



HAL
open science

1973. Une année dans la vie du Christ à Hollywood

Franck Damour

► **To cite this version:**

Franck Damour. 1973. Une année dans la vie du Christ à Hollywood. Jésus 1968, Nov 2012, Montpellier, France. hal-01889498

HAL Id: hal-01889498

<https://hal.science/hal-01889498v1>

Submitted on 21 Oct 2018

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.

1973. Une année dans la vie du Christ à Hollywood.

Par Franck Damour

Introduction :

Les films sur Jésus constituent une catégorie à part, et peut-être même un genre en soi. Il suffit de s'interroger sur l'image de Jésus qui vient à l'esprit : pour quiconque est né après la seconde guerre mondiale, elle est en partie conditionnée par les films sur Jésus. Ces films sont une des principales matrices des représentations du Christ dans la psyché collective.

Ma propre représentation du Christ est ainsi nourrie de la mini-série *Jésus de Nazareth* de Franco Zeffirelli, programmée régulièrement jusque dans les années 80 à la télévision française, mais aussi de *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini, projeté par un curé cinéophile lors d'une retraite de communion, et enfin de *Jesus-Christ Superstar*. De ce dernier, je n'ai gardé que des souvenirs vagues, associant le titre à une image que je n'ai identifiée comme étant celle de la couverture du *Time magazine* que bien plus tard. Ces films appartiennent à une mémoire collective et très moderne du Christ. Ils ne sont pas cohérents dans l'image du Christ qu'ils proposent, appartenant à plusieurs traditions sur lesquelles je reviendrai plus tard, mais tous ont largement contribué à construire mon imaginaire christologique. Mon cas particulier ne visait ici qu'à illustrer l'intérêt de l'analyse des films sur Jésus *quelle que soit* leur qualité cinématographique.

En effet, pour saisir cette image de Jésus, il ne faut négliger aucun film. Sans doute là réside la force de l'historien : il se doit de prendre en compte chaque film, pas seulement les plus aboutis, ou les plus ajustés à leur sujet. La critique cinéophile française, particulièrement incarnée pour notre sujet par André Bazin et Amédée Ayfre, repris par leurs héritiers Guy Bedouelle ou Henri Agel, a longtemps été méfiante à l'égard des vies de Jésus sur grand écran. Il fallait privilégier une approche indirecte, celle des films aux figures christiques plutôt que celle des films sur Jésus, moins trompeuse selon eux. Cette fibre iconoclaste mériterait d'être interrogée et explorée. En tout cas, elle ne peut être retenue par l'historien dans sa quête du Jésus cinématographique, à moins de ne faire une simple histoire-esthétique : autant laisser cela aux critiques de cinéma, bien plus compétents¹.

Une telle approche ne permettrait pas de prendre en compte l'année 1973. En effet, 1973 demeurera un cru détonnant dans la longue filmographie des « vies de Jésus », puisque trois films musicaux sont consacrés à la vie du Galiléen : *Jesus-Christ, superstar*, *Godspell* et, moins célèbre, *The Gospel road*. Ces trois films, surtout *Superstar* (sans doute plus en raison de son titre que de son contenu), sont devenus un des emblèmes du *Jesus movement*. Comment expliquer ce « *Jesus musical* » ? Quelles sont ses significations ? Ces films peuvent-ils être tenus pour emblématiques du rapport d'une époque à Jésus ? Quel rôle ont-ils joué dans le développement d'un Christ cinématographique ? Car le cinéma hollywoodien a développé une grammaire religieuse propre, dont sans doute la scène finale de *King of Kings* de Cecil B. de Mille, en 1927, est l'archétype : le film se clôt sur l'Ascension, montrant le Christ flottant dans le ciel au-

¹ Pour cette catégorie d'« histoire-esthétique », je renvoie à l'excellent, et à ce jour indépassé, manuel de Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma*, Nathan, 1993.

dessus de l'Amérique industrielle. Filmer Jésus au cinéma, c'est toujours, à Hollywood, filmer le Christ américain.

Pour répondre à ces questions, une démarche croisée se justifie par la nature de l'objet étudié. Un film est un langage particulier, à la croisée de trois routes : celle de son contexte social, celle de l'auteur et celle de son contexte cinématographique.

En effet, qu'est-ce qu'un film dans l'histoire ? Comment joue-t-il un rôle dans l'histoire ? Comme reflet de son temps ? Comme un écho spirituel ? Si tel est le cas, sa trace en est la preuve. Quelle peut être cette trace ? Les entrées, la réception sociale et la réception critique sont des pistes à explorer. L'étude aussi de ce qu'Antoine de Baecque appelle les gestes cérémoniels qui guident la vision des films, les événements sociaux et politiques qui en commandent le sens, bref conduire une « histoire culturelle du cinéma ». Mais un film est aussi une œuvre en soi, irréductible à sa trace. Il ne fait pas que refléter la spiritualité de son temps, il la dit et la formule par le biais de la créativité de son auteur². L'étude des œuvres elles-mêmes est indispensable, mais non suffisante. Pour comprendre un film, il faut le replacer dans son contexte cinématographique.

Un film existe par rapport aux autres films : ses contemporains, plus ou moins consciemment, et aussi, dans une perspective chronologique, ses prédécesseurs et ses héritiers. Ainsi, il m'a semblé important de confronter le Jésus de ces *musicals* aux autres visages du Christ à Hollywood pendant cette année 1973, notamment au sein des films du « Nouvel Hollywood ». Mais il faut aussi replacer cette année dans la perspective d'une décennie riche en films sur le Christ. D'abord parce que tout film sur le Christ est aussi une réponse à ceux qui l'ont précédé, comme s'il s'agissait de *remake*. Des *traditions herméneutiques* s'expriment dans les films sur Jésus, tout comme dans les interprétations théologiques, les vies de Jésus et les Évangiles. Et là aussi, il n'y a pas *une* tradition, mais au moins *deux*, hollywoodienne et européenne, sous réserve d'un inventaire plus précis de cette dernière³. Hollywood a développé un langage propre sur le Christ, avec des plans, des thèmes, des raccourcis. Le rapport à cette tradition proprement cinématographique est sans doute aussi décisif que celui avec les textes des Évangiles et leurs interprétations ecclésiales. Les réalisateurs sont conscients de cela comme le montrent les citations d'œuvres picturales par Norman Jewison ou encore Pier Paolo Pasolini. Dans *Superstar*, au moment de représenter la crucifixion, le réalisateur a glissé une succession de photogrammes de représentations célèbres de la crucifixion, des Primitifs italiens, des icônes russes ou grecques, Rembrandt ou Le Titien. De même, plus subtilement et plus intimement, *L'Évangile selon saint Matthieu* est largement imprégné de ces tableaux, que Pasolini a traduit sur la pellicule. Ces références, reconnues par les deux réalisateurs, illustrent bien que faire un film sur Jésus conduit à prendre place dans une longue tradition iconographique. A fortiori sont-ils conscients de prendre place dans une tradition cinématographique qui dresse le portrait d'un sauveur.

Sans doute est-ce cette conscience qui leur a permis d'innover. Car j'aimerais défendre ici la thèse, pour le moins saugrenue eu égard à la médiocre qualité artistique des trois films (leur visionnage, indispensable pour mener cette petite recherche, n'a pas été source d'un plaisir intense...) que cette année 1973 constitue un tournant majeur

² La notion d'auteur est complexe pour un film : il peut désigner le réalisateur (une longue historiographie étudie les films dans cette perspective notamment sous l'influence de la critique cinéphilique française), mais l'auteur peut aussi être les acteurs ou encore le scénariste. A vrai dire, il est impossible de poser une démarche a priori, il faut s'adapter à chaque film. Ici, la difficulté est encore accrue parce que ces films sont des adaptations de spectacles vivants. Mon parti-pris a été de les tenir pour des films, et donc des les analyser selon leur qualité proprement cinématographique, et de les étudier comme l'œuvre de réalisateurs.

³ Henri Agel, dans *Le visage du Christ à l'écran* (Desclée, 1985), procède à un inventaire par pays. Cette classification géographique ne permet pas de repérer les filiations.

dans la tradition hollywoodienne des films sur Jésus en passant d'une lecture protestante à une conception plus catholique, mais aussi en s'ouvrant, par certains aspects, à une tradition cinématographique européenne.

Deux films révélateur d'un « moment Jésus » ?

Dans la mémoire collective, *Jesus-Christ Superstar* et, à un degré moindre, *Godspell* sont perçus comme un révélateur d'un « moment Jésus ». Qu'en est-il ? Quel est le lien entre ces films et le *Jesus movement*, cet engouement de la jeunesse pour Jésus aux États-Unis, à un degré moindre en Europe, dans la mouvance de la contre-culture ? Comment mesurer ce lien ? Cela supposerait de bien déterminer ce *Jesus movement*, ce qui n'est pas des plus aisé comme le montre l'article de Florian Michel dans ce même volume, et d'exploiter les sources en rapport avec lui. Je n'ai pu ici que procéder à des sondages ponctuels dans la presse. J'ai procédé à une comparaison de la réception de ces films aux États-Unis et en France.

Ces trois films musicaux s'inscrivent dans un contexte esthétique évident : ces années ont vu l'émergence d'un genre inédit, l'opéra-rock, inauguré par *Hair* de James Rado, Gerome Ragni et Galt MacDermot en 1967, bientôt relayé par *Tommy* des Who (1969), *O'Calcutta* la même année, *Jesus Christ Superstar* de Tim Rice et Andrew Lloyd Webber (1970) et l'année 1973 vit la mise en scène du célèbre *Rocky Horror Show* de Richard O'Brien (1973). Le filon a été exploité au long des années soixante-dix, de part et d'autre de l'Atlantique. Ainsi *Superstar* et *Godspell* ont-ils été des spectacles musicaux sur scène avant de devenir des films, de même que le film de Johnny Cash a été à l'origine un album, interprété en concert. Les succès des *musicals Superstar* et *Godspell* ont été immédiats, les faisant passer assez rapidement du *Off-Broadway* au *In*. *Godspell* y resta à l'affiche jusqu'en 1977, après 2651 représentations. Des productions sont montées à Londres, Amsterdam, Melbourne...

Ce contexte explique sans doute que les réalisateurs aient pu trouver des fonds facilement, malgré la difficulté du propos, car il s'agit d'allier une histoire dramatique et un genre qui, à cette date, n'y porte guère. Depuis son apogée dans les années 1950, le film musical est avant tout une comédie, même si les années 1970 avaient amené une plus grande variété. Déjà l'opéra n'avait jamais osé traiter de la vie de Jésus-Christ. La rencontre d'un tel genre avec un tel sujet ne peut pas se comprendre en-dehors du contexte social : c'est le développement du *Jesus movement* au sein de la jeunesse hippie et contestataire qui a permis cette collusion improbable entre ce genre musical et cinématographique et ce thème. Ainsi si, en 1967, la comédie musicale *Hair*, et en particulier la chanson d'introduction *Aquarius*, célébrait « l'aube de l'ère du Verseau », six ans plus tard, Jésus semble porter à lui seul les aspirations spirituelles de son temps.

Le nombre d'entrées des films peut être un premier indicateur. La réception de nos trois films musicaux a été des plus contrastées, *Superstar* cumulant 13 200 000 \$ et *Godspell* dix fois moins. L'écart entre les deux est sensiblement identique en France, Allemagne et au Royaume-Uni. Si on considère le box-office de l'année 1973 aux États-Unis, *Jesus-Christ Superstar* arrive en quinzième position. Cela permet de relativiser l'engouement christique, mais compte tenu de la médiocrité cinématographique du film, ce n'est pas un si mauvais résultat !

Le succès des films sur Jésus semble arriver trop tard à bien des observateurs : ces films sont peu prisés par les adeptes du *Jesus movement*, qui y voient une récupération commerciale, comme on peut le lire dans leurs propos rapportés dans les journaux américains. Ainsi dans *The New York Times* (22 mars 1973), Vincent Canby relève le

décalage de quelques années : « *Godspell pretty much reduces the story of Jesus to conform to a kind of flower-child paranoia that was probably more popular three or four years ago than it is today: the only way to survive in this world is to drop out of it, which, if you think about it, effectively reverses Jesus' instructions to the disciples.* »

D'ailleurs, les films n'ont pas mobilisé contre eux les foudres des télévangélistes, comme Billy Graham, qui s'étaient bien plus attaqués aux spectacles à Broadway, multipliant *sit-in* de protestations et diatribes. Par contre, la polémique pour antisémitisme qui a accompagné les spectacles musicaux a été plus vive. Cette polémique visa *Jesus-Christ Superstar*. Ainsi, Benjamin R. Epstein, directeur national de la Ligue d'Anti-Diffamation du B'nai B'rith, craint que le film n'attise l'antisémitisme en insistant sur le rôle des juifs dans la mort du Christ. Il critique la façon dont le film représente les juifs, mais aussi le casting calqué sur les stéréotypes du western : « quiconque a déjà vu des films de cowboy sait que le bon porte un chapeau blanc et le mauvais un chapeau noir. Ici, l'acteur interprétant Jésus est blond ; Judas est noir ; les prêtres et les rabbins ont des cheveux noirs tout comme leurs habits. » Tout ceci lui paraît d'autant plus dangereux que le film va attirer « un grand nombre de jeunes gens influençables », notamment par la musique rock et la belle photographie (sic⁴). Cette crainte apparaît infondée au presbytérien William R. MacKaye pour lequel ces attaques sont superficielles, ne tenant pas compte de la nature musicale du film⁵. De telles polémiques n'ont guère été développées en France. Ce décalage est sans doute lié à celui du développement des organisations juives dans les deux pays à cette date. Mais cela n'explique pas tout, car les mouvements chrétiens ne se sont pas mobilisés pour dénoncer des perversions religieuses, comme cela avait été le cas pour d'autres comédies musicales, tel le film de Milos Forman *Hair*⁶. Peut-être que la croyance en l'impact du cinéma est plus forte aux États-Unis qu'en France où personne ne craint vraiment que *Superstar* puisse susciter des vocations antisémites ou des hérésies. Le contraste avec le débat à partir des années 1980, autour de la *Dernière tentation du Christ*, de la *Passion* de Mel Gibson ou encore du *Da Vinci Code* est assez frappant : cela dénote bien le processus de transfert en France de problématiques religieuses américaines.

Le questionnement sur les liens entre ces films et une aspiration de la jeunesse pour Jésus est aussi présent en France, mais il prend un sens un peu différent. On retrouve ce questionnement à l'occasion de la mise en scène des spectacles et de la sortie des films, en 1972 et 1973, plus particulièrement dans le débat autour de ce que l'on a appelé alors le « jésuisme » (la formule est, semble-t-il d'André Manaranche dans *Dieu vivant et vrai*, 1972). Il s'agit d'abord d'un phénomène médiatique. Par exemple, les années 1970-71 ont été celles de chansons populaires sur la figure de Jésus. A l'été 1970, Johnny chante avec succès « Jésus Christ », une chanson écrite par l'écrivain Philippe Labro, fort de son expérience californienne. Deux ans plus tard, c'est une invasion, savamment orchestrée pour coïncider avec les comédies musicales montées à Paris. Claude François interprète *Jésus Christ Superstar*, Dalida un *Jésus Kitsch*, Michel Magne ressent un *Tilt pour Jésus Christ* mais le succès revient au groupe d'enfants « Les Poppys » et à leur *Jésus Révolution* : « Il prie dans la poussière, Il est beau, il est sur la terre, Les cheveux courts ou longs C'est Jésus Révolution. Il chante Ave Maria en jean ou

⁴ Propos rapportés dans le *New-York Times* du 8 août 1973 par Linda Greenhouse.

⁵ *Attack on Superstar won't stand Gospel test*, dans le *Washington Post* du 6 juillet 1973.

⁶ Voir notamment « Manifestation de l'Armée du Salut contre la comédie musicale *Hair* » sur *ina.fr*, journal télévisé du 29/01/1970).

cravate, Ou bien en militaire... Il donne le ton. Il est pop', kitsch, classique ou non... » Ce moment « christologique » de la chanson populaire est exceptionnel en France et s'explique surtout par la fascination exercée par la contre-culture américaine, avec quelques années de décalage. Ainsi le journaliste Robert Solé, en première page du *Monde* du 8 avril 1972, se penche sur les raisons de ce « Jésus à l'affiche ». Il juge le mouvement artificiel en France, donnant naissance seulement à quelques pentecôtistes catholiques. Surtout, il ne faut pas confondre ce qui se passe aux Etats-Unis et en France. Pour preuve la rencontre, le 8 février à la Mutualité, de deux dirigeants des *Jesus People* de Spokam avec les « adorateurs de Montmartre » qui illustre leur mutuelle incompréhension. Pour lui, le dynamisme spirituel est plutôt à chercher du côté de Taizé.

Dans un long article du *Nouvel Observateur* (numéro 386, daté 3 avril 1972), Claude-François Jullien et Olivier Todd rapportent les paroles d'ecclésiastiques venus assistés à une répétition de *Superstar* :

« Le cardinal [Daniélou] est très à l'aise : « Le Christ représenté là n'exclut pas le Christ verbe de Dieu... Il demeure l'interrogation : Qui dites-vous que je suis ?... Le problème est d'orienter les hommes qui croient en Dieu vers nos églises. Il y a en ce moment une multitude de mouvements en marge de l'Eglise. On peut même imaginer un Jésus marginal. Il faut que l'Eglise soit capable d'un grand effort pour rejoindre ce type de recherche. » Il explique l'absence de résurrection : « Nous sommes au théâtre. Il est bon de rester sur un suspense. Le Christ ressuscité ne peut être représenté au théâtre : il ne peut être que suggéré. » Le cardinal est net : « C'est une redécouverte de Jésus. La politique est dépassée. » Le pasteur Dumas semble plus inquiet : « Il ne faudrait pas passer comme ça du guérillero au consolateur intime. » Mais ils tombent d'accord sur la formule : « C'est une démythification de la politique, dans laquelle l'homme ne peut s'accomplir pleinement. » Selon le cardinal, quelque chose « va passer ». Il aime beaucoup « l'appel au bonheur à travers le chant de Marie-Madeleine ». Il s'agit de « Je ne sais comment l'aimer », largement prédiffusé par Petula Clark. Daniel Pézeril, évêque auxiliaire de Paris, est beaucoup plus réservé : « L'Eglise n'est pas un marchand de bonheur. Entre le vendredi saint et la joie de Pâques, il y a la longue attente du jour le plus long, le samedi saint. De toute façon, ce théâtre ne peut pas être utilisé. L'Eglise n'a pas à avoir de Vie Plan. » Revenons au cardinal. N'est-ce pas trop simplifier que de faire du christianisme une religion du bonheur ? Le cardinal : « Il y a différentes écoles. En France, nous sommes trop marqués par le malheur. Nos penseurs sont toujours des intellectuels de malheur. Sartre est un homme de malheur. Ah, il ne s'agit pas du plaisir mais d'un bonheur profond... » On remarquera un décalage entre les jeunes acteurs de *Superstar* [Nino Ferrer, Eddy Mitchell, Dave, Nicoletta étaient présents dans le *casting*...] et le cardinal. Pour eux, l'histoire a une trame avant tout politique : Jésus est un mythomane. Il devient gênant pour le pouvoir en place, alors on l'élimine. Farid Dali, qui tient le rôle de Judas : « Judas, c'est vous, c'est moi. C'est le plus grand fana du Christ. Celui qui a la conscience politique la plus grande. Il veut que Jésus utilise le poids qu'il a pour chasser les Romains... Les autres apôtres sont des paysans illettrés, des cons. D'ailleurs, il faut la Pentecôte pour qu'ils reçoivent l'intelligence. C'est après ça qu'ils ont investi Rome et fondé leur pouvoir. »

Cet extrait illustre bien les différentes problématiques en jeu, plus politiques en France, plus culturelles aux Etats-Unis. *Godspell* ou *Superstar* ne sont pas simplement des films, mais aussi des symboles de certaines aspirations spirituelles à l'œuvre dans la jeunesse américaine et au sein des mouvements contestataires des années 70. Il faut bien entendre ce terme de symbole : les mots *Godspell* et *Superstar*, l'idée d'une comédie musicale sur Jésus, le type de musique et les références vestimentaires suffisent à eux seuls, quels que puissent être ces films. On peut douter qu'ils aient créé un engouement pour Jésus, ils constituent plutôt comme un écho de cet engouement, un reflet d'une époque, tout comme la couverture du *Times magazine* représentant un Jésus psychédélique.

Qui dites-vous que je suis ?

Ce décalage entre ces films et le mouvement pour Jésus est confirmé par la lecture des critiques : elles ne diffèrent pas de celles qui accompagnent tout film sur Jésus, discutant la fidélité historique ou théologique.

Jesus-Christ Superstar, plus que les autres, donne l'occasion d'un débat christologique. Le critique Gary Arnold, dans sa recension *Good book, bad movie*, attaque le film au vitriol, dénonçant son mauvais goût, sa représentation du Christ comme une « vache sacrée ». Par contre le *Monthly Film Bulletin* de janvier 1973 félicite le film d'avoir réussi à démythologiser le Christ, en multipliant les références contemporaines comme un Judas noir, des tanks dans le désert ou encore un Ponce Pilate gay...

Ce questionnement christologique est plus développé dans les journaux français, par ailleurs assez peu disert sur une production hollywoodienne jugée « tape à l'œil ». Un consensus se fait autour de la superficialité du propos, et on peut considérer que s'il n'y avait pas eu le contexte du moment Jésus, les films auraient encore moins reçu d'attention. Les *Fiches du cinéma*, de l'Office Catholique Français du Cinéma, éreintent *Superstar* en novembre 1973, en quelques lignes lapidaires. Deux mois plus tôt, la « fraîcheur évangélique » de *Godspell* avait rapidement été saluée. Le silence est total dans les *Etudes*, *Télérama* propose une demi-critique plutôt compatissante devant la médiocrité du film. Dans *Cinéma 79* Jacques Grant dénonce un film tape à l'œil, un hippisme bourgeois. Michel Perez dans *Positif*, pourtant plutôt anticlérical, dénonce le maniérisme, l'absence totale d'émotion, la fausse majesté des voix, des panoramiques. Le genre est jugé inapproprié au sujet, la Passion... en bref il s'agit d'un Christ incompris, superficiel.

Il est frappant de voir que les critiques attendent d'un film sur Jésus d'être véridique, d'être comme une révélation. Les vies de Jésus au cinéma suscitent toujours des débats sur l'historicité, comme n'importe quelle autre vie, mais aussi sur le statut spirituel et théologique de la représentation. Les critiques s'inscrivent ainsi, souvent malgré elles, dans une longue tradition théologique sur le statut de l'image du Christ⁷. La réception critique se fait à deux degrés, mêlant les propos théologique et esthétique. Lire ces critiques de film revient largement à lire un débat sur la christologie, sur la nature – humaine ? divine ? – du Christ. Le débat sur la résurrection est notamment remarquable : faut-il ou non filmer ? C'est un débat sur le figurable, la part d'invisible et de visible dans la foi, mais aussi dans le cinéma. Il s'agit d'un débat en abyme sur ce que peut filmer le cinéma.

Les critiques américaines s'intéressent bien plus à la mise en abyme que ces trois films mobilisent et propre au genre du *musical*. Pour le critique du *New York Times*, Meyer Kantor, *Superstar* n'est pas un film rock sur Jésus-Christ, ni sur la religion, mais sur nous⁸. *Godspell* est souvent accueilli plus positivement par la critique que *Superstar* non parce qu'il est un meilleur film sur Jésus, mais parce qu'il propose une célébration enthousiaste du théâtre et de la musique.

Cette mise en abyme est-elle liée au genre du film musical (qui par nature est au second degré) ou bien à la figure christique ? Curieusement, aucun critique ne relève que cette mise en abyme appartient à la tradition des films sur Jésus, que les notions de fan et de superstar renvoient aussi à celles de croyants et de sauveur. Quand dans *Godspell*, la mort du Christ est annoncée avec la musique de cirque, il y a à la fois une dimension spirituelle et un effet miroir. En effet, le procédé a déjà été utilisé par Pier

⁷ Pour un premier aperçu, surtout centré sur les oeuvres plastiques, voir Jérôme Cottin, *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Editions du Cerf, 2008.

⁸ « *Is superstar about Christ or about us ?* », *The New York Times*, 23 Septembre 1973, p. 13 et 32.

Paolo Pasolini dans *La Ricotta* en 1963, où une troupe d'acteurs joue un film sur la Passion. Dans ce film sur l'histoire d'un film, Pasolini réalise une transposition de la passion du Christ, sur un mode trivial, à travers le destin tragique d'un crève-la-faim des faubourgs de Rome engagé comme figurant, pour jouer l'un des larrons crucifiés aux côtés du Christ. Ce pauvre homme donne son panier repas à sa famille. Crevant de faim, il s'empiffre de ricotta sous les rires moqueurs de l'équipe et meurt d'indigestion sur la croix. Le « véritable » Jésus est le mendiant dont personne ne s'occupe jusqu'au moment où il meurt accidentellement en voulant jouer le Christ en croix. Le Vatican a protesté, l'État poursuit Pasolini devant la justice pour « propos blasphématoires ». Une photographie de 1963 le montre de profil dans la salle d'audience, avec un crucifix fixé au mur au-dessus de lui... L'idée de Pasolini sera reprise par Denys Arcand en 1984 dans *Jésus de Montréal*. Il y a comme une surconscience des réalisateurs lorsqu'ils filment Jésus. Cette mise en abyme permet de répondre au défi d'incarner Jésus dans le monde contemporain tout en réalisant un portrait de Jésus en son temps, de faire un film à la fois direct et indirect. C'est aussi une façon d'aborder le problème qu'il y a à « jouer » le Christ : sans tenir compte des positions personnelles, comment jouer ou mettre en scène la double nature, divine et humaine, de Jésus-Christ ? Comment à la fois rendre compte du Christ de l'histoire et du Christ de la foi ? Certes, il serait possible d'imaginer une biographie filmée résolument athée, mais quel en serait le contenu ? Reste-t-il une histoire à raconter si on ne parle pas du Christ de la foi ? Il est un fait qu'un tel film n'a jamais été tourné...

La réception nous a donné des pistes sur ce qu'ont pu représenter ces films pour leurs contemporains : ils ont été perçus comme venant trop tard après l'événement qu'ils devaient incarner, voire comme des artifices commerciaux, et de plus comme inaptes à figurer avec quelque intelligence le Christ. Un film ne se réduit pourtant pas à sa réception et sa place dans l'histoire tient aussi à son contenu proprement cinématographique. Stanley Cavell notait, dans *Le cinéma nous rend-il meilleur ?*⁹, qu'à la différence d'autres œuvres d'art, les films sont sanctionnés par des critiques immédiates, sans recul ni durée, voire sans mise en perspective profonde. Alors, sans doute faut-il leur donner une nouvelle chance et, cette fois-ci, l'historien doit-il, à sa manière, endosser le costume du critique.

Un nouveau langage cinématographique sur Jésus ?

Jésus-Christ Superstar a voulu avant tout humaniser le Christ dans le contexte des années soixante en faisant de Jésus un héros ambigu de la contre-culture. Montrer l'incarnation du Christ supposait alors de le montrer aliéné, doutant de soi, attaché à une exploration dramatique de soi. Dans le film, Jésus est un incompris, il existe un décalage constant entre les attentes de son groupe, de Judas et ses propres aspirations, par ailleurs très confuses. Égocentrique, colérique, oublieux de ses obligations spirituelles, irrité d'être harcelé de demandes, Jésus est plutôt une star en crise qu'autre chose. Jésus à la fois rejette la foule et est obsédé par l'idée que ses disciples puissent l'oublier. On comprend que les commentateurs aient été irrités par ce portrait du Christ qui est sans doute surtout celui d'une génération. À ce titre, le procédé de mise en abyme est éclairant : l'artifice de la production théâtrale apparaît dans les deux scènes d'ouverture et de clôture. Les acteurs arrivent en bus, la croix sur le toit. On ne voit pas Jésus sortir

⁹ S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. Elise Domenach et Christian Fournier, Bayard, 2010.

du bus, on le découvre entouré par un chœur chantant. Le bus n'est pas un symbole vain : pour les Américains des années 60, « *being on the bus* » désigne une expérience contre-culturelle de la subversion spirituelle, celle du *psychedelic bus trip* de Ken Kesey en 1964 que Tom Wolfe a immortalisé dans *The Electric Kool-Aid Acid Test*. La figure de Juda, jouée par un afro-américain, est la plus riche du film. Il incarne le mouvement des droits civils. Le suicide de Judas est très politique : il évoque inmanquablement une scène de lynchage, celle de l'innocent et de l'homme noir. Judas accuse l'establishment, « *You have murdered me* ». Cela dit, ses intentions ne sont pas très claires, on ne sait pas trop s'il reproche à Jésus son imprudence ou son manque d'action. Mais *Superstar* ne s'inscrit pas dans le seul contexte culturel des *seventies*. Il prend place aussi dans la tradition cinématographique hollywoodienne.

Cecil B. DeMille a le premier créé un Christ cinématographique américain. *Le Roi des rois* a créé le premier Christ en dehors de tout contrôle ecclésial, notamment en inventant le triangle amoureux entre Jésus, Judas et Marie-Madeleine et en faisant de la scène du suicide de Judas un passage obligé par la suite. *Superstar* illustre cela, au point de raconter l'histoire de Jésus depuis le point de vue de Judas. Il est placé en contraste de Jésus : l'un habillé de rouge, l'autre de blanc ; il est seul, alors que Jésus est entouré ; Judas chante avec une voix puissante, Jésus est à peine audible. Seul Judas le perce à jour, démasquant l'idolâtrie de Marie-Madeleine et des disciples. La place de Marie-Madeleine est elle aussi valorisée, d'autant plus que Marie n'apparaît pas dans le film. Marie-Madeleine apparaît comme la Femme originelle, terre-mère par sa présence, nouvelle Ève. Le film, à la différence des spectacles vivants, laisse planer le doute sur son union sexuelle avec Jésus. Les relations avec Marie-Madeleine sont à mi-chemin entre l'érotisme et le maternage. Elle le caresse, l'entoure de toutes sortes de prévenances, le borde dans son lit, le masse, lui lave les cheveux et les pieds, se préoccupe de le détendre. Il y a une tension entre elle et Judas : est-elle amoureuse ou politique ? C'est assez indécis. Au final, si le film utilise le triangle affectif Jésus-Judas-Marie, avec son énergie romantique et sexuelle, c'est pour mettre en scène la difficulté de comprendre les intentions de Dieu.

Car *Superstar* laisse sa place au divin. Jésus n'a pas tout à fait gommé le Christ. D'abord parce que si le film propose un Christ hors Eglise, hors communauté mais pas dénué de sens du divin. La formule eucharistique est assez révélatrice : « *For all you care this could be my blood.* » Le film fait de Dieu une question. Un Dieu impénétrable, comme celui filmé dans la scène du jardin de Gethsémani, avec le mouvement de caméra entre le haut et le bas, reflet de l'exploration de la relation entre Jésus et Dieu. Jésus lui parle, il est d'ailleurs le seul à s'adresser à Lui, même s'il a des doutes. Cette présence divine se manifeste à travers la récurrence de l'axe vertical, les nombreuses vues en plongée, les *travelings* verticaux. Après la chanson « *Show me just a little of your omnipresent brain* », le film juxtapose 23 images de crucifixion dans l'art, en l'espace de 26 secondes, en accéléré, révélation fulgurante de sa mort prochaine à Jésus, évocation pudique de ce qu'une représentation cinématographique ne pourrait que profaner. À la fin, Jésus ne remonte pas dans le bus. La croix se dresse, vide, sur la colline. Cette incertitude sur la résurrection du Christ contraste avec celle de Judas : en effet, celui-ci revient, accompagné d'un chœur d'anges de la Motown, reprochant à Jésus de ne pas être venu au XX^e siècle...

En donnant une dimension humaine à Jésus, par sa fatigue, son doute, et sa disparition finale ambiguë, *Superstar* fournit les bases d'une héroïsation de Jésus pour les films sur le Christ qui suivront. L'utilisation du rock et de l'opéra permet de réincorporer le sentiment de l'aliénation de Dieu dans la foi. La forme musicale libère

l'émotion, dans ses dimensions sexuelles et spirituelles. Ce n'est pas l'affrontement de la chair et de la foi, mais de l'inscription sociale et culturelle de l'incarnation. Sans *Superstar*, pas de Scorsese, pas de Gibson. *Jésus-Christ Superstar* renverse la représentation canonique hollywoodienne de Jésus. En ce sens *Superstar* est un film plus catholique que protestant par sa capacité à relever le défi d'une incarnation de la Révélation dans la société et la culture, de ne pas scinder monde séculier et monde sacré.

Godspell représente Jésus comme un clown plein de sagesse, qui délivre ses maximes morales au gré de ses déambulations dans un New York étrangement désert.

Certains critiques le considèrent plus comme une célébration du théâtre et de la contre-culture que comme un film sur le Christ. Ce n'est pas faux, car cette comédie musicale filmée est un réel éloge du théâtre et de la comédie, jouant sur divers genres musicaux. Il est aussi un hommage au cinéma muet d'une part avec le jeu expressionniste des acteurs, l'alternance de discours mimés et joués avec un vrai sens du burlesque, et d'autre part par l'insertion, pour raconter la parabole du fils prodigue, d'un film muet. Le réalisateur se rappelait-il que les films sur la Passion ou les Évangiles ont fait partie des premiers succès du cinéma ?

Le propos est à la fois plus fidèle et plus infidèle à l'Évangile que *Superstar*. Il est plus fidèle au texte, mais curieusement un même acteur peut tantôt jouer Pierre tantôt Jean le Baptiste, ce qui enlève l'épaisseur de l'incarnation à l'Évangile. Conséquence logique, le Jésus de *Godspell* est assez superficiel, le film le présentant comme un gourou joyeux escorté d'une troupe de fidèles non moins joyeux. Pourtant la figure du Christ en clown n'est pas nouvelle ni vaine, elle peut être rapprochée de celle de l'Idiot, et il y avait matière à approfondir. Mais le réalisateur ne s'y risque pas, se contentant de rappeler, dans la plus pure tradition hollywoodienne, que le Jésus cinématographique est un Christ américain. Ainsi le film s'ouvre ce par quoi se termine *King of Kings* de 1927 : un plan sur New York et ses gratte-ciel sur fond de prologue de saint Matthieu. Après l'appel de Jean Baptiste, la caméra propose un plan panoramique sur Central Park, le ramenant à ses origines : en effet, ce parc, dans l'esprit de ses concepteurs, est un rappel de la frontière à la fois originelle et à venir, un lieu de contact entre le monde sauvage et la nouvelle société. Le New York vidé de sa foule est devenu comme un immense Central Park. Le film ne présente aucune figure de Judas, le seul ennemi est intérieur, sans aucune dimension politique. Les ennemis spirituels sont représentés par une marionnette géante, mécanique, animée par des disciples. Après l'affrontement avec cette bête, le film change : Jésus interpelle « Jérusalem, Jérusalem », les *twin towers* en arrière-plan, la tonalité se fait dramatique, la musique laisse de plus en plus de place aux paroles, jusqu'à la crucifixion sur un grillage. Le Jésus de *Godspell* appelle la jeune génération active des années 70 – le prologue et l'épilogue montrent les disciples au travail, exerçant tous des professions du tertiaire et plutôt d'un niveau de qualification supérieure – à un réveil spirituel intérieur et non à un changement social. Il est en fait fort peu incarné, à l'image de sa prédication : elle est présentée comme une parenthèse, voire un rêve collectif, au milieu de New York qui est plus comme un décor qu'un lieu d'incarnation. Au final, *Godspell* paraît bien moins novateur que *Superstar*.

Gospel Road a été produit en Israël par Johnny Cash et June Carter Cash. Le *Man in Black* s'est récemment converti au christianisme. Son épouse joue Marie-Madeleine et le réalisateur Robert Elfstrom interprète Jésus. Johnny Cash a écrit le script et apparaît comme le narrateur omniscient, prononçant même les paroles en *off* de Dieu (qui a pour

le coup un accent très *southern...*). Entre ses commentaires, paraphrasant plus ou moins l'Évangile, le film nous offre des mimes de scène biblique, équivalentes à des soirées scouts ou paroissiales. Le film est comme un long clip-vidéo avant l'heure, servant de support à des chansons de country ou de gospel écrites par J. Cash mais aussi par John Denver, Larry Gatlin, Kris Kristofferson, Joe South. A la fin du film, Jésus meurt en gros plan, puis la caméra recule, révélant une ville américaine moderne en arrière-plan : Jésus crucifié au bord d'une autoroute urbaine, l'enseigne d'un restaurant Mac Donald se découpant dans le soleil couchant, avec soudainement une musique « hollywoodienne », cuivres et cymbales de la résurrection. Ce final classique avait été préparé par les longs travellings sur le paysage palestinien transformé en paysage américain, tout comme l'avait fait *Superstar*, les deux prenant la suite de *La plus grande histoire jamais racontée* de George Stevens (1965) qui a inscrit le mythe christique dans le désert américain. Comme *Godspell*, *The Gospel Road* suit pleinement la tradition cinématographique américaine.

Ces trois films ont tenté de relever le défi jeté par Cecil B. DeMille, incarner la vie de Jésus dans le rêve américain. Si tous les trois tentent de le faire en usant de la mise en abyme, avec plus ou moins de succès, seul *Superstar* arrive à sortir du schéma hérité de Cecil B. DeMille. En cela il se rapproche des figures christiques qui, en cette année 1973, ont habité des films de genres bien différents, mais appartenant tous à ce que la critique allait bientôt appeler le « Nouvel Hollywood ».

Une affaire de mauvais genre : le Christ du Nouvel Hollywood

Superstar emprunte des éléments de son langage cinématographique à la fois à la tradition hollywoodienne des vies de Jésus (Cecil B. DeMille, George Stevens) mais aussi à celle du sur-western défini par André Bazin comme « un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, érotique ». Ainsi la scène avec Ponce Pilate semble sortie d'un western de Sam Peckinpah, ou encore la figure de Jésus paraît très proche du héros de *Shane*, western du même George Stevens qui a réalisé *La plus grande histoire jamais contée*.

Ce sur-western prépare les films du Nouvel Hollywood, partageant une tonalité sombre et désenchantée, mais aussi un goût des cadrages atypiques. L'année 1973 est particulièrement riche de ces films, qui souvent entretiennent un rapport complexe avec la figure du Christ, tout particulièrement dans sa version catholique¹⁰. Deux des plus grands succès de l'année appartiennent à l'univers catholique, il s'agit de *Godfather* de Francis Ford Coppola – pensez à la scène extraordinaire où Michael Corleone fait assassiner ses ennemis pendant le baptême de son fils, le montage mettant en parallèle la liturgie et les exécutions – et de *L'Exorciste* de William Friedkin – qui se déroule entièrement dans le milieu de l'université jésuite de Georgetown, et dont les exorcistes sont aussi des pères jésuites¹¹. 1973 est aussi l'année du western de Clint Eastwood *High*

¹⁰ A titre indicatif, voici le box-office américain de 1973 : 01 \$ 204.6 *The Exorcist* ; 02 \$ 159.6 *The Sting* ; 03 \$ 115.0 *American Graffiti* ; 04 \$ 53.3 *Papillon* ; 05 \$ 49.9 *The Way We Were* ; 06 \$ 44.7 *Magnum Force* ; 07 \$ 35.4 *Live and Let Die* ; 08 \$ 32.1 *Robin Hood* ; 09 \$ 29.8 *Serpico* ; 10 \$ 25.0 *Enter the Dragon* ; 11 \$ 23.0 *Walking Tall* ; 12 \$ 22.6 *The World's Greatest Athlete* ; 13 \$ 18.3 *Sleeper* ; 14 \$ 15.7 *High Plains Drifter* ; 15 \$ 13.2 *Jesus Christ Superstar*

¹¹ D'ailleurs, l'un d'entre eux est interprété par Max von Sydow, le Jésus du film de George Stevens. Sur les rapports entre les films de « mauvais genres » et le catholicisme, voir F. Damour, « L'Eglise catholique au miroir des fictions contemporaines », *Etudes*, juillet-août 2010.

Plains Drifter (1973) qui reprend, en la troublant, la figure christique du héros de *Shane*. Les deux films s'ouvrent et se ferment sur la même descente et remontée du héros solitaire dans un horizon brumeux, surgissant et retournant au monde sauvage. Cet Étranger, qui ne porte pas de nom, fait de la ville de Largo, coupable d'avoir laissé son frère se faire assassiner quelques années plus tôt, un véritable enfer, la repeignant de rouge et de sang. La scène où le shérif est lynché à coups de fouet est filmée comme une Passion, et d'ailleurs Mel Gibson se contentera plus tard de la reprendre en exacerbant encore sa violence. L'Étranger porte les stigmates du fouet sur son cou. Un autre western de 1973 montre aussi un shérif souffrant une Passion, c'est *Pat Garret and Billy the kid* de Sam Peckinpah. Le héros qu'est Billy the Kid est aussi désincarné et ambigu que l'Étranger du film d'Eastwood. Il fait figure de Christ monstrueux, totalement libre mais aussi dangereux, à l'image du nouveau monde qu'il doit sauver. Les références au Christ sont multiples : il met les bras en croix quand Pat l'arrête au début. Alias – interprété par Bob Dylan alors en pleine période chrétienne – croise sa route puis le suit comme un apôtre. Sur le chemin de l'exil, découvrant Paco assassiné par les hommes de Chisum, Billy revient en arrière comme s'il se découvrait l'âme d'un sauveur, devant payer sa dette envers le peuple. Et à sa mort, Peckinpah nous montre ses pieds dépassant du linceul, sous le regard de sa femme...

Cette même figure du héros christique apparaît aussi dans les films policiers de l'année, *Serpico* de Sidney Lumet (avec un Al Pacino christique) et *Mean Street* de Scorsese. *Mean Streets* est un des films les plus religieux de Martin Scorsese. Le scénario original de Scorsese, intitulé *Season of the Witch*, était encore plus clairement religieux, et *La Dernière Tentation du Christ* par bien des aspects peut être vu comme un *remake* de *Mean Streets*¹². L'année précédente, Martin Scorsese a tourné *Boxcar Bertha*, dont la scène finale anticipe *Mean Streets* : Bill le voleur est crucifié sur la porte d'un wagon de train, sa compagne à ses pieds, le tout filmé en plongée verticale. *Mean Streets*, se situant comme *Superstar* à la fois en rupture et en accomplissement de la tradition hollywoodienne, raconte l'histoire du christique Johnny Boy (Robert DeNiro) du point de vue du judas Charlie (Harvey Keitel). Charlie est un individu déchiré entre sa religion et la rue. Ces deux mondes se heurtent inévitablement, mais Charlie a mis sa « foi » dans une certaine façon de vivre qui l'oblige à faire confiance dans le destin de Johnny Boy, vivant une forme de sainteté folle dans un monde sans pitié. Mais Johnny Boy ne se considère pas comme un sauveur, il est partagé intérieurement et doute de lui-même. D'ailleurs Scorsese interprète lui-même le rôle de celui qui tue Johnny Boy, tout comme il se jouera un de ceux qui jettent une pierre au Christ dans *La Dernière Tentation du Christ*. Grâce à cette parabole de gangsters, Scorsese montre à la fois comment les sacrements et les pratiques religieuses officielles sont d'une utilité limitée dans ce monde si aucune pénitence n'est intériorisée, symbolisée par la main blessée de Charlie à la fin du film. C'est tout de même par la chair que le salut arrive, par la médiation des matières, et notamment du sang qui unit Johnnie Boy et Charlie dans la mort.

Cette année 1973 voit la consécration de la figure du héros dominante dans le reste de la décennie, un héros souffrant et à la victoire ambiguë. Finalement, il ne s'agit pas tant d'une vision renouvelée du Christ à l'aune de critères contemporains que d'une vision renouvelée du monde à travers la figure héroïque du Christ. Les films sur la guerre du Vietnam l'immortaliseront, de *Voyage au bout de l'enfer* (Michael Cimino, 1978), *Apocalypse now* (F. F. Coppola, 1979) ou *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982). Elle voit

¹² Il y aurait un livre à écrire sur le rapport de Scorsese à la foi catholique, lui qui voulut d'abord être prêtre. La comparaison de *La dernière tentation du Christ* et de *Main Streets*, notamment de leurs figures féminines, mériterait un chapitre entier.

aussi la consécration d'une sensibilité catholique dans le cinéma hollywoodien, à laquelle il faut rattacher *Jesus-Christ Superstar*.

Une décennie christocentrique du cinéma

La christologie des théologiens, depuis le milieu des années cinquante, est engagée dans une nouvelle voie : l'affirmation de son autonomie par rapport aux autres dogmatiques ; un retour aux Ecritures ; l'enracinement contemporain. Les films sur Jésus de la décennie suivante, par bien des aspects, participent de ce mouvement. Il peut être intéressant de mettre nos films de 1973 dans la perspective de cette décennie christocentrique du cinéma, dans cette séquence qui commence en Italie en 1964-65 avec *L'Evangile selon saint Matthieu* de Pasolini et qui se termine en 1978 avec *Jésus de Nazareth* de Franco Zeffirelli.

Pier Paolo Pasolini se rend à Assise le 2 octobre 1962 pour un débat sur *Accatone*. Mais une visite de Jean XXIII dans la ville bloque la circulation et contraint Pasolini à patienter chez un ami prêtre. Là, il lit l'Evangile et connaît une véritable révélation, comme il l'explique dans une lettre au père Lucio Settimio Caruso : « Chez vous, ce jour-là, je l'ai lu tout entier à la file, comme un roman. Et, dans l'exaltation de cette lecture (qui est, comme vous le savez, la plus exaltante qu'on puisse faire) il m'est venu, entre autres, l'idée d'en tirer un film. [...] Je ne crois pas que le Christ soit le Fils de Dieu, parce que je ne suis pas croyant, du moins consciemment. Mais je crois que le Christ est divin : autrement dit qu'en lui l'humanité est si élevée, si rigoureuse, si idéale qu'elle va au-delà des termes ordinaires de l'humanité¹³. » *L'Evangile selon Matthieu* sera dédié à Jean XXIII...

Il voulait un poète pour jouer le Christ, il a sollicité Allen Ginsberg, dont *Howl* se termine en reprenant les mots du christ en croix... Il refusa. Alors il fait jouer des intellectuels et écrivains comme Natalia Ginzburg et Francesco Leonetti, Giorgio Agamben, Alfonso Gatto, Enzo Siciliano... Cela participe encore une fois de la mise en abyme, non pas du monde du spectacle mais de celui de l'écriture auquel appartient Pasolini. Parallèlement, Pasolini souhaitait faire jouer des gens du peuple, des gens du coin, dans la banlieue romaine et en Calabre. Cette volonté délibérée d'un propos sur le peuple et avec le peuple s'impose peu à peu, comme en témoignent les deux scènes du Sermon sur la montagne et de Gethsémani qu'il a tournées d'abord, mais ne trouvant le style adéquat qu'en filmant le baptême de Jean le Baptiste, introduisant une véritable rupture stylistique chez Pasolini. Le *Sermon sur la montagne* apparaît comme les paroles tranchantes d'un homme pressé, hanté par l'urgence du royaume. Jésus parle souvent en marchant, les autres derrière lui, par-dessus son épaule. C'est souligné par une rudesse volontaire des décors, des acteurs. La dénonciation de Jésus ne distingue pas entre les autorités, toutes perçues comme hostiles. Ce prédicateur, véhément, en colère, animé d'un zèle social est aux antipodes de la mièvrerie habituelle, du sentimentalisme hollywoodien qui prédominait jusque là. Ainsi les invectives contres les pharisiens sont-elles surreprésentées, et sur fond de chant révolutionnaire russe ! A n'en pas douter, Norman Jewison a puisé là des aspects de son portrait de Jésus dans *Superstar*, mais en attribuant aussi cette dimension politique à Judas.

¹³ Cité par Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini*, Gallimard, 1991.

A partir de la scène du baptême, le film change (ce qui n'apparaît pas au montage comme tel, mais on peut nettement identifier les deux styles), multiplie zooms et panoramiques, les objectifs multiples apparaissent, élargissant le champ visuel. A l'origine, le film devait durer 6 heures. Des contraintes financières l'ont amené à renoncer à de nombreuses scènes dont celle de la Transfiguration, que Pasolini regrettait car elle montre la divinité. Mais « cette divinité, je l'ai étendue » tout au long du film, séquence par séquence. La « divinité ressort de façon métaphorique » par une caméra qui développe un regard sacré sur les hommes et la vie. Pasolini réussit à rendre compte du sacré grâce à un cinéma iconique, dont les nombreux gros plans sur visage, et aussi les zooms (14 dans le film) sont la marque évidente. Il a aussi choisi de montrer ce sacré à travers le regard des autres croyants : Bach, Mozart et la Missa Luba pour les musiciens, Giotto et Le Gréco pour les peintres... Et enfin par les enfants, les seuls auxquels Jésus sourit dans le film, une présence de l'enfance qui passe aussi par tout un imaginaire, des évangiles de l'enfance aux miracles filmés sans aucune réticence.

Dix ans plus tard, *Le Messie* de Roberto Rossellini prend le contre-pied de Pasolini. La couleur, la sérénité, une vierge toujours jeune traduisent une spiritualité johannique. Pour la première fois, le Christ apparaît sans aucun surnaturel, le cinéaste catholique empruntant la « voie indirecte » définie par Amédée Ayfre¹⁴. Il développe un cinéma par allusion, le miracle, à peine évoqué, étant toujours suspendu à la confession de foi. La Résurrection est représenté par le seul tombeau vide. La beauté des images suffit à faire pressentir le surnaturel. Une simplicité, une ascèse du style, que Rossellini avait déjà cultivées en filmant les *Onze fioretti* ou *Les Actes des apôtres*. Rossellini déroule, comme dans ses autres films, la destinée du juste qui révèle chacun à sa vérité. Le film de Rossellini correspond au programme du « réalisme cinématographique » défini par André Bazin, largement inspiré par le réalisme italien dont Rossellini est une des figures majeures. Ce programme, fruit de la cinéphilie catholique, a largement imprégné le discours critique et les histoires du cinéma. Il a sans doute sa légitimité esthétique, morale et aussi spirituelle, cependant il ne peut servir de clef pour une approche historique.

Comment replacer nos trois *musicals* dans cette lignée ? On sent bien qu'il s'agit là d'une autre tradition, d'une toute autre approche de Jésus au cinéma. Le croisement des deux traditions ne sera réalisé qu'en 1977, avec la mini-série de Franco Zeffirelli, *Jésus de Nazareth*, qui réalise une synthèse des influences protestante et catholique. Zeffirelli, bien plus que ses prédécesseurs, a dressé le portrait d'un Jésus juif, pieux, respectueux des rites de sa religion. C'est en relevant ce défi que Zeffirelli se situe dans la lignée, nouvelle aux Etats-Unis, d'une cinématographie catholique de Jésus, car c'est lui donner une incarnation sociale que de lui restituer sa judaïté. Et cela se fait à deux degrés, d'une part parce que cela correspond à une réalité historique, d'autre part parce que cela coïncide avec la mise en valeur des origines juives du christianisme dans les années 1970, sans même parler de la place centrale que tient de plus en plus la pensée juive dans le débat des idées à cette époque. Signe de la réussite de l'œuvre, la moitié des téléspectateurs américains ont regardé la première diffusion de cette production européenne.

¹⁴ Philippe Rocher, « La cinéphilie chrétienne : Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], Numéro spécial | 2012, mis en ligne le 04 juin 2012. On peut aussi lire Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Fayard, 2003.

Conclusion :

Les critiques de cinéma se situent souvent dans une tradition iconoclaste lorsqu'ils analysent les films sur Jésus. Pour Guy Bedouelle, le cinéma est incapable de représenter directement le Christ à cause de l'artifice de représentation qui le caractérise. De ce fait, un film sur Jésus n'est pas une biographie comme une autre.

Mais saisir la figure de Jésus à l'écran suppose d'aborder les films sur Jésus sous différents angles, car une représentation n'est pas seulement ce qu'un réalisateur décide ni ce que les critiques en disent. Un film sur Jésus s'inscrit dans un moment particulier, global et cinématographique. Il s'inscrit aussi dans de riches et complexes traditions culturelles. J'ai tenté ici quelques sondages pour cerner ce qu'a pu être Jésus à Hollywood en 1973. Les résultats ne sont pas très nombreux. J'en isole trois. Contrairement à la trace qu'ils ont laissée dans la mémoire collective, ce Jésus de *Superstar* et *Godspell* n'est qu'un effet de traîne du mouvement pour Jésus qui a traversé une partie de la contre-culture américaine. Il constitue par contre une rupture dans la tradition cinématographique hollywoodienne, la conduisant dans un champ culturel plus catholique, sans qu'une influence quelconque de la tradition européenne, alors en pleine mutation, ne soit décelable. Enfin, on ne peut sans doute pas étudier isolément un film sur Jésus sans se pencher sur les figures christiques dans les films contemporains. Si les résultats ne sont pas en soi très consistants, les pistes levées, qu'il faudrait explorer dans d'autres travaux, sont assez nombreuses. Je crois qu'il est possible d'écrire une histoire du Christ au cinéma qui dépasse la simple suite de fiches par œuvre et réalisateur et qui propose à la fois une approche plus globale, l'insérant dans son contexte culturel, et prenant au sérieux ces représentations, comme autant d'éléments de la christologie contemporaine.

Victor Garber

Билл Тизарел

Katie Manley



**“A most
exhilarating
experience”**

—LOS ANGELES TIMES



JOHNNY HALLYDAY
ON ME RECHERCHE



JESUS CHRIST

serie PARADE