

# La Passion du Christ : une grande oeuvre spirituelle et théologique

Article rédigé par *La Fondation de service politique*, le 24 septembre 2008

APRES AVOIR VU LE FILM DE MEL GIBSON (1), je suis resté immobile sur mon fauteuil, soulagé que le générique me permette de demeurer recueilli, soulagé aussi que mes voisins, ainsi qu'on me l'a souvent raconté depuis, ne sortent pas trop vite du silence.

" Le reste est silence. " Quand on me demandait ensuite ce que j'avais pensé du film, il m'était difficile de répondre. La question était trop générale : comment donner une réponse qui vaille pour un autre ? Comment parler de ce film sans ne parler que de soi ? Je ne pense pas d'abord à la violence inimaginable. Je songe surtout à la rencontre avec Celui qui, pour un chrétien, est tout et qui lui est Tout.

Puis, l'inanité de certaines objections pourtant répétées, la justesse de questions profondes et difficiles, des demandes multiples m'ont invité à sortir de ma réserve. Je me suis aussi rendu compte que, paradoxalement, plus une réalité est intime, plus elle est communicable, mais en profondeur. Le Christ, être personnel par excellence, n'est-il pas aussi la seule véritable Personne universelle, lui qui, élevé de terre sur la Croix, a voulu attirer tous les hommes à lui (Jn 12,32) ? Pour moi, le film de Mel Gibson est un grand moment de cinéma, esthétique, spirituel et, j'oserais dire, théologique. Il n'en demeure pas moins imparfait, voire périlleux, comme je le dirais en son temps.

Après m'être affronté aux difficultés le plus souvent opposées à ce film - elles sont principalement au nombre de trois : il favorise la haine antisémite ; il n'honore pas la vérité du christianisme ; il met en scène une violence insoutenable -, je tenterai une brève relecture théologique.

## I/ UN FILM ANTISEMITE ? CETTE OBJECTION SE PRESENTE SOUS DEUX FORMES.

Un antisémitisme intentionnel ? D'abord, le film montre à l'évidence que la responsabilité de la faute n'est en rien l'apanage d'une classe d'humanité : les juifs comme les païens, ainsi que l'affirme le début de l'épître aux Romains, sont tous coupables et sous le coup de la " colère de Dieu " (Rm 1 et 2). Et même si les premiers sont les " accusateurs " et les initiateurs, Pilate est beaucoup plus qu'un exécutant. À la violence des gardes juifs qui blessent Jésus au visage et le ligote étroitement, répond la violence autrement plus sanguinaire de la chiourme impériale qui perd ici toute la superbe que certains films, très idéalisants, se sont complu à donner à la Roma æterna. Dans le même ordre d'idées, il est clairement montré que les responsables sont non le peuple juif, mais Caïphe et les (certains) grands prêtres qui, d'un côté, manipulent la foule et de l'autre, intriguent auprès des autorités romaines. " L'accusation d'antisémitisme ne tient pas ", dit Patrick Jarreau dans *Le Monde*. " Rien, dans le film, n'affirme ou ne suggère une culpabilité collective des juifs. Ceux qui réclament la mort du Christ ne sont pas les juifs en tant que tels, mais les prêtres de Jérusalem, ou la majorité d'entre eux, et la partie du peuple qui les suit. Jamais n'apparaît, non plus, l'idée d'une faute qui descendrait le cours des générations juives. "

Plus encore, se refusant à tout manichéisme, la réalisation s'attache à montrer que, dans toutes les catégories sociales, des personnes se refusent à cette ignominieuse condamnation : un des membres du Grand Conseil qu'on devine être Nicodème dénonce la forfaiture et se fait violemment exclure. Surtout, le premier

responsable du mal est dénoncé tout au long du film et dès le début dans une scène riche de résonance biblique et théologique : au jardin de Gethsémani apparaît un très inquiétant personnage, androgyne, dans son visage comme dans sa voix ; alors qu'il murmure : " Comment un homme peut-il porter seul le poids du péché ? ", un serpent pâle sort de sous son vêtement et s'approche de Jésus. Celui-ci tourne alors son regard vers le Ciel : " Père, tout est possible à toi ", et son talon écrase la tête venimeuse. N'est-il pas signifié que le combat initié à la Genèse (Gn 3,15) atteint ici son sommet et que l'ennemi par excellence vaincu par le Nouvel Adam est, non pas l'homme, a fortiori telle catégorie d'hommes, mais l'Adversaire, étymologiquement le Satan ?

Par ailleurs, dans un passage émouvant, à la fin du Chemin de Croix, Jésus croise le regard des prêtres qui l'attendent et le scrutent. Or, au même moment, l'on voit et entend Jésus prononcer les paroles de la parabole du Bon Pasteur : " Je suis le bon pasteur. Je donne ma vie pour mes brebis. Ma vie, nul ne la prend, mais c'est moi qui la donne. J'ai le pouvoir de la donner et j'ai le pouvoir de la reprendre. " (Jn 10,11.14.17-18) Comment mieux dire qu'il offre sa vie pour ceux qui l'observent sans nulle compassion ? Comment mieux dire que si ses accusateurs veulent lui ôter la vie, Jésus y consent de tout son être, car, continue Jésus, " tel est le commandement que j'ai reçu de mon Père " (Jn 10,18b) ? Or, comme l'affirme une autre parole de Jésus rappelée à un autre moment, " il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime " (Jn 15,13). C'est donc que, loin d'exclure les Juifs, loin de haïr son peuple, au moment où certains de ses représentants - et pas seulement eux - lui manifestent le plus de haine, Jésus l'aime jusqu'à l'extrême (Jn 13,1).

Ces paroles sont d'autant plus notables qu'elles sont tirées d'un Évangile dont on a parfois pu dire, à tort, qu'il entretenait l'antisémitisme. Dans le même ordre d'idées, Mel Gibson a fait choix de mentionner que deux membres du Sanhédrin s'opposent à la condamnation, alors que, dans les Évangiles, il est dit que " tous " étaient contre lui. Le cinéaste a donc choisi, contre la littéralité du texte, mais bien dans son esprit et en conformité avec d'autres passages (Jn 7,50-52), d'adoucir la violence de la foule unanime dans le lynchage. Plus tard, sur la croix, Jésus répètera la prière de pardon - " Père, pardonne-leur " - d'abord destinée aux bourreaux romains, au moment où Caïphe vient l'insulter. Et celui que la tradition appelle " le bon larron " ne se trompe pas sur l'intention du Christ qui dit à Caïphe passant devant lui à dos de mulet : " Ecoutez, il prie pour vous. " Dans son attitude même, Jésus invite à l'amour de tout homme.

Enfin, loin d'induire un marcionisme, ce prétendu christianisme rompant les amarres avec ses origines juives, le film témoigne au contraire de la greffe de l'olivier sauvage (le païen porté par la racine) sur l'olivier franc (la racine juive) (cf. Rm 11,16-24) : depuis la citation d'Is 53,4 (" C'était nos souffrances qu'il portait, nos douleurs dont il était chargé ") qui ouvre l'histoire, jusqu'à l'emploi de la langue araméenne (alors qu'il eût été tellement plus facile et nullement choquant d'employer une langue actuelle), en passant par l'identité juive de Jésus constamment soulignée voire célébrée : " Cette Passion se révèle peut-être, contre toute attente, écrit Michel Kubler, comme le premier film où la judéité de Jésus est si bien soulignée : à plusieurs reprises, il répond par un psaume à ce qu'il doit subir, et Marie, apprenant l'arrestation de son fils, en cherche le sens avec les mots de la Haggadah, le rituel de la Pâque juive. " Et le journaliste de La Croix conclut : " Il faut dire d'abord, très nettement, que celui-ci n'a rien d'antisémite [...]. À aucun moment n'est suggérée une culpabilité du peuple juif comme tel dans la mort de Jésus. "

Un antisémitisme non-intentionnel ?

L'objection peut prendre une autre forme : et si, contre l'intention même de Mel Gibson, le film pouvait inciter à l'antisémitisme ? L'on touche là un point qui sera développé plus loin : une bonne intégration de l'image suppose la formation de la volonté et de l'intelligence. Quant à la volonté libre, le film ne peut

susciter d'attitude antisémite que chez celui qui y est prédisposé. C'est trop donner à l'image que de croire qu'elle puisse sécréter par elle-même une attitude intérieure et trop peu octroyer à la place du choix. Quant à l'intelligence, la Passion du Christ nous jette en plein procès et présuppose connues les pièces du dossier. Dans leur ignorance, les chefs de prêtres, les pharisiens, les scribes, semblent muer par une haine aveugle, alors qu'un certain nombre agissaient en croyant être fidèles à la Révélation biblique.

Voilà pourquoi, surtout face au constat que la majorité des spectateurs n'a malheureusement plus aucune connaissance des Écritures, on pourra regretter que Mel Gibson n'ait pas inséré une ou plusieurs scènes de controverse en flash-back. Voilà aussi pourquoi, on le redira, un travail de formation - et déjà d'information - sera plus que nécessaire ; à moins que le film lui-même ne suscite un intérêt pour la lecture de la Bible.

## II/ UN FILM CONTRAIRE A LA VERITE ?

Cette difficulté se présente sous deux formes : le film ne respecte pas la vérité des Évangiles ; il ne respecte pas la vérité même de l'événement du salut.

### 1/ Un film irrespectueux de la vérité biblique ?

Un manque de fidélité à l'Évangile ? Mel Gibson, dit-on, rajoute au texte scripturaire. La liste de ces additions serait fastidieuse. Notons par exemple les chutes multiples sur le Chemin de Croix, la désarticulation du bras de Jésus pour permettre l'enfoncement du clou, le crèvement des orbites du mauvais larron par le corbeau. Par ailleurs, le scénario manque à la fidélité littérale : pourquoi Pierre trahit-il, dans le palais du Sanhédrin et non pas dehors, comme le disent les Évangiles (Mt 26,69) ? pourquoi la tunique du Christ est-elle déchirée, alors que l'Évangile selon saint Jean dit expressément le contraire (Jn 19,24) ? De plus, certaines interprétations manquent de crédibilité : Mel Gibson a opté pour la position du clou adoptée par la majorité des représentations plastiques, le milieu de la paume ; il a choisi de faire porter à Jésus la croix en son entier et non le seul patibulum (la barre transversale). Enfin, certaines interprétations manquent à un juste sens des Écritures, et cela est singulièrement vrai de la Résurrection.

Le principe de ces critiques selon lequel il importe que le cinéaste colle au plus près à la réalité du récit mérite l'attention. En effet, la vérité est une composante essentielle de la crédibilité. Et l'on dira plus bas que l'émotion artistique liée au spectacle n'est nullement indifférente à ce souci de fidélité. Assurément, Mel Gibson a voulu honorer la vérité des faits. Un certain nombre d'exégètes se sont inclinés devant la rigueur de la reconstitution historique et le respect des sources archéologiques. Qu'en est-il dans la réalité ?

Certaines options sont discutables et peuvent être discutées à l'infini. La plus critiquable est, à mon sens,

comme le note l'objection, l'interprétation qui est donnée de la Résurrection. Celle-ci manque au moins deux réalités fortement soulignées par les Écritures saintes : le miracle de la sortie hors du tombeau échappe à toute vision ; les témoins arrivent lorsque la pierre est roulée ; Jésus " est vu " (ophthè), autrement dit c'est par le témoignage de ceux qui l'ont vu, singulièrement les Apôtres, que l'on sait qu'il est ressuscité. Maintenant, cela ne signifie pas que cette ultime scène, si nécessaire et si difficile à mettre en scène, soit sans mérite : sobrement, la résurrection est montrée par le lent passage à la station debout (le verbe grec utilisé pour " ressusciter ", *égéiro*, signifie aussi " se lever ") ; la rupture est soulignée par le corps intègre et nu, la continuité par les mains stigmatisées. Ainsi, dans une admirable inclusion, la parole d'Is 54,3 qui ouvrait le film se trouve ici réalisé dans " le premier-né d'entre les morts " (Col 1,18).

On notera que les ajouts (ou les rares changements) portent sur des détails et nullement sur le cœur du texte et du message évangélique.

En fait, la question la plus importante est celle-ci : ces ajouts et ces modifications sont-ils accidentels ou dictés par une intention d'ensemble ? dans le second cas, que vaut, historiquement et théologiquement, cette interprétation ? Personne ne s'est offensé de ce que Johann Sebastian Bach ajoute au récit de l'Évangile dans les admirables chorals - sans parler des récitatifs - de la Passion selon saint Jean ou de la Passion selon saint Matthieu. Parce que ces textes, qui permettent de faire entrer l'auditeur dans le sens profond de la passion, font corps avec celle-ci. Pour ma part, j'estime que ces apports constituent une relecture unifiée, conforme à la foi catholique et riche de suggestions théologiques et spirituelles (pour autant que l'on puisse distinguer ces deux points de vue, surtout dans le cas de la Passion). C'est ce que je tenterai de montrer, très succinctement, en dernière partie de cet article. De plus, la critique d'infidélité porte plus souvent sur les scènes qui semblent surenchérir en violence, alors que d'autres scènes (par exemple avec Marie ou l'Apôtre Jean), tout autant inventées (au sens d'ajoutées) suscitent en général non pas l'opprobre, mais l'approbation. Nous sommes donc renvoyés à la question du statut de la violence filmée.

Enfin, certains ajouts sont tirés de sources étrangères dont on va maintenant traiter.

Une inspiration étrangère à l'Évangile ? Mel Gibson l'a explicitement dit, il s'est notamment inspiré des visions de la mystique allemande Anne-Catherine Emmerich (1774-1824) ; or, celles-ci sont, au mieux, des " révélations privées " ; mêlées à l'Évangile, elles ne peuvent que brouiller la pureté de la source de notre foi qu'est la Révélation divine (qui, pour autant, ne se réduit pas à la Scriptura sola, mais est l'Écriture lue dans la Tradition de l'Église et régulée par le Magistère). Je n'entrerais pas dans le débat sur le statut des révélations privées à l'égard de l'unique révélation publique. Je rappellerai seulement une distinction.

Du point de vue de l'objet révélé, selon l'adage qui appelle une juste évaluation, " la Révélation est close à la mort du dernier Apôtre " ; par conséquent, nulle révélation privée ne pourra enrichir le trésor du Mystère dévoilé par le Christ d'une vérité nouvelle, et encore moins s'y substituer : la Parole de Dieu demeure toujours la source et le terme. En revanche, du point de vue du sujet croyant, ces révélations peuvent, et parfois considérablement, aider non seulement à la conversion, mais au progrès spirituel. Au nom de quoi dénier à Dieu le droit de multiplier les chemins par lesquels il veut conduire les âmes toujours plus près de lui ? Les papes, disait Jean XXIII, " se font un devoir de recommander à l'attention des fidèles - quand après mûr examen ils le jugent opportun pour le bien général - les lumières surnaturelles qu'il plaît à Dieu de dispenser librement à certaines âmes privilégiées, non pour proposer des doctrines nouvelles, mais pour guider notre conduite ".

Venons-en à l'usage que le cinéaste peut faire de ces révélations dans un film sur la Passion. En fait, la question est plus générale. La seule Sainte Écriture ne contient pas tous les éléments pour un scénario de film (ou pour la trame d'une pièce de théâtre). Elle est à la fois plus riche - aucune mise en scène ne pourra jamais en épuiser les virtualités - et plus pauvre - quantité de détails sont passés sous silence, et comment pourrait-il en être autrement ? Toute représentation filmée de la Passion est donc nécessairement une interprétation. Le cinéaste américain Brian de Palma disait lors d'une interview que, quelle que soit la précision du script, le photographe, le cinéaste passe son temps à faire des choix, y compris et à commencer pour les détails les plus anodins : doit-on mettre des chaises de sky rouge ou de sky noir ? Or, ces choix sont commandés par une certaine vision, souvent non raisonnée, inconsciente. Inversement, plus la décision est consciente, plus elle est libre et donc plus intégré sera le scénario. Un film sur la Passion ne peut se soustraire à cette loi générale. Même le cinéaste qui s'est voulu le plus littéraliste comme Pasolini dans son Évangile selon saint Matthieu, a bien dû rédiger un scénario, faire des découpages, choisir tel lieu, tel vêtement, tel personnage, etc., bref, en permanence, ajouter, sinon au texte, voire aux gestes, du moins aux éléments qui composent obligatoirement un récit en images.

La question devient alors : puisque les Écritures ne peuvent m'aider, à quelle source puiser les représentations, les images que je vais montrer de la Passion ? Le choix est, on le comprend désormais, laissé au choix du cinéaste. Mais c'est qu'il est nécessaire — ce que l'objection, dont on a dénoncé le fond littéraliste, voire historiciste, néglige. Dès lors, la question est : à quelle source puiser ? Mel Gibson avait le choix entre mieux cerner la réalité historique de la Passion, se laisser aller à sa seule inspiration, ou s'inspirer d'une mystique ayant transcrit en visions. Mais la seule approche archéologique, si précise soit-elle, d'une part laisse dans l'ombre quantités de détails que le cinéaste doit trancher, d'autre part, en reste à une perspective humaine qui est inadéquate, à elle seule, au Mystère. Valait-il mieux se fier à son intuition ou à celle d'une personne qui a passionnément aimé le Christ ? Mel Gibson a conjugué les trois sources.

## 2/ Un film irrespectueux de la vérité de l'événement ?

Cette objection mérite qu'on s'y arrête avec attention. Elle touche le cœur même de notre foi.

Une représentation tronquée ? Mel Gibson n'a filmé que les douze ou dix-huit dernières heures de la vie du Christ et la Résurrection est à peine évoquée ; or, cette existence ne fait sens qu'en totalité ; amputé de la vie cachée, de la vie publique et de son ouverture à la vie supra-mondaine, elle perd en vérité, donc en puissance d'évangélisation, ce qu'elle perd en totalité. Ce qui est partiel devient, ici, partial. Là encore cette objection me paraît entamer un mauvais procès. D'abord, Mel Gibson ne trompe pas son public : le titre - *The Passion of Christ* - couvre exactement le sujet traité. Ensuite, les flash-back embrassent autant la vie cachée du Christ à Nazareth que sa vie publique. Enfin, de même que le Christ est tout entier dans chaque hostie et chaque parcelle d'hostie, de même la totalité de son mystère se donne à voir à chaque moment de son existence, mais plus encore à cette Heure pour laquelle il est venu, c'est-à-dire la Passion. L'eunuque de la reine Candace n'est-il pas bouleversé par le récit du Serviteur souffrant sans encore connaître la vie de Jésus (Ac 8,26-40) et encore moins sa résurrection ?

Oser répéter l'unique ? Le Christ est le Révélateur du Dieu invisible (Jn 1,18). Or, unique et irrépérable est la figure du Christ : seul celui que le Père a choisi peut le traduire sans le trahir. Dieu, dans son libre et amoureux dessein d'amour a choisi de se donner à voir, entendre et toucher (1 Jn 1,1) dans le Fils unique incarné en Jésus : " Qui m'a vu, a vu le Père. " (Jn 14,6) Voilà pourquoi nul film sur le Christ ne peut pleinement respecter son mystère. Un signe n'en est-il pas que tout acteur jouant Jésus déçoit, tout film qui

prétend nous raconter la vie de Jésus, même s'il ne crée pas un scandale, demeure en-deçà des attentes et suscite des polémiques sans fin. En ce domaine, une certaine retenue, voire ascèse invite à en rester à la pure source des Écritures relue en Église.

L'unicité de l'événement de l'Incarnation introduit donc un interdit : celui de répéter, de se représenter. En outre, pas plus qu'il ne s'agit de sombrer dans une gnose déniait au mystère insondable du Dieu vivant le droit de sortir de son silence pour se dire dans une forme finie, pas plus ne s'agit-il de cantonner sa présence à la seule existence historique de Jésus, sous Ponce Pilate et sur la terre de Galilée. Mais là encore, laissons à Dieu l'initiative de choisir la manière dont il veut demeurer présent parmi nous (Mt 28,20), à savoir sa Parole et ses sacrements. Or, la Parole n'est pas un reportage sur la *vita Christi* ni le sacrement une pure et simple répétition des gestes du Christ.

Cette critique ne réveille-t-elle pas la querelle de l'iconoclasme ? Combien de personnes, et notamment de saints, se sont convertis ou ont été profondément touchés en contemplant un tableau, une icône du Christ en Croix ? Qui ne sait que saint François d'Assise dit s'être converti face au Christ crucifié de l'église de Saint Damien et sainte Thérèse d'Avila en contemplant un Christ aux outrages (autrement dit flagellé et conspué). On sait que le thème de fresque le plus souvent peint par Fra Angelico dans les cellules de ses frères du Couvent de San Marco, à Florence, est celui de la Crucifixion. On fera valoir qu'il existe une différence entre l'icône et l'image, a fortiori le type d'image qu'est le cinéma. Interroger cette différence reviendrait à élaborer une théologie de l'image qui manque aujourd'hui cruellement.

Toutefois, même " dans un monde où l'image abonde et où son rapport au réel se défait ", le principe basilien sur lequel s'est fondé le second Concile de Nicée pour défendre l'iconodulie - " L'honneur rendu à l'image s'en va au modèle original " - demeure véridique en son fond et s'applique à la représentation, que celle-ci soit ou non une icône.

Pour actualiser ce point, je m'aiderai d'un écrit trop peu connu fait par l'un de nos plus grands penseurs chrétiens contemporains, Maurice Blondel. À trois reprises, en 1890, en 1900 et en 1910, le philosophe français a assisté à la représentation du Mystère de la Passion donnée par les habitants du village d'Oberammergau, en Haute-Bavière ; il en fit une brève étude d'" esthétique religieuse " publiée dans La Quinzaine en 1900, texte qu'il compléta et édita sous forme de brochure en 1910. Quand il assiste la première fois au spectacle de la Passion, il ressent une " appréhension " et se formule des objections qui ressemblent étrangement à celles que suscite le film de Mel Gibson : " D'une part, en effet, il me semblait que l'immense attente serait presque inévitablement déçue, que la moindre imperfection dans le jeu des acteurs deviendrait insupportable, que la plus légère apparence d'artifice théâtral et de recherche plastique risquerait de répugner, que toute addition au texte sacré et tout arrangement choquerait les âmes croyantes ou respectueuses comme une profanation sacrilège. D'autre part, le récit évangélique, que ranime la méditation solitaire ou le pieux commentaire de la prédication, résisterait-il à la lumière crue, aux exigences logiques, à la psychologie collective, à l'optique impitoyable du théâtre ? "

Bref, comment oser rapprocher le verbe et le substantif : " jouer la Passion " ? Or Maurice Blondel constate à son grand étonnement que toutes " ces difficultés, en apparence si insurmontables, s'évanouissent comme par enchantement " quand il voit la représentation. Mettre en scène la Passion est possible ; plus encore, ce Mystère est " bienfaisant et fécond ". Possible. En effet, " l'art n'est pas un simple délassement, un caprice de la fantaisie " ; et si l'on peut penser cela du théâtre, combien le pense-t-on encore davantage du cinéma. En sa vérité, " l'art tient aux racines les plus intimes du cœur ". Or " la Passion, c'est à la fois le Drame par excellence et c'est notre drame à nous ; elle est tout ensemble quelque chose de vraiment universel et quelque chose d'ineffablement intime et singulier. " Par conséquent, " l'objet qu'on nous présente en



spectacle à Oberammergau répond avec une incomparable précision aux exigences de l'art, sans perdre son caractère surnaturel. "

Plus proche de nous, le théologien suisse Hans Urs von Balthasar, dans les cinq gros volumes de sa *Dramatique divine*, montrera que l'on peut penser l'action de Dieu vis-à-vis de l'homme, action qui culmine à la Croix, comme un drame où il retrouve, transposés et accomplis, tous les éléments du théâtre humain. Bienfaisant et fécond. Une première raison, pour être générale, est décisive : " Le propre de la vérité chrétienne, c'est d'être incarnée ; pas une affirmation dogmatique qui ne soit d'abord acte et vie. "

En effet, en 1904, Blondel a écrit le texte capital, *Histoire et Dogme*, en vue d'éclairer les discussions suscitées par la crise de la modernité et notamment par l'œuvre d'Alfred Loisy. Ainsi, dit-il, " l'histoire vivante ne se mesure point uniquement aux textes, là surtout où la vérité spirituelle dépasse tous les moyens positifs d'information chez les témoins eux-mêmes, eussent-ils été des professionnels de l'érudition et de la critique. Il y a une vérification d'un autre ordre, qui ne supplée pas au reste, mais à laquelle rien ne supplée. Et c'est une forme de cette expérimentation métaphysique et psychologique qui s'offre à nous à Oberammergau, dans l'optique grossissante du théâtre populaire ".

Dans la conclusion, Blondel fulminera contre les critiques modernistes des " intellectuels d'outre-Rhin " et demande que " les braves gens [...] nous préservent de la théologie abstraite, plus préjudiciable encore aux intérêts suprêmes de la vie chrétienne, que "la science des règles" ne peut l'être à la fécondité de l'art ". Que l'on ne se trompe pas : Blondel oppose non pas la vérité du bon sens paysan à l'intellectualisme cérébral, mais, rendant ainsi hommage à l'intelligence au service de laquelle il a dédié sa vie, deux régimes de la pensée : l'une, pneumatique, qui honore l'intégralité de la réalité concrète et l'autre, noétique, qui l'ampute abstraitement. Or cette séparation du Jésus historique et du Christ de la foi, qui est au cœur de la crise moderniste, loin d'être datée, est toujours d'actualité. Un ouvrage tout récent l'atteste. Et il n'est pas impossible que certaines résistances profondes contre le film viennent d'un refus a priori de toute représentation d'un Jésus historique au nom du principe selon lequel seul importe le Christ de la foi.

De ce dualisme au " docétisme sotériologique " qu'atteste le texte suivant (du père Pohier, Ndlr), il n'y a qu'un pas : " Jésus de Nazareth [...] n'a que peu souffert. " Il " a passé moins de 24 heures dans un poste de police, où il a été passé à tabac entre les transferts d'un local judiciaire ou administratif à un autre. Il a connu, ainsi que dans son transfert sur le lieu de l'exécution, le mélange de coups, d'insultes et de moqueries que connaissent les clients de toutes les polices du monde [...]. Il fallut même abrégé la durée du supplice pour que tout soit fini avant la grande fête religieuse locale. Il a eu, somme toute, beaucoup de chance [...]. C'est peu respecter ton Seigneur que de penser qu'il prétendrait avoir souffert plus que toi [...] sous prétexte qu'il était [sic pour l'imparfait !] Dieu. Or ceci est absurde. "

Il y a différentes manières de " réduire à néant la croix du Christ " (1 Co 1,17) et le réductionnisme grinçant de l'auteur de ces lignes n'est pas le moins périlleux. On sait aussi que l'on a pu préférer ou qu'on préfère encore parfois la croix (sans crucifié représenté) au crucifix ; or, le signe du chrétien est celui-ci et non celle-là. Le philosophe français analyse ensuite les différentes raisons pour lesquelles ce Mystère produit un tel effet sur l'âme. Il en dénombre six : les tableaux vivants, le chœur qui commente et livre les intentions, le personnage du Christ, la participation des acteurs ; la coopération des spectateurs et la collaboration de la nature. Je ne retiendrai que la troisième et la quatrième raisons qui sont étroitement unies.

Blondel souligne volontiers la vie spirituelle et intérieure des interprètes : Rosa Lang qui joue Marie en 1890

s'est " préparée à son rôle en soignant les malades du village " et " la pièce finie, est partie pour le couvent " ; plus généralement, depuis l'enfance, chaque habitant du village qui jouera un rôle dans la pièce " a grandi dans l'attente du rôle inconnu qui lui sera confié "et " il s'y prépare avec une ferveur de tout son être ". Ce qui vaut pour le théâtre vaut aussi pour le cinéma. Si l'admirable " biographie " de Gandhi que nous a proposée le film de Richard Attenborough en 1980 fut un succès mérité aussi salué, cela tient avant tout à la performance de l'acteur Ben Kingsley dont on sait que, pendant des mois, il épousa de l'intérieur la manière de vivre et la spiritualité du Mahatma. Mais qui peut prétendre imiter le Christ, demandera-t-on ? C'est à la fois infiniment plus difficile et infiniment plus facile que de jouer le rôle de Gandhi. Car la grâce est, au sens le plus rigoureux, christoconformante, elle fait du chrétien un alter Christus qui peut dire en vérité, à la suite de saint Paul, cette parole follement audacieuse : " Ce n'est plus moi mais le Christ qui vit en moi. " (Ga 2,20) Or l'on sait combien l'équipe du film, sous la direction de Mel Gibson, a travaillé dans un véritable climat spirituel, combien Jim Caviezel a tenu à vivre son rôle dans un esprit de prière, demandant que la messe soit célébrée quotidiennement. On pourra objecter que toutes ces remarques de Blondel valent pour une représentation théâtrale. S'appliquent-elles à ce type de spectacle spécifique qu'est le cinéma ? Et notamment à ce qui le caractérise en propre, à savoir l'image-temps et l'image-mouvement ? Ce sujet mériterait un développement qu'il n'y a pas la place et que je n'ai pas la compétence de faire. Je ferais simplement appel à un argument d'autorité. Balthasar dit un moment que s'il a choisi le théâtre et non le cinéma comme paradigme pour élaborer sa Theodramatik, c'est parce que le cinéma ne présente pas la puissance dramatique du théâtre. Par conséquent, les objections portées contre la capacité qu'a le cinéma de représenter le drame de la Passion devrait valoir a fortiori contre le théâtre.

Un manque d'intériorité ? Certains ont pu reprocher au film son absence d'intériorité : hors scène admirable de densité et d'intériorité contenue au jardin des Oliviers, la musique omniprésente, le bruit permanent, la succession de scènes violentes continuelles dénuées de toute pause, l'absence de représentation du combat spirituel du Christ, tout contribue à projeter le spectateur hors de lui-même ; or l'on sait que seul le silence permet l'entrée en soi-même - a fortiori la conversion intérieure (cf. Lc 15,17). En privilégiant un spectaculaire centrifuge - que d'aucuns qualifieront, non sans simplisme, d'hollywoodien voire d'américain -, Mel Gibson ne manque-t-il pas son objectif qui est de toucher les cœurs voire d'évangéliser ?

La demande, plus encore le besoin, d'appropriation est ô combien légitime. On le notait au début : un signe de la nécessité de ce travail d'intériorisation est que le public qui rentre bavard demeure sans parole lors du générique final et émerge comme difficilement de son silence en sortant de la salle. Mais, tout d'abord, l'objection tend à virtualiser une réalité qui résiste : à l'invasion de la bande-son caractéristique la civilisation méditerranéenne, s'ajoute une foule dont la furie fait régresser sa parole en vociférations animales. Que l'on puisse faire valoir que plus bruyant que les hurlements féroces est le silence profondément impressionnant de Jésus alors que les coups sans nombre pleuvent sur lui, que les scènes de violence sont en permanence entrecoupées de retours en arrière et de plans filmant - souvent au ralenti, ce qui brouille le son - les visages des spectateurs, montre assez le caractère aléatoire ou plutôt subjectif de l'objection.

En effet, enfin, les besoins d'intériorité sont divers - et donc diversement évalués - selon les spectateurs : pour certains, il doit avoir lieu pendant le film, pour d'autres, il peut n'avoir lieu qu'après. Plus encore, le montage a pensé l'alternance des scènes présentes, souvent violentes, et les scènes passées qui non seulement sont apaisantes mais livrent la signification spirituelle et donc permettent de passer des sens au sens : " Plus les scènes sont brutales, note le père Rosica, plus puissantes se font les retours sur l'enseignement de Jésus au Mont des Béatitudes, Jésus s'identifiant au Bon Pasteur, Jésus offrant sa vie dans le pain et le vin de la Dernière Cène. "



### III/ UN FILM " GORE " ?

Un bon nombre de personnes sont surtout arrêtées par cette dernière difficulté : " Je crains que le film soit trop violent "; " Je suis confronté tous les jours à la souffrance des personnes que je croise et dont je m'occupe ; ce serait trop. " Certains disent avoir fait des cauchemars après le visionnement du film. À ces craintes s'ajoutent une objection : oubliant la sobriété du texte évangélique, le héros de la trilogie Mad Max ne sacrifie-t-il pas au spectaculaire, voire ne nourrit-il pas une fascination très ambiguë pour la violence ?

#### 1/ Une objection : l'effroyable boucherie

Alors que l'Évangile se contente d'une simple phrase : " Pilate prit alors Jésus et le fit flageller " (Jn 19,1 ; cf. Mt 27,26 et Mc 15,15), le réalisateur nous inflige douze minutes d'une effroyable boucherie. Et, mutatis mutandis, on pourrait dire la même chose du Chemin de croix. Deux remarques préliminaires. Tout d'abord, on sait que la violence subie par le Christ fut bien plus terrible que ce qui est ici montrée et que tout ce qu'on pourra en filmer. Mel Gibson a lui-même limité le nombre de coups de fouet ; comparé au Crucifié du linceul de Turin qui fut frappé cent-vingt fois, Jésus reçoit dans le film " seulement " quatre-vingt coups de fouet.

À l'accusation de violence gratuite, le correspondant du journal Le Monde à Washington, Patrick Jarreau, répond : " On observera que la mise à mort de Jésus, telle qu'elle est décrite pas les Évangiles, n'a rien d'aimable. Les procédés employés par Gibson pour montrer la haine qui se déchaîne et les souffrances subies sont légitimes. La représentation qu'il en donne peut être jugée trop littérale, mais aucune image de son film ne dénote une complaisance perverse dans la peinture de la douleur. "

Ensuite, après avoir entendu telle ou telle réaction, il n'est pas inutile, pour prendre du recul, d'expliquer que la peau que nous voyons est une fausse peau revêtue par l'acteur chaque matin avant le tournage. La question demeure : le film est-il impudique ? suscite-t-il le voyeurisme ? Pour y répondre, je m'aiderai de l'analyse que le chroniqueur de la revue Études, Jean Collet, propose d'une scène du film de John Ford, la Charge héroïque, dont il dit qu'elle est " la scène de violence sans doute la plus remarquable de l'œuvre de Ford ". Le capitaine Nathan (John Wayne), accompagné de deux jeunes officiers, le lieutenant Cohill et le sous-lieutenant Pennell, surprend la rencontre d'un trafiquant d'armes, Rynders, et d'un chef indien. Celui-ci, devant le mépris affiché par l'odieux trafiquant, lui décoche une flèche en plein cœur et les hommes de Rynders, tentant de fuir, sont pris par les Indiens et jetés dans le feu. Quelle mort atroce ! Pourtant, Ford traite la scène avec pudeur. Comment ? 1/ Les plans sont brefs (depuis le meurtre de Rynders jusqu'au départ des trois soldats, la séquence dure 1 minute 30), peu nombreux (trois au total) et composent une image floue (le feu en premier plan éblouit ; les mouvements trop rapides des personnages et leur nombre empêchent d'apercevoir précisément les gestes). 2/ On voit surtout la scène à travers le regard des trois hommes. 3/ Et ces hommes, loin de pactiser avec la violence du châtimement légitime dans son principe (Rynders est l'un des responsables d'une guerre cruelle), sont écoeurés : le Capitaine Nathan lui-même, militaire aguerri, demande du tabac pour chiquer. Et Jean Collet de louer cette leçon de cinéma qui se refuse à " dissocier l'esthétique et l'éthique " : " La violence n'est pas donnée en spectacle [...]. Là où il est si

tendant de produire la fascination de la violence et l'escalade de la haine. Je ne vois pas d'autre manière morale de mettre en scène la violence au cinéma. [...] On ne peut filmer la violence qu'à travers un regard humain " qui " compatit avec la victime ".

N'est-ce pas justement ce que fait Mel Gibson ? 1/ Certes, la représentation de flagellation et le chemin de croix est longue pour des raisons que je tenterai d'expliquer plus bas, mais une étude précise des plans montrerait que ceux-ci sont souvent brefs et ne s'attardent pas sur le corps déchiré de Jésus ; jamais un cadrage ne m'a paru gratuit ou complaisant. Le Ecce homo n'évoque-t-il pas la vision qu'eut Thérèse d'Avila ? 2/ La caméra filme plus souvent les spectateurs ou les bourreaux que le corps martyrisé. 3. Enfin, les spectateurs éprouvent de la compassion face à l'insupportable, et celle-ci prend différentes formes : le plus souvent les pleurs (ceux de Marie avant même que Jésus soit déchiqueté par le fouet ; sanglot de Marie-Madeleine pendant la flagellation ; larmes de Jean après), mais aussi le détournement de tête ou le départ (un certain nombre de grands prêtres ne restent pas après la première série de coups de fouet), le tremblement des mains (celui du jeune homme qui tend le récipient avec lequel Pilate se lave les mains).

Plus encore, et ceci constitue un apport supplémentaire par rapport au film de John Ford, le regard d'un certain nombre d'observateurs (autant juifs que romains) évolue, se convertit, pourrait-on dire : il passe de la fascination (pire, de la haine) à la stupéfaction, voire à la pitié. Cette rédemption du regard, " lampe du corps " (Mt 6,22), symbolise celle de la personne. Elle épouse la conversion décrite par le quatrième chant du Serviteur : en effet, les foules passent de l'accusation - " nous le considérons comme puni, frappé par Dieu " - à la conviction - " ce sont nos souffrances qu'il portait " (Is 53,4). Or c'est par la médiation de la vision du Serviteur que s'opère ce changement tout intérieur : " Les multitudes avaient été saisies d'épouvante à sa vue [...] devant lui des rois resteront bouche close, pour avoir vu ce qui ne leur avait pas été raconté " (Is 52,14-15)

La passion du Christ met en place trois autres protections contre le voyeurisme que je ne ferai qu'évoquer : 1/ Même déparé, le corps silencieux de Jésus garde une profonde majesté et se trouve enveloppé de mystère. 2/ Bien des plans sont inspirés par les artistes les plus prestigieux, comme Matthias Grünewald, Le Tintoret, Le Greco, etc., voire empruntés à des chefs d'œuvres incontestés de l'art plastique, notamment pictural chrétien. 3/ Si Nathan et les deux officiers demeurent des témoins horrifiés qui se refusent au voyeurisme, ils ne nous disent pas comment ils vivront par la suite cette violence ; en regard, et la synthèse reviendra sur ce point capital, avec la figure de Marie, mais aussi avec celle, discrète mais très présente de l'apôtre Jean, il nous est montré comment accueillir et vivre l'insoutenable.

## 2/ Les craintes, à propos de la souffrance

a/ Ma relation personnelle à la souffrance en général. Quand j'étais en paroisse, une expérience m'avait frappé : des paroissiens offraient un déjeuner à des personnes démunies ; un jour, l'idée vint de leur proposer une sorte de ciné-club. Ingénument, j'imaginai qu'elles auraient aimé des films actuels, ceux qui sortaient sur les écrans et qu'ils n'avaient pas vu, et des films d'aventures, qui ne vont jamais sans quelques coups de poing et de revolver. Or, la réponse fut unanime : " Aujourd'hui, les films sont trop violents. Nous voulons des films d'amour, des films qui se terminent bien, où les personnages sont gentils les uns avec les autres. " Sous-entendu : ne redoublez pas la violence que je vis tous les jours avec celle des autres.

La relation à la violence est éminemment subjective. Un signe : à la sortie du film de Mel Gibson, si chacun s'entend pour dire qu'il a visionné des images violentes, certains n'en seront pas affectés (au moins consciemment), d'autres si ; et parmi ces derniers, tel dira avoir été heurté par tel moment de la flagellation, un autre avoir pleuré quand la croix est sauvagement retournée, etc.

Le vécu de la violence est donc éminemment divers, car éminemment personnel : la violence ressentie est une interaction entre le spectacle et notre histoire ; or, cette histoire met en jeu notre caractère, notre héritage, notre culture et notre liberté. Pour autant, les mécanismes en jeu ne sont pas sans présenter des points communs. Je ne dis pas que le film n'est qu'un test projectif, que le film de violence est seulement un film qui me fait violence. Mais la question des critères objectifs de violence fut abordée dans le paragraphe précédent. L'image éveille avant tout des émotions, des sentiments. Comme tout sentiment, la crainte demande à être écoutée et respectée ; comme tout sentiment aussi, d'une part elle constitue une expression de mon intériorité qui demande à être interprétée par l'intelligence et, d'autre part, elle constitue une force, une affection qui demande à être intégrée par la volonté.

Dit autrement, le sentiment n'est pas une " chose " indépendante à adorer ou à mépriser-occulter, mais une richesse à accueillir comme mesure de notre vérité intérieure et à mesurer à notre bien personnel. Dans un des rares ouvrages consacrés aux relations entre la violence et la télévision, le psychanalyste Serge Tisseron renvoie dos à dos les deux interprétations classiques. La thèse de l'influence immédiate estime que la vision d'images violentes engendre directement, à plus ou moins long terme des comportements de même nature. Pourtant, pour le dire de manière abrupte, chacun a fait l'expérience d'avoir vu des films de gangster ou des westerns sans, pour autant, avoir acheté un revolver à la sortie. Par réaction, la thèse de l'absence d'influence avance qu'il faut totalement dissocier la représentation des scènes violentes de leur accomplissement. Mais si le monde des images n'exerçait aucune influence sur nos comportements, pourquoi le budget annuel de la publicité serait-il, en France, de l'ordre des 10 milliards d'euros ?

Le défaut de chacune de ces visions est une notion fautive de la " boîte noire ", je veux dire de notre intériorité. Dans le premier cas, elle suppose qu'entre le stimulus qu'est l'image cinématographique (ou télévisée) et la réponse, il n'y a rien. Dans le second cas, imagination et esprit, images et liberté agissante ne communiquent pas, voire ne peuvent communiquer. Le premier schéma, moniste, nous animalise ; le second, dualiste, nous angélise. La vérité est autrement complexe. Pour faire court, l'image de la violence m'invite à un triple travail : a/ en amont, un travail de relecture : qu'est-ce qui, dans mon histoire, explique l'attrait ou le besoin d'images de violence ou, inversement, la répulsion démesurée à leur égard ? Serge Tisseron a constaté que, contrairement à une idée courante, les enfants grands consommateurs de BD qu'il avait en thérapie " ne regardent pas les images de violence - notamment sexuelle - parce qu'ils cherchent des modèles à imiter, mais au contraire parce qu'ils cherchent à se donner des représentations qui leur font défaut ". Une trop grande sensibilité à la violence me parle non pas seulement du spectacle présent, mais de mon histoire passée qui se rejoue. Une trop grande anesthésie face à une violence réelle me parle tout autant d'un besoin de protection et de mise à distance de ce que je ressens comme insupportable ; b/ à même l'image, un travail d'interprétation et de discernement : quels moyens le film met-il à ma disposition pour comprendre d'où vient la violence filmée ? quelle évaluation de cette violence le scénario propose-t-il ? c/ en aval, un travail de décision et d'intégration : quels moyens sont à ma disposition pour " assimiler " la violence, par quels filtres passent les images : la parole ou seulement l'action (donc le jeu, plus ou moins symbolisé) ? au-delà de la prime émotion, quelle attitude décidé-je d'adopter face à la violence : la fascination (voire la répétition), la fuite, le rejet, etc. ? Cette brève analyse montre que nous ne sommes pas démunis face aux images violentes. Il en découle quelques critères de discernement :

- Trop jeune, dénuée de vie intérieure, une personne risque de s'identifier à une image de violence et manque

de recul pour l'assimiler.

- Trop blessé par une histoire douloureuse, par des images encore très présentes de violence subie, par lui ou par des proches, le spectateur manquera aussi de capacité à se distancier.
- Trop fascinée par des films de violence, incapable de voir un film n'engendrant pas de sensations fortes, la personne gagnera à interroger les raisons d'un besoin qui peut aller jusqu'à la dépendance et sur la nécessité intérieure à laquelle répond cette saturation d'images " dopées à l'adrénaline ".
- Plus le visionnement d'images " gothiques " est suivi d'une mise en mots, plus aisé et enrichissant est le travail d'intégration.
- Plus la violence est expliquée, compréhensible, moins elle fascine.
- Plus l'image violente est porteuse d'un jugement éthique humanisant, plus elle peut être intégrée.

Cette grille d'analyse montre que l'on ne peut répondre à la place d'autrui à la question : le film ne va-t-il pas induire un rejet, une mésinterprétation du message évangélique ou un surcroît de violence ? Mais, assurément, l'absence de culture biblique de la majorité du public, donc l'ignorance du sens de la souffrance de Jésus, l'actuelle fascination et demande pour les films sur-violents, etc., ne favorisent pas une juste compréhension et une assimilation constructive des images de la Passion du Christ, même si le film porte avec lui un sens juste de la violence subie par le Sauveur. Aussi un prosélytisme qui pousserait systématiquement autrui à voir le film est-il contraire non seulement au respect de la liberté, mais à la logique de la juste relation à l'image. Cette analyse invite aussi à une vigilance pastorale particulière et, si c'est possible, à un accompagnement, une formation.

Certains chrétiens me demandent parfois : " Faut-il voir le film ? " Hormis le critère éthique évident selon lequel on ne peut bien parler d'un tel film que si on l'a vu (un film, surtout ce film, ce sont d'abord des images et une image ne peut se restituer en mots), les explications précédentes montrent donc que je ne peux répondre à cette question. La seule réponse est personnelle, comme l'est notre relation à l'identité du Christ, à sa vie et à la violence.

#### b/ Ma relation personnelle à la souffrance du Christ

Cette première analyse n'est pas suffisante. Car ce n'est pas n'importe quelle violence qui m'est montrée, mais la violence faite à Jésus, faite à celui qui, pour le chrétien, est le centre de sa vie. Si déjà la violence faite à autrui ou à soi peut retentir jusqu'au plus profond de notre cœur, combien plus l'injuste souffrance qui frappe Celui qui a donné sa vie, alors que nous étions pécheurs (cf. Rm 5,8).

À ce sujet, je dirai la chose suivante. Il y a une pédagogie divine. Même s'il n'y a pas de foi sans adhésion à l'intégralité du Credo, c'est par tout un chemin que Dieu nous révèle progressivement le contenu de notre foi, que celle-ci peu à peu se fait chair. S'il n'y a pas de gradualité dans la foi objective (la fides qua, autrement dit le Credo), la foi subjective (la fides quæ, autrement dit la vertu théologale) en revanche, est graduelle : comme toute vertu, elle est appelée à croître, et, comme théologale, à grandir sans mesure.

Il y a un temps pour découvrir l'existence de Dieu qui n'est qu'amour miséricordieux, sa proximité, son

absence de toute compromission avec toute violence. Mais il y a un temps où le fidèle du Christ est confronté à ce que son Sauveur a vécu à la Passion ; nous ne pouvons indéfiniment ajourner le moment où nous disons avec Paul : " Il m'a aimé et s'est livré pour moi. " (Ga 2,20) Je ne peux contourner cette vérité : cette souffrance inouïe, Jésus l'a vécue pour moi. On sait combien, pour tous les Saints, cette Heure, qui était le but vers lequel tendait toute la vie de Jésus, est aussi devenue pour eux leur Heure. Or, face au drame du Christ et l'émotion intense qu'il suscite en nous, note Maurice Blondel, " nous ne nous bornons pas à voir les choses se faire ; nous imaginons que nous les faisons nous-mêmes. [...] On sait bien, sans doute, que ce n'est pas le Christ qui est là ; et pourtant l'on sent, comme on ne l'avait jamais fait, qu'on aurait pu se rencontrer ainsi avec lui. [...] Sommes-nous assurés de n'avoir de la pusillanimité de Pierre, [...] rien des routines, des étroitesse et des ambitions pharisaïques, rien de l'aveugle grossièreté des soldats ? Tous les rôles, nous les prenons nous-mêmes ".

Et c'est la vision, la perception, non la narration, des souffrances du Serviteur qui décide de la conversion radicale des nations (Is 53,4). On ne pense pas sans image. On ne prie pas non plus sans image. Max Scheler a noté avec force le lien existant entre les affects et les valeurs. Quiconque médite la Passion, fait le Chemin de Croix en a une représentation, éprouve des émotions. Images et sentiments, loin d'être accessoires ou simplement adjuvants, permettent de mieux adhérer à la vérité pleinement incarnée de notre salut. On sait l'impact des images, a fortiori les images télévisées ou cinématographiques qui, intégrant le mouvement, le son, sont plus proches de la réalité vécue, et donc sont beaucoup plus prégnantes.

D'où les questions : le spectateur ne risque-t-il pas d'en rester à cette représentation et de préférer le réalisme concret du film à la narration discrète mais bien réaliste des récits évangéliques ? Le film de Mel Gibson va remplir le trésor de la mémoire avec des images neuves, nourrir l'affectivité. Il va permettre à bon nombre de fidèles de donner une véritable épaisseur historique et de rappeler la vérité si souvent occultée de ce que le Christ a enduré pour moi. " Ce n'est pas pour rire que je t'ai aimée ", disait-il à sainte Angèle de Foligno.

Pastoralement, il s'agira donc d'accompagner le travail de ce film en moi, chez autrui. Comment aider à ce que ces images, les émotions qu'elles véhiculent, nourrissent l'amour du Christ et du prochain, conduisent à la vraie source que constituent la Parole de Dieu et les sacrements ?

#### IV/ SUGGESTION DE RELECTURE THEOLOGIQUE

Une approche seulement cinématographique ou historique passerait à côté de l'essentiel. Ou plutôt, l'un des grands intérêts de la Passion du Christ est de conjuguer histoire et théologie, apportant ainsi comme une réponse concrète à la question moderniste si centrale en théologie fondamentale. On l'a dit plus haut, le film de Mel Gibson est riche d'une vision implicite qui, j'ose le dire, mériterait une étude théologique soignée et respectueuse du mode propre d'expression qu'elle a choisi, à savoir le cinéma. À mon sens, celle-ci s'articule autour de quatre pôles - le mal voulu (le malum culpæ) ; le mal subi (le malum pœnæ) ; le salut offert ; le salut reçu - et de trois personnages ou types de personnages - Jésus qui est à la fois le sujet du mal subi et l'auteur du salut offert ; les pécheurs qui sont les responsables du mal voulu ; Marie, mais aussi



d'autres justes, qui sont les premiers bénéficiaires accueillant le salut. Je proposerai quelques indications trop brèves et nécessairement schématiques.

## 1/ Le mal voulu

La Passion du Christ nous montre que le mal du péché est universel, libre et infini.

Universel. Au tout début du film, Marie-Madeleine demande, angoissée, à Marie : " Pourquoi cette nuit est-elle si différente de toutes les autres ? - Car tous les hommes étaient esclaves du péché et maintenant ils ne le seront plus. " Tous : les Juifs comme les païens. On sait que Mel Gibson a tenu à jouer le rôle d'un soldat romain enfonçant le clou dans l'une des mains de Jésus. Il n'est pas une seule catégorie de personnes qui ne soit complice. Sont même concernés le règne infrahumain de la nature (le cadavre de l'âne signifie symboliquement à Judas qui a employé sa longe pour se pendre que le péché l'a frappé à mort ; le corbeau n'est pas sans évoquer une justice immanente qui a choqué plus d'un spectateur) et le règne angélique, avec la présence constante du Malin, depuis Gethsémani jusqu'à la mort au Golgotha. Et si nous sommes universellement convaincus d'avoir crucifié le Seigneur de gloire, c'est parce que nous sommes universellement appelés au salut. De ce point de vue, l'admirable évolution - conversion - de Simon de Cyrène est exemplaire du chemin que chaque homme est appelé à accomplir : réquisitionné de force (Mt 27,32), il refuse, non sans lâcheté, de s'arracher à sa douce vie familiale ; mais, progressivement, il va comme s'identifier à Jésus et porter celui dont il pressent qu'Il le porte, au point de s'opposer à toute la soldatesque avec une " assurance " que seul donne l'Esprit-Saint (cf. par exemple Ac 2,29 ; 4,13).

Libre. Se refusant à tout unanimisme, le film ne cesse de montrer des exceptions, à conjurer la fatalité, à responsabiliser celui qui croit trouver dans l'attitude de l'autre les raisons de la sienne. Combien de badauds voyeurs se pressant sur la Via dolorosa ont été bouleversés en rencontrant le regard du supplicié. Même le " brigand " (Jn 18,40) Barabbas, que le scénario présente comme une brute grossière s'imaginant sottement que le choix de la foule est positif, a un mouvement de recul et de silence quand il regarde Jésus ou plutôt quand il est regardé par Lui. Même Judas, que l'Écriture appelle " le fils de perdition " (Jn 17,12), croise, à l'instar de Pierre, le regard de Celui qu'il a trahi et lui offre sa miséricorde. Même Pilate dont le film montre, avec profondeur, tout le déchirant combat intérieur (" Ma vérité... ") apparaît très clairement comme celui qui, bien que prévenu par le songe de sa femme aimée, Claudia, se prévaut de la logique du pouvoir pour abandonner à une mort ignominieuse un homme qu'il sait pertinemment innocent et, au total, préfère chercher à sauver sa vie face aux représailles de César.

Infini. C'est peut-être l'une des plus puissantes réussites du film, c'est en tout cas une révélation pour un certain nombre de spectateurs de nous montrer qu'infini est l'endurcissement du cœur de l'homme face à la souffrance qu'il inflige - ou celle qui est infligée à l'autre homme. Le soldat s'enivre du sang qu'il verse, le spectacle de le voir jaillir. Il est très intentionnel et significatif que la scène de la flagellation nous apparaisse non seulement longue, trop longue, mais au sens propre, interminable : atterrés, épouvantés, nous comprenons soudain qu'aucune régulation interne n'autolimité l'homme qui s'abandonne à l'hubris de la violence. De même, sur le chemin de Croix, ces chutes répétées (on n'en dénombre pas moins de sept), loin d'être complaisantes, nous font à nouveau expérimenter que le temps de la violence est indéfini... À chaque fois, il faudra l'intervention extérieure d'un officier pour désaoûler la chiourme. La logique vertigineuse du sadisme compulsif qui n'a d'autre limite que son propre rassasiement, c'est-à-dire aucune, se redouble de la logique auto-accrue de ce que René Girard appelle " l'emballlement mimétique " : à partir du moment où quelqu'un a osé initier en frappant le premier, il sera de plus en plus difficile que la foule s'arrête d'elle-même.

## 2/ Le mal subi

Tout le péché des hommes se concentre, s'abat sur l'homme de douleurs, la seule personne absolument innocente, avec Marie. Le mal subi s'identifie surtout, dans ce film, à la douleur physique. Les coups, instrument universel de la violence, se multiplient, coups de poing, coups de fouet. Le sang versé gicle. Mais, plus encore, le corps livré est défiguré. Jamais aucun film n'avait osé montrer combien Jésus avait été aussi défiguré par la Passion. Pourtant, c'est bien ce qu'affirme le quatrième chant du Serviteur (Is 53,2).

Dès la comparution au Sanhédrin, donc très tôt, le visage de Jésus apparaît, sauvagement frappé, la paupière tuméfiée interdisant d'ouvrir l'œil. Étroitement entravé dans ses liens, sa marche est réduite à un sautilllement ridicule. Puis, progressivement, c'est le corps entier du plus beau des enfants des hommes qui devient méconnaissable (jusqu'à ce coup de fléau qui touche le visage pourtant interdit). Si la majorité des spectateurs est si marquée par la scène de la flagellation, cela ne tient-il pas autant à la souffrance inouïe que Jésus y subit, qu'à la progressive perte d'apparence humaine frappant l'intégralité de son corps.

Enfin, sur la Croix, les pieds qui portaient inlassablement la bonne nouvelle du salut sont immobilisés, après les mains qui bénissent et que, dans un superbe flashback, Jean fixe avec vénération au moment où Jésus dit qu'il est " la voie, la vérité et la vie " (Jn 14,6). Outre qu'elle atteste le véritable détachement que l'acteur a accepté de vivre à l'égard de l'image qu'il donne de lui-même, cette défiguration est un symbole de la déshumanisation du péché. Voire, paradoxalement, elle favorise la mise en scène du Christ qu'une représentation risque toujours de décevoir. Le mal spirituel n'est pas oublié. Il est au centre de la première scène, au jardin de Gethsémani.

On pourra toutefois regretter l'insistance trop grande sur la souffrance physique, oubliant l'abîme de la détresse intérieure que Jésus n'a cessé de vivre et qui atteint son sommet dans le cri de déréliction emprunté au début du psaume 22 : " Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? " (Mt 27,46 ; Mc 15,34) Pour ma part, je trouve dommageable que le cinéaste n'ait pas donné un relief particulier à cette parole, et donc ait manqué le mystère insondable où Jésus " nous a assumé dans l'égarement de notre péché par rapport à Dieu au point de pouvoir dire en notre nom sur la croix : "Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?" (Mc 15,34) " - éventuellement, en mettant en scène le démon. Si le film nous propose une lecture spirituelle de la flagellation, de la Via dolorosa et de la crucifixion, il manque celle de Jésus agonisant sur la croix dans une insondable nuit spirituelle.

## 3/ Le salut offert

Celui qui subit à cause de nous cette passion de souffrance est le même qui vit pour nous la Passion d'amour.

Le salut du Iéshouah est un acte libre, aimant, universel et efficace.

Libre. C'est en toute liberté que Jésus s'engage. À chaque moment décisif, ce choix est souligné avec force : dès le Jardin des oliviers, nous entendons Jésus accepter la volonté du Père, au moment de l'arrestation, au début de la flagellation (où Jésus murmure : " Père, je suis prêt. "), au début du portement de croix (on discutera du choix qu'a fait Mel Gibson de faire porter à Jésus une croix entière, mais le cœur est souvent touché de l'élan avec lequel Jésus embrasse cette croix), etc.

La non-violence de Jésus n'est en rien suspecte d'entretenir quelque complicité malsaine avec le masochisme ou quelque pulsion meurtrière : sa souffrance est sans jouissance ; de même, il se redresse, il regarde ses bourreaux en face : il n'adopte pas l'attitude de soumission qui multiplierait le mépris. Enfin, si le silence de Jésus peut supporter deux interprétations (le don d'amour ou l'indifférence stoïcienne), les paroles des flash-backs sont suffisamment nombreux et explicites pour ne laisser place à aucune ambiguïté : il est dit et répété que Jésus ne subit pas la violence, mais y consent librement par amour pour nous les hommes.

Aimant. La liberté est au service du don de soi. S'il n'y a pas de plus grand amour que de livrer sa vie pour son ennemi, c'est une belle trouvaille que de faire non seulement dire, mais répéter à Jésus, au moment même où s'enfoncent les clous dans ses mains, ces paroles si improbables et si révolutionnaires : " Père, pardonne-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font. " (Lc 23,33) L'absolue non-violence (en pensée, en parole et en action) de qui est l'autre nom de l'amour. Ce que Jésus vit, ses paroles le prescrivent. Dans la lumière du mystère pascal, le commandement de l'amour universel cesse d'être une invivable et culpabilisante utopie pour devenir un appel à un don de soi sans retour et sans restriction seulement possible que dans la lumière du Christ (1 Jn 4,10-11) et la grâce de l'Esprit (Rm 5,5).

Au fur et à mesure où la Passion avance, les retours se multiplient et se concentrent sur le dernier repas de Jésus avec ses disciples, le lavement des pieds, la Sainte Cène et le discours des adieux. Autant de gestes et de paroles qui témoignent de son amour extrême. L'étroit entrelacement demanderait une exégèse précise que, après une seule vision, je suis incapable de proposer. Mais cet engagement libre et aimant est plus qu'humain ; il est divin. Voire, dans ces heures extrêmes, ce n'est pas seulement le Verbe incarné, ce sont les trois Personnes divines elles-mêmes qui vivent pour l'homme la passion d'amour. Dans son regard tourné vers le Ciel (cf. Jn 17,1 ; cf. Mt 6,9 ) comme en ses paroles, Jésus ne cesse d'être le Fils bien-aimé du Père (Mt 3,17 ; 17,5 ; etc.), " obéissant " à celui-ci " jusqu'à la mort, et à la mort sur une croix " (Ph 2,6-8) ; " insulté, il ne rendait pas l'insulte, souffrant ne menaçait pas, mais s'en remettait à Celui qui juge avec justice " (1 P 2,23). On n'aura pas manqué d'observer la présence de la colombe (cf. Mt 3,6) ; plus discrète, mais tout aussi réelle est la présence de l'Esprit dans le souffle que, de manière très audible, au moment de sa mort sur la Croix, Jésus " transmet " (Mt 27,50).

Universel. Je veux dire par là que le salut de Jésus est sans nulle exclusive, offert à tout homme (cf. Mt 18,14). Une ellipse le suggère : au moment du retour sur l'épisode de la femme adultère, Jésus trace sur le sol un étrange signe dont le sens échappe mais qui se grave dans la mémoire de la femme ; or, au moment où la croix est élevée, la caméra fixe à la fois le regard de Marie-Madeleine et la forme de l'attache dans laquelle la corde qui sert à dresser la Croix, forme qui rappelle étrangement le dessin dans la poussière. N'est-il pas ainsi suggéré ce qu'expérimente brusquement alors la pécheresse pardonnée : c'est au prix de son sang que Jésus lui a obtenu le salut dont elle a bénéficié, c'est pour moi que maintenant il s'offre ; et la violence à laquelle il consent maintenant par amour rachète celle de tous les hommes qui ont voulu la lapider ?

C'est peut-être la mise en scène du redressement de la Croix, une fois la crucifixion achevée, qui montre au mieux l'universalité de cette offrande sacrificielle. En effet, un moment, la caméra épouse le mouvement du regard de Jésus qui, passant en position verticale, embrasse soudain " la multitude " : " Quand je serai élevé de terre, j'attirerai tous les hommes à moi. " (Jn 12,32 ; cf. Jn 3,14-15) Attirance qui, loin de nier la liberté, la suscite. Et ce salut est à ce point offert à tous les hommes que, dans une superbe intuition, Mel Gibson superpose le redressement de la Croix à l'élévation du pain consacré par Jésus la veille au soir, lors de la Cène : " Voici mon corps ", " voici mon sang versé pour la multitude " (Mt 26,26-28).

Efficace. Certains, on l'a dit, ont regretté que la Résurrection ne soit pas plus clairement affirmée. En tout cas, le film exprime très clairement que la Croix de Jésus est glorieuse et victorieuse. La haine multipliée à l'infini n'a jamais raison de son amour. Une spectatrice notait : " Je me demandais quand cette boucherie allait s'arrêter. J'en pleurais, je hurlais intérieurement. Mais je ne pouvais pas haïr les bourreaux de Jésus quand je le voyais pardonner. " En une inclusion significative, le diable dont Jésus a écrasé la tête de serpent au début de sa Passion, se retrouve, à la fin, précipité au plus profond de l'abîme sans nom, dans le dernier bolge de l'enfer. La victoire de Jésus a remporté définitivement la victoire sur son Adversaire. " Par sa Croix ", Jésus " fait la paix " (Ep 2,16). Il a fait " la paix par le sang de sa Croix " (Col 1,20).

#### 4/ Le salut accueilli

L'apport le plus marquant, sinon même le plus original du film tient dans le rôle joué par Marie, extraordinairement interprétée par l'actrice juive Maia Morgenstern. Encore faut-il le comprendre. Le sens n'est-il pas celui-ci : le don du salut ne peut pleinement se comprendre sans son accueil ? Or Marie est non seulement celle qui a enfanté Jésus, mais celle qui, la première (au sens chronologique et, plus encore, ontologique), a accueilli la rédemption et la seule à l'avoir fait de manière plénière. Voilà pourquoi Marie est première Église. Marie-Église est celle qui cherche Jésus, comme l'épouse en quête de son Bien-Aimé.

Une fois Jésus condamné par le Sanhédrin, on voit Marie, accompagnée de Marie-Madeleine. Son regard erre, manifestement en recherche. Soudain, elle s'immobilise, elle s'agenouille, son visage s'approche du sol, son oreille se colle à la pierre ; à ce moment, un lent travelling de la caméra traverse le sol et, à la hauteur même du visage, on découvre un anneau, des chaînes emprisonnant des poignets ; alors Jésus tressaille, tourne son visage vers la voûte sombre : il sait ; il sait que Marie est là, il n'est pas seul. Comment ne pas entendre résonner la parole du Cantique des Cantiques : " La nuit, j'ai cherché celui que mon cœur aime " (Ct 3,1) ? Marie est celle qui console Jésus.

C'est ce que manifeste singulièrement une scène, souvent relevée. Marie a demandé à Jean de pouvoir croiser Jésus sur le chemin de Croix. Son Fils arrive à son niveau et, sous la trop pesante croix, chute. Mais voilà que, soudain, l'épreuve est trop forte ; prostrée, elle ne peut pas aller à sa rencontre. C'est alors que, dans un retour en arrière, Marie se souvient d'une scène à Nazareth où, Jésus petit enfant, était tombé ; très alarmée, entendant le cri de son fils, Marie lâche aussitôt son travail et se précipite pour relever Jésus en pleurs : " Je suis là ! " À ce souvenir, Marie se redresse, passe miraculeusement entre les soldats et prend le visage couvert de sang et de crachats de Jésus entre ses mains. Marie est celle qui recueille le don de Jésus.

Le scénario nous réserve une autre surprise. Pendant la flagellation, Claudia, femme de Pilate, apporte à Marie des linges blancs. On songe aussitôt au suaire qui servira à envelopper le corps de Jésus. Tout autre en sera l'usage. Une fois le lieu du supplice déserté, Marie s'approche et s'agenouille sur le dallage couvert du sang de Jésus. Alors, elle prend les linges et, dans un geste à la fois très doux et très précis, elle recueille le sang de son Fils. Plus tard, elle demande de s'approcher de Jésus sur la Croix et, avec un infini respect, pose son visage sur les pieds sanglants. Ce sang rédempteur qu'elle a recueilli dans un linge, ce sang qui maintenant couvre son visage, elle en sera aspergé quand il jaillira du Cœur transpercé par la lance du soldat. Marie est celle qui aide Jésus à se mettre debout, autrement dit à aller jusqu'au bout de sa mission.

À la flagellation, Marie est celle qui décide Jésus de passer du fini (déjà abominable) à l'infini dont nous parlions ci-dessus. En effet, déjà épuisé par la badine, frappé aux jambes, Jésus s'affaisse ; c'est alors qu'il croise le regard de Marie ; contre toute attente, Jésus se redresse ; interprétant alors comme un geste de défi ce qui, en vérité, est un acte de courage fou et humble, l'officier commande ce qui va devenir le plus sanguinaire des supplices. De même, à la fin du Chemin de Croix, alors que Jésus, abattu, " mordant la poussière ", n'a plus la force de se lever, malgré les menaces, il croise, une nouvelle fois, le regard de sa mère et, une nouvelle fois aussi, y puise la force inouïe de se redresser et de se coucher sur la croix. Marie que les Apôtres appellent significativement " la Mère ", enfin, est celle qui offre Jésus au Père. Celui qu'au pied de la Croix elle appelle " chair de ma chair " est aussi " cœur de mon cœur ".

Dans une scène plus classique et manifestement inspirée de la première Pietà de Michel-Ange, Marie accueille le corps de Jésus à la descente de la Croix, une main délicatement posée sous la tête de son Fils et l'autre ouverte vers le Ciel. Il ne s'agit nullement de nier que Marie soit la première sauvée. Avant d'être épouse et mère, elle est " fille de son Fils ". Lorsqu'elle s'approche de Jésus sur le Chemin de Croix, elle entend cette parole : " Voici que maintenant je fais toutes choses nouvelles. " (Ap 21,5) C'est ce qu'exprime, dès le début du film, une audacieuse ellipse : nous voyons Jésus écraser la tête du serpent ; or, dans l'Écriture, il est dit que c'est la femme qui écrase la tête du serpent (Gn 3,15 ; Ap 12,17) ; n'est-il pas ainsi signifié que Marie n'a rien qu'elle ne l'ait reçu du Christ ? n'intercède-t-elle pas pour le salut seulement parce qu'elle en est la première bénéficiaire ?

Ces gestes de Marie sont aussi partagés par d'autres femmes du film : ainsi, avant la flagellation, Pilate trouve la force de dire " non " à la foule qui veut crucifier Jésus dans le regard de sa femme ; plus encore, ils sont imités : telle Marie-Madeleine qui, voyant Marie recueillir le sang de Jésus après la flagellation, dégrafe son voile, s'agenouille à ses côtés, et se met à faire de même, telle Véronique qui voit en Jésus un homme ayant besoin de son réconfort. Tous ces gestes gratuits, " pour rien ", ne prennent sens que dans l'amour, lui-même, pour rien, parce que totalement désintéressé. Or, " la dignité de la femme se mesure dans l'ordre de l'amour ". Ces gestes sont des gestes de femme, des gestes qui caractérisent en propre ce que Jean-Paul II appelle le " génie féminin ". Les gestes de Marie, première Église, sont les gestes de l'Église, épouse du Christ.

La manière dont le cardinal Journet résume, avec puissance, la pensée de Grignon de Montfort sur la Vierge, signifie assez bien l'intuition mariale et ecclésiologique du film : " Le saint qui n'aimait tant Marie que parce qu'elle fait entrer plus avant dans la profondeur du mystère de Jésus, était prédestiné à comprendre sa parenté avec ce qu'il appelait l'Église des derniers temps. L'amour de la Vierge pour l'Église, et de l'Église pour la Vierge, voilà, selon lui, la force qui soutiendra l'Église dans les combats avant-coureurs de la fin du monde. "

Combien de spectateurs, là encore, se sont sentis très intimement rejoints et se sont appropriés l'attitude mariale, pour en bénéficier ou pour en faire bénéficier autrui. À chaque fois joue, multipliée, la grande loi de



l'image : l'attention se porte du signe au signifié, de l'image à ce qui est représenté. Marie est celle qui ne cesse de rechercher l'homme incarcéré, quelle que soit sa prison, jusqu'à ce qu'elle l'ait retrouvé, celle qui console l'éprouvé sur son chemin de Croix, celle qui permet que pas une goutte de sang innocent versé soit perdu, celle qui donne la force, celle qui, " à l'heure de notre mort ", nous offre au Père.

## 5/ La dynamique du salut

Les quatre pôles qui viennent d'être décrits sont dynamiquement articulés. La Passion du Christ est porteur d'une théologie de la rédemption, du sacrifice, de l'imitation qu'il serait riche d'élaborer. Dans l'intention et la mise en œuvre, le film désire aussi donner les moyens de conduire du plus immédiat - la vision abrupte de la violence faite au Christ - à la reconnaissance que, dans l'Agneau immolé, ma propre violence est pardonnée, voire que je peux pardonner à celui qui me violente.

Trois réactions entendues à la sortie du film montrent ce possible passage autant que la grande variété des médiations :

" Un moment, quand Simon de Cyrène prend à partie les soldats sur le chemin de Croix, je me suis dit : "J'espère qu'il va enfin leur montrer la vérité !" Et, brusquement, j'ai pris conscience de la violence qui m'habitait et du décalage entre ma disposition intérieure et l'attitude de Jésus. "

" Pendant la scène de la flagellation, je me disais : mais ils vont arrêter ; ce n'est pas possible, ils vont tout de même prendre conscience de ce qu'ils font. Et non... J'ai soudain réalisé que la violence pouvait ne pas s'achever, qu'il était possible de s'acharner même sur un cadavre. Et m'est revenue en mémoire une personne à qui j'en voulais, m'étant juré que je ne m'ouvrirais de nouveau à elle que si elle faisait le premier pas : ma fermeture promettait de durer aussi longtemps que mon amertume, c'est-à-dire sans fin. Étais-je si différent des bourreaux ?... "

" En voyant la trahison de Pierre, je fus bouleversé. J'ai songé à ma propre démission, à mes tentations de lâcheté. "

Mais ce passage de l'image au pardon n'a rien de nécessaire. On peut s'arrêter en chemin : en demeurant fasciné par la violence, en accusant l'autre, en se culpabilisant. Il y va de notre histoire, de notre liberté, de notre ouverture à la grâce. Voilà pourquoi Paul Thibaud, président de l'Amitié judéo-chrétienne de France, pose la bonne question sur ce film qui, selon lui, " suscite la méfiance ", lorsqu'il écrit : " Attendons néanmoins d'avoir vu pour savoir si les larmes que le film fait couler ne sont qu'attendrissement sur soi et désir encore une fois de mettre le Christ au service de nos passions, de notre besoin de désigner les coupables, ou si, à travers cette émotion, se manifeste la conscience de la différence entre nous et celui que nous voudrions accompagner, un désir de salut et de conversion. "

Confirmation en creux. Loin d'être un documentaire historique, le film de Mel Gibson est une relecture spirituelle de la Passion du Christ. L'image, réaliste et artistique, propose une articulation puissante et originale du mal (voulu et subi) et de son remède salvifique (offert et accueilli). Il fait ressortir en creux la connexion étroite et insoupçonnée existant entre le déni de ces quatre pôles : la minimisation du péché grave ; la relativisation de la souffrance du Christ ; la réduction de l'efficacité salvifique (par exemple à un récit) ; l'effacement de la véritable identité ecclésiale et de la mission centrale de la Mère du Sauveur. Qui offusque un des pôles, singulièrement la vérité de la Passion, ne court-il pas le risque d'affaiblir l'un des trois autres, tôt ou tard ?

Ce film sur le Christ, le Messie (terme d'origine hébraïque qui se traduit en grec par " Christ "), apporte aussi un utile contre-point aux représentations messianiques multiples qui envahissent un cinéma surtout tenté par les messies de puissance - le dernier en date est la figure clairement christique de Neo, l'Élu, venu sauver Zion, dans la trilogie Matrix - mais aussi par des figures tout aussi ambiguës, de type chamanique. Le Messie non-violent et aimant de l'Évangile que met en scène Mel Gibson, montre que la seule victoire définitive sur la violence passe non par la destruction de l'ennemi - qui mériterait de demeurer en vie ? - mais par sa conversion. Mais il ne suffit pas de voir mourir l'Innocent qui pardonner pour refuser définitivement de pactiser avec le mal : il faut la décision de la volonté, précédée par la grâce.

## V- EN CONCLUSION : LE SEPTIEME ART ET L'EVANGELISATION

L'exhortation apostolique post-synodale pour l'Europe s'ouvre sur un paragraphe intitulé " l'obscurcissement de l'espérance ". Face à l'acédie, cette tristesse de l'âme qui est la cause directe de notre désespérance, on se souvient de la forte exhortation de l'épître aux Hébreux : " Jésus qui, au lieu de la joie qui lui était proposée, endura une croix dont il méprisa l'infamie et qui est assis désormais à la droite du trône de Dieu. Songez à celui qui a enduré de la part des pécheurs une telle contradiction, afin de ne pas défaillir par lassitude de vos âmes. Vous n'avez pas encore résisté jusqu'au sang dans la lutte contre le péché " (He 12,2-4). La passion du Christ pourrait-il aider à lutter contre cette tiédeur mortelle où conduit l'euphorie perpétuelle et le désir de jouir à tout prix d'une époque fascinée par le vide et dénuée de toute gravité ?

Tous les arts se sont confrontés, un moment ou l'autre, au mystère fondamental de la foi, le Mystère pascal, en particulier la mort de Jésus sur la Croix. Cela est vrai de la poésie, de la musique, du théâtre, de la sculpture, de la peinture, de l'architecture. Pourquoi dénier ce droit à cet art nouvellement venu qu'est le cinéma ? De fait, une des plus grandes originalités du film de Mel Gibson est - à ma connaissance - d'être le premier entièrement consacré à la passion du Christ. C'est la nouveauté même du cinéma qui est en jeu et que la Passion révèle. Cette nouveauté tient notamment en la puissance de figuration et de proximité que cet art introduit entre spectacle et spectateur. Le film, qui conjugue le récit (propre à l'art romanesque), l'image (propre aux arts plastiques), voire la danse et le son (propre à la musique), est doué d'une puissance de réalisme que seul, à leur manière, égalent le théâtre ou l'opéra.

Le risque d'un détournement, d'un dévoiement, qui serait ici voyeurisme, mainmise sur le mystère, est proportionnel à la puissance d'évocation du cinéma. Des cinéastes chrétiens comme Bresson ou Dreyer, pour ne citer que des auteurs incontestés, nous ont bien montré que l'on peut ne pas confondre l'essence du cinéma avec ses excès et ses mésusages. Sachant que celui-ci est devenu, et de loin, le premier moyen de distraction des Français et de nombre d'Occidentaux, ne serait-il pas regrettable de se priver de ce moyen pour proclamer la Bonne nouvelle du Salut ? Si, selon le Concile Vatican II, " l'Église n'a jamais considéré aucun style artistique comme lui appartenant en propre, mais [...], elle a admis les genres de chaque époque ", comment ne prendrait-elle pas en compte ce dernier né qu'est le septième art ?

(1) Pour la version complète et mise à jour de cet article, se reporter à la version papier (Ndlr).

(1) Pour la version complète et mise à jour de cet article, se reporter à la version papier (Ndlr).