

## Du père céleste aux pères terrestres : réflexions sur la paternité dans le cinéma évangélique des frères Kendrick

*Yann Vincent FANTI* \*

**Résumé :** Cet article s'intéresse au cinéma des frères Kendrick, pasteurs évangéliques reconvertis en réalisateurs, et interroge le discours sur la paternité que présente leur filmographie. En mobilisant le concept de masculinité hégémonique, il s'agit de rendre intelligible la théorie du genre sous-tendue par les films des deux frères et de montrer en quoi cette théorie du genre s'inscrit, en définitive, dans la continuité de leur pratique pastorale. En effet, cet article cherche à démontrer que le rôle du cinéma évangélique des frères Kendrick relève d'une volonté de faire exister l'image comme un outil de transmission théologique.

**Mots clés :** cinéma, évangélisme, cinéma évangélique, masculinité, masculinité hégémonique, crise de la masculinité

Alex et Stephen Kendrick sont tous deux liés à la Sherwood Baptist Church, une Église évangélique états-unienne dans l'État de Géorgie, où ils ont officié en tant que pasteurs jusqu'aux années 2010 (kendrickbrothers.com : « About », 2021). Depuis 2003, Alex Kendrick s'est engagé dans la production et la réalisation de nombreux films, dont le premier a été *Flywheel* (2003). Cinq ans

\* Yann Vincent Fanti (MA), qui a étudié à l'Université de Lausanne (UNIL) et dont l'affiliation académique est au LAPS à l'Université de Neuchâtel, travaille aussi au Centre intercantonal d'information sur les croyances (CIC) à Genève et collabore avec la Société suisse d'études genre (SSEG) à l'Université de Neuchâtel.

plus tard, sa troisième réalisation, *Fireproof* (2008), une fiction qui suivait la trame évolutive d'un groupe de pompiers dans leur rapport à leur vocation, à leur famille et à leur foi, s'est imposée comme un succès commercial en générant 33,5 millions USD au box-office contre un budget de production de seulement 500 000 USD (Russel, 2010), notamment grâce à une distribution assurée par Affirm Films, une sous-branche de Sony Pictures (Dallas Theological Seminary, 2019).

En 2013, Alex et Stephen Kendrick ont ouvert leur société de production, Sherwood Pictures, avec le soutien de leur troisième frère, Shannon Kendrick, nommé responsable des activités commerciales. Celle-ci a été ultérieurement renommée Kendrick Brothers et affirme exister « pour honorer Jésus-Christ et faire connaître sa vérité et son amour parmi les nations »<sup>1</sup> ([kendrickbrothers.com : « About »](http://kendrickbrothers.com : « About »)).

En 2021, ils ont réalisé et produit *Show Me the Father*<sup>2</sup> (*Montre-moi le père*), leur premier documentaire, centré sur la question du rôle des pères dans la société. Le film donne la parole à plusieurs personnalités évangéliques états-unienques qui racontent leur rapport à leur père ainsi qu'à la paternité<sup>3</sup>. Dans une interview accordée à l'émission *Huckabee's Jukebox* (2021)<sup>4</sup>, Alex et Stephen Kendrick expliquent espérer amener les spectateurs à « porter un regard différent sur leur propre père, à partir d'une perspective biblique » pour ensuite « regarder[r] leur père céleste parfait sous un nouveau jour » (*ibid.*). Il s'agit, selon eux, de proposer un récit qui pousse à interroger le rôle des figures de parentalité masculine.

<sup>1</sup> L'ensemble des citations extraites des sources de notre article, à savoir les extraits de films ainsi que les données provenant des sites internet ou des interventions médiatiques des frères Kendrick ont été traduites de l'anglais par Yann Fanti.

<sup>2</sup> Total au box-office : 1,9 million \$ US.

<sup>3</sup> Le terme « paternité » est une traduction du concept de « *fatherhood* », très présent dans la littérature anglophone. Il renvoie à la parentalité masculine entendue comme une relation sociale structurante ainsi qu'une étape biographique et non pas (comme le terme français peut le laisser entendre) à un lien considéré strictement sur le mode de la filiation biologique.

<sup>4</sup> *Huckabee's Jukebox* est une émission diffusée sur la Trinity Broadcast Network (TBN) et animée par Mike Huckabee, une personnalité politique républicaine ayant mis sa foi évangélique au cœur de son engagement politique et médiatique.

*Show Me the Father* aborde, par la modalité du film documentaire, un thème qui traversait déjà plusieurs de leurs œuvres de fiction. En effet, la paternité pourrait être considérée comme un fil rouge qui traverse leur filmographie.

Notre contribution vise à identifier la « théorie du genre »<sup>5</sup> soutenue par les frères Kendrick au travers des masculinités imag(in)ées (Sellier, 2016) dans leurs films. Nous nous appuierons notamment sur le cadre d'analyse développé par la sociologue Raewyn Connell. Selon cette dernière, la « masculinité » est une position sociale résultant d'une relation non seulement avec la « féminité », mais également d'un rapport hiérarchique entre plusieurs types de masculinités dont la position dominante est une masculinité dite « hégémonique » (Connell, 2022 : 81).

En outre, la période actuelle peut être considérée comme un régime de démocratie sexuelle (Fassin, 2006), à savoir un état des démocraties libérales où :

[...] les normativités religieuses, qui ont largement contribué à générer un univers de sens partagé androcentré et hétéronormé, sont confrontées à des revendications égalitaires et à des modes de transgression et de subjectivation de la part des femmes ou des personnes marquées par des sexualités minorisées. (Tricou, 2016 : 38.)

À ce titre, il conviendra de commenter la manière dont la pratique filmique de ces anciens pasteurs s'inscrit dans un « dispositif réactif » (Tricou, 2019 : 274) qui peut être assimilé à une forme de prosélytisme de genre et de prosélytisme religieux.

### Corpus et méthode

Cet article fonde son analyse sur un corpus de trois films produits et réalisés par les frères Kendrick ainsi que sur les commentaires publics de ceux-ci au sujet de ces films. Bien que l'ensemble de leur filmographie soit traversé par la question de la paternité, les trois films sélectionnés sont ceux qui, selon nous,

---

<sup>5</sup> En utilisant ici le singulier « théorie du genre », il s'agit de marquer qu'il existe plusieurs théories autour des genres et que nous visons à déterminer celle à laquelle adhèrent les frères Kendrick.

prennent pour point central du récit la place du père dans la famille et dans la société. Les deux premiers sont des films de fiction, le troisième est un documentaire.

*Courageous Legacy*, réalisé en 2011 et réédité en 2021, raconte l'histoire de quatre policiers et d'un menuisier qui, chacun dans sa situation de vie, doivent se confronter à leur rôle de père et demandent l'aide de Dieu pour leur montrer le chemin à suivre afin de s'accomplir dans ce rôle. *War Room (Salle de guerre)*, réalisé en 2015, suit le chemin de Liz, dont le mari, Tony, s'éloigne en délaissant sa famille. Liz doit retrouver sa place au sein de son foyer afin que son mari puisse également trouver la sienne et qu'ensemble, ils reconstituent un noyau familial solide. Pour ce faire, elle s'engage dans un chemin de foi pour restaurer sa relation avec le Christ. Enfin, *Show Me the Father*, que nous avons évoqué en introduction, est un documentaire réalisé en 2021 qui relate le discours de plusieurs personnalités évangéliques états-unien-nes au sujet de leur rapport à la paternité. La dernière partie de notre analyse se fonde sur plusieurs interventions médiatiques des frères Kendrick.

Afin d'aborder la question de la production d'un discours sur l'hégémonie masculine, nous privilégierons une approche reposant sur l'interdisciplinarité. Nous ne nous plaçons pas ici en spécialiste des études filmiques, bien que certains éléments nous proviennent de théoriciens du cinéma. Dans le sillage des *cultural studies*<sup>6</sup> telles que définies par le sociologue Sam Bourcier (2018 : 235), notre objectif est d'analyser les rapports de pouvoir qui traversent la société et les discours qui soutiennent (voire produisent) ces rapports (*ibid.* : 231). Pour ce faire, nous croiserons des outils provenant principalement de la sociologie et des études de genre.

Selon l'historien Pierre Sorlin (1977), la sociologie peut éclairer l'analyse filmique de trois manières : en s'intéressant aux modes de production des films, en étudiant les publics et la réception des œuvres, ou en mobilisant la sociologie comme grille d'interprétation filmique. Notre analyse se situe principalement dans l'axe de cette troisième voie. Il s'agit, plus précisément, d'utiliser les constats de la sociologie du genre et de la sociologie des christianismes afin d'éclairer les contenus narratifs et discursifs des films de notre corpus. En effet, nous considérons le cinéma

---

<sup>6</sup> Le terme est utilisé en anglais dans le texte francophone de Sam Bourcier.

comme une « matière d’investigation sociologique » (Leveratto, 2013 : 5).

Les productions audiovisuelles, et à fortiori celles qui aspirent à une distribution à large échelle, correspondent à ce que la philosophe Teresa de Lauretis (1987) a défini comme des « technologies du genre ». Si Michel Foucault (2014) a développé la notion de « technologie de sexe » pour analyser la façon dont une épistémologie (à savoir un système d’intelligibilité scientifique) a été mise en place, notamment par le discours médical et psychanalytique, afin de distinguer (et de hiérarchiser) le sexe masculin du sexe féminin, de Lauretis postule que, pour susciter une vaste adhésion à ces régimes de vérité supposée, ceux-ci doivent se reposer sur des moyens de diffusion culturels tels que le cinéma.

### **Qu’est-ce que le cinéma évangélique ?**

Avant d’aller plus loin dans notre analyse, il convient de définir ce que nous entendons par « cinéma évangélique ». Le terme « évangélique » a longtemps renvoyé aux groupes protestants qui, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, se sont distancés du catholicisme. Aujourd’hui, l’appellation recouvre une tendance confessionnelle composite. Il s’agit d’Églises, d’organisations ou d’associations constituées comme des forces sociales, religieuses et politiques (Froideveaux-Metterie, 2009). L’évangélisme est en premier lieu un phénomène qui s’enracine aux États-Unis<sup>7</sup> avant de s’étendre à l’international (Mézié, 2008). Son histoire remonte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et est intimement liée à celle des « fondamentalistes » (Marsden, 1980) qui, réagissant à la montée de la modernité théologique, ont revendiqué un retour à une lecture plus littérale des textes bibliques (Fath, 2004). Les recherches historiques et sociologiques récentes montrent une tendance grandissante de ces mouvements à adhérer à des engagements politiques tendanciellement conservateurs, notamment par un vote partisan républicain de plus en plus important (Gagné, 2020 ; Chelini-Pont et Gayte, 2021). Celui-ci traduit l’importance de perspectives politiques articulées autour de la défense des « valeurs familiales »

---

<sup>7</sup> Parmi la population américaine, 23 % se reconnaissaient sous cette appellation en 2014 (Pew Research, 2014, mis à jour en 2023).

(Downland, 2009), entendues comme la protection de la famille traditionnelle face aux mouvements sociaux militant pour le droit à l'avortement, l'égalité des genres ou la lutte contre les discriminations des personnes LGBTIQ (*ibid.* ; Fitzgerald, 2017).

L'évangélisme prend la forme d'un réseau de mouvements internationalisés, ce qui rend difficile la production d'une définition arrêtée (Gonzalez, 2014a, 2014b). En raison de la diversification de ses lieux d'ancrage géographique et de la complexité de l'évolution des différentes tendances protestantes au cours du XX<sup>e</sup> siècle (Fath, 2004), l'évangélisme est un mouvement éminemment pluriel. Les sociologues Philippe Gonzalez et Joan Stavo-Debauge (2012 : 244) soulignent que « ce courant constitue à la fois une expérience spirituelle, une élaboration théologique, une rationalité institutionnelle et un mouvement social ». Ils (2015) proposent de définir comme « évangéliques » les groupes de croyance adhérant à quatre principes fondamentaux<sup>8</sup>. Premièrement, les évangéliques croient en l'importance du caractère missionnaire du christianisme (le message du Christ doit être porté au plus grand nombre, pour leur salut). Deuxièmement, la conversion est considérée comme un point central dans le chemin de foi (le baptême se fait en âge de raison parce que chaque membre doit décider par lui-même ou elle-même de se dédier à Jésus). Troisièmement, il y a la reconnaissance du caractère expiatoire du sacrifice christique (Jésus est mort en croix pour sauver tous les pécheurs et toutes les pécheresses). Enfin, il y a la croyance absolue en la nature divinement inspirée de la Bible (le message des Évangiles doit être lu de façon littérale et anhistorique, il est juste en toute époque, car il provient directement de Dieu).

Les évangéliques, à la manière de l'ensemble des groupes chrétiens états-uniens, ont entretenu un rapport ambivalent avec le cinéma. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les groupes protestants ont investi le cinéma, percevant cet art naissant comme un outil de diffusion du message chrétien (Lindvall, 2011 : 179). Cette connivence a été de courte durée et a cessé en 1927 avec l'édiction du code Hays, une loi de censure conservatrice (Brodat, 1987). Cette loi portait, entre autres, sur l'interdiction de donner une représentation négative de la religion (Dupont, 2015 : 22). De fortes tensions ont

---

<sup>8</sup> Philippe Gonzalez emprunte cette taxinomie à l'historien David Bebbington (1989).

émergeé entre les groupes chrétiens conservateurs et l'industrie hollywoodienne (*ibid.* : 27). Après la levée du code Hays dans les années 1960, les relations sont restées compliquées. Une forte hostilité a persisté de la part des groupes chrétiens conservateurs à l'égard de l'industrie filmique. La sortie du film *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese en 1988, qui brossait le portrait d'un Christ en proie au désir sexuel, a provoqué un tollé du côté chrétien et a engendré des mouvements sociaux réactionnaires très violents (Lindlof, 2008 : 161).

Toutefois, certains évangéliques ont continué à percevoir dans le cinéma un potentiel missionnaire. Dans les années 1990, un réseau de production restreint et disposant de peu de moyens financiers a émergé (Dupont, 2015 : 51). Au début des années 2000, Walden Media, une nouvelle société de production dont l'objectif est de produire des films adaptés à une vaste distribution et soutenant un contenu compatible avec les attentes du public chrétien, a vu le jour (*ibid.* : 61). L'une de ses plus importantes productions est le film *Narnia*<sup>9</sup> d'Adamson (2005). À la manière de l'œuvre originale de C. S. Lewis, dont il est inspiré, cette adaptation fonctionne sur un système de métanarration chrétienne (Caughey, 2005 : 234), c'est-à-dire que le récit est une forme d'allégorie biblique.

Les évangéliques ont été particulièrement réceptifs au film. En effet, depuis les années 1970, l'évangélisme compose activement avec les technologies médiatiques comme la télévision, qui s'avère être un outil privilégié dans le cadre de la perspective missionnaire du courant (Fath, 2004). Le cinéma représente, à ce titre, une voie complémentaire (Dupont, 2015). Cette tendance a été entérinée par d'autres expériences commerciales positives auprès des évangéliques, comme la sortie de *La passion du Christ*<sup>10</sup> de Mel Gibson en 2004, dont les producteurs ont organisé la diffusion aux États-Unis afin de toucher le public évangélique, notamment en mobilisant des pasteurs dans la communication (Trammell, 2010). Toutefois, le film de Mel Gibson est avant tout un film catholique (Favret-Saada, 2005).

<sup>9</sup> Budget de production : 180 millions \$ US. Total au box-office : 745 millions \$ US.

<sup>10</sup> Budget de production : 30 millions \$ US. Total au box-office : 612,1 millions \$ US.

Le premier film à proprement parler « évangélique » a été *Fireproof*, réalisé par Alex Kendrick (2008)<sup>11</sup>. Pour répondre aux demandes favorables d'un public réceptif à ces productions, plusieurs sociétés de production se réclamant de confession évangélique ont été créées et se sont associées avec des réseaux de distribution davantage implantés pour bénéficier d'une plus vaste diffusion (Russel, 2010). Dans le cas de *Fireproof* (Kendrick, 2008), la production a été assurée par Sherwood Pictures et The Samuel Goldwyn Company, deux sociétés de production évangéliques, ainsi qu'Affirm Films, la branche chrétienne de Sony Pictures (*ibid.*).

Alex Kendrick, alors jeune pasteur et sans formation au cinéma, est parvenu, avec son premier film, dont l'ensemble du projet a été suivi et accompagné par une société de production de cette envergure, à atteindre 33,5 millions de dollars US au box-office (*ibid.*).

Ainsi, le cinéma évangélique se caractérise d'une part par cette nouvelle forme de production et de distribution filmique et, d'autre part, par une théologie particulière. Parmi les « films de foi » (Romanowski, 2019), le cinéma évangélique se distingue par l'appartenance confessionnelle de ses réalisateurs ou de ses sociétés de production. De plus, ces films adoptent une perspective théologique spécifiquement évangélique, notamment dans leur manière de représenter Jésus, rarement figuré à l'écran et évoqué comme une force active au sein du récit. Enfin, ces films s'inscrivent dans une démarche explicitement missionnaire en cohérence avec les objectifs du mouvement (Fanti, 2023).

### **Le père évangélique comme masculinité hégémonique**

La paternité est une relation sociale. En ce sens, elle est tout à la fois soumise aux transformations du contexte dans lequel elle s'inscrit, et possède également un rôle de consolidation de celui-ci.

---

<sup>11</sup> Le premier film correspondant à cette définition pourrait aussi être *Flywheel* (Kendrick, 2006), dont la distribution fut en partie assurée par Sony Pictures, mais la structure économique qui accompagne la production et la diffusion sur le mode d'une création visant à être distribuée à une échelle telle que le film puisse engendrer un box-office de cette ampleur n'existe réellement qu'à partir de *Fireproof* (Kendrick, 2008).

Ainsi, elle participe à la reproduction d'un certain ordre social. La famille hétérosexuelle, en tant qu'espace organisationnel, en est le cadre originel. L'hétérosexualité, et par extension le modèle familial qu'elle implique, s'apparente à un « contrat social » et à un « régime politique » qui institutionnalise les rapports de genre (Wittig, 2018). Depuis les années 1960, le régime de la parentalité masculine a subi de profondes transformations, articulées autour de deux modèles : le père « gagne-pain » et le père « soignant » (Hunter, Riggs et Augoustinos, 2017). Le premier modèle reflète une division genrée marquée, avec le père comme pourvoyeur économique, tandis que le second propose une répartition plus égalitaire des tâches domestiques et affectives. Cette tension entre vision conservatrice et progressiste de la famille s'est exacerbée avec l'entrée des femmes sur le marché du travail (Miall et March, 2005). Ces évolutions s'inscrivent dans le cadre d'une transformation plus large de l'organisation familiale, amplifiée par une « volatilité conjugale » croissante (Jacob Alby et Vivès, 2015), et liée à une remise en cause des principes traditionnels du mariage (Martial, 2013 ; Verjus, 2013).

Dans *War Room*<sup>12</sup> de Kendrick (2015), Tony, cadre dans le commerce pharmaceutique, et Liz, promotrice immobilière, traversent une crise conjugale. Liz soupçonne Tony d'infidélité et lui assène des reproches. Progressivement, leur relation se détériore. Tony délaisse sa famille et tente de séduire une collègue. Désemparée, Liz rencontre Miss Clara, une cliente qui l'encourage à se tourner vers la prière plutôt qu'à lutter contre son mari. Pendant ce temps, Tony échoue à tromper Liz à cause d'un malaise inexpliqué, puis perd son emploi après avoir avoué un détournement de fonds. Soutenu par sa famille, il se réinvestit enfin dans son rôle de père et d'époux. Le film adopte le point de vue de Liz, ce qui se reflète dans sa spatialité : elle est constamment filmée à l'intérieur d'une maison (la sienne, celle de Miss Clara), ce qui souligne son enfermement domestique. Son arc narratif tourne autour d'une quête d'émancipation, mais elle reste confinée à des espaces intérieurs. À l'inverse, Tony évolue dans des lieux extérieurs (bureau, salle de gym, voiture, restaurant), marquant sa distance familiale. Ce n'est qu'en résolvant le conflit qu'il réintègre pleinement son foyer. Selon André Gardies (2019), l'analyse

---

<sup>12</sup> Budget de production : 3 millions \$ US. Total au box-office : 74 millions \$ US.

filmique doit distinguer un espace dit diégétique – qui contient l’ensemble du récit filmique – d’espaces dits narratifs – qui sont propres à chaque personnage. L’espace diégétique de *War Room* regroupe des espaces domestiques (associés à Liz) et des espaces de socialisation (associés à Tony). L’espace diégétique devient « une force organisatrice » du récit (Levy, 2013 : 691), servant à raconter les personnages. Bien que l’intérieur et l’extérieur soient séparés, la majorité du film se déroule dans des lieux clos, figurant l’enfermement des personnages dans leur situation. Les espaces narratifs servent quant à eux à assigner les personnages à un univers symbolique qui, comme nous le verrons, se construit autour du genre.

La figure de Miss Clara est souvent montrée sur le perron de sa maison, elle est un personnage du seuil, associée à l’intérieur, mais regardant vers l’extérieur. C’est ainsi qu’elle invite Liz à entrer chez elle lors de leur première rencontre (00:10:59). L’espace narratif de Liz est ramené à l’intérieur du foyer, par Miss Clara, qui lui explique qu’elle doit se construire une « salle de guerre » (*war room*), une chambre de prière où mener une bataille spirituelle pour « faire sortir le véritable ennemi de son foyer » (00:45:01). Dans une séquence clé, une porte s’ouvre (00:45:02) et Liz apparaît, filmée en plan frontal. Elle se rend dans son placard pour le vider de ses vêtements. La voix de Miss Clara accompagne ses gestes, lui conseillant de « trouver sa place intérieure » (00:45:45). Liz écrit des versets bibliques qu’elle colle sur les murs de sa salle de prière, puis implore Dieu, répétant « Soumets-toi à Dieu, résiste au mal et il fuira » (00:46:39–00:51:32). Au travers de cette scène, où elle apparaît cloisonnée dans la seule pièce sans fenêtre de la maison, Liz accepte sa place au sein du foyer. Dans la scène suivante, Liz est filmée en plan américain, debout au milieu de son salon, exhortant le diable à quitter les lieux. Un travelling avant plonge dans sa direction, puis la caméra tourne autour d’elle pour figurer l’omniprésence du démon (00:51:33–00:52:10). Liz crie « Sors d’ici, au nom de Jésus ! » puis sort, elle-même, du champ. Dans le plan suivant, elle apparaît dans l’embrasure de la porte tandis que la caméra effectue un travelling arrière, incarnant le point de vue subjectif du démon chassé. L’espace narratif de Liz est ainsi symboliquement lié à l’intérieur de la maison. Mais cette séquence ne sert pas uniquement à assigner Liz à l’espace domestique, elle fait de cet espace le lieu d’un affrontement que Liz a dû remporter

pour obtenir le droit de le réhabiter. En d'autres termes, si le démon a pu pénétrer cet espace, c'est que Liz l'avait déserté. Lors de cette séquence, Liz accepte sa place dans l'ordre génré voulu par Dieu.

Tony, qui était sur le point de la tromper avec sa collègue, est pris d'un malaise et rentre chez lui. Les souhaits de Liz sont exaucés. Une hypothèse d'interprétation serait que la parentalité masculine sous-tendue par le film corresponde au modèle du père « gagne-pain » (Hunter, Riggs et Augoustinos, 2017). Liz étant confinée à l'intérieur du foyer, nous pourrions supposer que la place de Tony est, par correspondance dialogique, associée à l'extérieur. Toutefois, cette lecture serait fallacieuse. Tony suit un arc de rédemption, après avoir confessé ses fautes (le détournement de fonds) et été puni (par son licenciement), il retrouve sa véritable valeur en s'investissant davantage dans son foyer. Le couple fait face à des difficultés économiques lorsque Tony perd son emploi. Cependant, bien que Liz travaille, elle n'est représentée que par sa vocation domestique. Ainsi, Tony incarne à la fois la stabilité économique et la stabilité intrafamiliale liée au soin, moins parce qu'il s'investit activement dans cette fonction, que parce que le film laisse percevoir un personnage féminin défaillant dans sa capacité à assumer ce rôle. En d'autres termes, Tony est essentiel au rôle de soin parce que Liz est incapable d'en assumer seule la charge. La masculinité représentée dans le film transcende, de ce fait, l'opposition entre les deux modèles. Tony correspond au motif du « père en tant que mère » défini par les théoriciennes du cinéma Kord et Krimmer (2013 : 38), à savoir une figure paternelle dont le schéma narratif procède à la réintégration du noyau familial par l'assimilation de caractéristiques propres à la mère. L'analyse de Kord et Krimmer soutient, par ailleurs, que ce processus n'aboutit pas à la (re)valorisation de la position de la mère, mais à l'oblitération de celle-ci par le rôle du père (*ibid.*). Ainsi, à la fin de *War Room*, le personnage de Tony condense à la fois le rôle du « soignant » et celui du « gagne-pain ».

Le sociologue John Bartkowski tire des constats similaires par ses travaux portant sur le groupe d'hommes évangéliques *Promise keepers*. Selon ses observations, le modèle masculin hégémonique dans les discours évangéliques est celui du père qui parvient à se réaliser à la fois comme gardien de sa famille et comme pourvoyeur économique. Il atteste, par ailleurs, que la force du rôle du père tient d'une crainte que l'absence de celui-ci engendre des

conséquences jugées comme négatives, telles que l'homosexualité des enfants (Bartkowski et Xu, 2000 ; Bartkowski, 2001). Ces constats sont partagés par le sociologue James Bielo qui, en étudiant d'autres groupes d'hommes évangéliques tels que *Act 29*, fait état de la prédominance d'un discours au sujet de la disposition naturelle des hommes à diriger les familles, les Églises et les nations (Bielo, 2014). Le sociologue Joseph Gelfer (2010) note, quant à lui, que le discours évangélique, comparativement à d'autres confessions chrétiennes, telles que le catholicisme, met davantage l'accent sur l'accomplissement masculin au travers de la position de l'homme comme chef de famille.

En d'autres termes, le discours évangélique sur la parentalité masculine est un discours sur la totalisation des rôles sociaux par les pères. Le documentaire *Show Me the Father* des frères Kendrick (2021) explore cette perspective en conceptualisant la théorie du genre qui régit les perspectives parentales. Lors d'une interview qui lui est consacrée dans le documentaire, Stephen Kendrick donne une justification théologique à cet ordre du monde :

La paternité sur terre vient, en fait, de la paternité de Dieu. Dieu n'a pas regardé sa création en se disant, hey, j'aime bien cela, je vais m'appeler père. Non ! Depuis le tout début, comme père parfait, Il a créé la paternité terrestre comme une introduction à qui Il était. (Kendrick et Kendrick, 2021 : 00:31:24–00:31:40.)

Cette théorie suppose une filiation entre la paternité céleste de Dieu et celle des pères terrestres. Les pères auraient, de ce fait, un accès privilégié au message divin. Comme ils sont considérés comme l'incarnation de Dieu (donc sa voie d'accès au monde des hommes), les pères doivent endosser, à l'égard de leurs enfants, les mêmes qualités que Dieu incarne à l'égard de sa création. Le schéma (Figure 1) ci-dessous, présenté dans le documentaire, exprime cette totalisation des rôles par la figure du père.

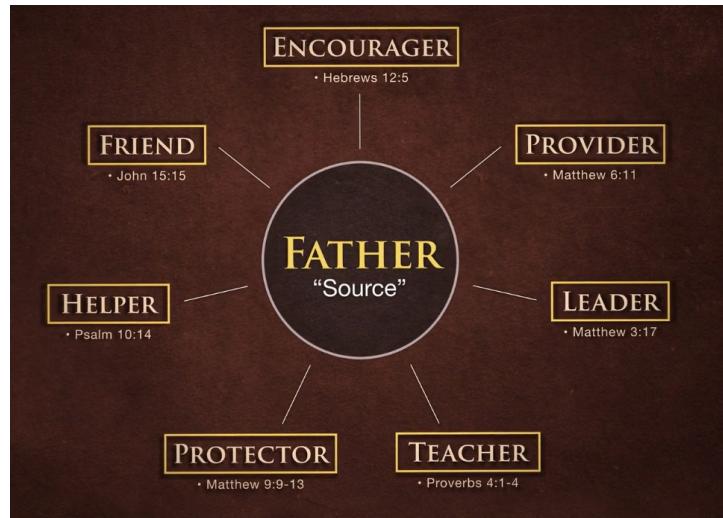


Figure 1. Schéma du « père parfait » (*perfect father*) (00:33:15)

Selon la sociologue Raewyn Connell, la masculinité se construit en relation avec la féminité dans une dynamique hiérarchique, à l'image du personnage de Tony, dont l'existence repose sur son contraste avec celui de Liz. Sa domination découle de ce rapport en miroir : à mesure que le féminin est réinscrit dans un rapport de subordination, le rôle du mari et du père peut se révéler. Connell analyse également les stratégies de domination internes au champ des masculinités, qui sont en concurrence pour atteindre une position hégémonique. L'hégémonie désigne, au sens gramscien du terme, la manière dont un groupe maintient son *leadership* (Connell, 2022 : 81). Nous considérerons ici que la parentalité masculine incarne une forme de masculinité hégémonique. Connell souligne toutefois que cette position n'est pas une donnée fixe, mais le produit d'un processus historique propre à chaque contexte (Connell et Messerschmidt, 2015). Ainsi, Connell réfute l'essentialisme qui consisterait à postuler que la subordination de certaines formes de la masculinité se fonde sur des qualités « intrinsèques des groupes masculins » fonctionne très bien. Elle avance, au contraire, qu'il s'agit d'une configuration de pratique valorisée dans un contexte historique particulier en raison de leur efficacité dans le maintien de la domination du bloc masculin sur le

bloc féminin (Demetriou, 2015). Dans les films que nous avons évoqués, nous avons mis en exergue le pouvoir d'oblitération que la figure du père tient sur celui de la mère. Dans un discours où la vocation première des couples hétérosexuels est la filiation, la position totale du père, figure de Dieu sur terre, incarne un pouvoir de direction intra et extrafamilial. Le discours véhiculé par ces films repose donc sur une hégémonie. Il reste désormais à interroger les mécanismes discursifs et sociaux qui motivent cette considération de la parentalité masculine.

### **La masculinité des pères en crise**

Le film *Courageous*<sup>13</sup> des frères Kendrick (2011) met en scène une crise de la paternité à travers le parcours de cinq protagonistes, tous confrontés à leurs propres lacunes en tant que père et chef de famille. Contraints de faire face à leurs manquements, ils entreprennent un cheminement personnel visant à les corriger et s'engagent devant Dieu à devenir de « bons » pères (01:20:00). En contrepoint de ces figures paternelles en quête de rédemption, le film met en scène un groupe de jeunes délinquants, auteurs de vols et de violences, que les quatre policiers protagonistes doivent appréhender. Leur comportement est explicitement interprété comme la conséquence d'une absence de figures paternelles. Ce constat est formulé par Adam Mitchell, l'un des personnages principaux, qui les décrit comme ayant été « blessés par les hommes qui auraient dû les aimer le plus » (01:56:52). Les failles des pères prennent des formes variées : certains, comme David, ont abandonné leur enfant à la naissance par manque de courage et de sens des responsabilités. D'autres voient leur autorité parentale remise en question, tel Nathan, notamment lorsque sa fille commence à lui mentir afin de fréquenter l'un des jeunes délinquants. Javier, quant à lui, se retrouve dans l'incapacité de subvenir aux besoins de sa famille après avoir perdu son emploi. Ces figures paternelles vacillantes entrent ainsi en résonance avec le groupe de jeunes criminels, qui incarne la menace que ferait peser une génération privée de repères paternels sur l'équilibre social. En définitive, *Courageous* établit un lien direct entre la

---

<sup>13</sup> Budget de production : 2 millions \$ US. Total au box-office : 35,7 millions \$ US.

défaillance des pères et la désagrégation de la société, suggérant que l'absence ou le dysfonctionnement des figures paternelles conduit inéluctablement à une perte de repères et à une montée de la délinquance.

La rhétorique qui consiste à déclarer la masculinité hégémonique en danger et à alerter sur les risques auxquels la société s'expose est celle d'une crise de la masculinité. Ce processus discursif relève moins d'un constat empirique que d'une prise de position idéologique, souvent conservatrice, visant à attaquer la modernité sociale sous le motif de son atteinte aux normes traditionnelles du genre et de ses supposées conséquences (Dupuis-Déri, 2018). La menace du changement de normes amène alors à une réaffirmation des identités masculines (Edwards, 2006). Dans le cadre des œuvres de fiction et plus particulièrement des productions filmiques, la crise de la masculinité sert la défense d'un ordre de genre traditionnel (Boisvert, 2017). Interroger ce qui menace cet ordre et les modalités de cette menace sert de voie d'accès au sous-texte politique des films.

Parmi les personnalités qui interviennent dans *Show Me the Father* figure Jim Daly, président de *Focus on the family*, un ministère évangélique centré sur la défense des valeurs familiales traditionnelles, notamment la centralité du mariage hétérosexuel, l'immuabilité de l'identité de genre et la lutte contre le droit à l'avortement ([focusonthefamily.com](http://focusonthefamily.com)). *Focus* produit notamment un podcast animé par Daly. Le documentaire le montre, durant son podcast, énonçant des constats inquiétants au sujet de la crise de la masculinité :

[...] 90 % des SDF et des enfants ayant fugué sont issus de familles sans père [...] 63 % des suicides chez les jeunes viennent de familles sans père [...] 85 % des jeunes en prison viennent de familles sans père [...]<sup>14</sup>. (00:11:42–00:12:10.)

Les statistiques de Daly sont présentées comme des faits, il ne mentionne aucune source. Son discours fonctionne sur la base de vérités ontologiques (Glattfelder, 2019) – des énoncés tenus pour vrais sans besoin de validation empirique. Ces affirmations

---

<sup>14</sup> La séquence s'étend sur plus de quatre minutes. Pour des besoins de lisibilité, il s'agit ici d'un exemplaire réduit sélectionné à partir du matériel original.

dogmatiques (Gire, 2006) sont soutenues par un montage narratif, tel que défini par Vincent Amiel, à savoir un montage qui « utilise l'apparente évidence d'un monde où se reconnaît le spectateur » (Amiel, 2022 : 63). La cohérence produite par le son et l'image suscite, par analogie, une apparente cohérence du propos. Lorsque Jim Daly évoque ces « faits » chiffrés, il est assis derrière son micro, dans le studio de sa radio, mais très vite, les plans ne montrent plus Daly, ils montrent Los Angeles, filmée au drone, en plan large horizontal. Le montage laisse flotter sur la ville les paroles désincarnées de leur énonciateur, comme une menace qui pèserait sur l'ensemble de la société.

Dans *Courageous* comme dans *Show Me the Father*, la crise de la masculinité est traitée au prisme de ses conséquences néfastes pour la société. Le risque ultime est la désagrégation de celle-ci. L'anthropologue Mélanie Gourarier (2017 : 40) note que :

L'affirmissement d'un régime de masculinité hégémonique repose sur sa normalisation à l'aune d'un idéal traditionnel considéré comme ne posant pas problème. En caractérisant ses heures troubles, les défenseurs de la cause masculine promeuvent simultanément le modèle à partir duquel ils forgent la fiction de son péril. Les tenants de ce discours travaillent à renforcer la masculinité hégémonique plutôt qu'ils ne révèlent ce qui l'ébranle.

En d'autres termes, si la masculinité hégémonique évangélique met la paternité au centre de son système, alors la crise de la masculinité sert de renforcement à la figure paternelle par la réaffirmation de sa domination, dans le cadre non seulement familial, mais également social et institutionnel. Or, le documentaire fournit une justification théologique à cet ordre génré. Le Dr Tony Evans, intervenant dans la première partie du documentaire, note :

Donc il [Dieu] est le miroir. [...] Il est un journal de bord entre le ciel et la terre pour la génération suivante. Le problème, c'est que les pères terrestres fissurent le miroir. Le miroir du père céleste n'apparaît donc pas clairement. (00:10:58–00:11:20.)

La justification de la position de domination du père sur l'ensemble du système social tient au fait de son analogie avec la

figure divine, dont il est ainsi représenté comme la projection sur terre. Le père (céleste) transmet au fils (céleste). Or, le fils (céleste) s'est incarné sur terre et a institué la famille, dont le père est le garant. Ainsi le père apparaît-il comme une courroie de transmission entre ciel et terre. Il est ce qui, sur terre, se rapproche le plus de Dieu et, de fait, incarne une hégémonie. Les pères qui ne souscrivent pas à leur obligation paternelle brisent la chaîne de transmission et, par voie de conséquence, fracturent un canal par lequel Dieu se présenterait sur terre, condamnant, de fait, leurs propres fils à être de mauvais pères et de mauvais citoyens. Le père maintient tout à la fois la famille et la société. L'enjeu est éminemment politique, mais est assimilé à la dimension théologique de cet ordre genré. Il s'agit d'une naturalisation de l'ordre dominant par sa justification théologique (Gelfer, 2010 : 49).

### **L'image comme outil symbolique d'une théologie politique**

Kirk Cameron, animateur sur *Trinity Broadcast Network*, un média numérique évangélique, a interviewé les deux cinéastes en septembre 2022 au sujet de leur motivation à créer des films et de la continuité entre leur activité de réalisateurs et leur ancienne profession pastorale. Alex Kendrick avait répondu :

Les films et la télévision partagent des histoires, et les histoires sont puissantes. [...] Jésus racontait des histoires sous forme de paraboles pour transmettre et amener les personnes vers la vérité. Alors, c'est une des raisons pour lesquelles nous aimons raconter des histoires. (Cameron, 2022.)

Stephen Kendrick avait ajouté : « Dieu a donné aux prophètes de l'Ancien Testament des visions où ils voyaient et entendaient. C'est comme une expérience filmique » (*ibid.*). Cette conception du cinéma repose sur une approche du médium qui fait de l'image un vecteur de vérité et d'expérience spirituelle. Une telle perspective peut être éclairée par l'analyse de l'historienne Milja Radovic, selon laquelle le cinéma constitue « un monde fait de symboles, de rituels et de mythes au travers duquel les réalités idéologiques sont continuellement reconfirmées » (2014 : 3). Si elle inscrit cette idée dans une réflexion plus large sur le rapport entre cinéma et

idéologie, son approche permet néanmoins d'éclairer la fonction que les frères Kendrick attribuent au film : un espace symbolique où se rejoue un rapport au sacré. En effet, pour le théologien Jérôme Cottin (1988 : 35), un symbole « [...] est un objet terrestre, un acte humain, un événement historique servant d'instrument à la révélation de Dieu ». Le symbole filmique, au sens où le mobilisent les frères Kendrick, opère – selon eux – comme une interface de médiation entre une dimension sensible et une dimension intelligible, s'inscrivant dans un processus de révélation.

En somme, les deux frères revendentiquent le cinéma comme un acte symboliquement et substantiellement équivalent au médium de la parabole christique. Seulement, le cinéma procède d'une technique sensiblement différente dans la mesure où il articule un univers de sens qui transcende le récit écrit. Il convoque des représentations dans un régime d'images. Dans la théorie du genre exposée par la filmographie des frères Kendrick, l'image communique au sens matériel comme au sens figuratif. Le philosophe Régis Debray invite à concevoir l'image comme une instance prototypique (1992 : 109). De la même manière que Jésus est l'image de Dieu, les pères sont les images de Jésus, et les fils, à leur tour, les images des pères. Dans un monde perçu comme marqué par une crise de la paternité, les films des frères Kendrick apparaissent alors comme une tentative de suppléer l'absence d'image au sein de l'économie reproductive de cette iconographie spécifique. Pour Debray (*ibid.*), l'« *imago* » représente, et la représentation incarne ; ainsi, représenter les pères à travers l'image revient à incarner Dieu là où son absence demeure.

Invité au Dallas Theological Seminary en 2019, Alex Kendrick dévoile un récit de vie d'une vingtaine de minutes. Selon sa narration, il se serait intéressé au cinéma dès son enfance, mais, à l'âge adulte, alors jeune pasteur, il aurait remis à Dieu son ambition cinématographique, choisissant, selon lui, de suivre passivement les révélations divines qui l'auraient conduit à réaliser son premier film. Il présente ainsi son action cinématographique comme une continuité de sa vocation missionnaire et son statut de réalisateur comme une continuité de son statut pastoral. Lors de son entrée en scène, il est présenté en ces termes :

Il est un fils de Dieu, il est un père, il est un mari, il est un ministre et il est un réalisateur. Dans cet ordre [...]. Je veux que vous pensiez d'abord à lui comme un enfant de Dieu dont le premier but dans la vie est d'exalter Jésus au travers des nations. (Dallas Theological Seminary, 2019.)

Avant toute considération artistique, le cinéma est, pour l'évangélisme auquel se rattachent les frères Kendrick, un outil médiatique de transmission. Le message vient de Dieu, s'incarne dans les images et doit être diffusé au plus grand nombre. Alex Kendrick est présenté en sa qualité de croyant et le récit de sa trajectoire situe sa carrière dans la réalisation comme une continuité de son parcours de foi dont l'enracinement premier est avant tout pastoral et missionnaire.

La sociologie des évangélismes états-uniens a permis de mettre en lumière la dimension résolument prosélyte du mouvement (Mézié, 2008 : 71). Celui-ci s'articule autour d'une perspective antimoderne propre aux mouvements fondamentalistes (Fath, 2010 : 393) et d'une théologie à caractère politique conservatrice (Ben Barka, 2008), notamment articulée autour de la défense des valeurs familiales (Downland, 2009). De ce fait, l'usage du cinéma comme technologie du genre (de Lauretis, 1987) permet de s'inscrire dans un phénomène sociohistorique plus large qui peut être compris comme une forme de « combat culturel » (Betz, 2004). Face à un monde perçu comme menacé par les processus de sécularisation (Gonzalez et Stavo-Debauge, 2015) et de démocratie sexuelle (Fassin, 2006, 2008), est produit un contre-discours dont nous postulons qu'il a vocation de maintenir un ordre social au sein duquel la hiérarchie des genres est fortement instituée. Or cette démarche s'inscrit dans une bataille pastorale (Tricou, 2019 : 277) au sens où la pratique filmique des frères Kendrick est justifiée par une vocation pastorale autoprosélyte. L'autoprosélytisme renvoie, selon le sociologue Josselin Tricou (2016), au processus par lequel les groupes néo-fondamentalistes renforcent leur cohésion interne en mobilisant leurs membres autour d'un combat culturel.

Le concept de combat culturel découle de celui de l'hégémonie, à savoir du maintien des dominations (matérielles et symboliques) par un groupe. Ainsi, nous avons commenté la stratégie des films des frères Kendrick comme une volonté de fonder la masculinité hégémonique (Connell, 2022) en la figure du père. Or, pour Raewyn Connell, la masculinité hégémonique « ne correspond pas

aux activités réelles de la majorité des hommes », elle est « plutôt un idéal culturel sans cesse promu par la société civile à travers la production de modèles de masculinités » (Connell, 2014 : 76–78). L’objectif ultime dans le fait d’instituer figurativement le père comme figure hégémonique est moins de réduire les autres hommes, que de préserver un ordre social au sein duquel les hommes sont les dominants et où cette domination est fondée sur une organisation théologique du monde (Demetriou, 2015). Nous pourrions dès lors avancer l’hypothèse, en ultime analyse, que la production de cette figure appelle moins à l’assertion d’une hégémonie au sens strict du terme, que de la construction d’une masculinité « exemplaire » (Connell, 2014 : 76–78) qui doit orienter un bloc masculin, dans un contexte de crainte de la perte d’un « dividende patriarcal » (Connell, 1996), à savoir le capital symbolique qui maintient non seulement la domination des hommes sur les femmes, mais également la domination (souhaitée) de l’évangélisme sur l’ensemble de la nation (Gagné, 2020).

### **Conclusion**

En cherchant à élucider la théorie du genre sous-tendue par le cinéma évangélique des frères Kendrick, puis en cherchant à comprendre la fonction de ces productions culturelles, nous avons tiré les conclusions suivantes. Premièrement, le cinéma des frères Kendrick mobilise une représentation des parentalités masculines telles que celles-ci seraient le prolongement sur terre de la paternité céleste de Dieu. La position des pères qui totalise les rôles centraux au sein des familles et de l’ensemble de la société est légitimée par une chaîne de transmission symbolique. Nous avons alors formulé l’hypothèse selon laquelle celle-ci correspondrait à la masculinité tenue pour « hégémonique » (Connell, 2022) dans la hiérarchie sous-tendue par la théorie du genre évangélique. Nous avons, dans un second temps, souligné que le rôle du père était, d’une part, considéré comme divinement institué, et d’autre part que l’absence ou le dysfonctionnement de celui-ci était sujet à produire une rupture du rapport de Dieu à ses fils, engendrant un risque de désagrégation sociale. L’analyse du discours produit par les films de notre corpus a démontré la présence d’une rhétorique de la crise de la masculinité (Dupuis-Déri, 2018). Finalement, nous avons avancé que loin d’être une simple mise en récit des tensions

masculines contemporaines, le cinéma des frères Kendrick fonctionnait comme un instrument de régulation normative, illustrant ainsi le rôle du cinéma dans la production et la perpétuation des systèmes de genre, non comme un simple reflet du réel, mais comme un espace d'élaboration et de renforcement des rapports de domination. En d'autres termes, le cinéma des frères Kendrick est pensé et conçu comme la continuité d'une activité pastorale, laquelle devrait servir à soutenir une vision de la masculinité « exemplaire » (Connell et Messerschmidt, 2015), conforme à la volonté d'établir la domination culturelle justifiée par le recours à une théologie politique, laquelle référerait – de fait – à un ordre de genre et à une hiérarchie sociale. Nous pouvons conclure que la démarche opérative des frères Kendrick dans le cadre de la production filmique correspond à ce que Josselin Tricou a théorisé comme une forme d'(auto)prosélytisme de genre et d'(auto)prosélytisme religieux (Tricou, 2016).

## Bibliographie

- ADAMSON, Andrew (dir.). 2005. *Narnia*. (É.-U. 143 min.).
- AMIÉL, Vincent. 2022. *Esthétique du montage*. Paris : Armand Colin.
- BARTKOWSKI, John P. 2001. « Godly Masculinities : Gender Discourse among the Promise Keepers ». *Social Thought and Research*, vol. 1, p. 53–87.
- BARTKOWSKI, John P. et Xiaohe XU. 2000. « Distant Patriarchs or Expressive Dads ? The Discourse and Practice of Fathering in Conservative Protestant Families ». *The Sociological Quarterly*, vol. 41, no 3, p. 465–485.
- BEBBINGTON, David W. 1989. *Evangelicalism in Modern Britain : A History from the 1730s to the 1980s*. Londres : Routledge.
- BEN BARKA, Mokhtar. 2008. « La place et le rôle de la droite chrétienne dans l'Amérique de George W. Bush ». *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 97, p. 39–51.
- BETZ, Hans-Georg. 2004. *États-Unis : une nation divisée. Guerre culturelle et idéologique*. Paris : Autrement.
- BIELO, James S. 2014. « Act Like Men : Social Engagement and Evangelical Masculinity ». *Journal of Contemporary Religion*, vol. 29, no 2, p. 233–248.
- BOISVERT, Stéfany. 2017. « Le trouble silencieux des hommes en série. La “masculinité en crise” dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins ». *Genre en séries*, no 5.
- BOURCIER, Sam. 2018. *Queer Zones – La trilogie*. Paris : Amsterdam.
- BRODAT, Francis. 1987. « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain ». *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 15, p. 3–16.
- CAMERON, Kirk et les frères Kendrick. 2022. « Why We Make Movies ». Trinity Broadcast Network (TBN). [https://www.youtube.com/watch?v=BNxTQOvAmEk&ab\\_channel=KirkCamerononTBN](https://www.youtube.com/watch?v=BNxTQOvAmEk&ab_channel=KirkCamerononTBN).
- CAUGHEY, Shanna (dir.). 2005. *Revisiting Narnia : Fantasy, Myths and Religions in C. S. Lewis Chronicles*. Dallas : BenBella Books.
- CHELINI-PONT, Blandine et Marie GAYTE. 2021. « La politique chrétienne aux États-Unis de Donald Trump à Joe Biden. De l'ultra-polarisation au reflux du God Gap ? *Revue internationale de politique comparée*, vol. 28, p. 85–109.
- CONNELL, Raewyn. 1996. « New Directions in Gender Theory : Masculinity Research and Gender Politics ». *Ethnos*, vol. 61, p. 157–176.
- . 2014. *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*. Traduit par Meoïn HAGÈGE et Arthur VUATTOUX, Paris : Éditions Amsterdam.
- . 2022 [1995]. *Masculinités*. Paris : Éditions Amsterdam.

- CONNELL, Raewyn et James W. MESSERSCHMIDT. 2015. « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? ». *Terrains et travaux*, vol. 27, no 2, p. 151–192.
- COTTIN, Jérôme. 1988. « La visibilité de l'écriture (parole, images et symboles dans la bible) ». *Autre temps*, vol. 19, p. 34–47.
- DALLAS THEOLOGICAL SEMINARY. 2019. « The Lessons We Learned Putting Faith in Films – Alex Kendrick ». <https://www.youtube.com/watch?v=wDn729vcSic>.
- DEBRAY, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image*. Paris : Gallimard.
- DEMETRIOU, Demetakis Z. 2015. « La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell ». *Genre, sexualité et société*, vol. 13. doi.org/10.4000/gss.3546.
- DOWNLAND, Seth. 2009. « “Family Values” and the Formation of a Christian Right Agenda ». *Church History*, vol. 78, no 3, p. 606–631.
- DUPONT, Nathalie. 2015. *Between Hollywood and Godlywood : The Case of Walden Media*. Berlin : Peter Lang.
- DUPUIS-DÉRI, Francis. 2018. *La crise de la masculinité. Autopsie d'un mythe tenace*. Montréal : Remue-ménage.
- EDWARDS, Tim. 2006. *Cultures of Masculinity*. Londres : Routledge.
- FANTI, Yann. 2023. « Au nom du père, du corps et de la nation. Réflexions sur la masculinité hégémonique dans le cinéma évangélique ». Mémoire de Master. Université de Lausanne.
- FASSIN, Éric. 2006. « La démocratie sexuelle et le conflit des civilisations ». *Multitudes*, vol. 3, no 26, p. 123–131.
- . 2008. *L'inversion de la question homosexuelle*. Paris : Amsterdam.
- FATH, Sébastien. 2004. *Militants de la Bible aux États-Unis : évangéliques et fondamentalistes du Sud*. Paris : Autrement.
- . 2010. « Fondamentalisme ». Dans *Dictionnaire des faits religieux*, sous la dir. de Régine AZRIA et Danièle HERVIEU-LEGER, p. 391–398). Paris : Presses universitaires de France.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 2005. « Mel Gibson en croisade : comment fabriquer de l'œcuménisme avec une Passion intégriste ». *Le Débat*, vol. 133, p. 65–81.
- FITZGERALD, Frances. 2017. *The Evangelicals : The Struggle to Shape America*. New York : Simon and Schuster.
- FOUCAULT, Michel. 2014. *Histoire de la sexualité*. Volume 1, *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. 2009. « Droite et gauche religieuses sur la scène publique américaine ». Dans *Politique et religion aux États-Unis*, sous la dir. de Camille FROIDEVAUX-METTERIE, p. 83–104. Paris : La Découverte.

- GAGNÉ, André. 2020. *Ces évangéliques derrière Trump*. Genève : Labor et Fides.
- GARDIES, André. 2019. *L'espace au cinéma*. Kremlin-Bicêtre : Klincksieck.
- GELFER, Joseph. 2010. « Evangelical and Catholic Masculinities in Two Fatherhood Ministries ». *Feminist Theology*, vol. 19, p. 36–53.
- GIBSON, Mel (dir.). 2004. *The Passion of the Christ*. (É.-U. 127 min.).
- GIRE, Pierre. 2006. « Le dogme comme langage normatif ». *Recherches de Science Religieuse*, vol. 94, no 1, 15–28. <https://doi.org/10.3917/rsr.061.0015>.
- Glattfelder, James B. 2019. « *Ontological Enigmas : What Is the True Nature of Reality ?* ». Dans *Information–Consciousness–Reality*, p. 345–394. Cham : Springer.
- GONZALEZ, Philippe. 2014a. *Que ton règne vienne. Des évangéliques tentés par le pouvoir absolu*. Genève : Labor et Fides.
- . 2014b. « Changer les cœurs, gagner les nations : la conversion dans l'évangélisme ». *Esprit*, vol. 5, p 54–64.
- . 2015. « Montrer l'exorcisme de Sarah Palin sur le web. *Les religions au temps du numérique* », vol. 9, no 1/2.
- GONZALEZ, Philippe et Joan STAVO-DEBAUGE. 2012. « Politiser les évangéliques par le “mandat culturel”. Sources, usages et effets de la théologie politique de la Droite chrétienne américaine ». Dans *Religieux, société civile, politique*, sous la dir. de Pierre GISEL, p. 241–276. Lausanne : Antipodes.
- . 2015. « Dominez la terre ! ». Le créationnisme, du fondamentalisme à la désécularisation ». *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 169, no 1, p. 351–376.
- GOURARIER, Mélanie. 2017. « Défaire la crise ». Dans *Alpha mâle : séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, sous la dir. de Mélanie GOURARIER, p. 21–40. Paris : Seuil.
- HUCKABEE'S JUKEBOX. 2021. « The Kendrick Brothers' New Documentary “Show Me the Father” ». *Huckabee's Jukebox*. [www.youtube.com/watch?v=Hx7eo-qCxfg](http://www.youtube.com/watch?v=Hx7eo-qCxfg).
- HUNTER, Sarah, Damien C. RIGGS et Martha W. AUGUSTINOS. 2017. « Hegemonic Masculinity Vs a Caring Masculinity : Implications for Understanding Primary Caregiving Fathers ». *Social and Personality Psychology Compass*, vol. 11, no 3. [doi.org/10.1111/spc3.12307](https://doi.org/10.1111/spc3.12307).
- JACOB ALBY, Virginie et Jean-Michel VIVÈS. 2015. « Parentalité et paternité : les nouvelles modalités contemporaines du “faire famille” ». *Dialogue*, vol. 207, no 1, p. 19–30.
- KENDRICK, Alex (dir.). 2011. *Courageous*. Étas-Unis. 130 min.
- . (dir.) 2015. *War Room*. Étas-Unis. 120 min.
- KENDRICK, Alex et Stephen KENDRICK (dir.). 2021. *Show Me the Father*. (É.-U. 91 min.)

- KORD, Susanne et Elizabeth KRIMMER. 2013. *Contemporary Hollywood Masculinities : Gender, Genre and Politics*. Londres : Palgrave Macmillan.
- LAURETIS, Teresa de. 1987. *Technology of Gender*. Bloomington : Indiana University Press.
- LEVERATTO, Jean-Marc. 2013. « Le sociologue comme cinéphile : comment composer avec le plaisir d'écrire sur le plaisir cinématographique ? ». *Le portique*, vol. 30, p. 1–14. doi.org/10.4000/leportique.2708.
- LEVIS, Jacques. 2013. « De l'espace au cinéma ». *Annales de géographie*, vol. 694, no 6, p. 689–711.
- LINDLOF, Thomas R. 2008. *Hollywood Under Siege : Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture War*. Lexington : University Press of Kentucky.
- LINDVALL, Terry. 2011. *Sanctuary Cinema : Origins of the Christians Film Industry*. New York : New York University Press.
- MARSDEN, George M. 1980. *Fundamentalism and American Culture : The Shaping of Twentieth-Century Evangelicalism, 1870–1925*. Oxford : Oxford University Press.
- MARTIAL, Agnès. 2013. « Des pères “absents” aux pères “quotidiens” : représentations et discours sur la paternité dans l'après-divorce ». *Informations sociales*, vol. 176, p. 36–43.
- MÉZIÉ, Nadège. 2008. « Les évangéliques cartographient le monde ». *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 142, p. 63–85.
- MIAILL, Charlene et Karen E. MARCH. 2005. « Community Attitudes Toward Birth Fathers’ Motives for Adoption Placement and Single Parenting ». *Family relations*, vol. 54, no 4, p. 535–546.
- PEW RESEARCH. 2023. « Religious Landscape Study : Evangelical Protestants ». [Https://www.pewresearch.org/religious-landscape-study/religious-tradition/evangelical-protestant/](https://www.pewresearch.org/religious-landscape-study/religious-tradition/evangelical-protestant/).
- POULIN, Marcel et al. (réal.). 2001. *Kailash, la route du ciel*. Documentaire couleur. Montréal : Intelec Productions en coll. avec Club Aventure Voyages. 51 min.
- RADOVIC, Milja. 2014. *Transnational Cinema and Ideology : Representing Religion, Identity and Cultural Myths*. Londres : Routledge.
- ROMANOWSKI, William D. 2019. *Cinematic Faith : A Christian Perspective on Movies and Meaning*. Ada : Baker Academic.
- RUSSEL, James. 2010. « Evangelical Audiences and “Hollywood” Film : Promoting *Fireproof* (2008) ». *Journal of American Studies*, vol. 44, no 2, p. 391–407.
- SELLIER, Geneviève. 2016. « Introduction ». *Genre en séries*, vol. 4, p. 1–9.
- SORLIN, Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma*. Paris : Aubier.
- TRAMMELL, James Y. 2010. « Who Does God Want Me to Invite to See *The Passion of the Christ* ? : Marketing Movies to Evangelicals ». *Journal of Media and Religion*, vol. 9, p. 19–29.

- TRICOU, Josselin. 2016. « Combat culturel, nouvelle évangélisation ou auto-prosélytisme ? Des prêtres à l'épreuve de La Manif pour tous ». Dans *Prosélytisme. Nouvelles avant-gardes religieuses*, sous la dir. de Fathia KAHOUES et Myriam LAAKILI, p. 29–59. Paris : CNRS éditions.
- . 2019. « Le catholicisme d'identité contre la mixité » Dans *Antiféminismes et masculinismes d'hier et d'aujourd'hui*, sous la dir. de Christine BARD, Mélissa BLAIS et Francis DUPUIS-DÉRI, p. 271–298. Paris : Presses universitaires de France.
- VERJUS, Anne. 2013. « La paternité au fil de l'histoire ». *Informations sociales*, vol. 176, p. 14–22.
- WITTIG, Monique. 2018 [1992]. *La pensée Straight*. Paris / Bruxelles : Amsterdam.

---

**Abstract :** This article explores the cinema of the Kendrick brothers, evangelical pastors turned filmmakers. It analyses the fatherhood discourse they incorporate in their filmography. By mobilizing the concept of hegemonic masculinity, this study aims to elucidate the gender theory underlying the Kendrick brothers' films and to demonstrate how this theory ultimately aligns with the continuity of their pastoral practice. Indeed, this article seeks to show that the role of the Kendrick brothers' evangelical cinema is rooted in a deliberate intention to use the image as a tool for theological transmission.

**Keywords :** cinema, evangelicalism, evangelical cinema, masculinity, hegemonic masculinity, masculinity crisis

---