2 De l'émigration à l'exil de soi | 177 |
| Index | 181 |