

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

63 | 2011
Varia

Une Église moderne en images : la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1955)

*A modern Church in pictures : Father Pichard's cinematographic commitment
(1947-1955)*

Mélisande Leventopoulos



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4325>
DOI : 10.4000/1895.4325
ISSN : 1960-6176

Éditeur

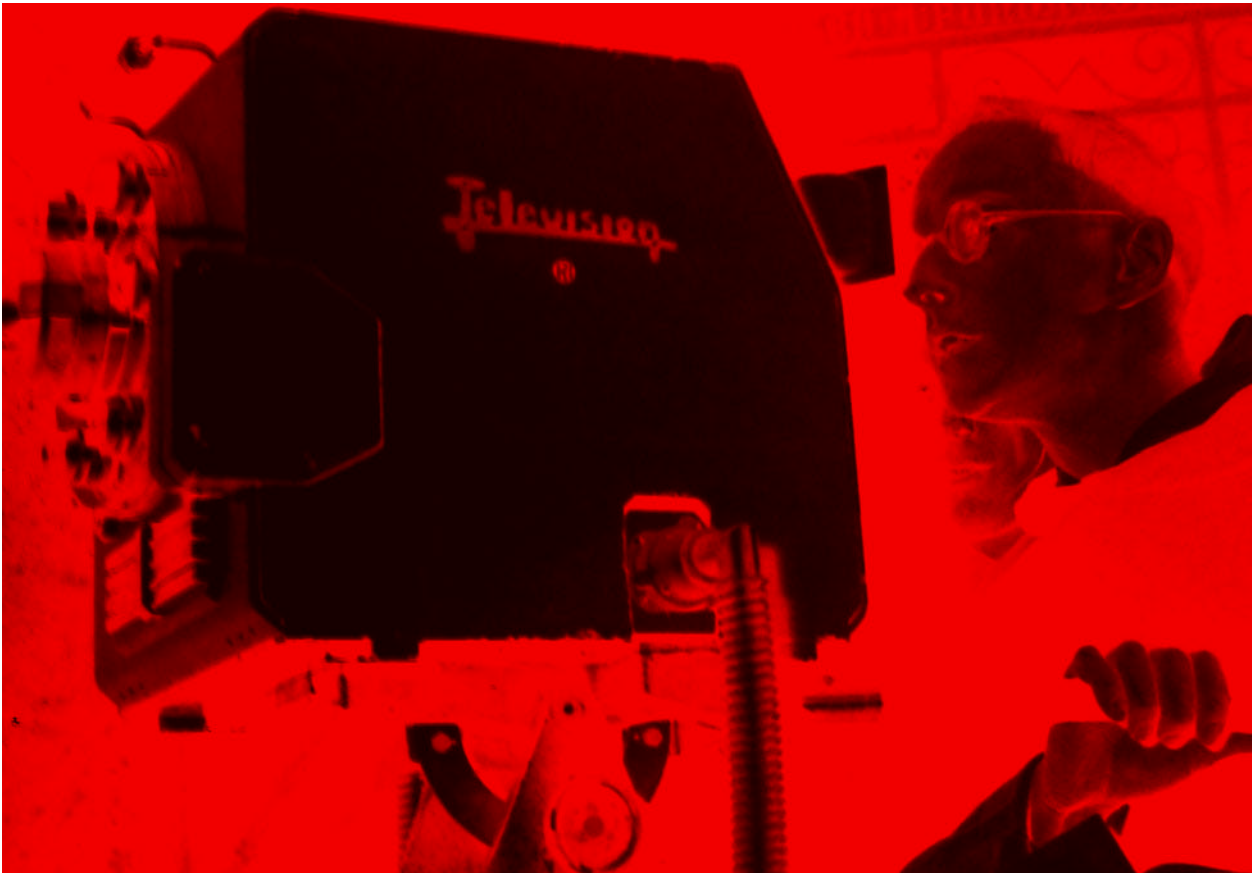
Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011
Pagination : 70-89
ISBN : 978-2-2913758-65-0
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Mélisande Leventopoulos, « Une Église moderne en images : la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1955) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4325> ; DOI : 10.4000/1895.4325



Raymond Pichard.

Une Église moderne en images : la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1955)

par *Mélanie Leventopoulos*

Le 10 décembre 1948, Raymond Pichard o. p., jeune prêtre dominicain de la Province de France, fait don de ses yeux à la science par l'intermédiaire de la Banque française des yeux, persuadé de l'ouverture d'un « âge nouveau de l'histoire humaine où ces organes tiendront un rôle de premier plan »¹. Cet acte symbolique, sans conséquences concrètes, se charge toutefois d'un sens solennel chez Raymond Pichard qui prend soudainement conscience de la puissance de la « civilisation de l'image ». Dès lors, il se lance dans la critique cinématographique avant d'enregistrer ses premières messes radiodiffusées puis télévisées. Des brouillons, ébauches d'articles non terminés, témoignent déjà de son intérêt pour *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) à la sortie de ce film en France en juillet 1946.

Son discours sur le cinéma détonne d'emblée avec celui du monde catholique français d'alors. Il inaugure une nouvelle forme d'expression religieuse sur l'objet filmique faisant le lien entre cinéma et théologie, tandis que la Centrale catholique du cinéma, organe officiel de l'Action catholique, refuse toute exégèse du média. Depuis l'entre-deux-guerres, la priorité de l'Action catholique du cinéma est la reconquête des masses². À son tour, Raymond Pichard, en prônant l'actualisation culturelle de l'Église, œuvre pour la transmission du Message aux incroyants.

Pour mieux cerner l'étonnante posture du dominicain, cet article voudrait retracer son parcours par rapport au cinéma. Mais Raymond Pichard n'a pas un point de vue strictement cinématographique sur le film : c'est son engagement à la radio et à la télévision qui le pousse à le spécifier au regard de ses autres activités. Cette étude, circonscrite aux années 1947 et 1955, a voulu respecter les étapes de ces croisements médiatiques. D'abord, le maniement pluriel des techniques permet une pratique indépendante, mais intégrée, du cinéma aux autres médias. Ensuite, le recours théorique comme pratique à la télévision rend possible le passage aisé de Pichard de la critique vers la production de films. Or, ces expériences médiatiques doivent être appréhendées à l'aune des réactions et réceptions du milieu confessionnel dans lequel le dominicain évolue, afin de saisir la portée du bouleversement théorique qu'il induit. Il nous faut comprendre ce qui rend possible l'émergence d'un discours hors des normes du catholicisme français et comment la posture de Pichard parvient ou non à être admise. Nous tâcherons ainsi de montrer comment ses propositions, pourtant inaudibles, participent à la formation d'une cinéphilie catholique alternative à laquelle il reste, paradoxalement, étranger.

1. APDF, V 802 2 5. Cette étude s'appuie principalement sur le fonds Raymond Pichard conservé aux Archives de la Province dominicaine de France (APDF) et dont le classement nous a été confié. Nos remerciements au frère Michel Albaric o. p., archiviste de la Province, pour sa confiance et son aide.

2. Voir Dimitri Vezyrogrou, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années 1920 » (*Revue d'Histoire moderne et contemporaine* n° 51-4, octobre-décembre 2004).

L'expérience cinéma dans le laboratoire médiatique

Le Diable au corps ou l'initiation d'une forme spécifique de discours religieux sur le film

Pour le jeune prêtre, le visionnement du *Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1946) constitue une sorte de déclic cinématographique. A cette occasion, il publie sa première critique dans *Témoignage chrétien*. Intitulé « *Le Diable au corps* est-il un film immoral ? », l'article se présente sous la forme d'un entretien entre un journaliste et un théologien³ et doit être compris comme une sorte de provocation soutenue par Claude Autant-Lara – d'ailleurs très proche du dominicain⁴ –, à un moment où le film fait scandale. Autant dire que Pichard prend la défense du *Diable au corps*, en proposant de l'interpréter selon une autre approche de la morale. L'immoralité naîtrait du mariage forcé plus que de l'union des amants alors que le mari de Marthe est au front. Toutefois, il ne s'agit pas d'absoudre Marthe et François du péché commis et le théologien qualifie les personnages de « scandaleux » mais « sympathiques ». En fin de compte, la moralité du film viendrait du dénouement : le châtement divin.

Le propos en reste à un commentaire du scénario. Il ouvre cependant la voie à une défense du cinéma français au nom d'une autre lecture de ses enjeux moraux. De plus, l'analyse du film permet de justifier l'urgence de l'appropriation catholique du *Diable au corps* dans la perspective d'une dialectique de la purification cathartique par la vision de l'immoralité⁵. Fondamentalement, Pichard exprime pour la première fois la nécessité d'une lecture cinématographique personnelle à la lueur de la foi. En cela, l'article de juillet 1947 apparaît comme une première ébauche d'un discours qui se détachera quelque peu de ce carcan moralisateur par la suite.

Malgré sa modération, cet article met le feu aux poudres. S'il est soutenu par la Province dominicaine de France dont le père Avril a été nommé provincial, l'article est dénoncé par une frange des lecteurs de *Témoignage Chrétien*⁶, et plus encore par différentes branches du militantisme catholique comme la Ligue féminine d'Action catholique⁷ qui appelle au boycott du film. Une partie du monde catholique voit dans le non conformisme de Pichard une déviance par rapport au dogme. À l'automne 1947 par exemple, sa conférence à la paroisse des Blancs Manteaux, bien que concernant pourtant la radio, est reçue à l'aune de la critique du film d'Autant-Lara dans *Témoignage chrétien* : lorsque les paroissiens découvrent en Pichard l'auteur du « *Diable au corps* est-il un film immoral ? », ils le considèrent comme un personnage quasi diabolique. Outre ce premier type de réaction dénonçant le film en bloc, une autre position s'exprime au sein de la cinéphilie catholique traditionnelle, qui met l'accent sur l'incompréhension du public à l'égard de tels films. L'abbé Georges Chassagne⁸ semble ainsi prêt à reconnaître des qualités au film tout en le cotant sévèrement du point de vue moral. Enfin, le

3. « *Le Diable au corps* est-il un film immoral ? », *Témoignage chrétien*, 25 juillet 1947, pp. 1 et 4-5.

4. APDF, V 802 2 9, *le Diable au corps*, correspondance entre Raymond Pichard et Claude Autant-Lara.

5. « Dieu a permis au péché de s'étaler dans la création afin qu'au spectacle des ravages qu'il cause les enfants prodiges reviennent vers le père » dans « *le Diable au corps* est-il un film immoral ? », *op. cit.*

6. Voir parmi d'autres, la lettre de Monsieur Friche à la rédaction de *Témoignage chrétien*, 25 juillet 1947. APDF, V 802 2 9, *le Diable au corps*.

7. *Ibid.*, J. Gallet, « Chronique de cinéma : *le Diable au corps* », *L'Écho des françaises*, décembre 1947.

8. *Ibid.*, Georges Chassagne, « À propos du *Diable au corps* », *CIC*, 1^{er} août 1947.



Claude Autant-Lara, *le Diable au corps* (1947).

16 octobre 1947, la plus haute instance de l'Église de France, l'Assemblée des cardinaux et archevêques appelle « les catholiques, les journalistes catholiques et tout spécialement les prêtres et les religieux » à se conformer aux jugements de la Centrale catholique du cinéma et de la radio⁹. Très nettement, Pichard est visé.

Une trilogie audiovisuelle

À partir de 1948, le père Pichard expérimente la prédication radiophonique et s'engage dans la télévision : il organise la première messe télévisée à Notre-Dame le 24 décembre 1948 et fonde l'année suivante les émissions religieuses à la télévision. Dès lors, le dominicain réfléchit sur l'historicité de chacune des techniques qu'il manipule. Radio, cinéma et télévision arriveraient à un moment critique « dans l'ordre providentiel voulu par Dieu ». À chaque média est dévolue une fonction spécifique au sein de cette trilogie audiovisuelle. La radio permettrait la reconstitution de la communauté de l'église originelle¹⁰. Pichard est enchanté par la diffusion technique du prêche qui rompt avec la banalité d'une église de la routine. Pour lui, le développement de la technique ne vient pas corrompre mais purifier l'Église. Parallèlement, la télévision incarnerait l'intimité et l'exactitude liturgique du message chrétien voué à s'immiscer au sein de la paroisse et dans la cellule familiale. C'est pourquoi le père Pichard s'engage dans les émissions religieuses : la télévision devient l'un de ses principaux ministères apostoliques.

Si radio et télévision sont perçues comme purificatrices de l'intimité du christianisme, le cinéma relèverait de la chose publique. D'une part, le cinéma doit mettre en lumière le problème social, d'où la métaphore récurrente de la « douleur » dans le corps humain, « dans notre hygiène physique », formule que le dominicain répète à plusieurs reprises¹¹. Raymond Pichard se considère lui-même comme l'un de ces spécialistes pour qui le cinéma devient un prisme social. Et lorsqu'il écrit « nous sommes tous des voleurs de bicyclette »¹², c'est d'abord dans le sens de ce corps de spécialistes cherchant à remédier aux problèmes sociaux portés au cinéma. Mais l'outil de réflexion cinématographique doit pouvoir être manipulé par chacun. C'est en fin de compte par le ciné-club, étape ultime du perfectionnement culturel collectif, que tous peuvent véritablement devenir des voleurs de bicyclette au sens où l'entend le dominicain :

Avec les ciné-clubs, des adultes de toute condition sociale, de toute culture, de toute croyance, enrichis par les expériences diverses de la vie, mêlent leur savoir à l'occasion d'une production d'un art qui assume presque tous les autres.¹³

9. *Ibid.*, Procès-verbal de l'Assemblée des Cardinaux et Archevêques, 16 octobre 1947.

10. Radio-Sermons du RP Pichard o. p., *L'amour séparant*, Couvent de Saint-Jacques, 1948, 61 p.

11. Raymond Pichard, « Nous sommes tous des voleurs de bicyclette. L'auteur de film doit-il poser des problèmes ou les résoudre ? », *Radio, cinéma*, 30 avril 1950, p. 3.

12. *Ibid.*

13. Brochure du II^e congrès de Pastorale Liturgique, *Le Jour du Seigneur, Mystique et pratique du dimanche*, Lyon-Ars, 17-22 septembre 1947, pp. 4-6.



Claude Autant-Lara, *Le Diable au corps* (1947).

Au nom de cette communion et en vue de la diffusion de ce « langage [audiovisuel] nouveau », les pères Avril et Pichard fondent, en janvier 1950, la revue *Radio, cinéma* qui deviendra par la suite *Radio, cinéma, télévision* puis *Télérama*. Adoptant les principes de l'éducation populaire, la revue porte au cœur de sa démarche le dialogue entre l'Église et le monde moderne. Or, ce dialogue avec le monde est un dialogue avec la culture de masse. Le cinéma y incarne le lieu de débats présenté comme un « immense chapitre mondial » où les incroyants eux-mêmes aident les croyants à être plus fidèles à Dieu. Dès mars 1950, Pichard expose les fondements de ce dialogue initié au nom d'une proximité d'expression culturelle. Un parallèle original est alors proposé entre les mécanismes de la culture de masse et le Christ : « la reproduction du Christ dans chaque chrétien est aussi variée que la collection des fiches anthropométriques à la préfecture de police où il n'y a pas deux photos qui se ressemblent »¹⁴.

On ne peut que relever la puissance de la comparaison entre le symbole de la reproduction iconique aveugle et dénuée de sens de la méthode Bertillon avec l'incarnation christique dans chaque croyant. Mais si la portée chrétienne de la culture de masse est affirmée, il s'agit d'une culture réticente à la reproduction aveugle. En cela, la reproduction technique est déjà perçue ici de façon sous-jacente comme Incarnation. La culture de masse permettrait de multiplier les incarnations christiques c'est-à-dire de rendre vivant le Christ dans la masse des hommes. En définitive, la création de *Radio, cinéma* apparaît comme une invitation à réformer l'Église par le secteur culturel. L'enjeu n'est pas tant de transformer l'Église (ce qui n'est pas nécessaire puisque l'Église est, par essence, audiovisuelle) que d'accepter la culture de masse. L'Église doit en quelque sorte accepter sa propre nature audiovisuelle pour se mettre à jour. S'appuyant largement sur sa perception politique du cinéma, Pichard conçoit la revue comme l'occasion d'un partage d'égal à égal avec ses contemporains qui constituerait la condition préalable à la reformulation d'un catholicisme moderne.

Pour une purification religieuse du cinéma

Après *le Diable au corps*, la vision de *Ciello sulla palude* (Augusto Genina, 1949), film qui sort juste avant la canonisation de Maria Goretti (25 juin 1950) dont il fait la biographie, semble constituer un deuxième choc filmique pour le père Pichard. L'enthousiasme du prêtre se manifeste d'abord dans un sermon radiodiffusé à l'abbaye de Bassac, le dimanche 23 avril 1950¹⁵. Tout à fait inédite, cette forme d'expression sur l'objet cinématographique s'inscrit dans une pratique originale de l'intermédialité à l'œuvre chez le dominicain. En mai, la publication du sermon par *Radio, cinéma* assortie d'une photographie du film permet un nouvel aller-retour entre radio et cinéma.

Personnellement marqué dans sa foi par cette œuvre cinématographique¹⁶, Raymond Pichard s'oriente dès lors vers une conception du cinéma sur un mode plus explicitement spirituel. Appréhendé

14. RP Pichard, « Le cinéma européen en péril ! », *Radio, cinéma*, 5 mars 1950, p. 3.

15. RP Pichard, « Maria Goretti sera canonisée le 25 juin. Faut-il pour être un saint accomplir des choses extraordinaires ? », *Radio, cinéma*, 7 mai 1950, p. 12.

16. En 1951, l'expérience est renouvelée : les pères Menu et Pichard publient le récit de *la Fille des Marais* en ciné-roman chez Mame avec une préface du père Pichard insistant sur la vie commune de Maria Goretti qui n'a même pas publié un livre.



Jean Delannoy, *Dieu a besoin des hommes* (1949).

comme le premier « véritable écrit spirituel » au cinéma, le film est défendu au nom de son style réaliste jugé étonnamment « fidèle » à l'école italienne. La perception qu'a Raymond Pichard du réalisme italien est d'ailleurs significativement influencée par celle d'André Bazin avec qui il dialogue dans les colonnes de *Radio, cinéma*¹⁷. La perte de tout artifice rend ce cinéma éminemment religieux : « Le cinéma restituant intégralement la vie produit le même effet que l'incarnation du Christ ». D'où un nouvel élan de recherche de purification spirituelle du cinéma que le père Pichard mène au sein de ses activités de commentateur de ciné-club et de critique cinématographique.

Ciello sulla palude ouvre la voie à la défense de *Dieu a besoin des hommes* (Jean Delannoy, 1950) au nom de son potentiel cristallisateur face à une série de questions spirituelles dont celle de la fonction du prêtre dans une société. L'abandon par les scénaristes du dénouement du roman d'Henri Queffélec, qui rétablissait l'ordre catholique dans l'île de Sein, comme la connotation protestante du film, n'empêchent pas Pichard d'établir un parallèle entre le film et la définition du prêtre dans *l'Épître aux Hébreux*¹⁸. De plus, *Dieu a besoin des hommes* permettrait la « méditation du grand public ». Une nouvelle fois, Pichard crée le débat mais se trouve extrêmement marginalisé au sein du monde catholique. Si Bazin soutient le film à ses côtés dans *Radio, cinéma* au nom de sa nouveauté dans le traitement religieux, qui rompt avec l'hagiographie, le merveilleux et le spectaculaire, le film ne fait pas l'unanimité dans la revue¹⁹. À Rennes, au cours d'une séance de ciné-club, la position du dominicain reste incomprise. Le directeur des *Nouvelles de Bretagne* comme le père Cheron, professeur de philosophie eudiste, dénoncent une image choquante de la prêtrise²⁰.

À ceux qui sont heurtés par *Dieu a besoin des hommes*, Raymond Pichard répond que la forme filmique ne doit pas être mise en doute. Le problème se situe du côté du rapport même qu'un certain christianisme entretient avec ses propres sacrements. Par la médiation du film, il s'agit, selon le dominicain, de renouveler la pratique religieuse. Mais le débat ne s'estompe pas, il prend au contraire de l'ampleur avec l'opposition Delannoy-Pichard à Louis Chauvet²¹. Houleux, ce débat évolue en réintégrant la question du *Diable au corps* au point qu'en 1951 le conflit du film religieux est posé plus globalement dans la presse²². Pichard affirme son profond dégoût à l'égard de la production religieuse courante – dite sulpicienne – que cristallise le conflit de *Procès au Vatican* (André Haguët, 1951) sur Sainte-Thérèse de Lisieux. Dans ces circonstances, le père Pichard, deux ans à peine après la fondation de *Radio, cinéma*, se détourne de la critique cinématographique. Au moment où la critique se fractionne en posant plus explicitement la question du sacré à l'écran, qui ne semble pas directement intéresser Pichard celui-ci théorise un nouveau projet audiovisuel.

Dès la fin de l'année 1950, la perspective de Pichard évolue vers un projet messianique de révélation audiovisuelle du Dieu caché. L'émergence de ce nouveau projet s'explique par une combinaison

17. André Bazin et RP Pichard, « *La Fille des marais*. Un film d'Augustino Genina sur la vie de sainte Maria Goretti », *Radio, cinéma*, 6 mai 1951, pp. 4-5.

18. RP Pichard, « Ce qu'ils en pensent », *Radio, cinéma*, 24 octobre 1950, p. 3.

19. *Ibid.*, p. 4.

20. APDF, V 802, Livre de collage « Débat sur des films », J. Tanit, « Le grand débat public sur le film de Jean Delannoy », *Ouest France*, 20 février 1951.

21. Voir entre autres : *Ibid.*, Jean Delannoy, « Après la bombe Jeanson, réponse à un adversaire », *Combat*, 14-15 août 1951.



Jean Delannoy, *Dieu a besoin des hommes* (1949).

de facteurs l'affectant directement. D'abord, Pichard est assailli de pressions en provenance de l'Office catholique international du cinéma²³. Ainsi est-il vivement incité à réinscrire et diluer son propos cinématographique fondateur au sein d'un tout médiatique. Ensuite, les enjeux d'une stratégie médiatique d'ensemble répondent aux exigences croissantes de son ministère télévisuel, pour lequel il doit fournir une heure et demie de programmes religieux par semaine. Par le prisme télévisuel, il perçoit plus explicitement encore le monde contemporain comme « civilisation du verbe joué ». Constatant le caractère « audiovisuel » du public, Pichard conçoit une forme nouvelle de rechristianisation dans l'idéal de salvation iconique du christianisme.

Un salut collectif en images

En explicitant les liens de parenté entre christianisme et modernité technique, Pichard prolonge son discours initial de proximité culturelle. Aussi cette « parenté en profondeur » se justifie-t-elle par une similitude des structures narratives²⁴ : la parole de Dieu prend la forme d'une histoire qui sauve ; le cinéma et la télévision communiquent la vérité et la vie à travers des histoires concrètes. L'emprunt des mêmes procédés pédagogiques vient renforcer l'idée de parenté : « pédagogie divine » et « monde moderne » se manifestent dans le loisir et le spectacle (un parallélisme développé à partir de la fête du Christ roi)²⁵.

Finalement, la tradition chrétienne est perçue en elle-même comme initiatrice de la modernité iconique dans un article intitulé « L'invention nouvelle » publié dans *Radio, cinéma* en décembre 1950. Le mystère de Noël devient l'initiation d'un « nouveau moyen de communication avec les hommes » par la vision. Le Christ serait la première des médiations entre Dieu et les hommes : le « prototype de la Nouvelle Invention ». Par extension, les techniques audiovisuelles apparaissent alors comme les reformulations de cette médiation originelle, d'où le rapprochement entre Marie, Joseph et ce peuple « poussé par le même instinct qui entre par millions dans la nuit de nos salles obscures et qui cherche inconsciemment à VOIR à travers les visages de l'écran un reflet de la face de Dieu »²⁶.

La noble tâche des militants du cinéma, de la radio et de la télévision catholique est ainsi mise en exergue : malgré les tempêtes, ils peuvent tisser leur ouvrage avec sérénité car ils perpétuent l'œuvre de Marie et Joseph et la même promesse : rendre visible le Dieu invisible.

22. Voir par exemple : *Ibid.*, Jean le Cour Grandmaison, « Un écran n'est pas une chaire », art. non référencé.

23. La direction de l'Office cherche à écarter Pichard des activités cinématographiques de peur qu'il n'empiète sur leur champ d'action dans le cadre de sa Fédération internationale de télévision.

24. APDF, V 802 5 29, Émissions religieuses à la télévision 1951-1952, *La parole de Dieu à la télévision*, non daté.

25. RP Pichard, « Le royaume sans frontières », Sermon radiodiffusé le dimanche 19 octobre, *Radio, cinéma*, 12 novembre 1950, p. 12.

26. RP Pichard, « L'invention nouvelle », *Radio, cinéma*, 24 décembre 1950, p. 3.

27. APDF, V 802 7 47, Rapport du père Pichard au 4^{ème} congrès du secrétariat d'études pour la liberté de l'enseignement et la défense de la culture, 24 avril 1954.

28. APDF, V 802 5, 29, *Les amateurs doivent nous sauver de la dictature actuelle du cinéma* (brouillon de l'article de Pichard « Les cinéastes amateurs seront demain les maîtres de la liberté d'expression », *Ciné-Amateur*, mars 1952), non daté.

29. Sur la propagande : RP Pichard, « Le royaume sans frontières », art. cit. et du même auteur, « Avez-vous une solution à proposer au problème de la censure ? », *Radio, cinéma*, 16 juillet 1950, p. 3.

C'est ainsi que l'ère nouvelle de la civilisation de l'image devient chez Pichard l'occasion de l'avènement du règne de Dieu sur l'humanité entière par sa mise en visibilité médiatique. Autrement dit, l'avènement d'une modernité technique en elle-même, perpétuation de l'œuvre divine, et son extraordinaire diffusion auprès des masses, conduit à la révélation massive et à la christianisation de tous car les vecteurs télévisuels et cinématographiques recomposeraient les « communautés naturelles » de l'Église²⁷. Les modalités d'avènement de cette modernité religieuse sont pensées dans l'idéal d'un média du « voir total ». Cette combinaison médiatique correspond à une sorte d'hybride entre le cinéma et la télévision laissant constitutivement en marge la radio. Dès lors, une fusion des formes filmiques est envisagée dans le but de rompre avec la « dictature spirituelle du cinéma »²⁸. Le cinéma amateur est très sérieusement pris en compte dans cette perspective.

En outre, la quête iconique du salut collectif repose sur l'idée d'une évangélisation par le voir dans le respect de la liberté des images. Pichard prend position contre la censure et affirme son dégoût face à toute « propagande »²⁹. L'impureté et l'inauthenticité de cette dernière serait, de toutes façons, déjouée par la lucidité du public. Spectateurs et téléspectateurs jugeraient sur pièce et déconstruiraient les manipulations. Si l'on passe outre l'idéal, somme toute peu réaliste d'un public formé et actif, cette liberté des images peut être comprise comme une sorte de garde-fou contre la « perte de l'aura » telle que Walter Benjamin a pu la décrire³⁰, dans une pleine conscience des dangers de la propagande. En définitive, Pichard pressent ce que Jacques Ellul théoriserait plus tard quant à l'imperméabilisation au spirituel induite par la propagande³¹.

Après avoir tourné le dos à la critique cinématographique, Pichard procède à une inversion du discours de l'équilibre caractérisant l'action cinématographique catholique qui s'attachait à dissocier une approche « positive » du cinéma d'une autre « négative », quand la moralité l'exigeait. En d'autres termes, le projet du média total permet de formuler un nouveau mode de gestion des images modernes. Bien entendu, ce renversement ne se construit pas dans le but de s'opposer à l'Église. Toutefois, il aboutit à la mise sur pied d'un véritable contre-système d'ailleurs perçu comme tel par certains contemporains, tel le jésuite Emmanuel Flipo³².

Incarnations cinématographiques dans un contre-système médiatique

Ce système prend d'abord l'apparence d'un centre catholique du cinéma et de la télévision en 1953³³, unifié dans le Studio cité inauguré pour clôturer l'année mariale, fin 1954³⁴. Une kyrielle d'organismes radiophoniques et de télévision composent le Studio cité qui accueille aussi deux structures cinématographiques : les Productions du parvis et les Missions par le cinéma, distributeur des Films du

30. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », (première version, 1935), *Œuvres III*, Gallimard, 2000, pp. 74 et suivantes.

31. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990.

32. AFCJ, Jésuites et cinéma I, Pa 987, Rapport du père Flipo à ses supérieurs sur le cinéma en France, octobre 1950.

33. APDF, V 802, Livre de collage « Débat sur des films », Le centre catholique des activités de la radio, du cinéma et de la TV à Paris, non daté.

34. Voir les dossiers : APDF, V 802 7 49 (Inauguration du Studio cité) et 50 (Aménagement dans les locaux rue Danton).

Parvis. Bien que d'abord créées au nom des émissions de télévision et de leurs besoins en films de qualité, ces deux structures portent au final un projet explicitement cinématographique, malgré les précautions d'usage dans un champ où Pichard fut déjà malmené. D'emblée, la réalisation d'une série de films d'enseignement religieux est justifiée par le besoin de formation des paroisses. En outre, ces films permettent d'apporter une réponse pratique au problème de plus en plus conflictuel de l'authenticité religieuse à l'écran. L'opposition synchrone à *Procès au Vatican*, que Pichard décrit comme inaccomplissement esthétique et négation spirituelle³⁵, l'incite à proposer une forme d'expression cinématographique plus proche de l'Incarnation.

Entre 1953 et 1954, quatre films expérimentaux sont réalisés et diffusés dans le cadre de deux Missions par le cinéma. Il s'agit bien de films de commande, les réalisateurs étant encadrés par l'équipe de Pichard sans que l'on puisse connaître leur liberté de manœuvre personnelle. D'ailleurs, il va sans dire que la formule des Missions par le cinéma est une invention du dominicain. La Mission s'organise en un circuit, non commercial, de projections prises en charge par les paroisses et diocèses. Les soirées de projection doivent être accompagnées de commentaires, présentées par les prêtres dans le but d'engager la prédication sous forme de dialogue avec l'auditoire de cinéma. Ce fonctionnement permettrait un retour aux fondements ecclésiaux, écrit le père Pichard, le 20 novembre 1954 : « sans l'avoir voulu nous avons retrouvé là la structure fondamentale de l'enseignement de l'Église : l'Écriture (le film) et la tradition (commentaires et discussions) »³⁶.

Avec *la Nuit de Pâques* (Philippe Agostini, 1953), film constitutif de la première Mission qui est complétée par une Bible en santons animés, *Moïse*, le projet cinématographique se nourrit de l'expérience télévisuelle. Ici, l'on tourne dans l'église de Villiers-Le-Bel comme on a pu réaliser des messes dominicales dans les paroisses pour les besoins de la télévision. Semblablement, un deuxième film liturgique, *Ordinations* (Agostini, 1953) voit le jour avec la seconde Mission. Tourné à Saint-Séverin, le film présente l'intérêt de penser l'expérimentation liturgique audiovisuelle dans une paroisse allant devenir après le concile Vatican II, la paroisse pilote pour l'application des réformes liturgiques. D'autre part, *Terre sainte* (Frédérique Duran, 1953) apparaît comme une déambulation sur les lieux saints, une sorte de « psychogéographie » sur les traces du Christ. Aucune figuration du Dieu invisible n'est tentée, mais l'usage de la caméra subjective facilite la pratique d'un cinéma intériorisant le parcours christique, notamment par le biais du chemin de croix filmé en contre-plongée sur les pavés.

Résolutions formelles plus ou moins abouties, les films liturgiques sont dotés d'un rôle fonctionnel du cinéma au sein même de la vie communautaire sacrale, d'où l'affirmation, par Jean-Louis Tallenay³⁷, d'une fonctionnalité cinématographique qui puise sa force dans le spectaculaire³⁸. Mais avec *Terre sainte*, on se situe au cœur de l'expérimentation incarnationnelle. Or, étonnamment, ce dernier film semble très peu commenté, comme si finalement la proposition de Pichard n'était pas reçue, mais au contraire ignorée par le public catholique français.

35. APDE, V 802 6 40, Films 1953, Lettre du Père Pichard à l'abbé P. Bailby, curé de Saint-Pierre de Neuilly, 5 février 53.

36. ADPE, V 802 7 51, Les Missions par le cinéma, 20 novembre 1954.

37. Pseudonyme de Jean-Pierre Chartier, collaborateur très proche de Raymond Pichard.

38. APDE, Livre de collage « Missions par le cinéma I », Jean-Louis Tallenay, « La fête des passages », *Radio, Cinéma*, 28 septembre 1952.

Les confrontations de la pastorale audiovisuelle au monde catholique français

Alors même qu'une frange du catholicisme français salue en connaissance de cause le projet des Missions par le cinéma en parlant, par exemple, d'ouverture des pistes inexplorées de la « pastorale moderne » (selon la formule de Joseph Ball³⁹), la réception des quatre premiers films peut apparaître comme une première confrontation sociale du projet filmique du dominicain avec le monde catholique. La diffusion concrète des films dans certains diocèses se déroule selon des formes détonnant avec le projet initial. En effet, une certaine confusion règne à la base sur les modalités de l'enseignement religieux par les Missions. Quoiqu'on relève divers types d'instrumentalisation des images des Missions, le cas de Saint-Brieuc semble caractéristique. Pourtant proche de l'équipe du dominicain, le père Bellu y utilise les films pour illustrer ses conférences religieuses⁴⁰ à la manière de projections fixes. On peut voir là une régression par rapport aux pratiques de projection et de commentaires existant dans le monde catholique depuis l'entre-deux-guerres si ce n'est les années 1910⁴¹. Toutefois cette fixation des enjeux iconiques révèle plutôt les difficultés des catholiques français à s'appropriier le cinéma dans un but catéchistique direct. À l'instar de Bellu, de nombreux prêtres se trouvent désemparés face à un support inédit qu'ils ne savent pas maîtriser. Cette confrontation avec les exigences concrètes du terrain met l'accent sur la portée radicale du projet filmique initial par lequel la pastorale visuelle se substituait presque instantanément aux procédés antérieurs.

Mais l'équipe des Missions, consciente de la nouveauté de son action, n'interprète pas ces manipulations hésitantes comme le signe d'une perte de substance de son projet cinématographique. Au contraire, elle entend laisser libre cours aux usages spontanés des films par l'Église. D'ailleurs, les organisateurs semblent eux-mêmes appeler, notamment, à l'instrumentalisation des films liturgiques, comme dans le cas d'*Ordinations*. On incite, par exemple, à projeter ce dernier lors des premières messes du jeune prêtre. *Ordinations* devient ainsi volontairement un simple élément d'un tout cérémoniel dans lequel il est dilué. Au demeurant, ces injonctions ne résolvent pas le réel problème d'appropriation des Missions qui se pose au sein du monde catholique français. Toutefois, les critiques qui émergent à ce propos alimentent le nouveau projet du père Pichard. La critique de Pierre d'André, par ailleurs président de l'association royaliste catholique et actif à la Centrale catholique du cinéma, apparaît comme un principal stimulus : l'auteur y dénonce les Missions comme « films à message caché » appréciés par quelques initiés seuls à même de reconnaître « le caractère « transcendant » de l'œuvre »⁴². D'après ce cadre de l'Action catholique du cinéma, les Missions, incapables d'incarner, se satisfont d'une sorte d'impossible accouchement du divin du fait de l'absence d'images percutantes.

39. *Ibid.*, Joseph Ball, « Une innovation : les MPC », Rythmes, non daté.

40. APDF, Livre de collage « Missions par le cinéma II », abbé Jean Duault, « À propos de films », *CŒuvre des vocations*, art. non daté.

41. Voir Mélisande Leventopoulos, « Fidèles au spectacle. Les catholiques parisiens, un public en formation », *Conserveries mémorielles* (à paraître).

42. APDF, Livre de collage « Missions par le cinéma II », Pierre d'André, « Autour d'une querelle d'actualité : l'intériorité au cinéma », *Ouest France*, 20 janvier 1954.



PHOTO G. TENDRON ET L. M. BAULE
du Film "MOÏSE" (Le Pharaon)

Dimanche 28 Février

à 15 h.

Salle Jeanne d'Arc

AVON

LA BIBLE AU CINÉMA ?

CONFÉRENCE par le R. P. MARC DE L'ANNONCIATION,
du Couvent des Carmes d'AVON (S.-&-M.) — Illustrée par

TROIS FILMS BIBLIQUES

MOÏSE

en santons animés

Film d'après la Bible de Jérusalem

Musique de Paul MISRAKI et Richard CORNU

La Nuit de Pâques

Film réalisé par PHILIPPE AGOSTINI

Commentaire par le R. P. ROGUET

le célèbre prédicateur de la Radio

ENTRÉE GRATUITE

et "La Synagogue"
au temps du Christ

Quête pour les Frais

LA VIE

Catholique illustrée

est lu chaque semaine par plus de

550.000 familles

LE N° : 20 FRANCS

PONTAINÉVILLY - IMP. DU DÉP. 10

C'est pourquoi la troisième Mission, constituée d'un seul film, *Lourdes et ses miracles* (Georges Rouquier, 1954), en trois parties conçues pour être visibles séparément (« témoignages », « pèlerinage », « imprévu »), revendique l'objectivation du spirituel mettant, par là même, l'accent sur l'incroyable capacité d'adaptation des Missions. Il va de soi que l'appel à Rouquier, connu de Pichard depuis 1950 au moins, se fait au nom du recours au documentaire. Mais ici plus que pour tout autre film, le dominicain apparaît comme le réel maître d'œuvre organisant le terrain et les prises de vues. Aussi construit-il le scénario en sélectionnant méticuleusement les dossiers les plus probants de miraculés dans le but d'une plus grande efficacité des témoignages. L'équipe est particulièrement attentive au témoignage de chacun des acteurs et finalement, Rouquier ne fait que produire un témoignage de plus, embrassant ceux des interviewés.

Le film est structuré sur le mode de l'enquête au point que le miracle est présenté comme « imprévu », sorte de dénouement ou *making of* intégré au reste du film dans une troisième partie que l'on nous présente comme n'ayant pas dû exister. L'objectivation du miracle est permise par l'intimisme de la « caméra témoin » selon la formule employée par les Missions⁴³. Loin des surimpressions de l'entre-deux-guerres où la Vierge apparaissait à l'écran, le film propose une forme totalement inédite de représentation du miracle qui se différencie de celles qu'a pu expérimenter le monde catholique⁴⁴ : le miracle du hasard de la captation cinématographique est permis par un *flash-back* ralenti sur l'ancienne malade. Si le rétablissement se situe toutefois hors-champ, Rouquier joue le rôle de garant de véracité.

Avec ces images brutes dévoilant la nouvelle santé de la miraculée, *Lourdes et ses miracles* représente pour le père Pichard l'aboutissement de cette quête du témoignage et du refus de la propagande :

Le cinéma va permettre de projeter devant des milliers de personnes le témoignage direct de ceux et de celles qui diront « discutez si vous voulez mais voilà ce qui est arrivé ». Les hommes de mauvaise foi ne pourront esquiver la question par une simple fin de non recevoir. Le cinéma aura rarement été aussi loin pour prouver sa valeur unique de témoin objectif.⁴⁵

Si tant est que cette véracité demeure illusoire et que le film puisse être perçu comme finalement beaucoup plus propagandiste que les précédents, la réception de *Lourdes et ses miracles* permet une reconnaissance nettement plus large des Missions au sein du monde catholique. D'abord, le grand public catholique – au delà des lecteurs avisés de *Radio, cinéma* – découvrent avec *Lourdes et ses miracles* le projet missionnaire. À la distribution commerciale du film succède une diffusion importante quoique tardive en 16 mm, prise en charge par les Missions. Entre février et mars 1958 par exemple, 1000 séances sont organisées dans les diocèses⁴⁶. Du fait de l'enthousiasme partagé, la réception du film suggère un terrain d'entente entre les tenants du conflit cinéphile. Si le désaccord sur l'usage même du

43. « Les Missions par le cinéma : G. Rouquier prépare un film sur les miracles de Lourdes », *TV*, avril 1955, p. 7.

44. Au cours des années 1920 notamment, le cinéma catholique français produit une série de films portant sur le miracle, à l'instar de *Credo ou la Tragédie de Lourdes* (Julien Duvivier, 1923).

45. *Ibid.*

46. ADPF, V 802 10 76, Missions du cinéma et Productions du parvis, Jean Villain, Dispositions pratiques importantes, non daté.



Georges Rouquier, *Lourdes et ses miracles* (1955).

potentiel incarnationnel des images cinématographiques demeure réel, la critique traditionnelle semble alors se plier temporairement aux propositions formelles de Pichard.

En définitive, on peut concevoir cette réception comme un moment de convergence esthétique dans le monde catholique. La projection collective organisée au scolasticat jésuite de Chantilly en mars 1956 témoigne de ce mouvement. Le film est largement applaudi par les vingt-huit pères ayant accepté d'écrire dans un recueil d'impressions sur *Lourdes et ses miracles* transmis à l'équipe des Missions⁴⁷. *Lourdes et ses miracles* apparaît pour certains comme propice à être utilisé dans le cadre d'une prédication sur l'Église ; selon d'autres, comme le père Michel Barrazzone, le film constitue une véritable « expérience religieuse ». En cela, *Lourdes et ses miracles* permet l'élargissement de la réflexion proprement spirituelle sur le film. Toutefois, en vantant l'objectivité et l'authenticité des signes religieux dans l'œuvre de Rouquier, les jugements des jésuites reviennent inmanquablement sur les dangers du traitement de Lourdes. Avant de voir le film, ils étaient unanimement réticents à toute formulation du sacré à l'écran et se réfèrent, pour beaucoup, au débat sur le film religieux pour justifier leur *a priori*. *Lourdes et ses miracles* réalise donc l'inconcevable.

Par là même, la réception de *Lourdes et ses miracles* permet la reformulation de l'alternative critique dans une perspective sacrée à deux niveaux. D'une part, des catholiques non spécialisés dans le champ cinématographique s'y engagent, à l'instar de l'un des jésuites présent à la projection de Chantilly, René-Claude Baud qui entreprend bientôt une activité de programmateur de ciné-club à Lyon. Selon lui, le sacré se révélerait au pèlerin-spectateur omniscient qui assiste à la projection de *Lourdes*. Toutefois, la sacralité du film, réservée aux « initiés », ne pourrait, aux yeux du père Baud, toucher les incroyants. D'autre part, *Lourdes et ses miracles* marque un tournant dans le positionnement théorique de la mouvance d'Amédée Ayfre et d'Henri Agel, tournant que nous nommons, en assumant l'anachronisme, la « conversion aux images » pour reprendre le titre d'un ouvrage de 1964⁴⁸. Après la sortie du *Cinéma et le sacré* en 1953⁴⁹, le film de Rouquier est l'occasion pour Agel de formuler d'autant plus explicitement les critères qui distinguent vrai et faux sacré. Dans deux articles publiés par les *Cahiers du cinéma* (décembre 1955) et la revue *Échanges* (Noël 1957), *Lourdes et ses Miracles* est perçu par le critique comme « un cinéma livrant le surnaturel à l'état brut », puis comme un film du dépouillement absolu qui a comme seul but de « donner à voir », formule qui rejoint implicitement le « voir pour connaître » revenant chez Pichard. Mais au regard des analyses d'Agel de 1957⁵⁰, cette réception peut aussi apparaître comme un tournant par rapport à la réflexion collective catholique au sujet du cinéma moderne. *Lourdes et ses miracles* apparaît alors comme le pendant de *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955), ouvrant la voie à un questionnement diversifié sur le sacré d'autant plus écarté du champ confessionnel.

Les analyses d'Agel sur le sacré se doublent d'une série de questionnements sur les liens du film avec des formes importées de la télévision, et sur l'inspiration de Rouquier. Au demeurant, la présence de l'encadrement missionnaire et de la personnalité de Pichard sont oblitérées ici comme d'ailleurs dans le recueil jésuite qui se cantonne à citer Philippe Dussart, directeur des Productions du parvis. De surcroît,

47. APDF, V 802 37, Recueil sur *Lourdes et ses miracles*, non daté.

48. Amédée Ayfre, *Conversion aux images ?*, Paris, Cerf, 1964.

49. Henri Agel, *le cinéma et le sacré*, Paris, Cerf, 1953.

50. Agel, « Lourdes ou la notion de sacré », *Échanges*, Noël 1957, pp. 31-32.

cette négation se fait au nom d'une place de choix consacrée à l'auteur, au cinéaste démiurge que l'on compare à Roberto Rossellini, donc en décalage avec la réelle conception du film. Quand bien même cet effacement peut être expliqué par la discrétion du père Pichard qui entend laisser libre cours aux images, il peut aussi être interprété comme l'étouffement de cette troisième voie audiovisuelle qu'il représente. Au nom du sacré à l'écran, la réception de *Lourdes* permet ainsi l'expulsion de Pichard de toute existence légitime au sein de l'alternative cinéophile. Cette dernière rompt symboliquement avec la mise à jour culturelle de l'Église promue par Pichard et dont Agel, critique à *Radio, cinéma*, est pourtant l'héritier.

Cette négation de la place de Pichard dans le processus de création des Missions pourrait avoir été influencé par le réagencement contemporain des activités médiatiques au sein de l'Église de France initié par la jeune Commission épiscopale à l'information et Sous-commission à la radio, au cinéma et à la télévision dirigée par Monseigneur Stourm⁵¹. La réorganisation de la Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision a pour incidence le cantonnement de Pichard à la télévision : à l'automne 1955, la hiérarchie nomme Pichard et son allié de toujours, le père Avril, aux postes de conseillers religieux pour la télévision et la radio. Aussi cette refonte est-elle perçue par le dominicain comme un complot contre lui. Tout a été organisé sans lui au niveau structurel comme financier. Il se débat, refuse, revendique la constitution de deux centrales, l'une en matière de production, l'autre émettant les cotes morales⁵². Le 2 novembre 1955, le père Pichard accuse la hiérarchie d'abandonner les projets qu'elle engendre ; le dominicain parle de manquement aux règles d'or évangéliques tant à son égard que contre les prêtres-ouvriers⁵³. Il appelle alors à mettre fin aux discussions stériles pour agir contre le monopole de l'Éducation nationale en matière d'émissions scolaires et pour la diffusion massive des Missions, recherchant une autre mise en réseau et renouvelant en quelque sorte l'idéal du média combiné qu'il avait pensé au préalable.

Mission du cinéma et mission ouvrière

Mission du cinéma et mission ouvrière ne s'étaient pas rencontrées au cours des années 1947-1954. En se comparant aux prêtres-ouvriers lors de son assignation à la télévision, Pichard nous incite toutefois à tenter un rapprochement entre ces deux formes missionnaires, malgré leur différence fondamentale de nature et d'influence. Le dominicain s'inclut symboliquement dans un mouvement de réforme du catholicisme alors réprimé. En cela, le témoignage de Pichard met l'accent sur le rôle, parfois négligé par l'historiographie, du secteur culturel de l'Église : ce dernier, à l'instar du progressisme chrétien⁵⁴, participe au mouvement d'ouverture du catholicisme français d'après-guerre⁵⁵.

51. Ces commissions prennent place dans le système des commissions spécialisées de l'Église de France, initié en 1951.

52. ADPE, V 802 8 58, CCRT, Raymond Pichard, Note pour Monseigneur Courbe, non datée.

53. En 1954, Rome met fin à l'expérience des prêtres-ouvriers. La province dominicaine de France est d'ailleurs particulièrement touchée.

54. Dans le champ politique, le progressisme chrétien inaugure un dialogue philosophique avec le marxisme. Pour une présentation synthétique, voir Denis Pelletier, « Un siècle d'engagements catholiques » (dans Bruno Duriez, Étienne Fouilloux, Denis Pelletier, Nathalie Viet-Depaule (dir.), *les Catholiques dans la République 1905-2005*, Paris, l'Atelier, 2005, pp. 34-36).

55. Notons que Pichard, proche du MRP, ne s'est pas engagé dans le dialogue avec le communisme.

Comme la mission ouvrière, l'action cinématographique du père Pichard constitue une innovation apostolique d'importance. Elle doit être comprise comme une réponse alternative – voire insolite – au cri d'alarme des milieux religieux face au constat de « déchristianisation », particulièrement préoccupant depuis la publication de *la France, pays de mission ?* en 1943⁵⁶. En outre, Pichard et les prêtres-ouvriers partagent une commune posture du fait du non conformisme de leur engagement dans l'espace public. Pour emprunter la formule de Nathalie Viet-Depaule, les deux missions se confondraient dans « un nouveau type sacerdotal »⁵⁷ : il se caractérise par l'immersion dans le milieu à évangéliser et la formation technique.

Perçu comme un personnage charismatique mais incontrôlable, Pichard n'est, au demeurant, pas jugé dangereux : il ne subit pas le sort des prêtres-ouvriers. Malgré l'assignation à un rôle de plus en plus fonctionnel à la télévision, le dominicain perpétue par la suite l'œuvre missionnaire. Dès 1956-1957, il conçoit de nouveaux projets grâce aux importants bénéfices de *Lourdes et ses Miracles*. Plusieurs films voient le jour, tel *Ars* réalisé par Jacques Demy en 1959 pour le compte des Missions. Cependant, malgré la poursuite des efforts pour une pastorale audiovisuelle, son assignation à la télévision brise véritablement l'élan de Raymond Pichard. Illégitime à penser le cinéma, il cesse de théoriser les médias après 1955.⁵⁸

56. Henri Godin et Yvan Daniel, *la France, pays de mission ?*, Paris, 10/18, 1962 (1943).

57. Nathalie Viet-Depaule, « Les prêtres ouvriers, des militants de la CGT (1948-1962) », dans Elyane Bressol, Michel Dreyfus, Joël Hedde, Michel Pigenet (dir.), *la CGT dans les années 1950*, Rennes, PUR, 2005, p. 197.

58. Cet article est la version remaniée d'une intervention au séminaire d'Histoire culturelle du cinéma (INHA, 31 mars 2010) qui avait pour titre : « Théologien contre censeurs ? Modernité spirituelle et cinéphilie catholique au tournant des années 1950 ». Merci à Christophe Gauthier, Anne Kerlan et Dimitri Vezyroglou, animateurs du séminaire, ainsi qu'aux participants pour leurs remarques.