
**CINÉMIRACLES,
L'ÉMERVEILLEMENT RELIGIEUX
À L'ÉCRAN**

Timothée Gérardin

**CINÉMIRACLES,
L'ÉMERVEILLEMENT RELIGIEUX
À L'ÉCRAN**

ESSAI / CINÉMA

Suivi éditorial Benjamin Fogel et Elise Lépine
Correction d'épreuves Thomas Laurens
Design couverture Lucien de Baixo
Conception graphique intérieure Camille Mansour

ISBN 979-10-96098-34-7

Diffusion Cedif / **Distribution** Pollen

© Playlist Society, 2020
47, rue Voltaire, 92300 Levallois-Perret
www.playlistociety.fr

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

 **Playlist Society**

PROLOGUE 11

**LE CINÉMA
SOUS LE SIGNE
DU MIRACLE**

PARTIE 1 23

MIRACLE ET CROYANCE	25	Du prodige au signe de Dieu
	43	Jésus thaumaturge
	51	La part de Dieu, l'œuvre du Diable
	67	Paradoxes sur le comédien

PARTIE 2 77

L'ENVERS DU MIRACLE	79	L'épreuve du monde
	94	Le miracle déconstruit
	106	Sur le chemin du doute
	111	Apparitions et miracles surréalistes

PARTIE 3 123

À LA RECHERCHE DU MIRACLE ORDINAIRE	125	Le cinéma comme machine miraculeuse
	138	Miracles du temps ordinaire

ÉPILOGUE 151

**« JE CROIS PARCE QUE
C'EST ABSURDE »**

BIBLIOGRAPHIE 157

INDEX 159

«Ce n'est pas, certes, sans quelque raison
que nos classiques avaient voulu proscrire de la scène
le "merveilleux chrétien". Pourquoi nous, modernes,
aurions-nous les mêmes pudeurs?»

Éric Rohmer

Pour Suzanne.

PROLOGUE
**LE CINÉMA SOUS LE SIGNE
DU MIRACLE**

Dans un projet de court-métrage inachevé¹, intitulé *Le Miracle de sainte Anne* (1950), Orson Welles imagine le tournage d'un film religieux hollywoodien perturbé par un véritable miracle : l'actrice jouant sainte Anne se met à guérir pour de bon les estropiés embauchés comme figurants. Le spectacle et la réalité, le faux et le vrai se mélangent dans une satire des productions religieuses à la mode à cette époque. Le film dans le film est censé être réalisé par un certain M. Sporcacione, figure de proue de « l'école italienne de semi-réalisme » inspirée du néo-réalisme italien. Mais c'est bien Hollywood qu'Orson Welles transforme en un nouveau Lourdes, où la foule ne se presse plus pour voir les stars, mais leurs prodiges, et où des bouts de pellicule se vendent comme des images saintes, mettant ainsi en péril l'industrie cinématographique. Un archange apparaît alors et propose un marché aux producteurs : il fera cesser les miracles si Hollywood arrête de tourner des films religieux.

Filmer est-il une hérésie ? Le cinéma s'inscrit dans l'histoire mouvementée du statut théologique des images. « Tu ne te feras pas d'image, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui

¹ Le scénario a finalement été publié en France comme pièce de théâtre, dans une traduction de Serge Greffet, sous le titre de *Miracle à Hollywood*, La Table Ronde, 1952.

sont dans les eaux plus bas que la terre», peut-on lire dans le vingtième chapitre de l'Exode, texte biblique fondamental dans le judaïsme comme dans le christianisme, exposant les fameux « dix commandements », dont c'est ici le deuxième. Si cet interdit originel peut expliquer le rapport complexe entre les trois monothéismes et les images, celles-ci se sont vues reconnaître une utilité au moment de l'essor du catholicisme. Vers 600 après Jésus-Christ, le pape Grégoire le Grand les défend : d'après lui, elles peuvent rendre les histoires saintes accessibles à ceux qui ne savent pas lire. Par ce recours aux images, le christianisme se différencie du judaïsme, qui interdit explicitement toute représentation du Créateur et de sa création, puis de l'Islam, qui se méfie des images figuratives et proscribit leur vénération. L'iconoclasme, c'est-à-dire la volonté de détruire les images comme autant d'idoles, ressurgit pourtant à divers moments de l'histoire du christianisme, conduisant à des luttes féroces. Le deuxième Concile de Nicée, en 787, va dans le sens de Grégoire le Grand, en admettant la possibilité de vénérer des icônes, non pour elles-mêmes, mais pour les personnes qu'elles représentent. La religion catholique, tout comme l'orthodoxie, va encourager la profusion d'images saintes et la vénération d'icônes en tous genres. La querelle est réactivée à la Renaissance, au moment de la Réforme : les temples protestants sont dépouillés d'images, car le protestantisme, prônant une plus grande fidélité aux textes bibliques, refuse toute représentation d'icônes religieuses.

Au début du xx^e siècle, la popularisation du cinématographe ravive ces troubles : si les églises françaises accueillent des projections précédées de prêches jusqu'en 1912, cette pratique

est ensuite interdite par la Sacrée Congrégation consistoriale. De nombreux chrétiens font campagne pour la censure de films jugés immoraux, particulièrement aux États-Unis, pays majoritairement protestant où la méfiance envers les images est vive. Dans l'encyclique *Vigilanti Cura* en 1936, le pape Pie XI apaise les tensions : il y affirme que le cinéma n'est pas mauvais en soi, mais qu'il faut en faire un usage propice à l'élévation de l'âme. Après la Seconde Guerre mondiale, des prêtres et des fidèles participent à l'essor des ciné-clubs. Certains catholiques fervents, comme Amédée Ayfre² ou Henri Agel³, écrivent même sur la dimension spirituelle des films de leur temps.

Dès l'invention du cinématographe, les sujets religieux ont fasciné les réalisateurs, la plupart d'entre eux ayant une prédilection pour la Passion du Christ. George Méliès s'est démarqué en privilégiant la représentation de miracles à l'écran : en 1898, *La Tentation de saint Antoine* matérialise les visions maléfiques et voluptueuses qui viennent tourmenter un moine en prière ; en 1899, *Le Christ marchant sur les flots*, œuvre aujourd'hui perdue, reproduit le célèbre épisode des Évangiles à partir de prises de vue faites en Normandie ; et en 1900, sa *Jeanne d'Arc s'ouvre par les apparitions successives de l'archange Michel, puis de sainte Catherine et sainte Marguerite*.

Mais qu'entend-on, au juste, par « miracle » ? Dans un contexte religieux, le terme désigne un fait extraordinaire,

² Amédée Ayfre (1922-1964) est un prêtre, professeur de philosophie et critique de cinéma, ami d'André Bazin.

³ Henri Agel (1911-2008) est un professeur de Lettres et de cinéma catholique. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur la dimension spirituelle du cinéma.

comme la guérison d'une maladie incurable ou la résurrection d'un mort, rendu possible par une intervention divine. Mais dans un contexte profane, il peut aussi être utilisé pour qualifier un événement hors du commun, considéré comme impossible, inexplicable ou improbable. Seront ici appelés miracles des ruptures du cours naturel des choses prenant sens dans un contexte religieux, représentées dans des films ou des séries. Même si les frontières sont parfois fines, ce cadre vise à écarter d'un côté la facilité de langage qui transformerait tout rebondissement en miracle, et de l'autre le merveilleux d'origine purement mythique, comme le cinéma de science-fiction, la *fantasy*, les films de superhéros... La plupart des exemples sont d'inspiration judéo-chrétienne, simplement parce l'industrie cinématographique s'est d'abord développée dans des cultures issues de cette tradition.

Mettre en scène un miracle oblige à traduire en termes cinématographiques la jonction entre le naturel et le surnaturel. Pour cela, Georges Méliès part des prises de vues réelles, ce procédé inventé par les frères Lumière, qu'il agrément de trucages tels que le montage, la colorisation, les effets spéciaux ou la surimpression. Le miracle ouvre ainsi au réalisateur un nouveau terrain d'expression, par-dessus la réalité même. Les procédés de l'illusionniste qu'était Méliès ont marqué leur époque et ont été repris, notamment par Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet en 1903 dans le premier véritable long-métrage consacré à Jésus, *La Vie et la passion de Jésus-Christ*, réputé pour s'inspirer du *Christ marchant sur les flots* dans une séquence similaire. Mais un problème se pose avec ces œuvres : comment

conserver l'équilibre entre la dimension spectaculaire du miracle et sa visée édifiante, qui sont deux manières différentes d'attirer les spectateurs – tout en s'épargnant les foudres de l'Église ?

Présentant les miracles sans contexte, pour leur seul effet de sidération, les brefs courts-métrages religieux de Georges Méliès ont vite été catalogués comme relevant de la fantaisie féérique : dans sa catégorisation des premiers essais cinématographiques sur le Christ, Amédée Ayfre⁴ met à part ces films reposant sur les trucages, sans visée documentaire ni référence picturale traditionnelle. De fait, ces films de Méliès posent la question de la fonction religieuse du miracle, de l'articulation entre sa valeur sensible et spirituelle. D'un point de vue théologique, ils ne constituent pas une hérésie : une représentation sensationnelle du Christ marchant sur les eaux est fidèle aux Évangiles de saint Marc et de saint Matthieu, qui insistent sur la stupeur des disciples face à l'apparition, qu'ils prennent d'abord pour un fantôme. Mais l'approche de Méliès a quelque chose de païen⁵ : au regard de ses centaines d'autres films, le Christ ne semble y être qu'un dieu parmi d'autres, ou plutôt un dieu parmi d'autres diables. *La Tentation de saint Antoine* est en cela un exemple significatif. Méliès filme moins le miracle que la tentation et prend un malin plaisir à montrer les créatures tourmenter le saint, flirtant même avec

⁴ Amédée Ayfre, *Dieu au cinéma, Problèmes esthétiques du film religieux*, Éditions Privat, 1953

⁵ Selon le témoignage de Charlotte Faës, sa seconde épouse, George Méliès, quoique d'éducation catholique, était un « libre-penseur ». Voir Paul Hammond, *Marvellous Melies*, St. Martin's Press, 1975, p. 26-27.