



**HAL**  
open science

## La Passion selon Mel Gibson : retour sur une querelle

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. La Passion selon Mel Gibson : retour sur une querelle. De Gethsémani au Golgotha : la Passion dans l'Art et la littérature, Bernard Gendrel; Mireille Labouret; Elisabeth Le Corre, Oct 2017, Créteil, France. hal-01786918

**HAL Id: hal-01786918**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-01786918>**

Submitted on 7 May 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

# La Passion selon Mel Gibson. Retour sur une querelle.

Colloque « De Gethsémani au Golgotha : la Passion dans l'art et la littérature »  
Université Paris 12-Créteil, 13 octobre 2017

## Une querelle incommensurable à son objet ?

J'ai conscience qu'il ne paraît guère sérieux d'évoquer *La Passion du Christ* de Mel Gibson [1]<sup>1</sup>. À lire les critiques ayant pignon sur rue, la chose est entendue : il s'agit d'un mauvais film, dont il n'y a plus rien à dire. Ce jugement désormais apaisé contraste avec la violence des débats de 2004. Passionnée et confuse, la discussion portait initialement sur le possible antisémitisme du film. Mais elle se déplaça rapidement sur le terrain artistique, exégétique et théologique : le film ne manifestait-il pas la source évangélique de l'antisémitisme, Mel Gibson avait-il le droit de couper la Passion du reste de l'évangile, était-il légitime de tenter un récit unifié des quatre évangiles, n'est-ce pas plutôt la résurrection qui sauve, etc. La discussion se situait donc sur un registre intellectuel assez élevé. À l'époque de cette querelle, Vincent Amiel écrivait dans *Positif* :

La sortie de *La Passion du Christ* suscite un peu partout de vives polémiques, plus ou moins attendues et convenues. Mais, pour une fois, la forme du film entre en ligne de compte dans les débats, au-delà des éléments de contenu : la question du réalisme et des formes du sacré est évoquée, les questions de narration et de mise en situation à propos des relations entre juifs et premiers chrétiens. Ce n'est après tout pas banal. [...] Mel Gibson n'y est pas pour grand-chose, mais les vaines polémiques médiatiques ont (aussi) intégré des arguments complexes et suscité des références intelligentes<sup>2</sup>.

Cet écart entre une œuvre « artistiquement insignifiante<sup>3</sup> » d'une part, et la complexité des discussions suscitées par le film d'autre part, est souvent souligné par les auteurs qui se sont penchés sur le phénomène de 2004. Pauvre artistiquement et faible esthétiquement, le film aurait suscité malgré lui, et comme par accident, des questions importantes dans une société occidentale post-chrétienne, où les derniers qui se pensent

---

<sup>1</sup> Les numéros entre crochets renvoient au powerpoint de la communication, joint en annexe.

<sup>2</sup> Vincent Amiel, « Avril en cinéma. Depuis Caen », *Positif*, n°520, juin 2004, p. 51.

<sup>3</sup> Michel Ciment, « La Passion », *Positif*, n°519, mai 2004, p. 38.

encore chrétiens « vénèrent un Dieu sans colère qui conduit des hommes sans péché vers un Royaume sans jugement avec l'aide d'un Christ sans croix<sup>4</sup> ».

Il faut pourtant que le film en lui-même justifie une querelle, que les suspicions d'antisémitisme, nées avant même l'achèvement du film, ne suffisent pas à expliquer. Comment prendre au sérieux le fait que Mel Gibson doive malgré tout « y être pour quelque chose », sans accorder au film une valeur esthétique qu'il n'a pas ? Les critiques les plus négatives écrites en 2004 ne pouvaient pas s'extraire de ce paradoxe : elles décrivaient longuement la lourdeur des ralentis, la musique incessante, les parallèles sans nuance, l'opposition exacerbée entre personnages positifs et négatifs – autant de clichés artistiques et narratifs qui ne justifiaient pas tant de lignes<sup>5</sup>. Mais si le film est si inintéressant, pourquoi le décrire si longuement, alors qu'il ne connut en France qu'un modeste succès ? Réciproquement, les quelques critiques positives qu'on parvient à retrouver dans les publications de 2004 déploient un argumentaire d'une extraordinaire complexité, illustré *in fine* par des exemples tirés du film montrant tout au plus un honnête didactisme visuel<sup>6</sup>.

On tentera de prendre au sérieux ce paradoxe, en considérant que les questions théologiques et artistiques ne surviennent pas à propos d'un film par ailleurs un peu lourd et standardisé, mais qu'elles surviennent *du fait même de cette standardisation*. Hans Belting écrit au sujet du film de Mel Gibson dans *La vraie image* :

[O]n ne peut manquer de constater que le film [a obligé] de nombreux ecclésiastiques à s'exprimer sur un sujet qu'on avait soudainement arraché aux limbes d'une pâle allégorie pour le précipiter dans la réalité. Mel Gibson a exploité le matériau biblique et en a tiré un scénario qui, sans prétendre atteindre au grand art cinématographique, proposait au public une expérience de la religion que les images traditionnelles ne sont plus capables de transmettre aujourd'hui<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Richard Niebuhr, cité par Hans Belting, *La vraie image. Croire aux images ?* [2005], Paris, Gallimard, 2007, p. 64-65.

<sup>5</sup> Philippe Mangeot, « *La Passion du Christ* de Mel Gibson. Langue fourchue », *Cahiers du Cinéma*, n°589, avril 2004, p. 30-31.

<sup>6</sup> Par exemple Guy Vandeveld-Daillière, « *La Passion du Christ*. Sur le film de Mel Gibson », *Nouvelle revue théologie*, t. 126, 2004/4, p. 614-632.

<sup>7</sup> Hans Belting, *La vraie image, op. cit.*, p. 66-67.

Dans l'opposition systématique faite par Belting entre l'image et l'art depuis *Image et Culte*<sup>8</sup> [2], le film de Mel Gibson apparaît comme le retour de la puissance de l'image religieuse, du fait même de l'abandon de l'art. *La Passion du Christ* de Mel Gibson, en remettant en cause tout esthétisme, produit une image efficace différente de ce que la théorie du cinéma, la philosophie de l'art et surtout l'*esthétique* pouvaient penser. Telle serait mon hypothèse pour tenter de comprendre dans quelle mesure le film de Mel Gibson a tout de même quelque chose à voir avec les discussions sérieuses qui s'ensuivirent.

### Trouble dans le genre

En France, on a parlé de « péplum » à propos de ce film, ce qui n'est guère éclairant, puisque la catégorie de « péplum » n'existe pas aux États-Unis. En effet, lorsque nous parlons de péplum religieux en France, nous pensons à des films comme *Quo Vadis*, *La Tunique*, *Le Roi des Rois* de Nicholas Ray (1961), ou plus récemment à *Résurrection* de Kevin Reynolds (2016). Le passage à la cour orientale d'Hérode et le tremblement de terre évoquent sans doute quelques péplums célèbres. Mais ces scènes sont assez secondaires dans l'économie du film. Dès sa sortie, les critiques américains ont plutôt rapproché *La Passion du Christ* d'autres films dits « épiques », en particulier *Il faut sauver le soldat Ryan* de Spielberg [3], dont la scène du débarquement sur les plages de Normandie avait été critiquée pour une violence jugée excessive [4]. Comme dans *Saving private Ryan*, le spectateur de *La Passion* est immergé au milieu d'une violence anonyme, sans raison compréhensible, et sans cesse soumis à la vue de corps déchiquetés<sup>9</sup>. On a beaucoup souligné que le film de Gibson mettait le spectateur dans la position du bourreau. Ce n'est vrai que dans une partie de la scène de la flagellation – où alternent les points de vue de la victime, du bourreau et de la Vierge – et lorsque les mains du Christ sont clouées sur la croix. Le reste du temps, le spectateur est situé alternativement du point de vue du témoin (de saint Pierre, de la Vierge et de saint Jean)

---

<sup>8</sup> « L'histoire de l'image ne doit pas être confondue avec l'histoire de l'art. [...] Vénérée en tant qu'image cultuelle, [l'*imago*] se différencie de la représentation narrative ou *historia*, qui permettait au spectateur de contempler et de lire en même temps l'histoire du salut. [...] [L]' « art » présuppose la crise de l'ancienne image et sa nouvelle valorisation comme œuvre d'art à la Renaissance. » Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* [1990], Paris, Cerf, 1998, p. 5.

<sup>9</sup> « Key scenes in *Saving private Ryan* are clearly designed to emphasise the brutal, shocking violence of warfare. Like the violence in *The passion*, the opening scenes of mass killing on Omaha beach are deeply disturbing, and were, as we have seen, viewed by critics as unprecedented in their realism and viscerality. » James Russell, *The historical epic and contemporary Hollywood. From Dances with wolves to Gladiator*, New York, Continuum, 2007, p. 206.

et du point de vue du Christ lui-même. Le début du chemin de croix, entrecoupé des flash back des Rameaux, est représentatif de l'alternance régulière entre le point de vue du Christ et le point de vue du témoin.

On comprend dès lors que *La Passion du Christ*, plus qu'au genre que nous appelons « péplum », ait plutôt été rapproché du film de guerre immersif, où abondent les plans rapprochés. Contrairement au *Roi des rois* par exemple, le film comporte peu de grands plans d'ensemble, car il ne cherche pas à montrer les conflits politiques en jeu dans la condamnation de Jésus. On peut certes citer quelques vues intermédiaires de Jérusalem pendant le chemin de Croix, et surtout les scènes avec Pilate devant la foule (libération de Barabbas du point de vue du Père, *Ecce homo* du point de vue de Pilate). On ne retrouve pas dans le film de Mel Gibson cette « esthétique du grandiose », qui convertit la grandeur métaphysique du drame dans l'ampleur spatiale des décors<sup>10</sup>. Le spectateur est au contraire soumis à une longue série de plans rapprochés, voire de très gros plans.

Mais c'est surtout au film d'horreur et au *gore* [5] que *La Passion du Christ* a été comparé. Le spectateur, en particulier lorsqu'il est du point de vue du bourreau, doit regarder en gros plan les lambeaux de chair arrachés au corps de Jésus, voit le sang gicler des mains ou couler le long du bois – le tout accompagné des bruitages de circonstance. Ce sont surtout les détracteurs du film qui ont fait ce rapprochement, de sorte que la question a eu tendance à se déplacer sur la légitimité d'une telle violence pour représenter la Passion. Le crucifiement était la condamnation normalisée, n'est-il pas erroné d'en faire un supplice sadique ? Une violence brutale et non esthétisée est-elle plus dangereuse moralement que la violence ironique habituellement étalée sur les écrans ? Je laisserai de côté ces questions pour considérer le rapprochement de *La Passion du Christ* avec le film d'horreur de manière axiologiquement neutre. Après tout, le film d'horreur a acquis ses lettres de noblesse esthétique et philosophique. Jean-Baptiste Thoret parle du film d'horreur comme d'un « film-geste qui destitue le regard de son pouvoir et confie à une caméra devenue main, la tâche de transmettre des sensations<sup>11</sup> ». Les gros plans qui clouent le Christ ressortissent incontestablement à ce

---

<sup>10</sup> Amédée Ayfre, *Dieu au cinéma. Problèmes esthétiques du film religieux*, Paris, Puf, 1953, p. 35-45.

<sup>11</sup> Jean-Baptiste Thoret, *Une expérience américaine du chaos. Massacre à la tronçonneuse de Tobe Hooper*, Paris, éditeur, Paris, Dreamland, 2000, p. 20. Cette conception émotive du film d'horreur

genre. Gibson produit ainsi une sensation physique d'écœurement. La phrase de Gibson expliquant qu'il s'est lui-même filmé clouant le Christ, et maintes fois répétée, fait partie du dispositif. Au spectateur qui n'aurait pas bien compris, lui aussi a lacéré le Christ, et c'est pourquoi il regarde en gros plan la chair être déchirée. Certains critiques négatifs sont allés jusqu'à parler de sadisme et de voyeurisme. Mais le spectateur oscille sans cesse entre le point de vue du Christ, le point de vue de la Vierge et le point de vue du bourreau. Il est évidemment éprouvant d'être en position de clouer les mains du Christ, mais sur le plan quantitatif, ce point de vue n'est pas le plus fréquent. Le problème pour le spectateur, qu'il soit croyant ou qu'il n'ait simplement que 2000 ans de christianisme derrière lui, est qu'il ne peut pas *vraiment* s'identifier au Christ<sup>12</sup>. Dans cette perspective, on a plutôt l'équivalent cinématographique du « j'ai versé telles gouttes de sang pour toi<sup>13</sup> ». Ne restent donc au spectateur que la position du témoin oculaire ou du bourreau. Le caractère pénible des images imposées sur l'immense surface de l'écran (d'une grandeur sans commune mesure avec une fresque ou un retable) le force ainsi à passer de la position de bourreau à celle de témoin souffrant sensiblement en communion avec le crucifié – de martyr. Le jeu des points de vue produit ainsi quelque chose comme une conversion forcée, un équivalent cinématographique du sacrement. Le spectateur, durant tout le film, est un peu comme Longin [6], qu'on voit aspergé avec abondance du précieux Sang [7]. Ce dispositif fut parfois jugé insupportable, car le spectateur n'a pas le choix de recevoir le sang du crucifié, et on lui impose de percer de son regard le côté du Christ tout au long du film.

Le film a donc d'abord une efficacité sensible, émotive. Le dégoût, comme le soulignait Kant, est le seul affect qui n'autorise pas le désintéressement esthétique<sup>14</sup>. [8] Par les moyens du *gore*, l'expérience cinématographique devient une sorte de chemin de croix, transformant la séance en exercice de pénitence<sup>15</sup>. Jean Collet remarquait que la salle de cinéma, espace clos, sans lumière, coupé du rythme extérieur, « ressemble [...] à une église (et même aux églises les plus traditionnelles, où le célébrant est séparé des

---

s'oppose à la conception objectivante du film d'horreur proposée par Noel Carroll, *The philosophy of horror : or Paradoxes of the heart*, New York/Londres, Routledge, 1990.

<sup>12</sup> Selon les judicieuses remarques de Serge David dans « De l'écran au spectateur », *Commentaires*, n°106, été 2004, p. 459-466.

<sup>13</sup> Pascal, *Pensées*, Bruschi 553, Lafuma 919, Sellier 751

<sup>14</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, paragraphe 48, tr. Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995, réimpr. Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 298.

<sup>15</sup> James Russell, *The historical epic and contemporary Hollywood*, *op. cit.*, p. 203-204.

fidèles)<sup>16</sup> ». Mais les moyens du film d'horreur confèrent aux images une efficacité corporelle et physique qu'aucun exercice ignacien [9], ou aucune image picturale, n'aurait été capable d'atteindre. Comme le remarque René Girard en s'en réjouissant, le film de Mel Gibson est culpabilisateur : à la source du sacré, il y a le meurtre d'un innocent que nous ne cessons de répéter en gommant la violence originelle [10].

Mais le dispositif de Gibson se veut plus qu'accusateur : rédempteur. Dans « Le cinéma et le sacrifice de Narcisse », article inspiré par René Girard, Jean Collet voit dans toute grande œuvre cinématographique la traversée de la crise mimétique. [11] Il faut sacrifier Narcisse pour le transformer en image, et ne pas mourir du double mimétique proposé par le cinéma. Quelques chefs-d'œuvre, comme *L'Aurore* ou *Ordet* selon Jean Collet, se révoltent contre l'immolation<sup>17</sup>. C'est ainsi que René Girard interprète, sans surprise, le film de Gibson. Mais la *Passion*, tout en montrant le processus de lynchage d'un bouc émissaire, inverse le *narkos* cinématographique décrit par Jean Collet [12] : en sacrifiant l'image mimétique, le dispositif incarne l'image pour mieux faire du spectateur l'image de l'image, non plus sur un modèle mimétique, mais selon une logique de conformation, de stigmatisation [13]. En ce sens, elle ne fait pas que montrer l'innocence de la victime : elle prétend imiter son efficacité rédemptrice. Aussi est-il indispensable que le spectateur, dans la scène finale, soit restauré dans le calme de sa chair par la lumière l'arrachant au tombeau de la salle de cinéma<sup>18</sup>. [14] En position de saint Thomas voyant le Ressuscité, il peut mettre ses yeux dans la plaie d'un Christ qu'il entraperçoit complètement nu. [15] Le spectateur a pu fuir la position de bourreau en s'immergeant visuellement dans la plaie du Christ. Il sort du tombeau où il était par l'œil de la plaie qu'il vient de traverser.

Dans les livres consacrés à la représentation de Jésus à l'écran, la pierre d'achoppement est toujours l'acteur. Qu'on maquille l'acteur selon le type iconographique habituel, et l'on a le sentiment désespérant d'être face à une image pieuse. Qu'on fasse le choix de contrevenir à ce type, et l'on se demande pourquoi [16] un « mixte du Pantocrator et de Che Guevara<sup>19</sup> » nous invective pendant d'interminables minutes. Il s'agit d'un véritable problème, à la fois artistique et théologique. Mel Gibson

---

<sup>16</sup> Jean Collet, « Le cinéma et le sacrifice de Narcisse », *Lumière et Vie*, n°146, 29 janvier 1980, p. 6.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>18</sup> James Russell, *The historical epic*, op. cit. p. 205.

<sup>19</sup> Henri Agel, *Le Visage du Christ à l'écran*, Paris, Desclée, 1985, p. 139.

le résout de manière brutale, mais très efficace : il défigure Jim Caviezel au bout de vingt minutes [17]. Et sous la défiguration apparaît la figure, parfaitement reconnaissable, qui aurait été cachée par le masque ridicule de l'acteur. On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que ce qui gêna certains critiques dans les nombreux flash back fut non seulement leur didactisme, mais le retour du visage de Jim Caviezel. Lorsqu'ils ne sont pas du point de vue du Christ - ayant alors fonction d'image-souvenir - les flash back soulagent sensiblement le spectateur de son horreur, mais éloignent le Christ incarné cinématographiquement. D'un autre côté, c'est dans le passage incessant du visage de Jim-Caviezel-en-Christ au visage-défiguré, dans ce processus sans cesse redoublé de défiguration, que quelque chose comme une image du Christ apparaît cinématographiquement. Ce qui semble maladroit ou sans intérêt - la rapidité du flash-back du sermon sur la montagne par exemple - a ainsi un versant efficace : l'équivalent cinématographique, par le montage, du procès de défiguration de la Croix.

### Hyperréalisme

Avec la brutalité des effets spéciaux, Mel Gibson retrouve un élément fondamental de l'image chrétienne comme « image ouverte ». Dans la défiguration du Christ se joue le primat de l'incarnation sur la *mimèsis*, l'apparition de l'invisible pour les yeux par l'arrachement fait au visible.

Car imiter le Christ, ce n'est pas dépeindre ou adopter un aspect. C'est répéter un procès : [...] être avec lui écorché, *laceratus*, crucifié [...] : c'est-à-dire la recherche du contact, de l'indicialité, du témoignage charnel, donc du martyr<sup>20</sup>.

On reprocha tout à la fois au film d'être irréaliste historiquement et « hyperréaliste » quant à la représentation de la violence. Or le fondement revendiqué du réalisme de *La Passion du Christ* n'est pas la critique historique, ni même l'évangile ou ses visualisations mystiques, mais cette sorte de Passion imprimée qu'est le Suaire de Turin [18]. Georges Didi-Huberman et André Bazin ont souligné l'importance symbolique de cette relique dans l'histoire de la photographie<sup>21</sup> [19]. C'est bien cette source, vue à travers le prisme du négatif photographique, qui est au fondement de l' « hyperréalisme » du film. Le Suaire est montré dans la dernière scène, s'affaissant sur

---

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 163.

<sup>21</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008 et André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1964.

lui-même, avant que le Ressuscité n'apparaisse de profil, levant les yeux vers le jour. Tout se passe ainsi comme si la lumière, en traversant le tissu, avait ressuscité Jésus. [20] La scène donne ainsi la clé de « l'hyperréalisme » du film : l'écran était comme le suaire, retrouvant vie, de manière hallucinatoire, par le médium photographique et la projection lumineuse. Dans *Simulacres et simulation*, Jean Baudrillard définit l'hyperréalisme comme une simulation sans référent, un monde de simulacres où la carte précède le territoire, qui n'est plus jamais qu'un hologramme. Les codes visuels du film de Mel Gibson ressortissent incontestablement à l'hyperréalisme, parfois presque d'une sorte de jeu vidéo : la Passion comme si vous y étiez. Mais la carte précédant le territoire, c'est l'empreinte du suaire [21]. L'hyperréalisme croise à la fois l'origine de l'image religieuse et du caractère fascinateur de la photographie : la « ressemblance par contact » pour reprendre l'expression de Didi-Huberman. Le choc du film de Mel Gibson vient de ce croisement presque monstrueux entre un hyperréalisme supposé supprimer tout référentiel, et la source symbolique de la « vraie image », qui hante (sous la figure du suaire, du voile de Véronique ou de l'icône acheiropoïète) l'histoire du cinéma. Un tel croisement court-circuite le paradigme mimétique et esthétique de la représentation.

### Un découplage de la valeur religieuse et de la valeur esthétique

Dans son livre de 1953, *Dieu au cinéma*, Amédée Ayfre traite des possibles transpositions cinématographiques des valeurs religieuses<sup>22</sup>. Son présupposé est que la valeur esthétique d'une chose lui confère toujours une qualité religieuse<sup>23</sup>. La question est alors de savoir comment les valeurs esthétiques peuvent également « donner l'illusion de la *réalité* des valeurs religieuses, quelle que soit la position métaphysique du spectateur<sup>24</sup> ». Le choix hollywoodien, inauguré par Cecil B. de Mill dans *Le Roi des Rois* [22], consiste à transposer la grandeur de l'enjeu métaphysique dans la grandeur spatiale du décor, elle-même traduisant l'ampleur des mouvements historiques en présence. Mais la prouesse technique n'atteint jamais selon Ayfre la valeur esthétique,

---

<sup>22</sup> « [L]e problème esthétique fondamental du cinéma religieux est celui du rapport des réalités religieuses au sens strict, avec les diverses formes filmiques, c'est-à-dire les milieux et les moyens dont le cinéma dispose pour les signifier et les évoquer. » Amédée Ayfre, *Dieu au cinéma. Problèmes esthétiques du film religieux*, Paris, Puf, 1953, p. 13.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 31. Nous soulignons.

seule capable de faire sentir au spectateur « le poids [du] Mystère<sup>25</sup> ». « [C]ette richesse est étalée seulement en surface, il manque une dimension<sup>26</sup>. »

À l’opposé d’une défiguration du visible, le père Ayfre maintient la nécessité d’une esthétique du visible, où le mystère est suggéré par un invisible caché, mais pressenti. Tout au plus cet invisible peut-il « saturer<sup>27</sup> » le visible. Le corollaire d’une telle vision est que le spectateur est toujours libre d’interpréter, ou non, le film qu’il regarde, de manière religieuse. Dans cette esthétique du visible, l’« inconscient visuel<sup>28</sup> », porté au visible par la caméra, n’est jamais invisible en droit : ce n’est toujours qu’un invisible de fait – le minuscule, l’énorme, l’habituel, l’éphémère, objets privilégiés de la caméra-réalité selon Kracauer<sup>29</sup>. [23] Henri Agel écrit par exemple dans *Le Visage du Christ à l’écran* à propos de *La Passion de Jeanne d’Arc* de Dreyer :

La beauté exceptionnelle des cadrages et des lumières confère aux traits privés de fard une dignité et surtout une authenticité presque uniques dans l’histoire du cinéma [...]. Falconetti ne joue pas, elle offre son visage à la lumière et sur ce visage, nous lisons *l’être spirituel intime et unifié que la souffrance fait remonter sur tous les points de la superficie charnelle*<sup>30</sup>.

Beauté formelle (« cadrages », « lumières ») et révélation de l’inconscient visuel saturent le visible, pour faire pressentir un invisible d’un autre ordre que la caméra ne peut jamais montrer. Le visible scruté laisse entendre qu’il recèle un secret. Le pacte du cinéma sacré, aux yeux d’Ayfre ou d’Agel, est le caractère infranchissable de cette barrière : jamais la visualité spirituelle du Verbe ne sera donnée à voir autrement que dans le frémissement de la surface du visible.

Ce présupposé, selon lequel la valeur esthétique serait la condition de possibilité de la transcription de la valeur religieuse, s’illustre par le consensus des critiques de 2004 autour de *L’évangile selon saint Matthieu* de Pasolini, qui constituait alors le contre-modèle du film qui nous occupe. [24] Le Christ de Pasolini n’est jamais défiguré : dans

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>27</sup> Alain Bonfand, *Le cinéma saturé*, Paris, Vrin, 2011 (2<sup>nd</sup>e édition).

<sup>28</sup> Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », tr. fr. A. Gunthert, *Études photographiques*, novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99> (consulté le 17 mai 2018)

<sup>29</sup> Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [2005], Paris, Flammarion, 2010, p. 61-130.

<sup>30</sup> Henri Agel, *Le Visage du Christ à l’écran*, Paris, Desclée, 1985, p. 210-211. Les italiques sont dans le texte, et sont une citation d’Amédée Ayfre.

de nombreux plans frontaux, il enchaîne paraboles, sermons, et enseignements. Seul un cri, au dernier coup de marteau, traverse le mur musical que Pasolini interpose entre le spectateur et l'écran. De la même façon, la vieille femme qui joue le rôle de la Vierge des Douleurs (la mère de Pasolini) a ses pleurs recouverts et traduits par la musique instrumentale de Mozart. *L'évangile* de Pasolini met en valeur un prophète qu'on écoute à travers des siècles de médiation textuelle et artistique. La distance esthétique est toujours préservée : nous ne serons viscéralement touchés par cette crucifixion qu'à l'unique dernier coup de marteau. La violence ne touche pas directement la figure du Christ, mais des figures comme le larron (qui crie et grimace longuement), et surtout les innocents<sup>31</sup>, dont le massacre est montré par plusieurs gros plans [25]. Ils ressemblent à une accusation. Seul l'ange conduisant les mages loin d'Hérode, et annonçant la Résurrection, est très nettement une *apparition*. Mais l'annonce faite à Joseph est si ambiguë que le spectateur ne sait s'il doit prendre au sérieux les plans où il se montre.

Tout à l'inverse, le Christ de Gibson parle très peu, il râle et soupire beaucoup, et il n'est plus qu'une plaie lorsque sa mère [26] tient sa dépouille et regarde le spectateur droit dans les yeux. Faut-il ajouter que la musique du film de Mel Gibson, si elle comporte des violons, n'est ni du Bach, ni du Mozart, ni du Schubert ? Elle ne « traduit » rien, elle ne fait qu'appuyer et insister avec des codes musicaux standardisés. Philippe Mangeot écrivait dans les *Cahiers du cinéma* :

[I]l ne s'agit pas de comprendre, il s'agit de croire [...] [L]'obscénité du film [réside] non dans la représentation naturaliste d'une mise à mort, mais dans le jeu réglé de ses points de vue [...]. La déclaration du croyant (*Je suis responsable de la mort du Christ*) est aussi choix de cinéaste. [...] Que Jésus meure, la caméra monte directement au ciel à la droite du Père et confirme le pire : une solidarité nécessaire entre les points de vue des meurtriers, des disciples, du tout-puissant et de la victime. La messe est dite<sup>32</sup>.

La description du dispositif du film est exacte à un mot près : celui de croyance. Avec les outils du cinéma le plus spectaculaire, Mel Gibson tente de tout mettre sur l'écran. Or ce qu'on voit, on ne le croit plus. Ce choix ôte le parfum de délicieux mystère recherché dans les œuvres esthétiques. Le film de Mel Gibson rompt ainsi avec

---

<sup>31</sup> Pierre Prigent, comme Henri Agel, est très critique sur le film de Pasolini, et souligne la violence visuelle de cette scène dans *Jésus au cinéma*, Genève, Labor et Fides, 1997, p. 61-63.

<sup>32</sup> Philippe Mangeot, « *La Passion du Christ* de Mel Gibson. Langue fourchue », *Cahiers du cinéma*, n°589, avril 2004, p. 30-31.

l'esthétique du visible, et rompt même avec le principe esthétique, en faisant le pari de ne pas suivre l'axe du visible.

Amédée Ayfre avait proposé un schéma pour comprendre les différentes modalités du sacré au cinéma. [27] La ligne d'immanence est ligne du visible et ligne temporelle : c'est elle que suit la caméra, laissant pressentir les dimensions du sacré dans une échappée mystique, spirituelle, satanique ou instinctuelle. Mais ces dimensions ne font tout au plus que « saturer » le visible. L'interdit de rendre visible le visuel spirituel n'est jamais transgressé. Faire pivoter le schéma, faire suivre à la caméra l'axe de la transcendance, rompt le paradigme esthétique fondé sur la distance, la frontière infranchissable du visible et de l'invisible, et la contemplation méditative sensiblement désintéressée. Cela exige d'écraser le temps, de le spatialiser comme sous le regard d'un œil omniscient. Les flash back culminent ainsi avec le parallèle entre Eucharistie et érection de la Croix, dont on ne sait quel est le comparant et le comparé. Le dispositif sacralise ainsi ce qui est banalisé au cinéma par rapport au théâtre : le temps de la séance, répétable mécaniquement en de multiples endroits et de manière simultanée<sup>33</sup>. Le pivotement du schéma renvoie la complexité de la réalité matérielle (historique, psychologique) dans l'obscurité d'une ligne d'immanence abandonnée. De ce fait, le pacte de la liberté d'interprétation du spectateur est rompu. Cette gageure rend le film maladroit et fascinant, et c'est pourquoi il n'a pas suffi d'écrire « c'est un mauvais film ». Comme le remarque Philippe Mangeot, il est évident que la clé du film est donnée dans l'articulation du gros plan sur l'œil du Christ avec la vue du ciel humectée par la larme du Père. Le montage dessine l'axe de la transcendance, et explique rétrospectivement pourquoi nous voyons, en très gros plan, l'œil ensanglanté du Fils tout au long du film. Il est vrai que Gibson doit utiliser les moyens du cinéma le plus spectaculaire, et on peut légitimement trouver le procédé ridicule. Mais représenter le Père comme un vieil homme barbu est aussi ridicule, et c'est monnaie courante dans l'art occidental. C'est surtout dans la transdescendance démoniaque que le film retombe dans une production d'imagerie. Malgré quelques images saisissantes [28], ce n'est qu'un aspect secondaire du film, qui distrait le spectateur d'une violence éprouvante plus qu'il n'ajoute au sentiment d'effroi.

---

<sup>33</sup> Jean Collet, « Le cinéma et le sacré », *op. cit.*, p. 80-81.

[29] Dans ce renversement du dispositif esthétique du cinéma sacré, le visible n'est plus saturé par une transcendance invisible, mais ouvert, crevé. Comme le souligne Didi-Huberman dans *L'image ouverte* dans sa lecture de l'épître aux Hébreux :

[L] sang du Christ se donne comme opérateur de visualité et de fin des temps. [...] C'est lui qui nous admet à la visualité céleste du Saint des Saints, bref, à la vérité même [...] : le sang du Christ constitue alors, à strictement parler, une théorie<sup>34</sup>.

Que cette théorie ne prenne pas la forme de la contemplation, mais d'une image sensiblement efficace par l'usage de techniques hyperréalistes, est le cœur de la querelle de 2004, et a donc plus qu'un rapport accidentel à la forme du film. Voilà d'où naît le trouble : c'est parce qu'il n'a pas de visée esthétique qu'il est religieusement efficace.

[30]

**Maud Pouradier**

Normandie Univ, UNICAEN, Identité et subjectivité, 14000 Caen, France

---

<sup>34</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, *op. cit.*, p. 160-161.