

Marie dans le Cinéma

Johann G. Roten

Il existe un nombre restreint de travaux sur la place de Marie dans le cinéma. Jusqu'à présent aucun de ces travaux n'a vraiment réussi à cerner l'ampleur et l'étendue de la question qui comporte au moins quatre variables. Il est difficile de parler exhaustivement de la place de Marie dans le cinéma à cause du nombre toujours croissant et diversifiée du produit cinématographique. Nous assistons présentement à un véritable déluge de vidéocassettes religieuses, c.à.d. de films ou d'émissions tournées en vidéo, beaucoup d'entre elles des documents d'occasion et de qualité plutôt médiocre. Deuxièmement, langue et culture sont une barrière formidable et donc difficile à franchir. Ce qui se produit en Europe est mal connu en Amérique, et vice versa. Il y a également l'explosion de genres et ce qu'elle entraîne pour l'étude de notre thème. Marie dans le cinéma, est-ce dire sa place dans le genre classique du film seulement, ou devons nous tenir compte de tout l'éventail du matériel visuel filmé sur Marie? Allant du vidéo-clip à l'émission télévisée en passant par la page Internet? Il est un fait que les films classiques sur Marie ne représentent qu'un maigre pourcentage de l'ensemble de la production mariale filmée. Force est donc d'élargir le champ d'étude et de multiplier les catégories d'inventoriage. Mais les difficultés ne s'arrêtent pas là. Il n'est pas aisé de définir ce qui est marial. Faut-il se limiter aux documents qui sont entièrement consacrés à Marie? Qu'en est-il de la présence symbolique de Marie, ou de documents vidéo statiques qui nous présentent un conférencier qui parle de Fatima ou de l'Immaculée Conception? Quelle est l'utilité d'un document filmé, télé-film ou documentaire, dans lequel Marie fait une apparition rapide et passagère sans vraiment influencer ni le contenu ni la signification de la démarche?

1. A la découverte d'un thème

Pour toutes ces raisons mais également parce que pendant longtemps on n'a pas vu l'utilité de se pencher sur notre thème, ils n'existent que peu d'études traitant de la place de Marie dans le cinéma. J. Roger, directeur du Cedoc à l'époque, était le premier à rapprocher le cinéma et la diffusion de la doctrine mariale¹ et à souligner l'attrait énorme que le film représente pour les masses. Cet attrait n'est pas moindre au jour d'aujourd'hui, mais il a changé de nature. Autrefois, l'image représentait une alternative occasionnelle au texte religieux. Aujourd'hui, le message religieux est diffusé et commenté largement par l'image. De là l'importance de l'image pour les études mariales, une importance reconnue et documentée dans deux encyclopédies mariales des années 50. Le volume 5 de *Maria* consacre un article substantiel à notre sujet.² Ayfre offre une filmographie d'environ 110 documents qu'il classe comme films historiques (essentiellement des Vies de la Vierge), comme documentaires sur Marie dans les arts ou comme documentaires sur les apparitions et sanctuaires, et un nombre moins important de films qui situent la Vierge dans la vie journalière du peuple croyant. L'encyclopédie mariale *Théotocos* consacre deux articles à Marie dans le film. P. Regnoli examine la possibilité de représenter le surnaturel par l'image cinématographique³, et R. Chiti établit l'inventaire des films portraitant Marie (62 films de 1897 à 1950)⁴. Nous retrouvons ces deux articles, légèrement retouchée et augmentée pour ce qui est de la contribution de Chiti, dans la version espagnole de *Théotocos*⁵. Il faudra attendre la publication du *Nuovo Dizionario di Mariologia*⁶ pour trouver un traitement adapté aux temps et aux circonstances nouveaux. R. Esposito, l'auteur de cette contribution, se sert d'une catégorisation plus ample et plus détaillée que les auteurs mentionnés précédemment. Il distingue par exemple entre films positifs (favorable à Marie) et critiques, et tient compte

d'œuvres à contenu marial épisodique, mixte ou indirect. Regrettant la lenteur avec laquelle l'Eglise a adopté les moyens de communication sociale et le cinéma, l'auteur se rend compte de l'énorme difficulté à projeter sur l'écran des réalités spirituelles qui sont accessibles seulement par le biais de la théologie négative ou de spiritualité apophatique. Avec d'autres, il regrette l'absence de chef-d'œuvres de taille qui pourraient servir de modèle d'inspiration pour la production cinématographique sur Marie. A. Sandner, dans sa contribution au *Marienlexikon*⁷, se limite à de brefs commentaires de quelques films d'origine allemande surtout. A juste titre, l'auteur fait remarquer que pour le film marial l'intérêt esthétique l'emporte parfois sur l'intention religieuse, et le désir d'expérimentation sur celui de la pastorale. "Marie à l'écran" de P. Malone⁸ offre un bref historique du film marial de 1897 à 1992, alors que R. Zwick se livre à un examen approfondi et systématisant des films les plus importants créés depuis 1940 et ayant trait, de près ou de loin, au thème marial. Si le travail de Malone se contente d'un développement explicatif, celui de Zwick est plus critique. Il examine les portraits cinématographiques de Marie selon leur penchant d'actualisation ou de transfiguration, et les classe quant à leur valeur de "provocatio ad salutem"⁹

Evidemment, il existe un nombre d'articles plus modestes, c.à.d. des recensions de films particuliers ou des chroniques partielles.¹⁰ A ce jour, le travail le plus complet sur Marie dans le film a été écrit par Michael P. Duricy. Il s'agit d'un travail de licence en théologie mariale¹¹ dont la recherche est basée en partie sur les collections de vidéocassettes en possession de la Marian Library de l'Université de Dayton (Ohio, E.U.). Cette thèse, organisée en cinq chapitres, passe en revue la littérature sur le thème et les documents du magistère sur les moyens de communication sociale, avant de retracer les périodes importantes de l'histoire du film et la place de Marie dans

les différents courants ou tendances cinématographiques. La part du lion de la thèse revient à l'enquête et à l'analyse de plusieurs centaines de films à contenu marial. Le dernier chapitre reprend les résultats de l'enquête pour les situer dans une perspective et prospective théologiques. Le travail de M. Duricy, bien qu'axé avant tout sur les films de langue anglaise, est pour le présent ce qu'il y a de plus complet sur la question, avant tout grâce à une filmographie exhaustive et l'ampleur du contexte historique et technique qui soutient et situe cette vaste entreprise d'analyse et de synthèse.

2. Au gré des styles et des tendances

Le film marial ne peut pas être étudié comme phénomène isolé. Il fait parti, du moins dans les grandes lignes, de l'histoire du cinéma depuis ses débuts, et bien sûr en particulier de son expression religieuse.¹²

2.1 Du pèlerinage marial à l'image pieuse

Ainsi de *film d'actualité* (1895-1915) contient des reportages à caractère marial. Peuvent être signalés ici les documentaires sur *Montserrat*,¹³ *Lourdes*¹⁴ et, entre autres, *Oberammergau*¹⁵. Commençant à la même période, il y a un autre genre de films qui n'est pas sans intérêt pour notre sujet d'étude. Il s'agit des *Passions et Vies du Christ* dans le cinéma muet (1897-1927). Ces vies sont parmi les sujets les plus souvent abordés par le cinéma muet. Nous trouvons dans cette catégorie une centaine de films tournés principalement en France, aux Etats-Unis, en Italie et, avec moins de fréquence, en Allemagne. Les Vies et Passions du Christ sont du théâtre filmé, inspirées par les illustrations de la Bible de Jacques Tissot et Gustave Doré, et le résultat d'un procédé enclin à photographier un tableau vivant plutôt que de décrire une scène par l'image¹⁶. Parmi les premiers directeurs de *Passions* nous trouvons L.J. Vincent (1898), S. Lubin (1898/99)

et W. Haggard¹⁷. Nous avons ensuite, en 1907, *La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* de Ferdinand Jecca et Lucien Nonquet, et par la suite une série de vies du Christ parmi lesquelles nous ne voudrions mentionner que les plus connus: *From the manger to the Cross*¹⁸, *Star of Bethlehem*¹⁹ et *King of Kings*²⁰. Le portrait de Marie dans ces films à un caractère quelque peu statique, distant et rigide. Il s'agit en somme, d'une transposition assez fidèle de l'image pieuse de l'époque, mais elle ne manque pas, par ailleurs, d'une certaine qualité et attrait humains. Dans le film de Sidney Olcott nous trouvons pour la première fois des effets de lumière utilisés par la suite de manière habituelle pour suggérer le spirituel et le transcendant. Au moment de l'Annonciation, la personne de Marie est baignée dans une flaque de lumière, alors que l'ange Gabriel a l'aspect d'un fantôme dû au procédé de "double exposition". Dans *King of Kings* la figure de Marie a un caractère plus romantique, très aimable et gentil. Le récit ignore les évangiles de l'enfance, ce qui fait que rôle de Marie est avant tout celui d'intercesseur (guérison d'un enfant aveugle et protection lors d'un tremblement de terre après la mort de Jésus). En général, nous pouvons dire que le portrait de Marie se distingue par une douceur un peu simpliste et rigide, qu'il est peu réaliste et quelque peu théâtral, doté d'un optimisme à toute épreuve, mais un peu trop facile et creux. C'est cette image de Marie qui se maintiendra jusque dans les années 50.

2.2 Du contrepoint moral au reflet transcendantal

Dans la période suivante (1910-1930), qui est consacrée au *mélodrame*, le film fait un bond en avant. Ce genre, aidé en cela par le progrès de la technique cinématographique, introduira dans le cinéma le film dit narratif. Les différentes séquences sont plus denses et plus rapides, rehaussant ainsi le réalisme du récit. Un bon exemple de cette nouveauté est le film *Intolerance*

(1916) de David W. Griffith qui se veut à la fois exorcisme et condamnation de la violence et de l'intolérance. Ce film comporte deux scènes mariales. Mère tendre et douce à Cana, Marie souffre de l'intolérance et de ses conséquences brutales jusqu'au pied de la croix. Elle partage le sort d'autres mères portraitées dans le film. Griffith donne à son film un caractère émotif et sentimental qui, doublé d'une note fortement moraliste, dominera l'histoire du film pendant le quart de siècle qui vient. Il faut également noter, pour cette période, l'affinité entre le film mélodramatique et l'opéra. En l'absence de son et de couleur, le film se sert d'éléments mélodramatiques accentuant l'emphase du geste et de l'émotion. L'intrigue est complexe et le dénouement dramatique, comme c'est le cas pour le film *Ma Madone* (1915) de Alice Guy Blaché. Dans ce mélodrame, Robert, un pauvre peintre, a une apparition de la Vierge et va à la recherche d'un modèle capable de capter la beauté de l'apparition. Il le trouve dans la personne de Lucille, une prostituée. Il en tombe amoureux, trouve gloire et richesse, se détourne alors de Lucille, est accusé de meurtre mais sauvé *in extremis* par Lucille, et se réconcilie avec elle précisément sous la peinture de la Madone. En général, le mélodrame se marie mal avec les vies de Jésus. La présence de Marie dans ce genre est celle d'un contrepoint moral et symbolique. Elle entre dans la vie des gens et de tous les jours pour apporter confort et rappeler la différence entre le bien et le mal. Ou bien encore, un passage de la bible avec Marie est utilisé pour agrémenter une scène de l'histoire profane, comme c'est le cas pour le film *Ben Hur* (1925).

Les années 1930-1950 sont marquées par le *film épique*. Il représente ce qu'on a coutume d'appeler l'âge d'or de Hollywood. Ces années marqueront l'avènement du film parlé et de la couleur, mais également l'imposition aux USA du fameux Code de Production (1934) interdisant la présentation de nudité, prostitution et homosexualité. Le cinéma devient un passe-temps

populaire²¹. Parmi les films les plus célèbres de l'année la plus célèbre de cette période nous trouvons des noms tels que *Stagecoach*, *Goodbye Mr. Chips*, *The Hunchback of Notre Dame*, *Gone with the Wind*, et le *Wizard of Oz*, le deux derniers faisant partie des classiques de la mythologie américaine. Parmi les films à contenu marial sont à mentionner une série de vies du Christ tournée au Mexique dans les années 40, par exemple *Via Crucis del Señor por las Tierras de España* (1940) par José Luis Saenz de Heredia; *Jésus de Nazareth* (1942) de José Diaz Morales, et *Maria Magdalena* (1946) signé Miguel Contreras Torres. *I.N.R.I.* de R. Wiene a été réédité en 1934 sous le titre de *Crown of Thorns* et synchronisé en anglais. Le film marial le plus connu de cette période est sans aucun doute le *Song of Bernadette* (1943), avec Jennifer Jones dans le rôle d'une Bernadette innocente et affable, mais plus iconique que réaliste. La présence de Marie et son caractère surnaturel sont symbolisés par une intense lumière et le bruit et mouvement du vent. La figure de Marie est visible. Elle est entourée d'un halo ou mandorle incandescents; elle sourit gentiment, mais reste distante.

2.3 De l'anti-icône au nouveau réalisme

Le film épique est remplacé par des tendances plus réalistes, en particulier par le *mouvement néo-réaliste italien*. Le film néo-réaliste, qui est en vogue pendant les années 1946-1959 et rappelle des titres tels que *Ladri di bicicletta* de Vittorio de Sica (1948), rejette le vedétariat Hollywoodien et la rhétorique et le penchant pour le spectacle de l'ère fasciste. Il se penche sur les réalités quotidiennes des gens simples et avec les gens du peuple comme acteurs. Le même régisseur, V. de Sica, avait tourné en 1944 *La porta del cielo* sur le sanctuaire de Loretto. A son tour, Roberto Rossellini, auteur de *Rome, cité ouverte* (1945), fait un film à contenu marial, *Le miracle*, qui mélange néo-réalisme, allégorie, et critique sociale. Une simple

paysanne, Anna Magnani, se trouve enceinte et croit à une conception virginale, alors que le verdict officiel est viol et abus d'alcool. Le titre du film, toutefois, suggère le miracle. Ce film fustige l'hypocrisie du chrétien qui opprime le pauvre. Il existe une certaine affinité entre le film néo-réaliste et le *film noir* américain représenté p. ex. par *Double Indemnity* (Wilder, 1944) et *High Noon* (avec Gary Cooper, 1952). Mais le film religieux américain ne s'en ressent guère et reste exempt de l'influence du néo-réalisme italien. *Le miracle de Notre Dame de Fatima* (John Brahm, 1950) reproduit les mêmes caractéristiques d'innocence et de vertu qu'avait Bernadette dix ans auparavant. En plus, ce film donne dans la polémique anti-communiste. Pendant la même période, une série de vies du Christ ont vu le jour, parmi lesquelles *Return to Nazareth* (1955, John T. Coyle), *I Beheld His Glory* (1952, Irving Pichel) et les films faits par Edward Derr pour *Family Films*. Il s'agit, en général, d'illustrations de la Bible d'une piété un peu mièvre et superficielle, voire superstitieuse. La littérature biblique semble être de mise²². L'illustration des mystères du chapelet (Patrick Peyton et son Family Theater, 1957) font preuve du même style de dévotion, mais sont plus expansifs du point de vue contenu et trame.

C'est dans les années 60 qu'interviendra la rupture avec les conventions cinématographiques jusque-là en vigueur, aussi bien dans le film religieux que profane. C'est le temps de l'existentialisme au cinéma, et la narration linéaire doit faire place à un récit plus fragmenté reflétant le caractère problématique de l'existence humaine et l'importance de l'intériorité subjective de l'individu. La *Nouvelle Vague* mettra en pratique ces principes, aidée en cela par le tournage sur place, l'utilisation de la lumière naturelle, du son direct et des caméras portatives (voir J. L. Godard, *Breathless*; A. Resnais, *Hiroshima, mon amour*, 1959). L'influence de la *Nouvelle Vague* française est de courte durée. Celle des Etats-Unis s'exprimera plus sur le

contenu que sur la forme, et produira *Bonnie and Clyde* (1967) et *The Graduate* (1967), s'attaquant par-là aux tabous de la violence, de la mort et de la sexualité. La répercussion de cette libéralisation sur le film religieux et marial ne se fera pas attendre et s'exprimera avant tout par la critique religieuse et une hostilité non dissimulée contre le christianisme institutionnel²³. Ainsi, en 1962 un groupe de réalisateurs (R. Rossellini, J. L. Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti) créent *Rogopag* ou *Lavage de cerveau*. Le segment fourni par P. Pasolini, appelé *La Ricotta* relève le contraste entre la solennité dans le jeu de la Passion à Oberammergau et le comportement moins que respectable des acteurs entre deux scènes. De manière semblable, *La Voie lactée* (1969, Buñuel) oppose la dévotion populaire et mariale – vue de manière positive – aux controverses doctrinales souvent violentes tout au long de l'histoire chrétienne. J. L. Godard a choqué le monde avec son *Je vous salue Marie* (1984) relatant une conception virginale sous forme de film noir, utilisant pour le faire la métaphore mariale plutôt qu'une image stylisée de la Vierge. Le film dénonce en fait l'opposition des sexes conditionnée par la sexualité, et utilise pour le faire le motif de la conception virginale. Cette tendance anti-conventionnelle ne s'arrête pas devant le film d'animation comme nous pouvons le voir p. ex. dans *A Charlie Brown Christmas* (1965) et *It's Christmas Time, Again, Charlie Brown* (1992), les deux du même réalisateur, B. Melendez, qui entend montrer du doigt le décalage entre le sens profond de Noël et sa profanation. On peut noter pour cette période un bon nombre de films à contenu marial, entre autres parmi les meilleurs films sur Jésus, tels que p.ex. *Jésus de Nazareth* de Zeffirelli et *L'évangile selon Saint Mathieu* de Pasolini.

Le renouveau marial qui intervient dans les années 80 imprime une marque spéciale sur le film religieux. Pendant cette période, le nombre de films marials, distribués avant tout sous

forme de vidéocassette, augmente considérablement. Parmi les nombreux documentaires, nous pouvons signaler des douzaines de reportages sur des apparitions mariales récentes, et sur des sanctuaires. Sont à relever la série de films marials par Bob et Penny Lord, le documentaire de Jean Whalen sur Fatima (1985), et le long métrage de Jakov Sedlar sur Medjugorje qui porte le nom de *Gospa* (1995). La piété mariale de Jean-Paul II a aussi pu avoir une influence sur la plus grande diffusion du film et de la vidéocassette à caractère marial. En plus, on peut imaginer une certaine réaction contre l'attitude négative, voire hostile de la période précédente à l'égard du fait religieux en général, et la dévotion mariale en particulier. Réclamant ses droits, le public se tourne vers des formes traditionnelles de piété et de films marials, comme c'était le cas pour *Marie de Nazareth* (1992) de Jean Delannoy et son portrait plutôt conventionnel de Marie. En mettant l'accent sur le caractère ordinaire des gens et de leur vie, le film donne une place spéciale et prépondérante aux femmes.

3. Les documentaires marials variés

Après avoir essayé de situer le film marial dans son contexte historique et stylistique, nous pouvons nous tourner maintenant vers une analyse partant sur les différents genres de films marials. Prenant comme point de départ la collection de films marials de la Marian Library de Dayton, USA de 1034 titres, nous pouvons distinguer les catégories suivantes: (1) Conférences mariales filmées (108 documents); (2) Documentaires marials variés; (3) Longs métrages à caractère dramatique. Ces grands ensembles peuvent être subdivisés. En le faisant, nous suivons les sous-ensembles proposés par M. Duricy.

Il distingue dans les catégories des conférences filmées celles qui ont une valeur spécifiquement catéchétique et les contraste avec le grand nombre de causeries filmées sur les

apparitions. Dans une troisième sous-catégorie sont classés les films aux titres variés. La catégorie des conférences filmées est axée sur le seul enregistrement de la parole du conférencier, et se sert en général d'une technologie simple (1-3 caméras). Il n'est pas sans intérêt de relever que ces conférences mariales filmées ne remontent pas au-delà de 1950. Il est frappant de voir le grand nombre de conférences sur les apparitions (32). Dans la catégorie des conférences catéchétiques (44) nous trouvons des thèmes principalement pour adultes, mais pas exclusivement. La plupart des conférences représentent une théologie mariale équilibrée, avec quelques exceptions, toutefois, dans les deux sens, progressiste et intégriste ou du moins traditionnel. Dans la grande majorité, ces conférences suivent l'enseignement marial du concile Vatican II. Parmi les thèmes traités, nous notons des références mariales à la Communion, l'Eucharistie, l'Esprit-Saint, et le rosaire. Certains thèmes ont été traités à plusieurs reprises, p.ex. la spiritualité de Montfort, le nouveau dogme proposé, Marie dans l'art, les associations pieuses et, surtout, Marie et l'œcuménisme.

Les documentaires reflètent une catégorisation semblable à celle des conférences. Nous distinguons ici les documentaires à caractère dévotionnel et ceux qui adoptent une perspective plus académique (71 titres). Dans cette dernière catégorie nous trouvons une majorité de documents sur Marie dans l'art (62). Le premier de ces documentaires sur l'art marial est *Chartres* (1924) de J. Gremillon, le plus récent en date *Crowning Glory* (1999), une vidéo sur la place de Marie dans l'art portugais. Ici encore, il est intéressant de voir la distribution statistique de ce genre. De deux films artistiques en 1930, le nombre augmente jusqu'à 22 dans les années 40, et 22 pour la décade suivante. A partir de cette date et jusqu'en 1987 (l'année mariale), il n'y a qu'un seul film qui traite du sujet (*The Rosary in Art*, 1969).

La part du lion pour les documentaires (224) va aux monuments et expressions diverses de la piété mariale. Nous signalerons, en premier lieu, les documentaires sur les sanctuaires et/ou les apparitions qui s'y rattachent. Nous avons 30 documents sur Lourdes et son histoire, 21 sur Fatima, 11 sur Guadalupe, 3 sur Garabandal, 4 sur Conyers, et 33 sur Medjugorje. Dans ce groupe très important du point de vue numérique (nous y avons aussi des documents sur Pompéi, Montevergine, Montserrat, Oropa, Czestochowa), les documentaires tels que *Fatima: le miracle du soleil* (Jean Whalen, 1983) occupent une place spéciale tant quant à la qualité que quant à leur très large diffusion. Cette catégorie comporte également des films sur les églises mariales de renom (Chartres, Notre Dame de Paris, Basilica of the Immaculate Conception, Washington, etc.). Un autre sous-ensemble de documentaires traite d'événements spéciaux relatifs à l'histoire de la dévotion mariale, tel que *Proclamation du Dogme de l'Assomption* (Gaumont, 1950) ou les documentaires sur les visites de Jean Paul II aux sanctuaires de Lourdes (1983) ou Guadalupe (ABC/TV, 1983), en particulier sur le chapelet mondial prié par le Pape à l'aurée de l'année mariale de 1987 avec la participation des fidèles d'un grand nombre de sanctuaires marials, de Fatima à Czestochowa et de Bombay à Manila.

Les documentaires à caractère dévotionnel existent de longue date et représentent des documents historiques d'une importance certaine vu leur distribution dans le temps. Ces documentaires remontent à 1899 avec le court métrage de E. Thévenon sur *Gens quittant l'église du rosaire à Lourdes*, suivi en 1906 du *Monastère de Montserrat* par Alice Guy Blaché. Un directeur italien inconnu tourne *Notre Dame de Paris* en 1911. La production augmente dans les années 20 (5), 30 (7), 40 (15), 50 (30), mais baisse considérablement dans les années 60 (7) et 70 (5), pour remonter dans les années 80 (35 titres, grâce surtout au phénomène de Medjugorje)

avant d'atteindre un sommet dans la décennie suivante (1990: 92). Un certain nombre de titres devraient être mentionnés: *Marie, fille de Nazareth* (1965, Jacques Celef), la série de documentaires tournés par Bob et Penny Lord (*Our Lady of Pontmain*, 1976; *Our Lady of Knock*, 1976), le film de Stanley Karminski *A Message of Peace* (1984) sur Medjugorje et sur le même thème celui de John Bird *The Madonna of Medjugorje* (1987). Les années 90 ont encore vu augmenter le nombre de films sur les apparitions en général (32), sur Fatima et Lourdes, mais également sur des sites récents tels que San Nicolas (Argentine), Akita (Japon) et Naju (Korea).

Toutefois, la création de documentaires ne se limite pas aux apparitions. Il existe aussi un éventail assez vaste de thèmes sur les mouvements et la dévotion marials. L'augmentation évidente dans la production de documentaires, spécialement à partir des années 80, témoigne d'un intérêt nouveau et évident pour la personne et la mission de Marie. Faut-il ajouter que la part du lion de cette création revient à l'Amérique, mais qu'il existe aussi en Europe des signes très encourageants d'un certain renouveau marial. Nous voudrions pour preuve les cinq documentaires montrés par ARTE dans les années 90, càd. *La force des visions* (1996, Ana Cristina Fernandez) sur Fatima, Lourdes, Escorial ; *Senhora aparecida* (1994, Pedro Coreo Martins) sur des formes de dévotion populaire au Portugal; *L'Ave Maria d'Aaron Neville* (1992, Meinholf Fritzen) sur Marie dans les chansons de Neville, et du même réalisateur *Lady Madonna* (1990) sur la fameuse chanson des Beatles; *Marie Moderne* (1997, Jürgen Hille) sur Marie dans l'art contemporain et la photographie, et le documentaire français de Daniel Facerias sur le sanctuaire de Lourdes de la même année.

4. Les vies de Marie

Le film artistique (long métrage, drama, film à thème, film narratif) est certainement la catégorie la plus riche et la plus complexe de tous les documents cinématographiques qui traitent de Marie. Nous distinguons ici deux catégories très vastes: une qui présente Marie comme figure réelle, voire historique, reproduisant sa vie ou certains aspects de sa biographie. Sont inclus dans cette catégorie les films qui montrent Marie comme figure transtemporelle, dans la gloire mais présente à et intervenant dans l'histoire du salut, p. ex. à travers une apparition. Dans la deuxième catégorie nous essaierons d'approcher Marie comme symbole ou présence symbolique.

Dans la première catégorie nous comptons 72 titres de films considérés ou bien comme "Vie de Jésus" ou plus spécifiquement comme "Vies de Marie". Parmi ces 72 films, 62 répondent au sigle "Vie de Jésus" dans lesquels Marie joue un rôle secondaire, et parfois insignifiant. Dans le deuxième groupe, consacré à la "biographie" de Marie, nous avons 9 titres.

Mater Dei (1950, Dom Emilio Cordero)

The Nativity (1978, Bernard L. Kowalski)

Marie et Joseph; Une histoire de foi (1979, Eric Till)

Miriam of Nazareth (1987, Vincenzo Labella)

Maria (1992, Rosa Perahim et José Castan)

Per amore, solo per amore (1993, Giovanni Veronese)

Marie de Nazareth (1993, Jean Delannoy)

Mary, Mother of Jesus (1999, Kevin Conner)

Maria, figlia del suo figlio (1999, Goffredo Lombardo)

Parmi ces films nous voudrions signaler *La nativité* de Kowalski (1978) et sa façon créatrice de rendre visibles les évangiles de l'enfance, en particulier la scène de l'annonciation. Marchant le long d'une rivière, un fort vent s'élève pendant que Marie est en conversation avec une présence mystérieuse, suggérée par le reflet du soleil dans l'eau. Elle s'agenouille dans un mélange de crainte et de respect, puis s'écroule et s'endort en prononçant son fiat. Certains commentateurs y voient une allusion à la conception virginale de Rhea Silvia. Cette même manière indirecte est utilisée afin de peindre la "conversion" de Joseph. Il change son avis sur la grossesse de Marie alors qu'il est debout sur une colline baigné par le soleil. En somme, le surnaturel n'est jamais montré directement, mais se manifeste à travers les actions de ceux qui en sont les témoins. De même, la naissance de Jésus n'est pas montrée et laisse ouverte la question de l'accouchement sans douleurs. Il existe, par ailleurs, une relation affective très spontanée et naturelle entre Marie et Joseph, sans qu'une allusion soit faite au vœu de virginité de Marie.

Mary and Joseph: A Story of Faith (1979) avec Blanche Baker comme Marie et Jeff East comme Joseph, exagère dans le sens d'une inculturation simpliste (un jeune couple américain parachuté dans Nazareth au temps biblique), mais montre les annonces à Marie et Joseph et la naissance de Jésus. Cette dernière, quoique brièvement, indique une naissance douloureuse. Le film se termine avec la visite des bergers. Dans *Marie* (filmé à partir d'une pièce de Daniel Facerias jouée à Lourdes) nous avons comme un contraste entre la maternité de Marie et celle d'Anne. Bien que miraculeuse, la conception d'Anne est accompagnée par les voix d'un chœur d'anges, alors que dans le cas de Marie la présence du messager à l'Annonciation est visible. Cette vidéo couvre toute la vie de Marie, de la conception jusqu'à l'Assomption.

Il existe trois vies de Marie de date récente, représentant trois cultures différentes: les cultures française, américaine et italienne. Il s'agit de *Marie de Nazareth* (1993, Jean Delannoy), *Mary, Mother of Jesus* (1999, Kevin Conner) et *Maria, Figlia del suo figlio* (1999, Goffredo Lombardo). En général, la catégorie appelée "Vies de Marie" est limitée quant au nombre, mais nous constatons une augmentation depuis 1987 qui est semblable à celle des conférences et documentaires sur Marie. Plusieurs de ces films ont été montrés à la TV (américaine et autres), ce qui indiquerait que l'intérêt pour le film marial est plus vaste que seulement catholique.

5. Marie dans les vies de Jésus

Il en va tout autrement des "Vies de Jésus". Nous avons pu repérer 62 films depuis 1897²⁴. Dans ces longs métrages, Jésus joue le rôle principal vu surtout dans le contexte de sa biographie. Dans la plupart d'entre eux, Marie fait une apparition plus ou moins brève, et en tant que figure historique. Evidemment, cette catégorie comprend des genres divers, allant du reportage filmé (p. ex. *Les Jeux de la Passion*), en passant par une série de tableaux vivants, inspirés par des peintures de grands maîtres²⁵, jusqu'aux films épiques ou critiques plus récents de Pasolini et Zeffirelli. Il est aisé de déceler huit périodes dans ce genre ou catégorie:

- 1) De 1910-20, avec 8 titres dont *From the Manger to the Cross* de Sidney Olcott (1912). Ce film comporte les scènes les plus importantes de la vie de Jésus (de l'Annonciation à la Crucifixion) et il est tributaire, comme d'autres films de la même époque, du style *tableau inspiré* grâce à l'art dévotionnel et populaire de Jacques Tissot. Déjà à l'Annonciation, la technique utilisée est celle de l'exposition double (Gabriel) et de la flaque lumineuse sur le visage et personne de Marie.

- 2) Dans les années 20 nous comptons 4 titres dont le fameux *King of Kings* (1927) de Cecil B. de Mille. Le Christ (H. B. Warner) est un homme de vertu, mais sans divinité apparente, alors que Marie se distingue par une beauté plutôt sentimentale et une douceur saccharine. Elle amène un enfant aveugle à Jésus pour qu'il le guérisse, et sa prière vient à bout du désastre naturel qui s'abat sur la région au moment de la mort de Jésus. La vie de Jésus de Cecil B. de Mille est considérée comme étant le meilleur film dans son genre de la période du film muet.
- 3) Pour la période allant de 1929 à 1941 nous ne pouvons signaler qu'un seul film : *Ecce Homo* (1935) de Jacques Duvivier, le premier film parlé sur Jésus. L'histoire se limite à la semaine sainte, de l'entrée triomphale à Jérusalem jusqu'à la résurrection. Marie fait une apparition lors de l'expulsion des marchands du temple, à la Cène, au procès de Jésus, à la flagellation, sur la *via dolorosa*, au pied de la croix et lors de la déposition du corps.
- 4) De 1941-1950 notre database indique deux vies du Christ du Mexique, c.à.d. *Jésus de Nazareth* (1942; J. D. Morales) et *El martir del Calvario* (1950; M. Morayta Martinez). Le deuxième film mentionné a été montré à Cannes en 1954. Il présente des ressemblances avec le film de C. B. de Mille, et couvre les épisodes de la vie publique de Jésus jusqu'à la mort et la résurrection. Ici encore, Marie, habillée comme religieuse, arrête par ses prières le tremblement de terre qui suit la mort de son fils.
- 5) Dans les années 50 nous notons une augmentation sensible des "biographies" du Christ (9), avec des titres tels que *Il Cristo proibito* (Malaparte, 1951), et *Il figlio dell'Uomo* (V. Sabel, 1954) tous deux venant d'Italie. A retenir également les œuvres des américains John T. Coyle, Irving Pichel, Edward Dew (pour *Family Films*) et Joseph I. Breen (pour *Family*

Theater). Le genre tient beaucoup de la bible illustrée, encore et toujours, il semble. Marie y tient une place préminente, spécialement dans les films sur les mystères du rosaire du P. Peyton. Les portraits de Marie correspondent, pendant cette période faste pour la dévotion mariale, au style un peu mièvre et bon enfant de l'époque qui reflète à la fois une piété artistique et sentimentale et une interprétation exagérément littérale des textes bibliques.

- 6) Dans les années 60, trois vies de Jésus ont été portées à l'écran qui représentent un certain intérêt pour notre thème. Il s'agit de *The King of Kings* (Nicholas Ray, 1962), *The greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965) et *L'Évangile selon Saint Mathieu* (Pier Paolo Pasolini, 1964). Dans les deux premiers films, celui de Ray plus spectaculaire et flamboyant que celui de Stevens, l'action débute avec la naissance du Christ, en omettant l'Annonciation et d'autres événements miraculeux des évangiles de l'enfance. En fait, dans le film de Ray il n'y pas d'indication positive au sujet de la divinité de Jésus. Par ailleurs, nous y trouvons des scènes fictives telle que cette rencontre entre Marie et le centurion alors que Jésus avait douze ans, ou bien encore la scène dans laquelle Marie s'occupe d'une prostituée en lui racontant la parabole de la brebis perdue. Dans le film de Stevens Marie réfléchit sur l'événement de la naissance *post factum*, en reprenant et approfondissant les paroles de l'ange à l'Annonciation. Ce film, plus solennel que celui de Ray, n'est pas allergique au miracle. Au contraire, la résurrection de Lazare est montrée explicitement, et le film se termine avec l'apparition de Jésus dans les nuages, après sa mort. Le film de Pasolini est considéré par d'aucuns comme étant la meilleure interprétation cinématographique des évangiles. Contrairement aux deux films mentionnés, Pasolini innove plus quant au style que quant au contenu, se limitant pour ce dernier au récit quasi littéral de Mathieu. Bien que se servant de certains éléments

stylistiques de la période muette (noir/blanc, l'utilisation de tableaux), son film est d'une grande force de conviction et d'authenticité, grâce surtout à l'emprunt qu'il fait au néo-réalisme italien. Le contenu marial présente un intérêt certain. Est à relever p.ex. le contraste entre Marie de la crucifixion et Marie de la résurrection. Le rôle de Marie est tenu par Susanna, la mère de Pasolini. Elle représente une femme-mère d'une grande force dramatique, terrassée par la douleur. A l'annonce de l'ange de la résurrection, la peine et la tristesse de Marie se muent en joie et en un grand élan vital. Le fameux passage soi-disant de rejet (mère et frères de Jésus), n'est pas conçu comme scène anti-mariale. Au moment d'entendre les paroles dures de son fils, Marie, déçue et triste se détourne d'abord de son fils, mais manifeste acceptation, paix et amour pour son fils lorsque celui-ci conclut: 'quiconque accomplit la volonté de Dieu est ma mère ... '.

7) Le Messie de Roberto Rossellini (*Il Messia*, 1970), confirme la tendance observée chez Ray et Stevens. La vie de Jésus se sécularise. En conséquence, les scènes à teneur miraculeuse sont supprimées, ce qui entraîne aussi une diminution des scènes mariales. A l'opposé de cette tendance, nous trouvons pendant cette décennie (1970-1980) un exemple de vie de Jésus qui est très complet quant au contenu et d'une innovation certaine quant au style. Il s'agit du film de Franco Zeffirelli, *Jésus de Nazareth*, réalisé en 1977 pour la chaîne de télévision NBC. Le sujet est traité avec révérence, mais en tirant profit des connaissances contemporaines en matière d'exégèse et d'histoire. Pourtant, Zeffirelli ne suit pas servilement le texte biblique. Il a su l'intégrer avec bonheur dans un narratif engageant, mais en évitant de trahir la vérité historique, théologique et spirituelle du message évangélique. Les scènes mariales reflètent cette approche. Zeffirelli inclut dans son film les fiançailles avec Joseph qui sont célébrées

dans une ambiance de joyeuse festivité. L'Annonciation se produit pendant la nuit. Marie est réveillée par une présence invisible, suggérée par l'intense lumière qui se déverse par la fenêtre de sa chambre à coucher. L'événement montre les réactions humaines successives de Marie: son appréhension, l'intensité du dialogue, son consentement et son *fiat* paisible et respectueux. Le film montre la visite à Elizabeth et le voyage avec Joseph à Bethléem. La naissance de Jésus est présentée avec délicatesse, évitant d'exposer l'événement lui-même, mais soulignant l'inconfort de Marie en suggérant qu'une naissance douloureuse n'est pas en contradiction avec la virginité perpétuelle. Circoncision, adoration des mages, fuite en Egypte et Bar Mitzvah de Jésus (après la scène de Jésus avec les maîtres de la loi au temple) sont partie intégrante du film. La scène ou passage concernant la mère et les frères fait de Marie la protagoniste principale. A un étranger qui exalte sa maternité, elle répond: *Tous ceux qui croient dans notre père qui est aux cieux est son frère, sa sœur et sa mère.* La scène au pied de la croix est touchante. Elle couvre en détail, non seulement Jean 19,25-27 et l'agonie de Jésus, mais également la ferveur et la douleur de Marie au moment de la mort et de la déposition de Jésus, évitant sentimentalité exagérée ou affection théâtrale. En somme, ce film – grâce entre autre à sa durée prolongée (6 heures) – comporte un contenu marial très complet.

8) On peut constater que les années 60 et 70 n'ont pas vu la disparition des vies de Jésus et de Marie. La décroissance notée pour les documentaires (conférences) est réelle, mais c'est surtout le caractère de l'image de Marie qui change. La figure distante et romantique est remplacée par un caractère plus terre-à-terre et prosaïque, voire critique ou est conçue comme parodie²⁶. La période qui s'ouvre, souligne encore le besoin d'innovation. Tel est le cas pour le film de Franco Rossi, *Un Bambino di nome Gesù* (1987), qui explore les années cachées de

la vie de Jésus. Le film débute avec le temps après la fuite en Égypte et insiste surtout sur la relation entre Jésus et Joseph, n'accordant qu'un rôle mineur à la mère de Jésus. Tel est aussi le cas pour le film de Martin Scorsese, *La dernière tentation de Jésus* (1988) qui a fait l'objet de maintes controverses. Dans ce film, Marie tient un rôle plutôt mineur, dû entre autre au fait que Scorsese ne traite que de la vie adulte de Jésus. Ce qu'on peut dire au sujet de Marie, c'est qu'elle n'a aucune conscience de la destinée et de la mission spéciale de son fils. Au contraire, elle semble porter tous les doutes du réalisateur. Implorant son fils adulte de retourner à la maison, celui-ci rétorque qu'il n'a pas de mère, seulement un père qui est au ciel. En pleurant Marie, le supplie : 'Ne me dis pas cela' ! Elle est fermée et reste obtuse à toute allusion au caractère surnaturel de son fils²⁷. L'exiguïté de l'information sur Marie est due à la concentration sur la vie adulte de Jésus. Le film de Scorsese, en plus des événements mentionnés, ne comporte que deux autres interventions de Marie, l'une où elle est montrée brièvement à la dernière scène, et l'autre où elle observe la crucifixion de Jésus et l'entend lui demander pardon pour avoir été un si mauvais fils. Sans être totale, la rupture de ce film avec les évangiles est plus que fortuite. Le Christ de Scorsese est d'un caractère instable et peu fiable, ressemblant plus au héros de *Taxi Driver* qu'au Messie des évangiles, et cela malgré la mise en garde de Scorsese qu'il s'agit d'un film qui décrit un combat spirituel et qui n'intend pas être un récit biblique.

Il existent aussi, pour cette période, un certain nombre de films sur la vie de Jésus tournés dans une perspective protestante²⁸. Suivant fidèlement les récits évangéliques, ces films accordent une attention objective à Marie, en se limitant toutefois aux scènes explicitement mariales, c.à.d. les récits de l'enfance, Cana, et la crucifixion de Jésus.

6. Le surnaturel a l'écran

Il nous reste à étudier les films qui traitent d'apparitions de la Vierge, non du point de vue documentaire mais dramatique. Dans cette catégorie nous comptons 26 titres. Ce genre débute avec le film *Bernadette de Lourdes* (1919), un film dont nous ne connaissons que le titre. Dans les années 20, nous avons d'autres exemples provenant de France : *Le miracle de Lourdes* (B. Simon, 1926) et *Vie de Bernadette* (R. Chiti, 1929), ainsi que le film portugais *Fatima Milagrosa* (R. Lupo, 1928). Après l'austérité des années 30, nous avons dans les années 40 deux films mexicains: *La Virgen Morena* (Gabriel Soria, 1942) et *La Virgen que forjà una Patria* (Julio Bracho, 1942) relatant l'histoire, tant de fois contée, de la Vierge de Guadalupe. Le seul autre exemple de cette décennie est peut-être aussi le plus fameux du genre : *Song of Bernadette* (Henry King, 1943). Ce film, très prisé en son temps, a gardé une certaine popularité. On a pu vanter sa beauté esthétique, mais regretter son manque de profondeur émotive. Marie, la Vierge en gloire, est en fait plus romantique que glorieuse. Tout en étant dans la gloire, elle est rendue visible au spectateur, une femme concrète et élégante, presque mondaine (Linda Darnell). Pendant les années 50, nous voyons apparaître quatre titres, dont trois avec référence à Fatima qui était, à cette période encore, de grande actualité. Le plus populaire film sur Fatima est de la main de John Brahm et s'appelle *The Miracle of Our Lady of Fatima* (1952). Il comporte un message anti-communiste très prononcé et reflète la mentalité américaine de ce temps. La représentation de Marie reste, comme dans le *Chant de Bernadette*, concrète et de ce monde, mais unidimensionnelle et sans profondeur, un exemple typique de surimposition cinématographique. Les deux décennies qui suivent (60 et 70) ne produisent qu'une série de 'video-strips' (de courts métrages pour vidéo) de Don Bosco Multimedia, tels que *Our Lady of*

Guadalupe (1977), *Our Lady of Fatima* (1978) etc. Ces courts métrages ont un caractère catéchétique, avant tout, et peuvent être comparés à des bandes dessinées.

Il y a sept titres dans les années 80, reflétant un renouveau marial dans tous les domaines. Trois de ces sept films traitent du thème de Guadalupe. Il s'agit de *Once on a Barren Hill* (Hugh Noonan, 1985), *La Virgen de Guadalupe* (Alfredo Salazar, 1987) et *El gran acontecimiento* (un film animé de Fernando Ruiz Alvarez, 1981). Dans le film de Noonan, Marie prend le parti des indigènes, dans celui de Alvarez l'apparition de Marie ressemble à une fleur qui s'épanouit ; elle se retire et disparaît dans un globe lumineux. *The Day the Sun Danced* de Steven Hahn (1988) est un autre exemple de l'irruption de l'animation cinématographique dans le film marial. Notre Dame apparaît sous une forme pleinement humaine, mais rayonne dans un globe de lumière blanche. Nous avons ensuite, et d'une importance spéciale, le film *Bernadette* de Jean Delannoy (1988). La manifestation surnaturelle de l'apparition est sauvegardée par l'utilisation du vent et de la lumière. Nous retrouvons la même technique dans la scène de l'annonciation de son film *Marie de Nazareth*, de 1993. Daniel Costelle se sert d'une autre méthode pour représenter le surnaturel. Dans son film *Apparitions at Fatima* (1994), Marie (Randi Ingermann) apparaît surimposée par voie de double exposition, mais elle est simultanément cachée ou obscurcie par une intense lumière blanche. Deux films récents, bien que tournés sur le thème de Medjugorje et Fatima, ne font qu'indirectement référence aux apparitions attachées à ces noms. *Gospa* (Jacov Sedlar) ne donne qu'une place très limitée aux apparitions et messages de Medjugorje, mais fustige les violations des droits humains par l'autorité communiste. De manière semblable, *A State of Emergency* (Richard Bennett, 1986) met en garde contre les dangers des essais nucléaires et ne donne qu'un aperçu passager des apparitions de Fatima.

En résumé sur ce genre, nous pouvons faire remarquer que la grande majorité des films tournés concernent Fatima, Lourdes et Guadalupe. De préférence, le vent et une intense lumière sont utilisés pour suggérer le surnaturel. On observe une certaine tendance à trouver des alternatives à une représentation du surnaturel trop anthropomorphe. Une de ces alternatives semble être le film animé avec ses possibilités de transposer le surnaturel dans un registre d'altérité, créant ainsi une atmosphère de dépaysement favorable, à l'expérience spirituelle, voire mystique..

7. A la recherche de Marie par le film symbolique

La catégorie de films la plus difficile à cerner est celle du film marial symbolique. C'est aussi la catégorie la plus vaste, et son importance est capitale pour une catéchèse mariale indirecte. D'une manière générale, il s'agit de films qui évitent de présenter la figure concrète de Marie comme *dramatis persona*, mais se servent de certaines caractéristiques de Marie de manière essentiellement symbolique. Les symboles introduits dans le film peuvent être une image concrète (statue, icône, rosaire) ou une parole ou texte (hymne, prière, invocation, etc.). Une deuxième catégorie de symboles recouvre des choses ou des personnes dont certains traits de caractère, modes d'agir ou aspects extérieurs peuvent être associés avec la Vierge Marie. La Marian Library compte actuellement 209 titres de films qui tombent sous le sigle de films marials symboliques.

Evidemment, le thème central, la trame du film n'est pas mariale, mais Marie en quelque sorte se retrouve dans la 'vie quotidienne des hommes', selon Ayfre. Selon cet auteur, les films qui ont cette orientation sont p.ex. *La légende de Sœur Béatrice* (J. de Baroncelli, 1923) et *Il Bidone* (F.Fellini, 1955). Esposito apporte une nuance supplémentaire. Ce que nous appelons ici

films symboliques répond chez lui à des critères de signification mariale dits ‘majeure’ ou ‘accessoire’ pour le film en question. Duricy, à son tour, distingue une catégorie de films marials appelée symbolique. Son traitement du film symbolique est plus complet et plus élaboré que celui de ses prédécesseurs. Il distingue deux formes de symbolisation : celle qui se sert de certaines références tangibles à Marie : la statue, le rosaire, une musique, ou une prière, et celle plus indirecte encore, où p.ex. une héroïne par certains traits de caractère ou des gestes suggère (indirectement) la Vierge Marie, sa personne ou plus communément certaines de ses vertus. Cette dernière catégorie n’a pas été traitée par Esposito, Ayfre et Chiti, par contre nous trouvons des éléments de symbolisme indirect chez Zwick.

Duricy distingue six catégories pour l’utilisation cinématographique de symboles marials (càd. statue, rosaire, musique, prière, etc.). Dans ces films, Marie (par l’intermédiaire des symboles mentionnés) se révèle souvent comme *Dea ex machina*, comme c’est le cas pour ce film très ancien (1904) de Méliès, *La Providence de Notre Dame des Flots*, où un pauvre pêcheur et sa famille sont sauvés des tourments de la misère par la prière devant une image de la Vierge. Une deuxième catégorie tente de faire un rapprochement entre la mort du protagoniste et la présence de Marie. Dans *le Journal d’un Curé de Campagne* (R. Bresson, 1950), ce dernier serre dans sa main un chapelet au moment de la mort. Robert Redford, soldat, récite le chapelet dans *A Bridge too Far* (R. Attenborough, 1977) au moment d’attaquer les positions de l’ennemi, et il est sauvé. Le rôle de Marie est soit d’accompagner un mourant ou de protéger une personne en danger de mort. Un troisième type souligne la vertu de l’acteur ou de l’actrice. Ainsi, Mary Pickford dans *An Arcadian Maid* (Biograph, 1910) abandonne son chapelet avant de commettre un vol, mais le reprend après s’être repentie. Nous trouvons des scènes semblables dans *The*

Hunchback of Notre Dame (W. Dieterle, 1939) *Le Parrain* (F. Ford Coppola, 1972), *Le Nom de la Rose* (Annaud 1987) *Othello* (Zeffirelli, 1986) et *The Choice* (Corey Allen, 199s). Dans la quatrième catégorie nous trouvons Marie, adversaire du mal et des forces démoniaques. *L'Exorciste* de Friedkin (1973) peut être cité comme exemple typique, aussi *Fantasia* de W. Disney (1940), un film animé où la ruée des démons déchaînés (Walpurgis Nacht au son de 'Une nuit sur le mont chauve' de Moussorgsky) est exorcisée par l' 'Ave Maria' de Schubert. La cinquième catégorie suggère une certaine identification de l'héroïne du film avec Marie. Ainsi Deborah Kerr dans *An Affair to Remember* (Leo McCarey, 1956), ou Nathalie Wood comme Maria dans *West Side Story* (1961). Dans ces exemples, comme dans beaucoup d'autres, Marie est 'utilisée' comme idéal romantique, une femme distinguée par sa beauté et sa pureté. Dans une sixième et dernière catégorie, Duricy pense pouvoir voir identifier le symbole marial comme indicatif du caractère ethnique, latin (italien, mexicain ...) surtout, de certains films.

Il est surprenant de voir le nombre de films, parfois très connus et apparemment peu religieux, qui contiennent une symbolique mariale explicite. Pensons seulement à *Romeo and Juliet* (1996, Baz Luhrmann), *Tosca* (1993, Giuseppe Patroni Griffi), *Sister Act* (1992, Emile Ardolino), *The Hunt for Red October* (1990, John McTiernan), *Othello* (1986, F. Zeffirelli), *The Name of the Rose* (1986, Jean-Jacques Annaud), *La Dolce Vita* (1960, Federico Fellini), *La Strada* (1953, F. Fellini) et *Les Misérables* (R. Boleslawski, 1935).

Il existe une catégorie de films marials symboliques qui ne se servent pas d'un objet inanimé, c.à.d. d'une statue, d'un cantique ou d'une prière, mais d'une personne vivante considérée comme symbole marial et constituant ainsi une métaphore mariale traitant par exemple de la conception virginale (*The Miracle* de Rossellini, 1948), *Agnes of God* de Jewison

(1985) et *Je vous salue Marie* de Godard (1985), alors que *The Life of Brian* (1979 , Monty Python Flying Circus) tente d'explorer le thème de la mère du Messie. Ces métaphores mariales sont déterminées à partir d'une référence explicite à la personne de Marie (p.ex. le titre *Je vous salue Marie*) ou par des traits de caractère ou de biographie associés avec la personne de Marie (p.ex. le thème de la conception virginale dans *Agnes of God*). Dans le même sens, Anakin Skywalker, le messie promis de la nouvelle trilogie de *Star Wars* est dit être né d'une mère-vierge.

On peut aller un pas plus loin pour considérer comme symbolismes marials des situations ou surtout des protagonistes féminins qui ne sont pas explicitement désignés comme symboles marials par le régisseur, mais peuvent être perçus comme tels par un public averti. Duricy pense pouvoir identifier des caractéristiques mariales dans les films que voici : *Blanche Neige et les sept nains* (Walt Disney, 1937), *Splash* (comédie romantique de Ron Howard, 1984), *The Natural* (Barry Levinson, 1984), et dans le classique de la mythologie américaine *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939). Dans le cas de *Blanche Neige* nous avons une jeune femme à la fois maternelle et innocente ou pure, engagée dans une âpre lutte contre le mal (la méchante reine), dont la mort ne sera que sommeil et qui est ressuscitée par un prince charmant pour se retrouver, avec lui, dans un château descendu des nues. Evidement, la question se pose : est-ce légitime de monopoliser ce conte de fée pour la cause mariale? Y a-t-il là une propédeutique imagée, un seuil de sensibilité que nous pouvons nous autoriser à franchir pour explorer plus à fond vie et doctrine mariales?

8) Quelques considérations théologiques et pastorales

Le développement du film marial suit les courbes ascendantes et descendantes de la popularité théologique et dévotionnelle de Marie tout au long du siècle passé. Ainsi, nous pouvons distinguer deux sommets dans la production cinématographique sur Marie. Le premier sommet se situe dans les années 30 et 40. Le deuxième sommet se produit dans les années 80 et 90. Pendant ce temps, le portrait filmé de Marie évolue à son tour. D'abord figure statique et distante, mais d'un caractère un peu mièvre, la filmographie de Marie évolue vers le portrait d'une figure d'opéra, quelque peu mélodramatique et théâtrale. Au stade suivant, cette figure d'opéra se mue en héroïne de Hollywood, projetant les caractéristiques superficielles d'un idéal romantique. De vedette hollywoodienne elle deviendra figure rebelle et anti-héroïne au temps du néo-réalisme pour finalement épouser, dans le présent, les traits caractéristiques de jeune fille naturelle et de femme autonome, comme cela peut être vérifié dans les films récents de Goffredo Lombardo (*Maria, figlia del suo figlio*, 1999), Kevin Conner (*Mary, Mother of Jesus*, 1999) et Jean Delannoy (*Marie de Nazareth*, 1993).

Nous avons vu que le film marial ne pouvait être étudié comme phénomène isolé. Il est important, non seulement de connaître l'histoire du cinéma mais de se familiariser également avec le langage et l'herméneutique cinématographiques. L'intelligence de nos contemporains est axée sur l'image, et elle est marquée par elle autant si non plus que par la parole. Or, l'image ne peut pas être évaluée selon les mêmes critères que le texte. Il nous faut donc une herméneutique de l'image, afin de mieux pouvoir analyser et interpréter les contenus proposés par le film marial. Pour cela, il faut tout d'abord connaître les aspects techniques et symboliques du langage cinématographique. Il faut tout d'abord connaître le caractère évocateur de l'image filmée. En même temps, il ne faut pas être

dupe des limitations propres à l'expression cinématographique. Celle-ci se heurte facilement, et presque nécessairement, à la présentation de contenus doctrinaux abstraits. La force et la signification propre de l'image filmée réside dans son caractère propédeutique et sa fonction de synthèse. En d'autres termes, le film marial prépare l'intelligence et le cœur à une attitude positive, et parfois critique, face au phénomène marial. C'est là sa fonction propédeutique. Il a également une fonction de synthèse, résumant de manière simple et attrayante le message marial de l'Eglise. Entre propédeutique et synthèse il y a présentation, explication et assimilation des contenus plus spécifiques ou élaborés de la pensée mariale. Ici, la contribution du film marial sera plus limitée.

Le film marial représente une forme de 'via pulchritudinis', il peut être associé à la voie de la beauté en mariologie. En tant que telle, cette forme d'expression mariale présente des avantages indéniables pour une compréhension plus globale et existentielle de la pensée mariale.

- 1) En effet, le film marial, de par la nature même de l'image et de son caractère narratif, a la possibilité de nous donner une image plus unie et vivante de Marie, évitant par là la fragmentation de sa personne produite parfois par une théologie unilatéralement discursive.
- 2) Le film offre la possibilité de réunir par l'image, la parole et la musique les aspects spirituels et théologiques du message marial. Ainsi, doctrine (jusqu'à un certain point) et dévotion ne seront pas obligatoirement séparées, et l'aspect discursif sera complété par les dimensions affectives et volitives. Tout film marial qui se respecte sera normalement amené à tenir compte à la fois de ce qu'on a coutume d'appeler théologie ascendante (aspects culturels, sociologiques et psychologiques) et théologie descendante (aspects surnaturels, apparitions). En somme, le film marial, tout en courant le risque d'une certaine simplification et superficialité, peut contribuer à la *décomplexification* du message théologique sur Marie.

- 3) La beauté de l'image, la narration plutôt que le discours, la possibilité de créer des impressions et/ou de donner expression visible à des réalités cachées, peuvent faire du film marial un gardien fidèle du *mystère* de Marie, et un guide averti vers un plus grand approfondissement de son caractère ineffable. Le pouvoir évocateur du film marial, et religieux en général, contient un grand potentiel à la fois contemplatif et actif. Par son caractère de synthèse, il favorise la contemplation de la personne de Marie. En même temps, il présente, par son caractère narratif, une motivation certaine en vue de l'action concrète prenant appui sur le rôle de Marie dans l'histoire du salut.
- 4) En plus, le film marial permet de jeter un pont indispensable entre la personne de Marie en tant que figure historique et son rôle et sa signification universels. Son caractère ou pouvoir symbolique permet d'évoquer certains besoins et ambitions humains dans et à travers la personne et la vie de Marie. La même chose est vraie pour l'évocation de la signification profonde de certaines vérités théologiques concernant Marie. Ainsi, la pureté du regard peut suggérer la pureté du cœur, et par là ouvrir le chemin vers une compréhension plus spontanée de la virginité de Marie ou de son Immaculée Conception.

Le film marial, par ailleurs, présente un nombre de difficultés propres à la nature du sujet filmé. Ceci est particulièrement vrai pour les vies de Jésus et de Marie. Il y a d'abord le fait de l'habitude. Le spectateur moyen connaît, souvent jusqu'à l'indifférence, le narratif proposé. Le film qui veut capter l'attention du spectateur, devra donc faire preuve d'innovation ou d'ingéniosité. En même temps, le récit se doit d'être fidèle au texte de l'évangile. Hélas, le langage biblique très souvent contraste et s'oppose au langage de tous les jours. Il existe une autre difficulté : la dynamique de la narration filmée et suivie s'oppose fréquemment au caractère

statique, sous forme de tableaux, des scènes bibliques. Très souvent, le régisseur est amené à intercaler des scènes de remplissage pour assurer le caractère narratif du film. Se pose alors la question du degré de liberté d'interprétation accordée au régisseur. Peut-on faire intervenir des scènes tirées des évangiles apocryphes ? Ou est-ce légitime de faire intervenir l'imagination théologique et le simple bon sens ? Comment faire pour ne pas trahir la doctrine mariale ? Et comment présenter le caractère surnaturel de certains événements sans trahir ni le bon goût ni le mystère profond du récit. Il faut dire ici notre admiration pour les trois récentes vies de Marie (Delannoy Conner, Lombardo). Tous les trois films, présentent un équilibre agréable entre fidélité au message et innovation dans l'approche.

Nous voudrions aussi souligner l'importance pastorale du film symbolique. La présence de Marie y est discrète, voire indirecte. Elle fait partie d'une trame baignant dans le quotidien ou le romantique et, par ce biais, s'approche de l'intérêt ou de la problématique immédiate du spectateur. En plus, elles participent à la solution du 'problème' et exerce ainsi un effet de causalité positive. Toutefois, nous nous devons aussi de mettre en garde contre un symbolisme trop éloigné ou trop partiel (p.ex. Blanche Neige comme symbol de Marie). Cette mise en garde est plus urgente encore face aux films à prétexte idéologique qui utilisent la personne et la vie de Marie pour exprimer unilatéralement une certaine profession de foi sociale ou anti-religieuse (p.ex. Ph. Garrell, *Le lit de la Vierge*, 1969). Est également problématique le film ambigu, tel que p.ex. *Je vous salue Marie* de Godard, qui est trop complexe ou ésotérique pour permettre une évaluation univoque. Il existe, par contre, le film marial à réflexion critique qui peut présenter des possibilités éducatives multiples, à condition d'adresser une problématique réelle (p.ex.

l'opposition entre dévotion et doctrine), un contexte d'interprétation historique objective et la reconnaissance positive du mystère de Marie (voir p.ex. *La voie lactée* de Buñuel).

9) 'C'est le cœur qui doit être touché'

Pour terminer j'aimerais vous livrer deux citations clé pour la compréhension du caractère marial de *La voie lactée* de Buñuel. Ce régisseur qui se définit comme 'athée par la grâce de Dieu', rejette le rationalisme religieux et l'abstraction doctrinale parce qu'ils conduisent, d'après lui, à la violence et à la répression au nom de Dieu. Plaidant la cause d'une rédemption fruit de simplicité, de bonté de cœur, de disponibilité et d'entraide, il accorde à Marie une place prépondérante dans son film relatant les péripéties d'un pèlerinage fictif à Saint Jacques de Compostelle, et qui est en fait un symbole de l'histoire chrétienne et de la condition humaine elle-même. Dans un long segment sur Marie, où celle-ci, par son apparition, convertit deux de ses détracteurs par sa bonté et sa beauté, l'un des deux rationalistes invétérés, mais désormais converti, dit ceci : 'La foi ne vient pas de la raison. C'est le cœur qui doit être touché!' Au cours du même épisode, un curé de campagne réunit autour de lui les convives d'une auberge, entre autres nos deux convertis, pour leur raconter la légende bien connue de sœur Béatrice, la moniale qui, après avoir quitté le couvent pour suivre son chevalier, y retourne pour constater que la Vierge avait pris sa place et tenu son rôle pendant tout le temps de son absence. Le curé termine son intervention avec ces paroles : 'Il n'y a pas de mystère plus profond et plus doux que celui de la Vierge Marie'.

Ces deux enseignements : (1) que le cœur doit être touché pour que la foi soit vraie, et (2) que le mystère de Marie est d'une douceur et profondeur spéciales, constituent comme deux critères de tout film marial digne de ce nom. Dans le même film de Buñuel il y a une scène, où

Jésus guérit un aveugle. L'aveugle guéri interpelle le Christ : 'Montre-nous où est blanc, montre-nous où est noir'. Jésus ne donne pas de réponse à cette question. Il touche l'homme à l'épaule et s'éloigne. L'aveugle guéri, touché dans son cœur, le suit. Nous avons ici un symbole du mystère profond et doux de la Vierge Marie. Touchée dans son cœur et son corps par la main de Dieu, elle le suit jusqu'à la croix et la gloire, et reste avec nous jusqu'à la fin des temps, mystère toujours doux et toujours profond. Respectant ce mystère doux et profond de Marie, le film marial pourra remplir son rôle le plus noble, c.à.d. ouvrir notre cœur pour qu'il soit touché par la grâce de Dieu.

¹J. Roger, *Le Cinéma et la diffusion de la doctrine mariale*. In: Nouvelle Revue Théologique 75 (1953), 182-185.

²A. Ayfre, *La Vierge Marie et le Cinéma*. In: Hubert du Manoir (ed.), *Maria*, vol. V, Beasuchesnes et fils, Paris 1958, 791-810

³P. Regnoli, *La Madonna nel cinema*. Il cinema come mezzo di espressione di realtà ultraterrene. In: R. Spiazzi (ed.) *Enciclopedia mariana Théotocos*, Editrice Massimo, Milano 1954, 724-735.

⁴R. Chiti, *Saggio di filmografia*. loc. Cit., 724-735.

⁵Editciones Studium, Madrid 1960, 168-784.

⁶Edizioni Paoline, Milano 1985, 368-379.

⁷Voir: Film. In: R. Bäumer et L. Scheffczyk (eds), *Marienlexikon*, vol. 2, EOS-Verlag, St. Ottilien 1989, 470-471

⁸P. Malone, *Mary on the Screen*, in: *Compass Theology Review* 26/4 (1992), 25-31.

⁹R. Zwick, *Maria im Film*, in: W. Beinert et H. Petri (eds), *Handbuch der Marienkunde*, vol. 2, Verlag F. Pustet, Regensburg 1997, 270-317.

¹⁰Parmi ces brefs écrits nous avons p. ex. De plume anonyme: Pour vous projections du mois de Marie: films fixes et parlants, in: *Cahiers Marials* 3 (1959), 220-222; L. Böer, *Marienfilme*, in: *Stimmen der Zeit* 148 (1950/51), 461-463; F. Desmond, *Filmstrips and Slides on Our Lady*, in: *Clergy Review* 48 (1963), 326; D. Fothergill, *Mary discovered*, in: *The Month* 247 (1985), 364; H. Jegore (e.a.), *Chroniques cinématographiques et musicales*, in: *Nouveaux Cahiers Marials* 11 (1988), 31-39. Toutes ces références ont été tirées de la *Bibliographica Mariana* de G. Besutti.

¹¹Michael P. Duricy, *Mary in Film*. An analysis of cinematic presentations of the Virgin Mary from 1897-1999: A theological appraisal of a socio-cultural reality. A thesis submitted to the International Marian Research Institute, Dayton/OH 2000, 234 pp.

¹²Voir: R. Cosandey, e.a. *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et Religion*, Presses de l'Université de Laval, Sainte-Foy 1992.

¹³Alice Guy Blaché, *Le Monastère de Montserrat*, Gaumont, 1906.

¹⁴E. Thévenon, *La sortie de l'Eglise du Rosaire à Lourdes avec le transport des malades et des processions solennelles à Notre Dame de Lourdes*, 1989; *Pèlerinage national à Lourdes*, Gaumont, 1903; selon certaines sources Lumière lui-même aurait tourné pendant la même période *La Procession de Notre Dame de Lourdes*.

¹⁵*Les Jeux de la Passion d'Oberammergau* par Charles H. Hurd, 1897.

¹⁶N. Korbon, *Passions et Vies du Christ dans le Cinéma muet (1897-1927)*, pro manuscripto, n.d., 16p.

¹⁷*Sign of the Cross*, 1898/99.

¹⁸*De la crèche à la croix*, Sidney Olcott, 1912.

¹⁹L'étoile de Bethléem, Tanhouser, 1912.

²⁰ Le roi des rois, Cecil B. De Mille, 1927

²¹ C. Parkinson, *History of the Film*. New York: Thames and Hudson, 1946, 85.

²² Voir p. ex. le comportement de Jean et de Marie au pied de la croix dans *I Beheld His Glory*.

²³ Voir: M. Medred, *Hollywood vs. America; Popular Culture and the War on Traditional Values*. NY: Harper Collins Publishers, 1992.

²⁴ Reportage de Ch. Hurd sur Oberammergau

²⁵ A.G. Blaché, *La vie du Christ, onze tableaux*, en 1898-99; 1906, une vie en 25 tableaux sous le même nom, et d'après les illustrations de Jacques Tissot.

²⁶ P.ex. *La Voie lactée* de Buñuel (1968) ; *Life of Brain* (1979) de T. Jones et le film de P. Alexander, *The Thorn* (1974) avec Bette Midler

²⁷ Voir la scène sur le rapport entre Jésus et les anges.

²⁸ Voir p.ex. P. Sykes' *Jésus* (1979), *Behold the Lamb* (1991) par la Happy Church, et *The Revolutionary* de R. Marcarelli.