

RELIGION ET CINÉMA

Michel-M. Campbell

IL N'EST pas facile de donner une vue d'ensemble des études québécoises en cinéma dans une perspective de sciences religieuses. Celles-ci sont en effet fort dispersées. Cela s'explique largement par les tiraillements Église-cinéma, dont nous rendrons compte dans la première section de cet article. Nous présenterons ensuite les deux principaux types d'études, historiques et herméneutiques, que nous avons identifiées. Dans les deux dernières sections, nous suggérerons quelques voies possibles de recherches religieuses ou théologiques et, enfin, nous évoquerons la présence relativement importante du religieux dans le cinéma actuel.

LES DIFFICILES RELATIONS DE LA RELIGION ET DU CINÉMA AU QUÉBEC

Les stratégies de l'Église catholique québécoise pour gérer la pratique de la fréquentation des salles obscures vont de l'obstruction à l'accueil le plus généreux, en passant par le contrôle légal ou moral, la concurrence des circuits de cinéma commerciaux, voire l'indifférence. Si l'épiscopat a d'abord tenté d'empêcher, sans succès, la fréquentation de la première salle de projection, l'Église québécoise a ensuite décidé, comme d'autres mouvements idéologiques (le Parti communiste en URSS, par exemple), de récupérer ce phénomène pour fin de propagande ou de contrôle¹. Ainsi, le premier long métrage réalisé au Québec faisait la promotion des vocations... Par ailleurs, l'épiscopat fit des pressions fructueuses pour contrôler par la loi l'accès aux salles et même la diffusion complète ou partielle des films (établissement d'un Bureau de censure, en 1913).

À la coercition légale, l'Église ajouta toute une série de structures pour gérer la pratique du film par les croyants. Elle établit son propre système de lieux de projection. Ainsi, les salles paroissiales ou celles d'institutions scolaires religieuses

1. Pour cette période, on pourra lire les travaux de Lacasse (1992) et Lever (1976), sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir.

offraient, à bas prix, aux jeunes et aux moins jeunes, des projections dont la qualité morale était conforme aux critères de l'institution. Suivirent d'autres formes de pression morale. Chaque semaine, par exemple, les lieux de culte présentaient des fiches qui classaient les films à l'affiche en quatre catégories qui permettaient de discerner ce qu'il était permis de voir². De façon beaucoup plus positive, dans la mouvance de l'Action catholique et des loisirs paroissiaux, apparut le phénomène des ciné-clubs. Les participants y complétaient le visionnement d'un film par une discussion où il était possible d'en apprécier les valeurs éthiques, esthétiques, humaines ou religieuses. Ce mouvement, que l'on retrouvait ailleurs dans le monde, connut un développement exceptionnel au Québec : organisation de fédérations diocésaines, camps de formation d'animateurs, etc. On lui doit, entre autres, la revue *Séquences*³ qui, depuis quarante ans, assure une réflexion de qualité sur le monde du cinéma.

Cet important mouvement fut brusquement interrompu par la Révolution tranquille, vaste souffle de sécularisation de notre société. Le Rapport Bélisle (Gouvernement du Québec, 1964) et, plus particulièrement, un amendement subséquent à la Loi des fabriques⁴ privèrent l'Église d'une large part de ses investissements dans le monde des loisirs. S'ensuivit un désinvestissement massif de l'Église à l'égard du cinéma, sauf pour quelques exceptions. Ainsi, l'organisme qui statuait sur la valeur morale des films a réorienté ses critères dans une perspective plus générale (valeurs esthétiques et humaines) et continue aujourd'hui de fournir aux journaux une appréciation des films à l'écran (en salles comme à la télévision)⁵. Par ailleurs, *Communications et Société*⁶ participe toujours à la constitution de jurys œcuméniques dans les grands festivals de cinéma (Berlin, Cannes, Montréal, etc.).

Toute cette histoire est marquée par des tensions autour de l'approche religieuse du cinéma. J'en retiens deux exemples. Premièrement, les discussions entre deux grandes fédérations diocésaines à l'époque glorieuse des ciné-clubs : alors que l'une veut favoriser un distributeur unique qui assurera des films conformes aux valeurs

2. Les catégories étaient les suivantes : « pour tous », « pour adultes », « avec réserve » et « à proscrire ». Il était plus ou moins entendu qu'on s'exposait au péché mortel en visionnant un film de la troisième catégorie et que cela s'avérait chose certaine pour un film à proscrire.

3. *Séquences*, la revue de cinéma, est distribuée par la Maison de la Presse internationale.

4. « Toute fabrique doit disposer [...] des œuvres ou entreprises de loisirs. » Loi des fabriques, Assemblée législative du Québec, 1^{re} session (sanctionnée le 7 août 1965), art 74. Cité par Bellefleur, 1997.

5. Médiafilm, agence de presse cinématographique, a été créée en 1996 pour regrouper les activités et les services touchant le cinéma. Médiafilm publie notamment des résumés et des évaluations de tous les films présentés en salle et à la télévision. Médiafilm est une division de *Communications et Société*.

6. Ayant pris la relève d'un organisme de l'épiscopat canadien du nom d'*Office des communications sociales, Communications et Société* est un organisme sans but lucratif voué à la promotion de la qualité, du sens critique et des valeurs éthiques et spirituelles dans le monde des communications, selon une perspective chrétienne.

prônées par l'institution, l'autre revendique la liberté de sélection et d'évaluation pour chaque ciné-club. Deuxièmement, l'affaire Pasolini. Ce cinéaste avait reçu, au Festival de Venise, en 1964, le prix du jury de l'Office catholique international du cinéma (OCIC) pour son *Évangile selon saint Matthieu* ; il fut honoré une deuxième fois par le même jury⁷, quatre ans plus tard, pour *Teorema*. Cependant, sous la pression de groupes conservateurs, le pape Paul VI exigea l'annulation de cette décision⁸ — ce qui remettait en question l'indépendance des jurys catholiques. Ce genre de tensions explique sans doute la méfiance de certains croyants spécialistes du cinéma à évoquer explicitement la dimension religieuse dans leur analyse. L'étude du cinéma allait passer aux programmes des cégeps et des universités, où la dimension religieuse des films fut alors largement occultée, sauf exceptions⁹.

Quelques études d'universitaires

Les quelques travaux d'universitaires que nous avons recensés peuvent se diviser en deux types : ceux qui rendent compte de l'histoire des relations du religieux avec le cinéma et ceux qui interprètent les films en référence au religieux.

a) Les travaux historiques

Les travaux historiques peuvent se regrouper sous deux perspectives : celles qui émergent du milieu ecclésial et celles, plus générales, qui s'élaborent dans les départements d'études cinématographiques.

Signalons tout d'abord le mémoire de maîtrise en études pastorales d'Yves Lever (1976), « L'Église et le cinéma au Québec »¹⁰. Cette recherche constitue une contribution historique intéressante qui présente une face cachée de l'histoire du cinéma québécois : la dynamique et les rationnels ambigus de l'Église face à ce médium, une problématique largement ignorée des historiens du cinéma¹¹. L'auteur y aborde les différentes théologies qui fondent les positions de l'Église à l'égard du 7^e art, ce qui constitue une application originale de la méthode de praxéologie pastorale¹².

7. Le Québécois Marc Gervais assumait alors la présidence du jury.

8. Blessé, Pasolini renvoya les deux prix.

9. Par exemple, l'excellent article de Villeneuve (1996 — voir en particulier les p. 12-19) ne présente aucune thématique religieuse dans les différents curriculums de formation au monde du cinéma.

10. J'ai dirigé cette recherche de maîtrise.

11. Voir par exemple Gaudreault *et al.*, 1996. Le titre de ce livre (*Au pays des ennemis du cinéma...*) est tiré d'une longue citation d'un anonyme russe qui dénonçait avec moult détails le contrôle du cinéma par l'Église. L'ensemble des chapitres se pose *a contrario* pour prouver l'engagement particulièrement fort des Québécois vis-à-vis de ce nouveau médium (voir la présentation de quatrième de couverture) et ignore complètement la thématique du contrôle religieux.

12. Alors qu'habituellement les travaux de praxéologie partent des pratiques actuelles pour ensuite les interpréter théologiquement, Yves Lever a choisi de déduire les pratiques passées des discours théologiques qui les sous-tendent, ce qui est intéressant dans une perspective historique.

Pour sa part, dans son *Soixante ans au service du cinéma et de l'audiovisuel*, Léo Bonneville (1998)¹³ donne une histoire détaillée (parfois au jour le jour) de l'évolution de l'Organisation catholique internationale du cinéma (OCIC) de 1928 à 1998. On y trouve un compte rendu des différentes initiatives de l'Église pour apprivoiser le nouveau médium et en contrôler la fréquentation. Il s'agit là d'une source importante pour qui veut analyser les difficultés de l'Église à reconnaître l'autonomie de la production imaginaire.

Le collectif *Une invention du diable?* (Cosandey *et al.*, 1992), publication des actes du premier colloque¹⁴ de Domitor, l'Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps, offre trois contributions autour du thème de la Passion du Christ. Les deux premières s'inscrivent dans une perspective purement historique tandis que, dans la troisième, l'historiographie s'ouvre à l'herméneutique. L'article « De passions en passions : le cinéma des débuts au Québec », de Germain Lacasse (1992)¹⁵, présente l'histoire des relations non-monolithiques du clergé québécois et du cinéma. Il montre, en particulier, comment les films sur la Passion du Christ ont été un vecteur important de diffusion du médium cinématographique au Québec¹⁶. L'intervention d'Isabelle Raynauld (1992)¹⁷, « Les scénarios de la Passion selon Pathé (1902-1924) », aborde, à partir de documents souvent inédits, le problème des différents genres de rédaction des premiers scénarios de cinéma qui pouvaient servir aussi bien au projet de film qu'à préparer le discours du bonimenteur qui, à l'époque du muet, présentait et accompagnait le visionnement. Elle fait aussi certains liens avec la tradition médiévale des « mystères » de la Passion.

Dans son article « La passion du Christ : une forme, un genre, un discours », André Gaudreault (1992)¹⁸ ouvre une voie nouvelle en proposant une réflexion théorique sur la question de la vérité/fiction, du documentaire/fiction dans le genre cinématographique particulier qu'est la Passion. D'entrée de jeu, Gaudreault pose la question vérité/fiction par rapport à l'histoire du cinéma elle-même comme un discours construit (fiction) de l'historien pour rendre compte de traces des faits histo-

13. Léo Bonneville, c.s.v., a fréquenté l'OCIC à partir de 1955, participé aux jurys de nombreux festivals et fondé la revue de cinéma *Séquences*, qu'il a dirigée pendant quarante ans. Il a enseigné le cinéma durant quinze ans aux universités d'Ottawa et Saint-Paul (Ottawa).

14. Ce colloque a eu lieu en 1990, à Québec, au Musée de la civilisation et à l'U. Laval.

15. Germain Lacasse est chargé de cours en histoire de l'art.

16. Lacasse (1992, p. 82-83) note aussi un revirement intéressant de l'histoire : alors que ce sont souvent les sous-sols d'églises qui furent les premières salles de projections, aujourd'hui les salles de cinéma, abandonnées suite à la multiplication des clubs de location de cassettes vidéo, sont souvent récupérées comme églises évangéliques.

17. Isabelle Raynauld est professeure au département d'histoire de l'art de l'U. de Montréal.

18. André Gaudreault est professeur au département d'histoire de l'art de l'U. de Montréal.

riques et non plus comme un accès immédiat à ces derniers. Il la reprend de façon plus élaborée autour de la question de la représentation cinématographique du Christ. Celle-ci pose problème aux Églises étant donné que « l'image photographique situe d'entrée de jeu dans une logique quasi perceptive¹⁹ ». Situation ambiguë, donc, aussi bien du point de vue des intérêts de l'orthodoxie que de celui de l'industrie cinématographique — que je présenterais de la façon suivante : le spectateur risque de confondre le Jésus du film avec le Jésus de la réalité (ce qui est la prétention du fameux voile de Véronique), ce qui pourra entraîner une dénonciation des Églises et mettre en péril la crédibilité du film (qu'on se rappelle le cas de *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese ; voir Gaudreault, 1992, p. 99). Gaudreault montre alors différentes stratégies des réalisateurs pour éviter le conflit : les premières passions se présentent souvent comme des documentaires sur les « mystères » de la Passion (celle d'Oberammergau, notamment — voir p. 98). Denys Arcand, dans son *Jésus de Montréal*, confie pour sa part la rédaction du drame de la Passion à un jeune artiste contestataire qui n'a pas de prétention à l'orthodoxie. On pourrait voir là autant de façons de repousser — ou d'éluder — le problème de la vérité/fiction. Gaudreault ne l'esquive pas pour sa part. Il conclut son propos en recourant à la pensée de Paul Ricœur. Avec ce dernier, il propose de dépasser l'opposition vérité/fiction en incluant chacun de ces pôles comme des éléments dialectiques du rapport à l'écriture. Ainsi, il termine son texte par une citation du philosophe français sur le texte autobiographique qui serait habité par le jeu de l'un et l'autre : « [...] une composante historique du récit [qui] tire celui-ci du côté [de] la chronique soumise [...] aux vérifications documentaires [...] [et] une composante fictionnelle [qui le] tire du côté des variations imaginatives qui déstabilisent l'identité narrative. » Et Ricœur continue : « En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire, et la question de confiance que Jésus posait à ses disciples — qui dites-vous que je suis ? — chacun peut se la poser au sujet de lui-même avec la même perplexité que les disciples interrogés par Jésus. » (Gaudreault, 1992, p. 100)

Cette résolution du problème de la vérité/fiction dans le cas des films sur la Passion m'apparaît fort pertinente. Je me demande même si on ne peut pas l'étendre largement aux rapports du spectateur à n'importe quel film. J'y trouve pour ma part un fondement théorique à ma propre approche du cinéma (voir plus loin).

b) L'approche herméneutique

On peut également noter quelques contributions de type herméneutique, où la production imaginaire qu'est un film est lue en relation avec d'autres discours imaginaires, en particulier ceux des discours religieux. Notons en particulier, dans cette

19. Gaudreault cite ici Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 65.

veine, les travaux de Marc Gervais ainsi que ma propre contribution, de même que quelques autres travaux.

Après un mémoire de maîtrise au thème fortement théologique, sur « The experience of God in the films of Ingmar Bergman », Marc Gervais²⁰ a consacré deux importantes monographies à l'œuvre de cinéastes majeurs du XX^e siècle, Pier Paolo Pasolini (1973) et Ingmar Bergman (1999). Il donne une vision de son approche dans la présentation de son livre sur Bergman :

It treats of Bergman *qua* witness/prophet of the cultural flow of the times, following the films chronologically, and pausing at appropriate times to reflect on various key aspects of our evolving culture, underlying the vital link with the particular film(s) under discussion.

The culture we share is the product of a vertiginous ongoing evolution ; it is not the product of the last forty nor even the last hundred years but of millennia. In the West that means all that Judeo-Christian-Greco-Roman-medieval-postmedieval-modernist stuff, not to mention the terribly ignored Celtic and contemporary native indigenous and heaven know what else. My approach then might best be described, though vaguely, as Christian humanism sobered by a heavy dose of critical realism. (Gervais, 1999, p. 3 ; 5-6)

Pour ma part, j'ai publié un certain nombre d'analyses de films (voir Campbell, 1972a), dont les plus développées sont « *Rosemary's Baby* ou l'anti-verbe fait chair » (Campbell, 1972b) et « *Giulietta degli spiriti*, une expérience moderne de possession » (Campbell, 1997). La première analyse le double drame herméneutique de contemporains new-yorkais : celui d'une jeune femme qui, suite à la mort de son nouveau-né, se voit forcée de réinterpréter les marques d'affection des gens de son entourage et découvre qu'il s'agit d'une série de malheureux qui ont décidé, dans un mouvement inverse d'interprétation, de trouver leur salut en vampirisant sa grossesse et son accouchement : ils sont convaincus que son bébé est le fils de Satan. La deuxième traite des efforts d'une jeune femme pour se libérer de ses démons intérieurs par un voyage initiatique à travers la panoplie des options spirituelles de la fin du XIX^e siècle.

Mon approche (Michel-M. Campbell)²¹, qui s'enracine dans une longue expérience de ciné-club²², pourrait se résumer ainsi²³. Je considère le film comme une

20. Marc Gervais, s.j., est professeur au département des communications de l'U. Concordia.

21. Professeur à la faculté de théologie de l'U. de Montréal, je travaille particulièrement en praxéologie pastorale et en reliologie, ce qui m'a amené à donner certains séminaires sur l'interprétation religieuse d'œuvres d'art.

22. Au collège classique, lors de quelques week-ends de formation et surtout, pendant dix ans, à l'occasion d'une activité d'une journée par semaine avec des détenus, intitulée « Ciné-criminologie ». On pourra lire une description de cette activité dans Campbell, 1977.

23. L'article « *Giulietta degli spiriti*, une expérience moderne de possession », déjà cité plus haut (Campbell, 1997), constitue une illustration fidèle de cette approche.

production imaginaire qui ressemble au rêve freudien²⁴ : un récit qui captive mais qui, en même temps, cache un drame existentiel plus profond, qu'on a du mal à assumer. La méthode de lecture se fait en deux temps, l'observation et l'interprétation, temps qui ne sont pas nécessairement linéaires²⁵.

Il y a tout d'abord l'observation, la prise en compte du film en lui-même. On refuse alors de considérer les intentions de l'auteur, le roman ou les circonstances historiques qui ont inspiré le scénario. Ces éléments pourront être utilisés plus tard comme autant de référents d'interprétation. Il s'agit, à ce premier niveau, de saisir le film comme une réalité autonome, un discours inédit qui mérite d'être lu dans sa dynamique propre, celle de ses éléments sémantiques particuliers. Émergent alors des séries d'éléments qui se regroupent en convergence ou en divergence et qui permettent d'esquisser un certain nombre de modèles que l'interprétation aidera à structurer.

Le jeu de l'interprétation — de l'« inter-dire », pour reprendre une expression de Michel de Certeau (1987) —, déjà latent dans les pairages de l'observation, prend tout son sens lorsque l'on cherche dans son héritage culturel (qui, pour les praticiens des sciences de la religion, comprend aussi bien les sciences humaines que l'ensemble des traditions religieuses) des modèles qui permettront de donner, de façon articulée, un sens au film. Il ne s'agit donc pas de viser un concordisme quelconque, de soumettre le film à une grille ou de le juger. Il s'agit tout simplement de découvrir le sens qu'on peut lui trouver de façon réfléchie à un moment donné. L'interprétation reste en outre soumise au *processus herméneutique*, à l'intérieur duquel elle pourra toujours évoluer. L'œuvre d'art ne s'épuise jamais dans un discours logique et le cinéma, avec sa richesse sémantique, résistera particulièrement à toute réduction.

De ce genre de travail, le film émerge comme tout autre chose qu'un « divertissement » plus ou moins réussi. On comprend mieux pourquoi on l'a aimé ou on y a résisté. Comme toute analyse mythique — ou psychanalytique — poussée en profondeur, il nous révèle un drame humain qui, souvent, nous rejoint personnellement par la vérité de sa dynamique, avec ses connotations mortifères ou salvatrices.

24. Certes, le rêve freudien est production individuelle inconsciente, ce qui n'est pas le cas du film qui est le produit d'une collectivité. Il reste que l'industrie cinématographique mise largement sur l'imaginaire du public, jusqu'à — comme le fait par exemple Hollywood — vérifier la fin qui assurera le plus grand public. Reste aussi que le spectateur qui vit souvent le film comme un moment d'évasion (ce qui ressemble au rêve) garde l'initiative du choix des films qu'il consomme.

25. Réfléchir sur un film implique spontanément une première relecture factuelle — ou observation — après laquelle on pourra risquer un pari d'interprétation, mais l'effort de validation de celui-ci pourra renvoyer à de nouvelles observations qui pourront enrichir le pari, et ainsi de suite. Ce genre de démarche s'inspire largement de la méthode de praxéologie pastorale développée à la faculté de théologie de l'U. de Montréal, et elle l'a inspirée à son tour.

Le mémoire de maîtrise de Thérèse Tremblay (1998), « De l'imaginaire au symbolique, le *Fanny et Alexandre* de Bergman » (recherche dirigée par Michel-M. Campbell), s'inscrit spontanément dans cette mouvance. À partir de visionnements (observation) partagés avec un groupe de personnes, et en se référant aux théories de Denis Vasse sur l'imaginaire et le symbolique, Tremblay montre le passage d'Alexandre d'un univers religieux mortifère (marqué par la rage qu'il partage avec son beau-père, évêque luthérien) au christianisme libéral des femmes de théâtre de sa famille, lequel s'ouvre à la fécondité. Fidèle à la méthode de praxéologie, ce mémoire se conclut sur une série de pistes d'intervention pour l'animation de discussions de films²⁶.

QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

La production de recherches universitaires sur le thème « cinéma et religion » reste minime dans les départements spécialisés en cinéma. Les contributions quantitativement les plus importantes que nous ayons recensées sont l'œuvre d'auteurs qui se sont formés à la glorieuse époque des ciné-clubs²⁷ — ce qui parle de leur âge... On peut donc s'interroger sur l'avenir de ce genre de recherche. Pourtant, ce ne sont pas les thématiques qui manquent. Je me contenterai d'en suggérer deux dans une perspective religieuse.

Premièrement, l'étude de la fréquentation du cinéma comme déplacement rituel religieux. En termes de temps, tout d'abord : à l'origine, au moins, le cinéma rivalisait avec le dimanche ; mais aujourd'hui encore, on distribue une moisson de nouveaux films aux grandes fêtes (Noël, Pâques, etc.). En termes de production et d'appropriation iconographique, ensuite : le poster et l'image du héros ou de la vedette sur le t-shirt remplace l'image religieuse dans la chambre de l'adolescent ou la médaille à son cou. Mais surtout, on assiste à l'élaboration d'une série de modèles anthropologiques qui se substituent aux saints de la chrétienté. Ce qui m'amène à ma deuxième suggestion, l'étude des films (individuellement ou collectivement) comme lieux d'élaboration de mythes des sociétés contemporaines.

PRÉSENCE IMPORTANTE DU RELIGIEUX DANS LE CINÉMA ACTUEL

Si la jeune génération des universitaires spécialisés en sciences religieuses ou en cinéma semble peu intéressée à réfléchir sur les relations entre film et religion, la

26. Notons qu'une étudiante de la faculté de théologie de l'U. de Montréal poursuit une recherche doctorale sur le *Festin de Babette* comme métaphore eucharistique. Signalons également les travaux de recherche post-doctorale de Manon Lewis sur l'œuvre du cinéaste polonais Krzysztof Kieslowski (voir notamment Lewis, 1997).

27. Nommément, Marc Gervais, Léo Bonneville et moi-même (Michel-M. Campbell).

présence du religieux au cinéma s'affirme avec une certaine force. J'en prends pour exemple la liste des vingt-trois longs métrages en compétition au Festival des films du monde de Montréal de l'an 2000. Les thèmes de la violence, du sexe et de la drogue, ou encore celui de minorités (enfants, étrangers) qui traversaient la plupart de ces films pourraient sans doute faire l'objet d'analyses fines dans les perspectives d'un religieux *implicite*.

Cependant, une proportion considérable de ces films (9 sur 23) abordait des thématiques explicitement religieuses ou religiologiques. Deux films d'inspiration plus ou moins bunuellienne, *Combat d'amour en songe*, de Raoul Ruiz, et *Las aventuras de Dios*, de Eliseo Subiela, étaient lourdement chargés de contenu métaphysique chrétien, tandis que le film japonais *Colourful*, de Shun Nokahura, s'inscrivait dans une perspective bouddhique, et que le film *You can count on me*, de Kenneth Lonergan, se situait pour sa part dans le contexte du christianisme libéral américain. Dans une perspective plus structurelle, on comptait au moins deux films à thématique initiatique : *Hochelaga*, de Michel Jetté, et *Koudak va sarbaz* (« L'enfant et le soldat »), de Sayyed-Resa Mir-Karimi.

La nécessité pour nos contemporains de s'inventer leur propre rituel se manifeste comme un thème particulièrement marquant. *Abe's Manhood*, d'Aubrey Nealon²⁸, présentait, sous forme de documentaire fiction, l'histoire d'un jeune Canadien qui invente son propre rituel d'initiation allant jusqu'à la circoncision. Enfin, trois films (plus de 10 % de l'ensemble, donc) mettaient en scène des rituels funéraires. Dans *L'odeur du camphre, le parfum de jasmin*, de Bahman Farmanara, le personnage principal prépare ses propres funérailles, tandis que dans *Ali Zaoua*, de Nabyl Ayouch, des enfants de la rue de Casablanca élaborent des funérailles princières pour un des leurs ; dans *Maelström*, du Québécois Denis Villeneuve, un couple de jeunes Montréalais tout à fait sécularisés échappent à leur désarroi en inventant un rituel pour disposer des cendres d'un homme qui a marqué leur vie.

Tout porte donc à penser qu'il y a encore énormément de travail à faire du côté d'une interprétation religiologique — ou d'une herméneutique religieuse — de la production cinématographique contemporaine.

28. Aussi en compétition, mais dans la catégorie courts métrages.

Bibliographie

- BELLEFLEUR, Michel, 1997, *L'évolution du loisir au Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 412 p.
- BONNEVILLE, Léo, 1998, *Soixante ans au service du cinéma et de l'audiovisuel*, Montréal, Fides, 272 p.
- CAMPBELL, Michel-M., 1972a, « La tentation de l'espérance dans quelques œuvres contemporaines », dans *L'espérance chrétienne dans un monde sécularisé*, coll. « Le Point théologique », Paris, Beauchesne, p. 25-48.
- , 1972b, « *Rosemary's Baby* ou l'anti-verbe fait chair », *Sciences religieuses / Studies in Religion*, 1, 4, p. 269-290.
- , 1977, « La culture, médiation culturelle de la rencontre du bénévole et du détenu », *Revue canadienne de criminologie*, 19, 1, p. 86-93.
- , 1997, « *Giulietta degli spiriti*, une expérience moderne de possession », *Théologiques*, 5, 1, p. 43-58.
- CERTEAU, Michel de, 1987, « La rupture instauratrice », dans *La faiblesse de croire*, Paris, Seuil, p. 183-226.
- COSANDEY, Roland, André GAUDREAU et Tom GUNNING (dir.), 1992, *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion / An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Lausanne et Québec, Payot et Presses de l'Université Laval, 383 p.
- GAUDREAU, André, 1992, « La Passion du Christ : une forme, un genre, un discours », dans COSANDEY et al., 1992.
- GAUDREAU, André et al. (dir.), 1996, *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec, Nuit Blanche, 215 p.
- GERVAIS, Marc, 1973, *Pier Paolo Pasolini*, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », Paris, Seghers, 192 p.
- , 1999, *Ingmar Bergman, Magician and Prophet*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 257 p.
- GOVERNEMENT DU QUÉBEC, 1964, *Rapport du comité d'études sur les loisirs, l'éducation physique et les sports* (Rapport Bélisle), Québec, Éditeur officiel, iv, 149 p.
- LACASSE, Germain, 1992, « De passions en passions : le cinéma des débuts au Québec », dans COSANDEY et al., 1992.
- LEVER, Yves, 1976, « L'Église et le cinéma au Québec », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 275 p.
- LEWIS, Manon, 1997, « L'Orphée bleu de Krzysztof Kieslowski », « *Orphée et Eurydice : mythes en mutation* », *Religiologiques*, 15, p. 227-243.
- RAYNAULD, Isabelle, 1992, « Les scénarios de la Passion selon Pathé (1902-1924) », dans COSANDEY et al., 1992, p. 131-140.
- TREMBLAY, Thérèse, 1988, « De l'imaginaire au symbolique : le *Fanny et Alexandre* de Bergman », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 135 p.
- VILLENEUVE, Mario, 1996, « Les programmes universitaires en cinéma au Québec », *Séquences*, 186, septembre-octobre, p. 12-19.