

Perspectives pour penser le rapport entre religieux et cinéma

*Jonathan QUESNEL **

Dans ce numéro thématique portant sur le religieux et le cinéma, nous examinerons le rapport entre l'indicible, le sens et les modalités du langage. En effet, lorsque L. Wittgenstein (1993) affirme dans son *Tractatus* que « sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (aphorisme 7), il nous parle des limites du langage tout en affirmant que ce qui doit être tu, peut, en revanche, être montré : « il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique » (*ibid.* : aphorisme 6.522). Or, ce qui se montre s'inscrit également dans une forme langagière. Notamment dans l'art. Et, dans le cas qui nous concerne, le cinéma. *Le langage* se décline alors *en* langages, offrant ainsi à l'être humain un large spectre de possibilités pour que la symbolisation de la « chose » cesse d'être infranchissable. D'où deux constats : la nécessité de choisir le « bon langage » (la poésie sera toujours plus appropriée que les mathématiques pour « parler » de la mélancolie) ; et le fait aussi que la façon dont on parle d'une chose puisse parfois être plus significative que ce quelque chose dont on parle. Par conséquent, ce montrer peut subvertir la fonction nominative du langage pour faire résonner le signifiant et pour évoquer ce qui ne se dit pas. On remarque alors le jeu d'une limite qui organise la pensée, le langage et, plus largement, notre rapport au monde. Une limite qui distingue ceci de cela, qui permet l'origine comme elle témoigne de la fin, qui ouvre et se referme dans le langage pour y laisser vibrer la présence insaisissable de ce qui échappe à ce dernier. À la fois paradoxale et efficace, la limite institue des bornes qui séparent et qui relient, tout en permettant à ces expériences humaines qui

* Jonathan Quesnel, Ph. D., est professeur enseignant à l'Université du Québec à Montréal.

débordent les catégories de la langue mais qui, en même temps, se doivent d'être signifiées par celles-ci pour pouvoir s'inscrire dans une culture donnée.

La limite est alors oscillation, entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre absence et présence, entre origine et mort, entre le sensible et l'intelligible... entre ce qui se dit et ce qui se montre. À cet égard, nous pensons que la limite est constitutive du religieux dans la mesure où ce dernier est fondamentalement traversé par elle : il y a la vie, puis il n'y a plus rien. Et cette limite fondamentale qui résonne dans toutes les sociétés du monde débouche sur le plus grand de tous les universaux : l'inéluctabilité de la fin. Maintenant, comment signifier cette fin ? comment la ritualiser ? comment la conjurer ? comment la représenter ?

Bref, comment « parler » de mort, de transcendance, de mystère, de tout ce qui est en soi profondément liminaire ? Comment cerner ces altérités radicales qui ne trouvent aucune identité langagière et que nous désignerons ici comme étant l'*'Autre'*¹ ? Un début d'adéquation est-il envisageable entre ces enjeux sollicités par le religieux depuis la nuit des temps et un dire particulier ? Comment mettre en mots le moment de notre naissance et celui de notre trépas ? Comment saisir, que ce soit sous la forme d'une pensée, d'une parole ou d'une action, cette limite indiscernable qui distingue la vie de la mort, l'existence de la disparition... nous

¹ L'Autre est, en lui-même et pour lui-même, hors catégorie, inobjectivable et en déficit de signification. Il ne s'arrime à aucune forme de nomination et de réalité. Il n'est pas le socle de l'ordre symbolique, ni ce à partir de quoi le discours se constitue (comme chez Lacan), il n'est pas le contraire du nous, ni l'alter de l'ego (comme chez Levinas), il n'est pas le néant qui se refuse à l'Être (comme chez Sartre), il n'est porté par aucune cause et n'est porteur d'aucune détermination. Bref, l'Autre tel que nous le définissons ici, tout comme chez Jacques Pierre d'ailleurs (2009), ne fait qu'exposer les défaillances du langage et le mystère du réel. En cela, il est ce mode paradoxal de la phénoménalité qui désigne une présence toujours absente, qui ouvre la possibilité que le possible ne soit pas, qui permet à la pensée de concevoir l'abstraction la plus abyssale et angoissante qui soit : rien. Or, l'Autre n'est pas une négation passive, il dérange la présence : celle des humains, celle du monde. Et il le fait depuis des millénaires. Mais, surtout, il le fait en errant dans l'antichambre des mots, tout en y instaurant un écart irratractable par ces derniers. En même temps, si l'Autre est en lui-même toujours déficitaire d'intelligibilité et ne peut être appréhendé que sous le mode de la négation, le Même qu'il borde, quant à lui, renvoie à toutes les formes intelligibles et donne une identité aux états de choses et aux êtres.

renvoyant ainsi à l'un des problèmes philosophiques les plus radicaux qui soient : pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien (Heidegger, 1967 : 14) ? Voici là de bien vastes questions auxquelles les contributions de ce numéro chercheront à répondre.

En effet, à l'instar des religions, de la mythologie ou de la métaphysique, l'art s'est confronté à ces questions. Il s'agira de réfléchir à la façon dont s'y prend le cinéma, c'est-à-dire à la façon dont il met en place un dispositif symbolique à partir de cinq éléments qui lui sont propres : le temps, l'espace, l'image, le son et le mouvement. Un dispositif où s'enchevêtrent le métaphorique, la catharsis et le sensible, recouvrant par le fait même toutes les modulations de l'expression artistique (le récit, la prose, la poésie, la picturalité, la musique et la corporalité). En somme, un dispositif apte à évoquer l'indicible tout en établissant des liens significatifs avec certaines fonctions du religieux.

Pour comprendre la suite de notre propos, nous invitons le lectorat à se poser tout de suite la question : *comment le cinéma symbolise-t-il l'indicible* ? Le chemin qui sera parcouru pour y répondre débouchera, d'une part, sur des analyses substantives de films ; d'autre part, sur des postures structuralistes et fonctionnalistes à l'égard du cinéma.

Le problème de l'indicible

L'essentiel de la proposition concernera donc l'articulation entre la part indicible du religieux et le cinéma, et cherchera, avant toute chose, à comprendre plus précisément le rapport qu'entretiennent le langage avec ce qui le déborde et qui l'ébranle. À l'ère de la mondialisation et de la sécularisation, l'Autre s'en trouve la plupart du temps exclu socialement ou aseptisé sémantiquement, à telle enseigne qu'il n'y est presque plus représenté. Ce qui nous pousse à poser la question suivante : comment le cinéma peut-il alors contribuer à la symbolisation de l'Autre compte tenu du fait que nos sociétés, sous l'emprise du technicisme, de la science et du marché, en font peu de cas ? Les problèmes sémantiques qui concernent le religieux ont beau être refoulés dans la sphère privée, être assujettis aux cadres législatif et juridique d'un gouvernement donné ou noyés dans un bruit de fond assourdissant, ils ne peuvent être tenus complètement au silence. Il reste toujours dans la culture

la possibilité d'utiliser des stratégies langagières pour les montrer, les figurer, les évoquer... et nous verrons dans les prochaines pages que ces stratégies sont bien vivantes dans l'art cinématographique.

Or, si l'Autre n'est plus considéré pour ce qu'il est, à savoir un déficit de signification qui effrite les fondations de l'explication, du cartésianisme et, plus largement, du langage dénotatif, le problème devient double : non seulement l'indicible ne peut plus être problématisé, mais le simple fait de vouloir le problématiser cesse d'être pertinent. Et la modernité cesse du même coup de déployer des stratégies langagières pour intégrer une sorte d'expérience qui ouvre sur de l'incertain et de l'indéterminable. Pire encore, cette sorte d'expérience passe du côté du symptôme, de la pathologie, de l'insuffisance, de la renonciation ou de la calamité. Il appert donc que ce qui concerne le religieux s'éloigne progressivement de la vie du quotidien et se vide de tout mystère. Et se désintéresser du mystère revient alors à se désintéresser des questions qui habitent l'humanité depuis plus de cent mille ans : existe-t-il un « au-delà », un « plus que », une « autre réalité » que celle de l'ici-bas ? Mais alors, quelles fonctions sociales et symboliques les films peuvent-ils bien opérer en lien avec ces grands enjeux existentiels ? Est-ce que, dans la contemporanéité, l'art peut prendre le relais du religieux ? Peut-il s'observer dans les mécanismes de ces mêmes sociétés une sorte de déplacement ou de recomposition du religieux ? Est-ce que le cinéma peut, à sa manière, vivifier ces grandes questions sans nécessairement avoir la certitude d'en connaître les réponses ?

Cinéma, agentivité et connaissance

Le travail d'interprétation effectué dans ce numéro permet de penser qu'à travers son dispositif, le cinéma est en mesure de gérer symboliquement l'indicible. Plus encore, il peut être l'instigateur d'une puissante agentivité et devenir un acteur incontournable pour repenser notre rapport à l'Autre et opérer ainsi des fonctions sociales et symboliques qui se rapprochent, à certains égards, de celles du religieux.

Partant, l'anthropologie d'Alfred Gell est éclairante pour notre propos dans la mesure où elle suggère de penser les objets d'art comme des entités capables d'agir dans et sur la société. Ces

derniers influencent le corps social dans lequel ils s'inscrivent en agissant sur les relations humaines comme des acteurs sociaux à part entière puisque :

[...] les « objets » comme les poupées ou les voitures peuvent ainsi apparaître comme des « agents » dans certaines situations sociales, et il en va de même, par extension, des « œuvres d'arts [sic] »². (Gell, 2009 : 24.)

Le cinéma reflète pour ainsi dire le monde dans lequel nous vivons tout en y participant et en le transformant. Par sa forme et par son contenu, il permet, d'une part, le dépassement de l'indicible et génère, d'autre part, un type de connaissance où l'intelligible et le sensible laissent vibrer l'ambiguïté de l'Autre dans le langage. Les spectateurs et spectatrices peuvent bien se projeter dans les personnages et leurs aventures, mais ils et elles le font toujours à travers les effets d'une esthétique qui raccorde des images et du son à du sens. Évidemment, l'esthétique ne peut opérer de la même façon d'une subjectivité à l'autre. Néanmoins, lorsqu'il y a rencontre entre esthétique et intimité, un travail de compréhension et d'appropriation de l'expérience est mis en route chez l'auditoire ; les vecteurs de cette compréhension – ici les films – deviennent alors de véritables agents sociaux, interagissant avec les sujets pour façonner leur rapport à eux-mêmes, à l'autre et au monde.

C'est pourquoi les films ne peuvent être réduits à du divertissement ou à des enjeux mercantiles ; ils montrent des zones de l'expérience qui sont trop souvent dans l'angle mort de la raison et du dire. C'est alors dans ce processus de réflexivité que les films peuvent opérer des transformations individuelles et collectives.

² Pensons notamment au film *The Exorcist* de William Friedkin et à l'émoi qu'il créa dans l'imaginaire collectif, obligeant les spectateurs à repenser leur position face à la mort et à l'existence des esprits maléfiques. Pensons également aux films tels que *Dune*, *Lord of the Rings* ou encore *Harry Potter*, qui sont devenus de véritables phénomènes sociaux : des communautés de dizaines de milliers de sujets se sont créées autour de ces œuvres devenues « réelles ». Pensons à la série télévisuelle *Faire œuvre utile*, diffusée sur les ondes d'ICI ARTV au Québec, mettant en scène des personnes qui ont vécu des expériences traumatisantes (la mort d'un proche, l'annonce d'une maladie incurable, etc.) et qui, après avoir trouvé refuge dans l'art, rencontrent les artistes pour les en remercier. Ces exemples témoignent tous d'une agentivité propre aux films et aux œuvres d'art en général dans laquelle le cadre exclusivement artistique est dépassé pour se déployer relationnellement dans l'ensemble de la société.

Leur résonance témoigne ainsi de leur valeur heuristique et constitue un mode de connaissance à part entière. François Laplantine, dans son anthropologie modale, aborde précisément ce problème :

Pourquoi, confronté à l'activité qui consiste à nommer une forme, une couleur, une phrase musicale, ressentons-nous en effet l'impression pénible que les mots nous manquent et que la chose est « indescriptible » ? Quel rapport y a-t-il entre les mots et les sensations, entre les sons et les images ? Que faisons-nous quand nous prononçons le mot *rouge* ou que nous l'entendons ? Nous prononçons un son et, dans le même mouvement, nous faisons « apparaître une image ». « Mais peut-on penser sans parler » ? Autrement dit peut-il exister une pensée en image ? (Laplantine, 2007 : 60.)

La question est purement rhétorique parce que nous croyons y avoir déjà répondu dans ce numéro. Elle est néanmoins centrale pour réfléchir à ce que nous appelons la fonction heuristique de l'art en général et du cinéma en particulier. Bref, la pensée et le sens ne sont pas réductibles aux mots et peuvent se déployer autrement. Mais la difficulté avec ce type de connaissance est qu'elle ne peut aborder l'Autre pour lui-même et en lui-même. Elle ne peut l'appréhender que dans son rapport paradoxal avec le Même, là où il y a oscillation continue entre ce qui se dit et ce qui se montre. Or, l'une des particularités du dispositif cinématographique consiste justement en cette oscillation ; ce qui défile devant nos yeux et nos oreilles est toujours en tension entre l'image et le son, entre le temps et l'espace, entre le dire et le montrer, permettant ainsi au sens de rester en mouvement et de ne pas se fixer une fois pour toutes dans la parole. En somme, il y a de l'incomplétude dans ce type de connaissance et c'est précisément ce « reste » qu'il faut considérer lorsque nous nous attaquons à l'Autre. L'esthétique devient alors l'un des lieux où peuvent être vécues pour elles-mêmes ces tensions et cette oscillation. C'est d'ailleurs par l'esthétique que l'Autre trouve le moyen d'exister dans le Même. L'écart entre les deux n'est plus repoussé ou comblé par la parole ; l'écart se montre sans se dire et c'est à partir de ces monstrations qu'on peut ensuite dire quelque chose. Certes, ce sera un dire incomplet, toujours à reprendre et qui donnera naissance à tous les systèmes métaphysiques tentant de rendre compte des

mystères de la vie et de la mort. Mais un dire qui « parle » de l’ambiguïté de l’Autre sans la pathologiser, la dénaturer ou l’aseptiser. L’esthétique porte ainsi sur ce que Jean-Marie Schaeffer appelle des « situations de connaissance incomplète » :

[...] sur toute une famille de situations de ce type [...] portant sur des interrogations qui à la fois importent de manière cruciale aux humains et qu'il est néanmoins impossible d’appréhender par nos stratégies cognitives canoniques [...] On sait l’importance de la création artistique mais aussi celle de l’expérience esthétique dans plusieurs familles de comportements anthropologiques qu’on pourrait décrire comme des situations de risque communicationnel extrême : lorsque nous entrons en rapport avec une altérité, par exemple avec les morts ou les ancêtres, ou encore lorsque nous nous adressons aux esprits et aux dieux, ou encore lorsque nous nous interrogeons sur notre situation dans le monde social, naturel ou cosmique, mais aussi, sur un plan individuel, lorsque nous nous trouvons face à l’énigme de notre propre existence et de notre finitude [...] Dans la plupart des communautés humaines, ces situations de communication incertaine, risquée, se sont cristallisées sous la forme d’une famille de productions apparentées transculturellement (danses, ornements, sculptures, productions verbales, représentations picturales, etc.), que nous, en Occident, avons coutume de réunir sous le terme « art ». Et dans toutes les cultures, les humains ont su tirer profit d’un ensemble de ressources mentales dont la genèse remonte haut dans l’histoire du vivant, pour se ménager des expériences où tout semble tomber en place, simplement et naturellement, ne laissant momentanément plus de lieu pour quelque question ou inquiétude que ce soit. C’est l’accès à ces moments d’immanence heureuse qu’en Occident nous avons coutume (depuis trois siècles) de désigner par le terme d’« esthétique ». (Schaeffer, 2015 : 309–310.)

À cet égard, on peut aisément penser que la fonction sociale de l’art et, plus particulièrement du cinéma, consiste à dépasser l’indicable à travers un dispositif constitué d’images en mouvement et de son. Sur le plan sémantique, l’esthétique cinématographique fait résonner cette altérité qui sera questionnée tout au long du présent numéro, peu importe le visage qu’elle portera, et nous

verrons qu'elle le fait par le moyen de procédés tout aussi uniques qu'efficaces. Cet Autre n'est alors plus une catégorie du langage qui pose problème à la pensée scientifique ; il devient l'objet d'une phénoménologie qui se manifeste à travers le dispositif des films.

Parce qu'il en a les moyens esthétiques, le cinéma peut devenir le lieu d'une expérience profondément marquante, opérant ainsi des fonctions que l'on peut observer dans le fait religieux, à savoir la gestion symbolique de l'Autre. Il est évident qu'un film documentaire traitant des mythes de création d'une communauté autochtone, par exemple, ne découle pas de ce type d'expérience. Aussi, l'expérience de visionnement d'un film n'opère pas de différenciation ontologique entre le sacré et le profane, contrairement à la récitation d'un texte mythique dans un cadre rituel proprement religieux. Mais, cette expérience de visionnement peut tout de même opérer une transformation significative du sujet et faire résonner dans le dire quelque chose qui lui échappe. Partant, ces mécanismes sémantiques deviennent d'autant plus pertinents à notre propos dans la mesure où les films à l'étude touchent à des enjeux spirituels et religieux inhérents à toutes les cultures humaines : pourquoi vivons-nous ? pourquoi mourrons-nous ?

Cinéma et religieux

On voit dès lors se dessiner des chemins peu explorés sur les rapports entre cinéma et religieux. Une œuvre peut en effet comporter implicitement des enjeux religieux tout en appartenant à un univers qui ne l'est pas. En même temps, cette œuvre, à travers son dispositif singulier et l'agentivité qu'elle exerce dans la société, peut aussi participer à la gestion symbolique de l'Autre. La frontière entre le religieux et l'esthétique se brouille alors, le fait religieux et le fait esthétique ne pouvant plus être cantonnés dans leur spécificité respective, appelant du même coup la philosophie, l'anthropologie, les sciences des religions et les études cinématographiques à étudier leurs accointances. Ces rapprochements entre religieux et cinéma sont, bien entendu, circonstanciels et se doivent d'être démontrés chaque fois qu'ils sont invoqués pour éviter l'amalgame, les comparaisons douteuses et la surinterprétation. Néanmoins, par-delà ces précautions

nécessaires, il est tout de même avisé de penser que ces accointances existent et qu'il est important de les penser. En tout cas, nous espérons que ce numéro aura démontré le bien-fondé d'une telle réflexion et contribué à défricher un terrain resté à ce jour presque « sauvage » dans le milieu de la recherche.

L'intention première de cette publication, au-delà de l'analyse d'œuvres cinématographiques particulières, était de questionner le fait religieux dans ses déplacements et ses recompositions. Autrement dit, de réfléchir à sa manifestation hors des religions traditionnelles afin de mieux déceler le besoin universel auquel il répond : donner un sens à notre existence et à notre finitude. La sécularisation de nos sociétés est l'occasion, pour les sciences humaines et sociales, d'observer les déplacements et recompositions en question à partir d'une posture que nous appelons « religiologique », pour y mettre en lumière ce qu'il y a d'invariant dans la condition humaine. Le religieux et le sacré deviennent alors des objets de recherches transculturels qui débordent le cadre des religions « instituées » et permettent d'aller vers les ressorts anthropologiques fondamentaux qui se manifestent dans plusieurs formes expressives. À cet effet, l'art est l'une de ces formes. Cette intimité entre art et religieux est d'ailleurs éloquemment soulignée par les paroles de Thierry Hentsch (1997 : 67–68, 71, 73.) :

L'irréductibilité du religieux vient de ce qu'il y aura toujours en nous, aussi enfoui soit-il, un désir de sens que rien de matériel ne saura assouvir. Que nous soyons athées ou croyants, la question de l'Être résonne en nous : « Pourquoi donc y a-t-il de l'étant et non pas plutôt rien ? » demande Heidegger. Quoi qu'il en soit de l'état actuel de la métaphysique, la question qu'elle pose demeure [...] Et comme ce qui était manifestement religieux ne comble plus nos attentes, il y a fort à parier que ce religieux s'est déplacé là où on ne le voit pas ; plus exactement là où, contre toute attente, il réapparaît sous d'autres noms [...] Un important transfert s'est ainsi produit en Occident par lequel l'art est devenu à certains égards plus authentiquement religieux que la religion. L'art s'est donc dirigé vers ce qu'il pouvait faire de mieux : « dire » le manque, la perte, l'indicible, l'ineffable, sentiments que l'art, au fond, a toujours su faire surgir.

On pourrait donc penser que la frontière entre le religieux et l'art étant floue, mobile et perméable, il leur arrive parfois de passer l'un dans l'autre, devenant deux facettes d'un même prisme qui, depuis les premières sépultures néanderthalienヌes jusqu'aux films de Tarkovski, n'ont jamais cessé de miroiter dans la culture pour interroger le monde et notre condition mortelle.

Les contributions

Dans les pages qui suivent, le lectorat sera donc invité à repenser la place et le rôle du cinéma dans la société eu égard aux enjeux de cette condition humaine mentionnée plus haut. L'essence de ce numéro touche donc à la question du religieux et cherche à réfléchir à la fonction symbolique du cinéma dans l'objectif de repérer, d'une part, des traces – parfois insoupçonnées – du religieux dans les films et, d'autre part, des dispositifs cinématographiques aptes à signifier la part indicible de l'Autre. Mais pour ce faire, il faut partir d'un objet particulier : les films. Car c'est à partir d'eux qu'une telle entreprise peut être échafaudée.

Jacques Quintin, dans son texte « La dimension spirituelle des films de Terrence Malick : une herméneutique de l'expérience humaine », nous invite à réfléchir au statut phénoménal de l'image, au rapport entre langage et transcendance ainsi qu'à la gestion symbolique et ontologique du *mysterium* dans l'œuvre du cinéaste américain Terrence Malick ; une gestion, nous dit l'auteur, qui permettrait d'évoquer esthétiquement une forme d'expérience spirituelle se caractérisant par les questionnements bien plus que par les réponses. En trame de fond, il sera question d'une dialectique art-spiritualité dont les deux termes sont complémentaires et, à partir de cette dialectique, il se dégagera l'idée que l'art peut participer à des réflexions ou à des expériences dites spirituelles. L'œuvre de Malick deviendrait alors un cas d'étude qui ouvrirait « sur une expérience de la beauté, de l'amour, de la grâce et de la lumière », invitant ainsi les sujets à entrer « en dialogue avec la transcendance d'une Présence ».

Anne-Marie Baron, dans son texte « À la recherche d'un spiritualisme cinématographique », cherche à systématiser notre rapport à la transcendance par le moyen d'une herméneutique du cinéma. Cette dernière porte sur deux aspects majeurs : l'un,

thématique ; l'autre, stylistique. Dans le premier, il est question d'une recherche intertextuelle des mythes sur lesquels reposeraient l'intrigue des films à l'étude. Dans le second, il est plutôt question d'analyser le spiritualisme cinématographique à partir des théories de Deleuze et de Schrader. Nous sommes alors invités à penser le cinéma comme vecteur de spiritualité et non pas seulement comme véhicule narratif qui « raconterait » une forme ou l'autre de spiritualité. En fin de compte, Baron met en place un modèle interprétatif qui cherche à comprendre comment et pourquoi certains films opèrent des fonctions sociales et symboliques qui sont concernées par ce qu'Otto appelle le *Tout-Autre*, proposant du même coup une approche singulière du cinéma où les films peuvent à la fois spiritualiser le réel et matérialiser le spirituel.

David El Kenz, dans son texte « *Les Diables* de Ken Russel à l'aune de Michel de Certeau : protester par les corps », met en lumière la posture critique du cinéaste britannique à l'égard des institutions religieuses et de leur pouvoir coercitif. L'auteur suggère que l'œuvre de Russel, par le traitement cinématographique d'un fait historique datant de 1634, porte principalement sur l'idée d'une émancipation individuelle et spirituelle à contre-courant de l'assujettissement doctrinal de l'Église catholique et de son autorité politique. *Les Diables* serait alors un film qui témoignerait du désir religieux comme étant une libération à la fois charnelle et spirituelle. Le film ferait aussi écho à une contre-culture anti-autoritaire propre à la conjecture dans laquelle il s'inscrit, recouplant ainsi les enjeux sociopolitiques du Royaume-Uni des années 1960 à ceux politico-religieux de la France du XVII^e siècle qui caractérisent sa trame narrative. En somme, El Kenz nous propose de comprendre l'œuvre de Russel comme une critique des dérives autoritaires des élites politiques à l'égard du prolétariat anglais de l'époque, mais également comme une invitation à repenser les impulsions sociales et individuelles inhérentes à la libération spirituelle – en l'occurrence, celle dont il est question dans *Les Diables*.

Manon Gibot, dans son texte « La foi qui vacille dans le *Septième sceau* de Bergman, l'*Andreï Roublev* de Tarkovski et *Sous le Soleil de Satan* de Pialat », traite de la tension entre foi et expérience du monde. L'autrice cherche à comprendre comment le dispositif des films à l'étude témoigne de cette tension qui est, en elle-même, indicible. En guise de réponse, Guibot nous montre que

les dispositifs cinématographiques des trois œuvres sémantisent l'indicible en incarnant ce lien insaisissable qui joint et qui sépare à la fois le spirituel et le temporel. Par conséquent, les films seraient bien plus que le véhicule narratif de ces enjeux spirituels et ontologiques ; ils seraient, à travers leurs procédés formels singuliers et leur esthétique propre, le lieu d'une expérience sensible et intime de ces enjeux en question. Objets de savoir en soi, les films de Bergman, de Tarkovski et de Pialat deviennent alors des cas d'étude qui offrent « une documentation riche des problèmes métaphysiques et théologiques, permettant un enseignement fécond et vivant qu'il est important de ne pas négliger ».

Nolwenn Briand-Delache, dans son texte « Les visages du Christ sur grand écran : ethnographie d'une retraite spirituelle cinéma », étudie le cinéma comme objet de médiation entre les personnes catholiques et les enjeux théologiques sollicités par les différentes formes de présence du Christ dans la contemporanéité. Le travail ethnographique porte donc sur une retraite « spirituelle cinéma catholique » et met en lumière l'agentivité des films dans la mesure où ces derniers déclenchent des débats et des discussions tout en permettant aux personnes en retraite de se réapproprier intimement les enjeux spirituels qu'ils proposent. Il en ressort la conclusion que les films, dans le cadre de cette retraite spirituelle, viennent canaliser la foi des gens en retraite, notamment par l'identification personnelle à la quête des personnages, en évoquant le problème de la présence du Christ dans le monde. Porteur de fonctions religieuses, le cinéma, nous dit Briand, devient ici l'incarnation d'une foi catholique qui se questionne sur les nombreux « visages » du Christ.

Yann Fanti, dans son texte « Du père céleste aux pères terrestres : réflexions sur la paternité dans le cinéma évangélique des frères Kendrick », nous parle des notions de paternité et de masculinité hégémonique ainsi que du traitement cinématographique qu'en font deux anciens pasteurs fondamentalistes chrétiens : Alex et Stephen Kendrick. Ces derniers proposeraient explicitement une consolidation de la figure du père, qui serait en fait la plus proche copie de la figure divine. Parce que Dieu est Père, tous les pères – américains et chrétiens de surcroît – détiendraient une légitimité divine qui leur procurerait un pouvoir d'action inégalé. En conséquence, leur ascendance politique et

sociale ne devrait pas être remise en question puisque sacrée. L'auteur nous dit alors que la modernité et les changements qu'elle propose seraient considérés, aux vues de l'évangélisme, comme une anomalie responsable de la déliquescence des sociétés. Partant, le cinéma des frères Kendrick devient bien plus qu'une réponse à cette anomalie ; il devient un outil de transmission de la Révélation. Comme l'art cinématographique est principalement un art de l'image, représenter les pères par celle-ci reviendrait à incarner Dieu là où son absence demeure. En somme, Fanti constate que les deux frères « revendentiquent le cinéma comme un acte symboliquement et substantiellement équivalent au médium de la parabole christique », faisant ainsi de leurs films des œuvres portées par une fonction essentiellement religieuse et missionnaire.

Enfin, pour Nathalie Plaat-Gouasdoué, dans son texte « *The Tree of life* de Terrence Malick : une narration intime de l'expérience du salut et sotériologie tillichienne », l'œuvre de Terrence Malick évoquerait, à travers le deuil que vivent les membres d'une même famille, un rite de passage en trois étapes débouchant sur un projet sotériologique – en l'occurrence, celui que propose le philosophe et théologien Paul Tillich. Cette quête sotériologique qui animera les personnages du film serait caractérisée par un moment liminaire, une sorte d'oscillation désignée par Tillich comme étant une « situation existentielle déformée », où le fini et l'infini se rencontraient sous la forme d'une puissante expérience intime. Partant, la souffrance et la quête de salut des membres endeuillés de la famille O'Brien se traduiront par une esthétique apte à représenter l'indicibilité du monde qui se crée et qui se meurt, qui vacille entre grâce et nature, et qui ne peut se dévoiler qu'à travers le symbolique. Pour l'autrice, le traitement cinématographique de Malick deviendrait en soi cette prémisse symbolique capable de cerner et de partager ce que Tillich appelait la substance de l'expérience religieuse, celle-là même qui sera au cœur du film à l'étude.

Nous citons, en terminant, les mots d'Edgar Morin (2016 : 123) pour faire écho à notre souhait d'un savoir véritablement interdisciplinaire qui, au-delà des juridictions traditionnelles, mettrait en lumière ce qui nous constitue tous et toutes et qui, justement, ne connaît pas de frontières : « [I]l y a reliance entre les savoirs de multiples disciplines, jointe à la réforme profonde de l'enseignement des arts et de l'esthétique, comporterait une

révolution pédagogique essentielle ». Bref, nous aimons penser que ce numéro souligne la fécondité et la pertinence d'une telle interdisciplinarité et qu'il participe, à sa manière, à la mise en marche de cette belle révolution souhaitée par l'anthropologue français.

Bibliographie

- HEIDEGGER, Martin. 1967. *Introduction à la métaphysique*. Paris : Gallimard.
- HENTSCH, Thierry. 1997. « Le politique et le religieux ». Dans *Introduction aux fondements du politique*, 55–76. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- GELL, Alfred. 2009. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Dijon : Presses du réel.
- LAPLANTINE, François. 2007. *Leçons de cinéma pour notre époque – politique du sensible*. Paris : Téraèdre.
- MORIN, Edgar. 2016. *Sur l'esthétique*. Paris : Robert Laffont.
- PIERRE, Jacques. 2009. « Bataille, l'horizon et la pensée de l'Autre ». Dans *Georges Bataille interdisciplinaire. Autour de la somme athéologique*, sous la dir. de Martin CLOUTIER et François NAULT, 193–217. Québec : Éditions du Tryptique.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 2015. *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1993. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard.