

EN MESSIE•NÉMASCOPE

LECTURE RELIGIEUSE DE FILMS POPULAIRES

POSTULATS POUR UNE ANALYSE RELIGIEUSE D'UN FILM

- L'être humain cherche à introduire de l'intelligible dans le cosmos : il rêve, il a des aspirations ; il se construit des représentations mentales de la société, du cosmos, du passé et de l'avenir ; il se fixe des objectifs et il cherche à donner un sens à ses actions.
- La religion permet à l'être humain de donner un sens à sa vie et d'ordonnancer son univers en postulant l'existence d'un monde surnaturel. Elle propose une vision du monde englobante, totale.
- Le mythe incarne et transmet la vision religieuse du monde, il est un projet de réalisation des valeurs collectives. Les mythes sont des matériaux culturels fascinants, susceptibles de polariser les représentations des hommes et d'influencer leur conduite. Le mythe est une transaction avec les contradictions d'une société, il les replace dans l'expérience humaine, il donne une nouvelle perspective, il réconcilie les disparités; il explique l'inexplicable, justifie l'inévitable, il structure notre compréhension du monde; il est une réflexion sur la culture, sur la société..
- L'homme contemporain, qui se targue de rationalité et de technicité garde des modèles religieux dans ses institutions séculières.

LE CINÉMA

- Le cinéma peut être considéré comme l'expression privilégiée du folklore et de la mythologie de l'homme moderne.
- En tant que spectacle, le cinéma, avec l'orientation unidirectionnelle des sièges vers un écran de lumière, son atmosphère onirique, son pouvoir de réactualiser un récit imaginaire par la technique et la disponibilité du spectateur, les vibrations collectives de l'auditoire et le retour plus ou moins pénible à la réalité quotidienne quand s'éteint l'écran, le cinéma en soi peut être perçu comme l'équivalent d'une liturgie séculière. De plus, le caractère hautement symbolique du langage cinématographique l'apparente au discours mythique, moins par le contenu — quoique la mythologie et le folklore soient des sources inépuisables pour l'industrie du cinéma — que par l'écriture séquentielle, illusion d'unité par le collage d'images et d'épisodes.

RÈGLES GÉNÉRALES D'INTERPRÉTATION

- D'abord, chercher à comprendre le film selon sa propre logique.
« Tout roman, récit imaginaire, est une sorte de discours et ce discours est cohérent. C'est la recherche des multiples aspects de cette cohérence qui doit constituer la première étape, complexe et délicate, de toute analyse en profondeur ».1
- Dans un film, tout a un sens ; le moindre détail reflète, à sa façon, le sens général de l'œuvre.
« Il n'en reste pas moins qu'un récit n'est jamais fait que de fonctions ; tout, à des degrés divers y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile ; tout a un sens ou rien n'en a. »2
- Toute œuvre est plurielle. Elle peut faire l'objet de plusieurs lectures différentes. Faire une lecture d'un film, c'est en quelque sorte le réinventer. On peut compléter la lecture de l'auteur. La lecture d'une œuvre par son auteur, n'est qu'une lecture de l'œuvre et que, dans la mesure où elles respectent la logique de l'œuvre, d'autres lectures peuvent la compléter.
- Il faut découvrir l'œuvre sous un jour nouveau. Après avoir tenté divers réaménagements de cette collection d'images, qu'est le film, on doit refaire son film.
« Le geste de l'inventeur est de tirer de ce désordre — mais presque comme on tire au sort — l'événement rare, l'information riche ».3
- Toutes les interprétations ne sont pas équivalentes. Une bonne interprétation respecte l'originalité d'une œuvre et en intègre tous les éléments. Il ne s'agit pas de se demander ce que l'auteur, le scénariste ou l'équipe technique a voulu dire, mais ce que disent effectivement les images.
- L'interprète considère le film en tant que récit ou texte, et à titre d'événement dramatique ; au terme de l'opération, il devrait avoir ajouté au film une lecture, une dimension, un éclairage.
- Les films ont, la plupart du temps, la même structure : un nœud à la moitié et deux pivots au quart et au trois-quarts. Le nœud contient la clé d'interprétation.

<https://marcmd.mc/star-wars-monomythe-voyage-heros/>

DIMENSION MYTHIQUE DU CINÉMA

- Un film c'est une double projection : celle du réalisateur (une construction) et du spectateur (une identification).
- Faire une lecture religieuse d'un film c'est considérer une projection cinématographique comme l'équivalent moderne d'un acte liturgique, c'est-à-dire comme la réactualisation du drame proposé par une suite donnée d'images. C'est de proposer une homologie de structure entre une séance de cinéma et une cérémonie religieuse où le fidèle ou l'adepte vit les mystères de sa foi :
« Vivre les mythes implique donc une expérience vraiment *religieuse* puisqu'elle se distingue de l'expérience ordinaire, de la vie quotidienne. La *religiosité* de cette expérience est due au fait qu'on réactualise des événements fabuleux, exaltants, significatifs... ; on cesse d'exister dans le monde de tous les jours et on pénètre dans un monde transfiguré, auroral, imprégné de la présence des Êtres surnaturels. Il ne s'agit pas d'une commémoration des événements mythiques, mais de leur réitération. Les personnes du mythe sont rendues présentes, on devient leur contemporain. Cela implique aussi qu'on ne vit plus dans le temps chronologique, mais dans le Temps primordial, le Temps où l'événement a eu lieu pour la première fois. »⁴
- Faire une lecture religieuse d'un film c'est reconstituer la dramatique de valeur ou l'expérience religieuse du spectateur qui participe à l'action cinématographique, s'identifie aux personnages et aux valeurs qu'ils véhiculent. Un film est d'abord, en tant que spectacle, un récit vécu, une situation existentielle où le texte filmique est capté par tout l'être avant de faire l'objet d'une saisie intellectuelle distanciée, une participation active à un drame plus « réel » que la réalité quotidienne. En ce sens, l'approche religieuse prétend reconnaître au film ses qualités dramatiques et reconstituer ce qui fait qu'un film a de l'impact sur le spectateur. D'où l'importance accordée à la réitération dramatique et à l'identification du spectateur aux personnages du film et à leurs valeurs.
- Faire une lecture religieuse d'un film c'est traduire ce film sous forme d'un discours religieux dont les personnages sont les prophètes ou les martyrs, dont les spectateurs sont les adeptes pour au moins la durée d'une projection.
- Cette analyse a pour but de vous faire découvrir un nouveau sens à l'œuvre que vous allez choisir. Votre travail consiste à dégager le jeu de relations qu'entretiennent les éléments de la production entre eux et avec le milieu culturel. Il vous faut repérer le but de l'œuvre et la méthode utilisée par l'auteur pour l'atteindre. L'attention se porte sur la manière dont l'auteur a *sélectionné* et *organisé* les matériaux pertinents à sa démonstration. On cherche donc à identifier la *nature* des arguments de

l'auteur plutôt que leur contenu ; ce qu'il importe de dégager par l'analyse, ce n'est pas tant ce que dit l'auteur, mais *comment* il le met en forme (comment il le dit).

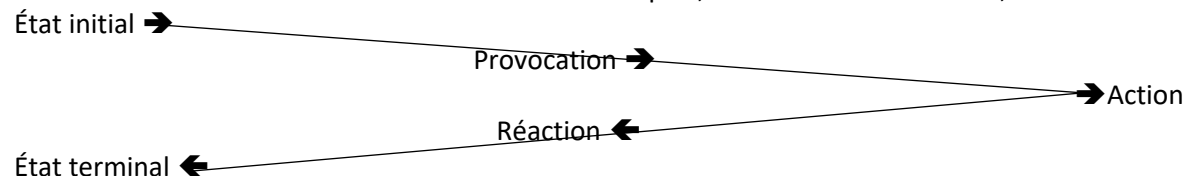
GRILLE D'ANALYSE

- Utilisez une fiche par séquence (suite de plans [ou prises de vue] constituant un tout sous le rapport d'une action dramatique déterminée).
- Notez le numéro de la séquence.
- Notez les mots, expressions ou phrases-clés qui sont utilisés par le narrateur (si c'est le cas), dans les dialogues ou encore dans le texte qui apparaît sur l'écran. Il ne s'agit pas de tout écrire, mais d'être attentif à la phrase porteuse de sens.
- Portez attention à la bande sonore ; notez les musiques et les bruits.
- Sans faire l'inventaire exhaustif du décor, notez les couleurs ou les teintes dominantes, l'objet ou les objets qui prennent une certaine importance, le cadre naturel (montagne, eau, soleil, *etc.*) ou artificiel (dimensions de la pièce, clarté, ouvertures, *etc.*), *etc.*
- Portez attention à l'action qui se déroule sur l'écran. Notez (1) qui agit, (2) le geste posé et (3) les conséquences de ce geste. Évidemment, le même personnage peut poser plusieurs gestes dans la même séquence ou plusieurs personnages peuvent contribuer à une même action.
- Enfin, à l'intérieur d'une séquence, il peut y avoir un détail qui apparaît sans raison, voire incompréhensible. Il faut noter cette interrogation quitte à élucider l'énigme plus tard.
- Notez vos réflexions et vos commentaires

ANALYSE ET INTERPRÉTATION

Analyse structurelle

- Décrivez la transformation du récit : situation de départ, évolution de la situation, situation finale.



- Personnages : qui déclenchent l'action, rebondissement, aboutissement.

État initial ➔ Transformations ➔ État final

- Événements, transformation des thèmes...
- Que nous apprennent les pivots (provocation et réaction) et le nœud (action) du récit?

Analyse symbolique

- Choisissez un élément du film (couleur, objet naturel ou culturel, lieu, etc.) et expliquez pourquoi vous l'avez choisi.
- Explorez et présentez les diverses significations que l'élément prend dans le film.
- Étudiez les significations que cet élément du film peut prendre en d'autres contextes ou d'autres cultures. (*Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant).
- Comment ces autres significations peuvent-elles enrichir votre compréhension du film ?

Analyse actancielle

- Présentez les polarités, les pôles, les oppositions qui donnent sens au récit.
- Analysez les actions, les buts, les motivations, les types de personnages, le climat, les espaces, les lieux...
- Pouvez-vous associer ou opposer des caractéristiques de certains personnages ? Ces contrastes permettent-ils de dégager un sens ? Alliés / adversaires quête d'équilibre.
- Peut-on dégager des thèmes sociologiques / psychologiques / idéologiques des rapports qu'entretiennent les personnages entre eux ? Pouvez-vous regrouper des personnages, lieux, caractéristiques par catégories ?
- Pouvez-vous établir une hiérarchie des personnages, des objets, des lieux et des temporalités, et la justifier ? Identifiez les plus importants et situez les autres en rapport à lui. Ces personnages incarnent-ils des valeurs ? Qu'est-ce qui fait agir chacun des personnages principaux ?
- Pouvez-vous établir des parallèles avec une situation religieuse (initiation, conversion, salut, miracle, message...) ?

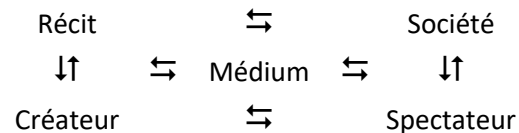
Analyse mythique

- Présentation des concepts : cette œuvre nous donne-t-elle des informations (origine, but, signification...) sur des concepts tels : l'au-delà ; le surnaturel ; l'univers ; la nature ; la société ; la famille ; le soi...?

- Liens entre ces concepts : ces liens jettent-ils une lumière nouvelle sur le récit ?
- Propose-t-il un point de vue, une vision de la vie, une philosophie... ? Fait-il la promotion de certaines valeurs ? Porte-t-il des jugements ? Répond-il à des questions fondamentales telles que : quel sens a la vie ? Sur quels principes reposent ces choix ?
- Quel est le message de cette œuvre ?
- Pouvez-vous comparer ce récit à un autre récit religieux, plus universel, plus connu ?

Analyse contextuelle

- Auteur : époque, contexte, expériences, thématiques, vision...
- Liens avec la réalité : histoire, faits...
- Liens avec le contexte culturel, social, politique... Peut-on faire un parallèle entre les valeurs importantes de l'œuvre et les valeurs de notre monde d'aujourd'hui ?
- Pouvez-vous présenter les liens entre les concepts du schéma ?



Bilan

- Proposez une nouvelle lecture du film : une lecture religieuse. Pouvez-vous établir un parallèle avec une cérémonie religieuse ? À quel type « d'adepte » s'adresse ce film ? Quel message véhicule-t-il ? Quel comportement suggère-t-il ?
- Faites des liens avec la matière vue en classe. Pouvez-vous établir des parallèles avec les dimensions ou les traditions religieuses présentées durant le cours ?

¹ FALARDEAU, Jean-Charles. *Imaginaire social et littérature*, Reconnaissances, Hurtubise HMH, Montréal, 1974, p. 94.

² BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Communications 8 : L'analyse structurale des récits*, Points, Seuil, Paris, 1981, p.13.

³ FREMONT, Christiane. « Michel Serres ou l'art d'inventer », dans *Critique*, Éditions de Minuit, Paris, Janvier 1979, p. 61.

⁴ ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Idées, Gallimard, Paris, 1968, p. 31.

Structure de Coco

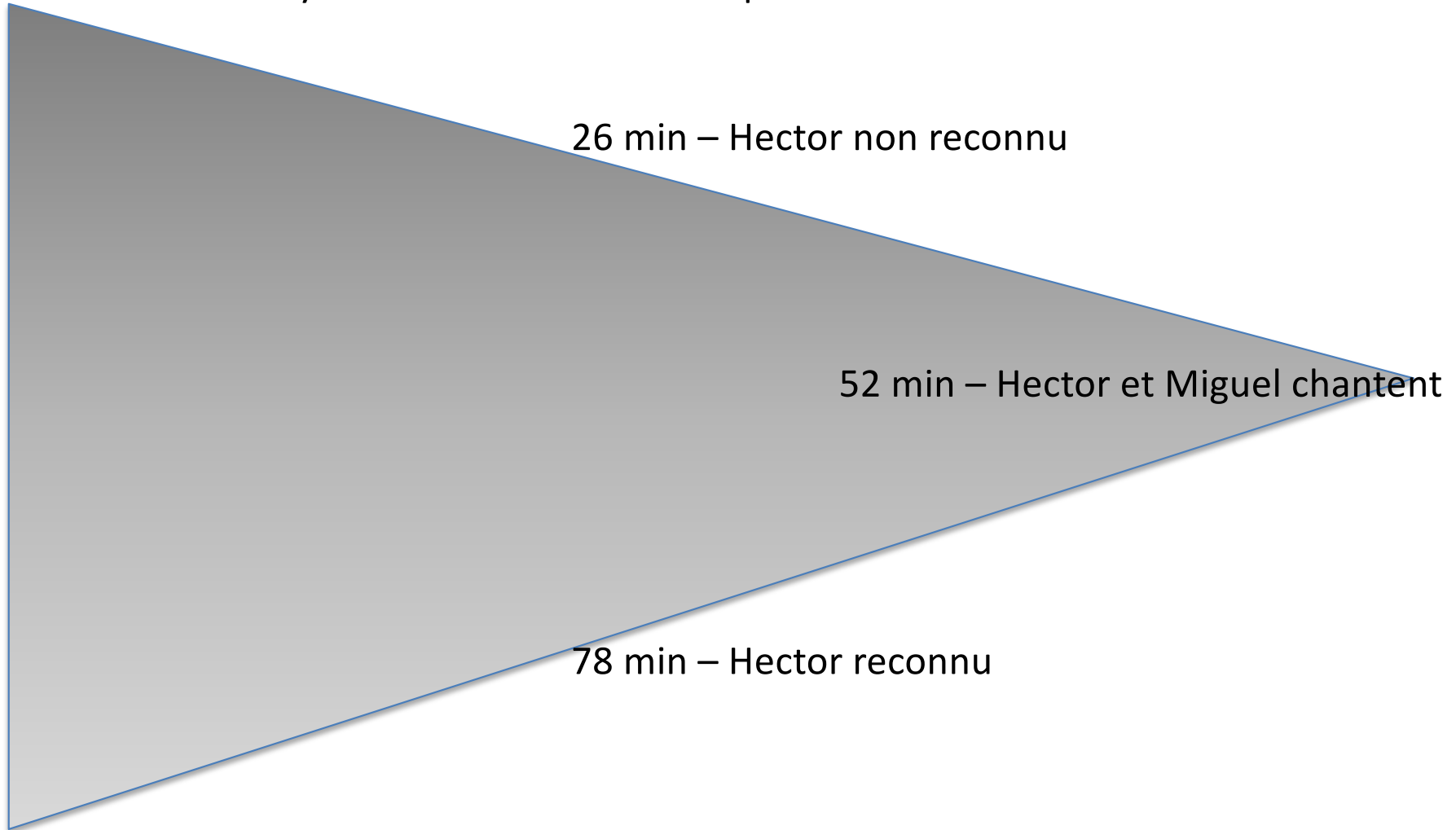
0 min - Famille dysfonctionnelle sans musique

26 min – Hector non reconnu

52 min – Hector et Miguel chantent

78 min – Hector reconnu

104 min - Famille fonctionnelle avec musique



1 : Arrivée / Vaisseau / ET = seul / Nature / Cueille plante / Lapin / Sauvage

2 : Jeep poursuite / Pollution / Adultes poursuivent bébé

3 : Jeunes = adultes / DD / Elliot subalterne / ET absent

4 : Premier contact / Baseball / Cabanon

5 : Lutin

6 : Elliot dort / Parapluie / Caché toutous / Bain

7 :

8 : Gertie / Yoda /

9 : Baiser / Scalpel

10 : Fusion /
Nous

11 : Peter Pan / Guérison /
Scie

12 : Gertie / Yoda / Halloween

13 :

14 : Elliot dort / Parapluie / Caché sous drap / Rivière

15 : Lutin / Astronaute vs Bonhomme de la lune 3

16 : Dernier contact / 15h36m /

17 : ET ressuscite / Je croirai en toi toute ma vie / cœur /

18 : Camionnette + bicyclettes poursuite / Pas de pollution / ET linceul / Vol bicyclettes / Enfants gagnent sur adultes

19 : Départ / Vaisseau / ET pas seul / Nature / Gertie donne fleurs / Chien / Domestiqué / Je serai toujours là

STRUCTURE DU FILM *L'EMPIRE CONTRE-ATTAQUE*

1. *Prologue*: Inspection de routine tourne au drame

Séquence 2. *Situation initiale*: Luke se libère mais se retrouve seul

initiale 3. Noeud dramatique: Luke est à l'agonie / appelle Ben / Fragile

Événements de provocation	4. Piège de l'Empire réussit / Luke renaît
	5. Vader identifie la cachette des rebelles / sent Luke
	6. L'Empire détruit la base / Luke utilise des moyens archaïques / rusé + ingénieux
	7. Le Faucon échappe à l'Empire

Prise de conscience	8. Luke arrive sur Agobah
	9. Luke rencontre Yoda / Luke sera allié ou mort
	10. <u>Qualités d'un Jedi / apprentissage difficile</u>
	11. <u>Caverne / Luke réalise que le mal est en lui / choix</u>

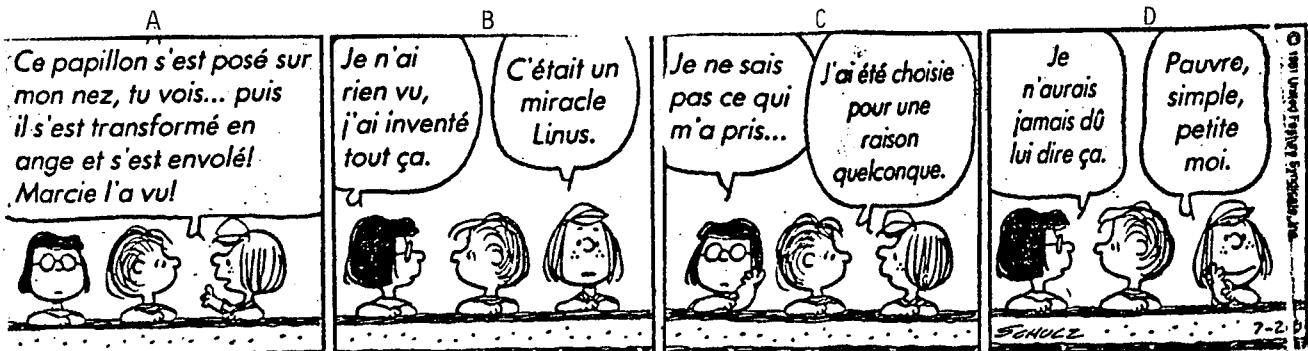
Événements de résolution	12. Enseignement sur la Force
	13. Yoda parle de l'avenir / à toi de décider
	14. Luke quitte Agobah / suit son instinct
	15. L'Empire capture le Faucon
	16. Han est cryogénisé / retour à la glace
	17. Vader piège Luke / Luke est là
	18. <u>Piège a réussi / objets / Luke est adulte / Ton destin est lié au mien</u>

Séquence 19. *Dénouement*: Affronte seul Vader / Solide / Luke s'échappe / appelle Ben + Léa / Je suis ton père

finale 20. *Situation finale*: Refuse l'offre de Vader / Luke est torturé mentalement



7



8



9



10



11



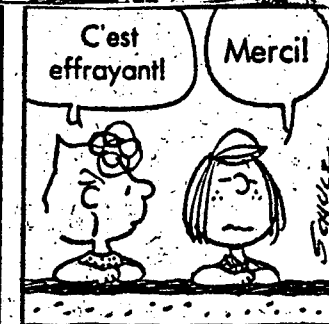
12



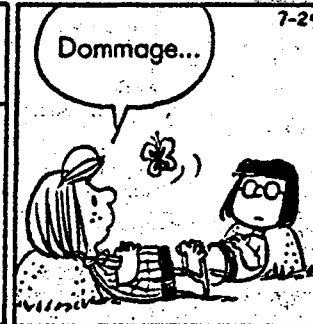
13



14



15



ANGES

Etres intermédiaires entre Dieu et le monde, mentionnés sous des formes diverses dans les textes akkadiens, ougaritiques, bibliques et autres. Ils seraient ou des êtres purement spirituels, ou des esprits doués d'un corps *éthéré, aérien*; mais ils ne pourraient revêtir des hommes que les apparences. Ils rempliraient pour Dieu les fonctions de ministres: messagers, gardiens, conducteurs des astres, exécuteurs des lois, protecteurs des élus, etc., et seraient organisés en hiérarchies de sept ordres, de neuf chœurs, ou de trois triades. Le Pseudo-Denys l'Aréopagite en a élaboré

la plus parfaite et la plus mystique des théories dans ses *Hiérarchies célestes*.

Sans préjuger des interprétations théologiques données par les Eglises et de la foi catholique en l'existence des anges, on peut cependant noter que, pour beaucoup d'auteurs, les attributs donnés aux anges sont considérés comme des *symboles d'ordre spirituel*.

D'autres voient dans les anges des symboles des fonctions divines, des symboles des relations de Dieu avec les créatures; ou, au contraire — mais les opposés coïncident en symbolique —, des symboles de fonctions humaines sublimées ou d'aspirations insatisfaites et impossibles. Pour Rilke, de façon plus large encore, l'ange symbolise la *créature dans laquelle apparaît déjà réalisée la transformation du visible en invisible que nous accomplissons*.

Les anges à six ailes, les séraphins (littéralement les *Brûlants*), entourent le trône de Dieu; ils ont chacun six ailes: *deux pour se couvrir la face* (par peur de voir Dieu), *deux pour se couvrir les pieds* (euphémisme désignant le sexe), *deux pour voler*. (Isaïe, 6, 1-2). Un tel entourage ne convient qu'à la pure divinité. On verra aussi ces anges autour de la figure du Christ, attestant sa divinité.

Les anges jouent aussi le rôle de *signes avertisseurs du Sacré*. Pour les Pères de l'Eglise, ils sont la *cour du roi des cieux, les cieux des cieux*. Pour certains, reliant leurs croyances à la philosophie aristotélicienne, ils seraient les animateurs des astres*, chacun d'eux étant préposé au mouvement d'un astre, si bien qu'on s'est demandé si le nombre des anges n'était pas égal à celui des astres. L'immense coupole du firmament tournerait sous leur action. Ils influeraient aussi, soit par l'effet des conjonctions astrales, soit plus directement à tous les échelons de la création matérielle (CHAS 14). Ils annoncent ou réalisent l'intervention divine. D'après le *Psaume 18*, 10-11, êtres célestes, ils servent de trône à Yahvé:

*Il inclina les cieux et descendit,
une sombre nuée sous ses pieds;*

*il chevaucha un chérubin et vola,
il plana sur les ailes du vent.*

Il existe une équivalence symbolique et fonctionnelle entre les messagers de l'Autre Monde celtique, qui se déplacent souvent sous la forme de cygnes, et les anges du christianisme, qui portent des ailes de cygnes. Les anges sont du reste très fréquemment les messagers du Seigneur. Dans la version la plus récente du récit irlandais intitulé *la Mort de Cúchulainn*, il existe une interpolation chrétienne significative: au héros en danger de mort et se rendant au combat apparaissent des cohortes d'anges, qui lui chantent une musique céleste (CELT, 7, 14; CHAB, 67-70).

Les hiérarchies célestes sont une image des hiérarchies terrestres et leurs relations réciproques doivent inspirer celles des hommes. Le Pseudo-Denys l'Aréopagite, le grand angélogue du christianisme, s'exprime ainsi:

C'est à l'ordre des principautés, des archanges et des anges qu'appartient la fonction révélatrice; c'est lui qui, à travers les degrés de sa propre ordonnance, préside aux hiérarchies humaines, afin que se produisent de façon ordonnée l'élévation spirituelle vers Dieu, la conversion, la communion, l'union, et en même temps le mouvement processif de Dieu lui-même qui, selon une très sainte ordonnance, gratifie littéralement toutes les hiérarchies de ses dons, et les illumine tout en les faisant entrer en communion avec lui. De là vient que la théologie réserve aux anges le soin de notre hiérarchie, appelant Michel l'archonte du peuple juif, et d'autres anges les archontes des autres nations, car le Très-Haut a établi les frontières des nations selon le nombre des anges de Dieu (PSEO, 218-219).

Cette affirmation ne saurait signifier qu'il y a exactement autant de nations que d'anges de Dieu; elle indique seulement qu'il y a un rapport mystérieux entre le nombre des nations et le nombre des anges.

Ces rapports peuvent varier selon le nombre des nations au cours de l'histoire; mais ils demeureront toujours aussi mystérieux, ne serait-ce que du fait que le nombre des anges est lui-même inconnu. L'Ecriture parle de mille fois mille et dix mille fois dix mille:

*Mille milliers le servaient,
myriades de myriades, debout devant lui.*

(Daniel, 7, 10).

Mais si elle multiplie par eux-mêmes les nombres les plus élevés que nous connaissons, c'est, précise le Pseudo-Denys, *pour nous révéler clairement que le nombre des légions célestes échappe pour nous à toute mesure. Telle est, en effet, la multitude de ces armées bienheureuses qui ne sont pas de ce monde, qu'elles surpassent l'ordre débile et restreint de nos systèmes de numération matérielle, et que seules les peuvent connaître et définir leur propre intelligence et leur propre science, qui n'est pas de ce monde, mais qui appartient au ciel et qu'elles ont reçue en don parfaitement généreux de la Théarchie, car cette Théarchie connaît l'infini, car elle est la source de toute sagesse, le principe commun et sursensuel de toute existence, la cause qui donne rang d'essence à tout être, la puissance qui contient et le terme qui embrasse la totalité de l'univers (PSEO, 234).*

Les anges forment l'armée de Dieu, sa cour, sa maison. Ils transmettent ses ordres et veillent sur le monde. Les anges tiennent un rôle important dans la Bible. Leur hiérarchie est liée à leur proximité du trône de Dieu. Citons les noms des trois principaux archanges: Michel (vainqueur des dragons), Gabriel (messager et initiateur), Raphaël (guide des médecins et des voyageurs).

Les propos concernant les anges sont divers. Selon Justin, qui est un des principaux auteurs à parler du culte des anges, ceux-ci, en dépit de leur nature spirituelle, possèdent un corps analogue au corps humain. Bien entendu, leur nourriture est sans rapport avec celle des humains, ils sont nourris dans les cieux. Pour Justin, le péché des anges consiste dans leurs rapports sexuels avec les femmes appartenant

à la race humaine. Leurs enfants sont appelés démons. Le Pseudo-Denys insiste sur le rôle d'illumination qu'exercent les anges à l'égard des hommes. Clément d'Alexandrie décrit le rôle protecteur exercé par les anges sur les nations, les cités.

L'Ecriture Sainte ne fait aucune allusion aux anges gardiens. Toutefois, d'après *Enoch* (100, 5), les saints et les justes possèdent leurs protecteurs. Chaque fidèle est assisté d'un ange, dira Basile; cet ange guide sa vie, il est à la fois son pédagogue et son protecteur. Ce rôle de protection nous le trouvons affirmé dans l'Ecriture Sainte pour Lot (*Genèse* 19), Ismaël (*Genèse* 21), Jacob (*Genèse* 48). Un ange délivre Pierre et Jean. Au Moyen Age les anges interviennent dans les dangers, les guerres, les croisades, etc.

L'ange en tant que messager est toujours porteur d'une bonne nouvelle pour l'âme.

PAPILLON

Nous considérons volontiers le papillon comme un symbole de légèreté et d'inconstance. La notion du papillon se brûlant à la chandelle ne nous est pas particulière: *Comme les papillons se hâtent à leur mort dans la flamme brillante, lit-on dans la Bhagavad Gîtâ (11, 29) ainsi les hommes courent à leur perte...*

Grâce et légèreté, le papillon est, au Japon, un emblème de la femme; mais deux papillons figurent le bonheur conjugal. Légèreté subtile: les papillons sont des

esprits voyageurs; leur vue annonce une visite, ou la mort d'un proche.

Un autre aspect du symbolisme du papillon est fondé sur ses métamorphoses: la chrysalide est l'*œuf* qui contient la potentialité de l'être; le papillon qui en sort est un symbole de résurrection. C'est encore, si l'on préfère, la sortie du tombeau. Un symbolisme de cet ordre est utilisé dans le mythe de Psyché*, qui est représentée avec des ailes de papillon. Et aussi dans celui de Yuan-k'o, l'Immortel-jardinier, dont la belle épouse enseigne le secret des vers à soie et qui est peut-être elle-même un ver à soie.

Il peut sembler paradoxal que le papillon serve, dans le monde sino-vietnamien, à exprimer un vœu de longévité: cette assimilation résulte d'une homophonie, deux caractères de même prononciation (*t'ie*) signifiant respectivement *papillon* et *grand âge, septuagénaire*. En outre le papillon est parfois associé au chrysanthème pour symboliser l'automne (DURV, GUER, KALL, OGRJ).

Dans le *Tochmarc Etaine* ou *Courtise d'Etain*, récit irlandais du cycle mythologique, la déesse, épouse du dieu Mider et symbole de la souveraineté, est transformée en une flaque d'eau par la première épouse du dieu, qui est jalouse. Mais de cette flaque naît, peu de temps après, un ver, qui devient un magnifique papillon, que le texte irlandais appelle quelquefois une mouche; mais le symbolisme est éminemment favorable. Les dieux Mider, puis Éngus, la recueillent et la protègent: *Et ce ver devint ensuite une mouche pourpre. Elle était de la taille de la tête d'un homme, et c'était la plus belle qui fût au monde. Le son de sa voix et le bourdonnement de ses ailes étaient plus doux que les cornemuses, que les harpes et que les cornes. Ses yeux brillaient comme des pierres précieuses dans l'obscurité. Son odeur et son parfum faisaient passer la soif et la faim à quiconque autour de qui elle venait. Les gouttelettes qu'elle lançait de ses ailes guérissaient tout mal, toute maladie et toute peste chez celui autour de qui elle venait.* Le symbolisme est celui du papillon, celui de l'âme débarrassée de son enveloppe

charnelle, comme dans la symbolique chrétienne (CHAB, 847-851), et devenue bienfaitrice et bienheureuse.

Chez les Aztèques, le papillon est un symbole de l'âme, ou du souffle vital, échappé de la bouche de l'agonisant. Un papillon jouant parmi les fleurs représente l'âme d'un guerrier tombé sur les champs de bataille (KRIR, 43). Les guerriers morts accompagnent le soleil dans la première moitié de sa course visible, jusqu'à midi; ensuite, ils redescendent sur terre sous forme de colibris ou de papillons (KRIR, 61).

Toutes ces interprétations découlent probablement de l'association analogique du papillon et de la flamme, du fait de ses couleurs et du battement de ses ailes. Ainsi le dieu du feu, chez les Aztèques, porte comme emblème un pectoral nommé *papillon d'obsidienne*. L'obsidienne*, comme le silex est une pierre* de feu; on sait qu'elle forme également la lame des couteaux sacrificiels. Le Soleil, dans la *Maison des Aigles* ou Temple des Guerriers, était figuré par une image de papillon.

Symbole du feu solaire et diurne, et pour cette raison de l'âme des guerriers, le papillon est aussi pour les Mexicains un symbole du *soleil noir*, traversant les mondes souterrains pendant sa course nocturne. Il est ainsi symbole du feu chthonien caché, lié à la notion de sacrifice, de mort et de résurrection. C'est alors le papillon d'obsidienne, attribut des divinités chthoniennes, associées à la mort. Dans la glyptique aztèque il devint un substitut de la main, comme un signe du nombre cinq, nombre du Centre du Monde (souc).

Un apologue des Baluba et des Lulua du Kasai (Zaire central) illustre à la fois l'analogie âme-papillon et le glissement du symbole à l'image. L'homme, disent-ils, suit de la vie à la mort le cycle du papillon: il est dans son enfance une petite chenille, une grande chenille dans sa maturité; il devient chrysalide dans sa vieillesse; sa tombe est le cocon d'où sort son âme, qui s'envole sous la forme d'un papillon; la ponte de ce papillon est l'expression de sa réincarnation (FOVA). De même, la psychanalyse moderne voit dans le papillon un symbole de renaissance.

Une croyance populaire de l'Antiquité gréco-romaine donnait également à l'âme quittant le corps des morts la forme d'un papillon. Sur les fresques de Pompéi, Psyché est représentée comme une petite fille ailée, semblable à un papillon (GRJD). Cette croyance se retrouve chez certaines populations turques d'Asie centrale, qui ont subi une influence iranienne et pour lesquelles les défunts peuvent apparaître sous la forme d'un papillon de nuit (HARA, 254).

PIERRE (voir Bétyle, Diamant, Émeraude, Jade, Joyau, Perle, etc.)

Dans la tradition, la pierre occupe une place de choix. Il existe entre l'âme et la pierre un rapport étroit. Suivant la légende de Prométhée, procréateur du genre humain, des pierres ont conservé une odeur humaine. La pierre et l'homme présentent un double mouvement de montée et de descente. L'homme naît de Dieu et retourne à Dieu. La pierre brute descend du ciel; transmuée, elle s'élève vers lui. Le temple* doit être construit avec de la pierre brute, non de la pierre taillée: *... en levant ton ciseau sur la pierre, tu la rendrais profane.* (Exode, 20, 25; Deutéronome, 27, 5; 1 Rois, 6, 7). La pierre taillée n'est en effet qu'œuvre humaine; elle désacralise l'œuvre de Dieu, elle symbolise l'action humaine substituée à l'énergie créatrice. La pierre brute était aussi symbole de liberté, la pierre taillée de servitude et de ténèbres.

La pierre brute est encore considérée comme androgyne, l'androgyne constituant la perfection de l'état primordial. Est-elle taillée, les principes se séparent. Elle peut être conique ou cubique. La pierre conique représente l'élément masculin et la pierre cubique l'élément féminin. Le cône est-il posé sur un socle, les principes masculin et féminin se trouvent de ce fait réunis. Il est souvent fait allusion à la pierre levée des Celtes, que l'on retrouve sous la forme de clocher dans les églises. Quand le culte avait lieu sur la pierre, il ne s'adressait pas à la pierre elle-même, mais au dieu dont elle était devenue le lieu de résidence. Aujourd'hui encore la messe romaine est célébrée sur une pierre placée dans une cavité sur l'autel, dans laquelle se trouvent insérées des reliques de saints martyrs.

Les pierres ne sont pas des masses inertes; pierres vivantes tombées du ciel, elles demeurent animées après leur chute.

La pierre, comme élément de la construction, est liée à la sédentarisation des peuples et à une sorte de cristallisation cyclique. Elle joue un rôle important dans les relations entre le ciel et la terre: à la fois par les pierres tombées du ciel et par les pierres dressées ou entassées (mégolithes, bétyles, cairns). Divers peuples, de l'Australie et de l'Indonésie à l'Amérique du Nord, considéraient le quartz* comme des fragments détachés du ciel, ou du trône céleste: il est l'instrument de la clairvoyance des chamans. Les pierres tombées du ciel sont d'ailleurs très souvent des pierres parlantes, instrument d'un oracle ou d'un message. Il s'agit le plus souvent d'aérolithes, telles la pierre noire de Cybèle et plusieurs de ses homologues grecques, le palladium de Troie, le bouclier des Saliens, la pierre noire enchâssée dans la ka'ba de La Mecque, celle que le Dalaï Lama reçut du Roi du Monde. Le cas des pierres de foudre est différent, car elles sont les symboles de la foudre* même, donc de l'activité céleste, et non de sa présence ou de son effet (dans le même sens, la hache de pierre de Parashu-Râma et le marteau de pierre de Thor). On peut encore citer la pierre tombée du front de Lucifer et dans

laquelle, selon Wolfram d'Eschenbach, fut taillé le Graal. Si les pierres tombent du ciel, c'est qu'il est souvent considéré — en Chirte notamment — comme la voûte d'une caverne. Et c'est inversement la raison pour laquelle les concrétions calcaires suspendues à ces voûtes, les stalactites ou moelle de roche, servaient à préparer des drogues d'immortalité fort prisées par les Taoïstes.

Si la pierre noire de Cybèle, image conique de la montagne, était un omphalos, cette fonction est surtout celle des pierres dressées, dont la plus connue est le Beith-el de Jacob, la maison de Dieu. C'est sans doute aussi la signification de certains mégolithes celtes, et le cairn, tas de pierres, évoque la montagne centrale. L'omphalos de Delphes, l'autel de Délos, la pierre qui, à Jérusalem, supportait l'Arche d'Alliance, voire la pierre d'autel des églises chrétiennes, sont les symboles de la présence divine, ou tout au moins les supports d'influences spirituelles. C'est aussi le cas de la pierre du couronnement de Westminster, qui servit au sacre des rois d'Irlande. La même signification se retrouve au Viêt-nam où les pierres levées sont toujours les habitacles de génies protecteurs: elles servent d'écran contre les influences néfastes qui s'en détournent.

La pierre est encore un symbole de la Terre-mère, et ce fut l'un des aspects du symbolisme de Cybèle. Selon plusieurs traditions, les pierres précieuses naissent de la roche après avoir mûri en elle. Mais la pierre est vivante et donne la vie. Au Viêt-nam, il arrive que la pierre saigne sous l'action de la pioche. En Grèce, après le déluge, les hommes naquirent de pierres semées par Deucalion. L'homme naissant de la pierre se retrouve dans les traditions sémites, et certaines légendes chrétiennes en font même naître le Christ. Sans doute faut-il rapprocher ce symbole de la transformation des pierres en pain dont parle l'Evangile (Matt. 4, 3). Beith-el (maison de Dieu) serait devenue Beith-lehem (maison du pain); et le pain eucharistique a suppléé la pierre comme lieu de la Présence réelle. En Chine, Yu-le-Grand naquit d'une pierre, et son fils K'i d'une pierre également, qui se fendit du côté nord. Ce n'est sans doute pas un hasard si la Pierre philosophale du symbolisme alchimique est l'instrument de la régénération.

La pierre brute est la matière passive, ambivalente: si la seule activité humaine s'exerce sur elle, nous l'avons vu, elle s'avilit; si au contraire, c'est l'activité céleste et spirituelle qui s'exerce sur elle, en vue d'en faire une pierre taillée achevée, elle s'ennoblit. Le passage de la pierre brute à la pierre taillée par Dieu, et non par l'homme, est celui de l'âme obscure à l'âme illuminée par la connaissance divine. Maître Eckhart n'enseigne-t-il pas par ailleurs que pierre est synonyme de connaissance? Le symbolisme était différent chez les Hébreux: le passage de la pierre brute requise pour les autels à la pierre taillée, dans la construction du Temple de Salomon, est le signe de la sédentarisation du Peuple élu, et, nous

l'avons remarqué au début de cette note, d'une *stabilisation* et d'une *crystallisation* cycliques, d'une involution au lieu d'un progrès. Dans le symbolisme maçonnique, la *Pierre cubique* exprime également la notion de stabilité, d'équilibre, d'achèvement et correspond au *sel* alchimique.

Dans le même contexte, la *Pierre cubique à pointe* est le symbole de la Pierre philosophale : la pyramide surmontant le cube figure le principe spirituel établi sur la base du *sel* et du *sol*. La construction, pierre sur pierre, évoque évidemment celle d'un édifice spirituel. Cette idée est longuement développée dans le *Pasteur d'Hermas*, mais elle trouve sa source en deux passages de l'Evangile : celui qui fait de Pierre (*Kephas*) la *Pierre fondamentale* de la construction ecclésiale (*Matt. 16, 18*), la *première pierre* de l'édifice ; celui qui, de *Matt. 21, 42* à *Luc, 20, 17*, reprend le texte du *Psaume 118* : *la pierre qu'avaient rejetée les bâtisseurs est devenue la pierre de l'angle*. Cette notion de *Pierre angulaire*, reprise par la Maçonnerie, est peu compréhensible si l'on n'opère la rectification que font aujourd'hui les traducteurs bibliques : c'est, en réalité la *Pierre du fût*, c'est-à-dire la *clé de voûte*. C'est la *Pierre* de l'achèvement, du couronnement et le sym-

bole du Christ, descendu du Ciel pour accomplir la Loi et les Prophètes.

Cette notion d'accomplissement du Grand Œuvre s'applique exactement à la Pierre philosophale, d'ailleurs quelquefois prise comme symbole du Christ. Elle est le *pain du Seigneur*, écrit Angelus Silesius : *On cherche la Pierre de l'or (Goldstein), et laisse la Pierre de l'angle (Eckstein), par laquelle on peut être éternellement riche, sain et sage* (à noter qu'Eckstein a aussi le sens de *diamant**). La Pierre qui est l'Elixir de vie et qui, selon Raymond Lulle, régénère les plantes, est le symbole de la régénération de l'âme par la grâce divine, de sa *rédemption*. Peut-on faire de l'or avec des pierres ? interroge ironiquement le commentateur du *Traité de la Fleur d'Or*. Le *Pao-p'ou tseu* assure qu'on n'en peut tirer que de la chaux. Pourtant, le grand guru Nâgârjuna assurait la transmutation possible, par la vertu d'une énergie spirituelle suffisante. Si l'or est l'immortalité, et que les pierres soient les hommes, toutes les méthodes d'alchimie spirituelle visent bien à cette opération. *La Pierre de l'angle que je désire*, écrit Silesius, *est ma teinture d'or, et la Pierre de tous les sages* (BENA, BHAB, CADV, ELIF, GRIF, GUED, GUEM, GUET, GUES, KALL).

Jean-Paul Roux, étudiant les croyances des peuples altaïques (ROUF, 52) oppose la signification symbolique de la Pierre à celle de l'arbre. Semblable à elle-même depuis que les ancêtres les plus reculés l'ont érigée ou ont, sur elle, gravé leurs messages, elle est éternelle, elle est le symbole de la vie statique, tandis que l'arbre, soumis à des cycles de vie et de mort, mais qui possède le don inouï de la perpétuelle régénération, est le symbole de la vie dynamique.

Cette Pierre-principe est représentée par des pierres dressées, qui incarnent parfois l'âme des ancêtres, notamment en Afrique Noire, et dont on connaît, d'autre part, l'association au phallus : ce qui explique le contexte orgiaque* qui fut le leur dans certains pays, notamment en Bretagne. La coutume des Mandchous qui érigeaient de *gros arbres et des colonnes de Pierre* résume cette distinction des deux aspects archétypaux de la Vie, le statique et le dynamique, attribués par cet auteur à l'arbre et à la Pierre. D'un point de vue sociologique, l'hésitation et le passage alterné des peuples entre la *civilisation du périssable* et celle du *dur* — la dureté étant, bien entendu, en premier lieu celle de la Pierre — peuvent être alors considérés comme le résultat d'une option entre ces deux aspects — ou qualités — complémentaires de la vie.

Les pierres dites de foudre, et qui ne sont, pour la plupart, que des *silex préhistoriques*, étaient (considérées comme) la *pointe même de la flèche de l'éclair*, et, comme telles, elles étaient vénérées et pieusement conservées. Tout ce qui tombe des régions supérieures participe à la *sacralité ouranienne* ; c'est pourquoi les *météorites*, abondamment imprégnés du sacré sidéral, étaient honorés (ELIT, 58). Ces pierres, notamment en Afrique, sont associées au culte des dieux du ciel et sont parfois objets d'adoration. Les pierres de foudre, généralement des *météorites*, tombant du ciel comme la pluie, sont considérées comme des symboles et des instruments de la *fertilité*. En outre, le *bétyle** marque la place où Dieu est descendu... C'est le plus ancien et le plus répandu de tous les outils humains, le symbole universel de la *libération de la nature brute*, et c'est par là le symbole de l'idée de divinité... Les pierres de foudre sont d'abord en elles-mêmes des puissances chargées d'un pouvoir magique, *fétichiste*, intrinsèque. Plus tard, les pointes de flèche, les haches et les autres pierres, qui sont regardées comme des projectiles tombés du ciel, sont considérées comme envoyées de là-haut par un lanceur de Tonnerre ou Fulminator. Puis, des symboles faits de main d'homme à partir de ces projectiles — la hache double minoenne, l'image fourchue de l'éclair, le *bidens* romains, la *tribula* hindoue, la *trialna* grecque, arme de Poséidon, qui fait trembler la terre et le *Kéraunos* de Zeus qui semble combiner la fourche de l'éclair avec le pouvoir à deux tranchants de la hache à deux lames — tous ces objets deviennent les symboles du Pouvoir qui fait trembler, et plus tard des attributs

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter (Collection Bouquins), 1982.

Pierre. (I) Au sens propre. La Palestine est riche en p.; elles occupent une place importante dans la vie quotidienne.

(A) Emploi profane. Les p. gâtent la valeur d'un champ (2Rois 3,19,25) et doivent être enlevées (Is. 5,2). Des souvenirs se rattachent parfois aux amas de p., par ex. le passage du Jourdain (Jos. 4,3,20s), une alliance (Gen. 31,46s), un tombeau (2Sam. 18,17) ou la limite d'un champ. En cas de dispute on a vite fait de ramasser une p.; elle sert à frapper un adversaire (Ex. 21,18) ou soi-même (Mc 5,5); on la jette sur des hommes (2Sam. 16,6) ou des animaux (Sir. 22,20); on connaît la peine de la lapidation; les combattants lancent des p. avec la fronde (Jug. 20,16), plus tard avec des engins (1Mach. 6,51); elles servent à fortifier les portes de la ville (1Mach. 5,47). La p. sert à de nombreux usages: elle est siège (Ex. 17,12), poids (Prov. 16,11; dans le fil à plomb: Zach. 4,10; p. pour faire sombrer un objet: Jér. 51,63), cachette (Sir. 29,10), p. à feu (2Mach. 10,3), clôture (pour boucher un puits: Gen. 29,2-10; fermer un boisseau: Zach. 5,8; un tombeau: Mt. 27,60); on la taillait en forme de meule (Deut. 24,6), de cuve pour le pressoir (Mt. 21,23 par.), de tombeau dans le rocher (Mt. 27,60). On sait que la crèche de Jésus ainsi que son tombeau étaient de p., que dans les trois tentations il est parlé deux fois de p. (Mt. 4,2-7) et que Jésus ne possédait pas une p. pour reposer sa tête (Lc 9,58). La p. servait surtout de matériau de construction. Elle était alors taillée et au besoin polie (1Rois 6,7). Les grandes p. servaient de fondations (1Rois 5,17) et de p. d'angle afin de renforcer les sections des murs. Les juifs étaient fiers des belles p. de leur temple (Mc 13,1 par.) et veillaient à leur entretien (1Rois 6,7-7,12; 2Rois 12,12; 22,6). Mais même les p. les plus solides passent; d'une ville

il ne restait souvent plus qu'un amas de p. (Is. 17,1; Mich. 1,6) ou même pas une p. (2Sam. 17,13); cela serait vrai du temple de Jérusalem (Mc 13,2 par.). Parfois on gravait des textes sur des p.; → Stèle.

(B) Usage religieux. Des objets religieux en p. sont par ex. les deux tables de la Loi (Ex. 24,12) et le couteau servant à la circoncision (Ex. 4,25; Jos. 5,2). Comme la p. n'était pas considérée comme susceptible de communiquer l'impureté rituelle, on mettait l'eau de la purification dans des jarres de p. (Jn 2,6); les autels devaient être en p. non taillée (Ex. 20,25; cf. Élie dans 1Rois 18,31 et Saül dans 1Sam. 14,33). A plusieurs reprises le mot p. désigne les idoles (Sag. 13,10; Jér. 2,27). Il faut mentionner aussi la pierre levée ou *maššibāh* (ce qui se trouve debout), p. que l'on dresse dans un but cultuel, soit comme mémorial (Gen. 28,18; 35,14), soit comme p. votive, avec un autel ou servant elle-même d'autel (à l'époque des patriarches; Ex. 22,4; Deut. 27,2), soit comme symbole de la divinité mâle. Ces dernières sont sévèrement interdites

en tant que coutume païenne (Deut. 16,22; 2Rois 17,10; 23,14 et passim chez les prophètes), sans doute empruntée aux Cananéens (Ex. 23,24; Deut. 12,3); c'est probablement à cause d'elle que dans la suite on a condamné et exclu des p. qui n'avaient pas le même caractère (Ex. 34,13; Deut. 16,22). On connaît les p. levées de Gézer, Sichem, *tell en-nasbe*, *En Jems*, Mégiddo et dans le temple de Mekal à Bethsan.

(II) Au sens métaphorique. La p. est le symbole de ce qui est mort, de ce dont on ne peut jouir, comme le montrent les oppositions Dieu-pierre (Act. 17,29), homme-pierre (Lc 3,9; Lc 19,40), chair-pierre (2Cor. 3,3), pain-pierre (Mc 4,3; 7,9). La → pierre précieuse est le symbole du luxe et de la richesse; le comble de la richesse est marqué par l'énumération: or, pierres précieuses et perles (Apoc. 17,4; 18,12-16; 21,11-21). Les murs de la future Jérusalem seront bâtis de p. précieuses (Apoc. 21,18ss, rappelant Is. 54,11s; Tob. 13,21); les p. précieuses les plus transparentes reflètent le pur éclat de Dieu (Apoc. 4,3) et de sa ville sainte (21,11). – Les p. sont personnifiées dans Hab. 2,11 où elles crient pour dénoncer l'injustice et la violence de l'oppresser; elles accuseront de même les autorités juives qui interdiraient de faire hommage à Jésus (Lc 19,40), à moins que l'on ne voie dans ce texte un hommage rendu par les p. elles-mêmes. Mt. 3,9 par. dit que des p. Dieu peut susciter des fils d'Abraham, c.-à-d. qu'il peut donner aux p. le pouvoir d'engendrer, allusion à Is. 51,1s qui compare Abraham à un rocher. Le même passage d'Is.

51,1s a peut-être inspiré Jésus lorsque, dans un jeu de mots, il a appelé Pierre le rocher sur lequel il bâtira son Église (Mt. 16,18). Dans le même esprit S. Paul appelle les chrétiens les p. de l'édifice qu'est l'Église (Éph. 2,20; → Édification), tandis que Pierre les appelle les „p. vivantes” d'un édifice spirituel (1Pierre 2,5), qui a reçu sa vie spirituelle de la p. vivante qu'est le Christ. – La métaphore de la p. est appliquée de trois manières au Messie: il est la p. du temple, la p. qui écrase et la p. d'où jaillissent des eaux vives.

(1) Pour la p. du temple, le N.T. emploie deux expressions: *κεφαλὴ γωνίας* (Mc 12,10 par. et 1Pierre 2,7; cf. Ps. 118,22: *'eben pinnāh*) et *ἀκρογωνιαίος* (Éph. 2,20 et 1Pierre 2,6; cf. Is. 28,16: *rōš pinnāh*); étymologiquement elles signifient „situées à l'angle extérieur”, ce qui est assez vague pour signifier soit p. de faite, soit p. d'angle, c.-à-d. soit l'achèvement soit le fondement de l'édifice. Jésus voit lui-même l'annonce de son sort dans Ps. 118,22: rejeté par les hommes comme une p. inutilisable, il est élevé par Dieu comme la p. de faite (Mc 12,10 par.); à son retour Dieu montrera que les hommes ont porté la main sur le Seigneur et le fondateur de la communauté du salut. Le christianisme antique a développé ce thème. Act. 4,11 applique le rejet de la p. à la mise à mort de Jésus, mais voit dans la pose de la p. non pas le retour de

Jésus, mais sa résurrection; de cette manière le Ps. 118 est devenu la preuve de la mort et de la résurrection de Jésus. Éph. 2,20 compare la communauté, composée de juifs et de païens, à un temple dont les apôtres et les prophètes sont le fondement et le Christ la p. de faite; ce temple est en croissance (v. 21). Par rapport à Mc l'image a donc subi un double développement: le temple futur et le Christ, qui revient, ont fait place à un temple présent et à un Christ glorifié, également présent. Le Christ peut être aussi le fondement (1Pierre 2,4-6; Rom. 9,33; 10,11; 1Tim. 1,16); ce thème vient d'Is. 28,16 (surtout chez les LXX), où Jahvé a jeté les fondements du nouveau temple. Pour appuyer cette exégèse on pourrait citer aussi Zach. 4,7: „Qu'es-tu grande montagne? Devant Zorobabel, deviens une plaine. Il élèvera la pierre au milieu des acclamations: Grâce, grâce sur elle!” De la grande montagne, probablement le monceau de ruines de l'ancien temple, Zorobabel extrait la p. „principale” (*hā'eben hārōšāh*), expression dans laquelle le terme „principale” peut se rapporter aussi bien au commencement qu'à l'achèvement, c.-à-d. qu'il peut désigner le fondement aussi bien que la p. de faite. On crie d'allégresse à la pose de la première p. (Esdr. 3,10),

mais non lorsqu'on apporte une p. de faite ou une p. de façade; on admettra d'ailleurs difficilement qu'une p. déterminée ait été désignée comme p. de faite. Par contre le texte, volontairement mystérieux de Zach. 3,9, ne parle probablement pas du fondement du temple. Ce texte est le suivant: „Voici je place une pierre devant Josué: sur cette unique pierre il y a sept yeux (faces). Voici que j'ai gravé moi-même son inscription”. Certains exégètes pensent à une p. du temple, qui serait la p. de faite (Marti; Nowack) ou le fondement (Hitzig; Wright) ou le temple lui-même (Junker); d'autres y voient la p. précieuse de Josué (Mitchell; Rignell) ou de Zorobabel (Wellhausen). Il est certain que le rédacteur du livre a vu un rapport entre cet oracle et la vision (4^e) qui précède. Cette vision attirait l'attention sur le turban de Josué, de sorte que le rédacteur, en lisant l'oracle, a songé au diadème du grand-prêtre; d'autant plus que *pittāh pittāh* (sculpter la sculpture) apparaît aussi dans Ex. 28,11.21, chaque fois à propos du grand-prêtre.

(2) Lc 20,18 par. rattache à la citation de Ps. 118,21 (p. rejetée-élevée) une autre menace, qui développe le thème de la p. dans le sens de Dan. 2,31-45: celui qui se heurte à la p. tombe et se perd, et au jugement dernier la p. qu'est le Christ écrasera ses ennemis. Également funeste est la „p. d'achoppement” (Rom. 9,32s; 1Pierre 2,8; cf. Lc 2,34), expression empruntée à Is. 8,14. Dans les deux cas c'est la foi qui décide si la p. qu'est le Christ sera la cause du salut ou de la perte de l'homme.

(3) Dans 1Cor. 10,4 le rocher d'Horeb d'où jaillit l'eau est l'image du Christ préexistant. Le cri de Jésus dans Jn 7,37s, que l'on doit placer dans le cadre de la fête des tabernacles, se rapproche de ce texte. Antitype du rocher sacré dont les flots arrosent le monde (dans Ez. 47,1.12 et Zach. 13,1; 14,8 c'est le rocher sur lequel s'élève le temple), Jésus se présente comme étant celui qui abreuve d'eau vive ceux qui ont soif, c.-à-d. les croyants (Jn. 7,38a; cf. 4,10ss).

DD

Bibl. DB V, 417-420. ThW. I, 792s; IV, 272-283; VI, 94-99. StB I, 732; 875s; III, 592s; IV, 272-283. Ph. Vielhauer, Oikodomē. Das Bild vom Bau in der christlichen Literatur vom N.T. bis Clemens Alexandrinus (Karlsruhe 1939). E. E. Le Bas, Was the Corner-Stone of Scripture (Mt. 21,42) a Pyramidion? (PEQ 78, 1940, 103-115).

Dictionnaire encyclopédique de la Bible, Paris, Brepols, 1960.

PIERRE

- I. - Jeter, lancer une pierre.
 II. - Pierre de taille, ou pierre taillée.
 III. - Pierre de grêle.
 IV. - Pierres précieuses.
 V. - Dieux de pierre, idoles de pierre.
 VI. - Grosse pierre, grande pierre.
 VII. - Pierre monumentale.
 VIII. - Passages non classés.
- 1 Sam. 17.49. David lança une pierre avec sa fronde. I
 2 Sam. 16. 6. Schimeï j. des p. à David.
 2 Rois 3.25. il j. des p. dans les champs.
 2 Chr. 26.15. des machines pour l. de grosses p.
 Eccl. 3. 5. il y a un temps pour l. des p.
 Lam. 3.53. ils ont j. des p. sur moi.
 Jean 8. 7. q. cel. q. est sans péché j. le premier la p.
 — 59. ils prirent des p. pour les j. contre lui.
 — 10.31. les Juifs prirent des p. pour le lapider.
- Ex. 20.25. tu ne bâtiras pas mon autel en pierres II
 taillées. Deut. 27.5.
- 1 Rois 5.17. extraire de magnifiques p. de t.
 — 6. 7. on se servit de p. toutes t.
 — 36. trois rangées de p. de t. 7.12 = Esdr. 6.4.
 — 7. 9. on employa de magnifiques p. de t.
 2 Rois 12.12. on employa cet argent pour l'achat de
 p. de t. 22.6 = 2 Chr. 34.11.
- 1 Chr. 22. 2. il les chargea de préparer des p. de t.
 Esdr. 5. 8. la maison se construit en p. de t.
 Es. 9. 9. nous bâtirons en p. de t.
 Ezé. 40.42. il y avait pr les holoc. 4 tables en p. de t.
 Amos 5.11. vous avez bâti des maisons en p. de t.
- Jos. 10.11. cx q. mourur. par les pierres de grêle... III
 Es. 30.30. l'Et. (se montrera) au milieu des p. de g.
 Ezé. 13.11. vous, p. de g., vous tomberez.
 — 13. des p. de g. tomberont pour détruire.
 — 38.22. j'exercerai mes jugem. par des p. de g.
- 2 Sam. 12.30. une couronn. garnie de pierres précieuses. IV
 1 Rois 10. 2. elle apporta d. p. p. Vers. 10 = 2 Chr. 9.1.
 — 11. les vaisseaux apporter. d'Ophir des p. p.
 1 Chr. 29. 2. j'ai préparé pr la mais. de m. D. des p. p.
 — 8. ceux q. possédaient des p. les livrèrent...
 2 Chr. 3. 6. il couvrit la maison de p. p.
 — 32.27. Ezéchias se fit des trésors de p. p.
 Prov. 17. 8. les présents sont une p. p. aux yeux de...
 Es. 54.12. je ferai ton enceinte de p. p.
 Ezé. 27.22. ils pourvoient les marchés de p. p.
 — 28.13. tu étais couvert de toute espèce de p. p.
 1 Cor. 3.12. si quon bâtit sur ce fondem. avec d. p. p.
 Apoc. 17. 4. cette femme était parée de p. p.
 — 18.12. personne n'achètera leurs p. p.
 — 21.11. son éclat était comme celui d'une p. p.
 — 19. les bases étaient ornées de p. p.
- Lév. 26. 1. vous (n'aurez) aucune pierre ornée de... V
 Deut. 4.28. là, vous servirez des d. de p. 28.36, 64.
- Deut. 29.17. vous avez vu leurs i., le bois, la p.
 2 Rois 19.18. ce n'étaient pas des d., c'était de la p.
 Dan. 5. 4. ils louèrent les d. de p.
 Jér. 2.27. ils disent à la p.: Tu m'as donné la vie!
 — 3. 9. Israël a commis adultère avec la p.
 Ezé. 20.32. nous voulons servir le bois et la p.
 Act. 17.29. la divinité n'est pas semblable à de la p.
 Apoc. 9.20. (ils ne cessèrent pas) d'adorer les i. de p.
- VI Gen. 29. 2. la pierre du puits était grande.
 Deut. 27. 2. tu dresseras de g. p. (enduites) de chaux.
 Jos. 10.11. l'Etern. fit tomber sur eux de grosses p.
 — 18. roulez de g. p. à l'entrée de la caverne.
 — 24.26. Josué prit une g. p. qu'il dressa là.
 1 Sam. 6.14. il y avait là une g. p.
 — 15. les Lévit. posèrent tout sur la g. p.
 — 14.33. roulez à l'instant vers moi une g. p.
 2 Sam. 20. 8. la g. p. qui est à Gabaon.
 1 Rois 5.17. le roi ordonna d'extraire de g. p.
 — 7.10. les fortifications étaient en g. p.
 Jér. 43. 9. prends ds ta main de g. p., et cache-le.
 Mat. 27.60. il roula une g. p. à l'entrée du sépulcre.
 Marc 15.46 = Jean 11.38.
- VII Gen. 28.18. J. prit la pierre et la dressa. 31.45 = 35.14.
 — 22. cette p. que j'ai posée pr monument...
 — 31.46. ils prirent des p. et firent un monceau.
 Deut. 27. 4. vous dresserez sur le mont Ebal ces p.
 Jos. 4. 5. que chacun charge une p. sur son épaule.
 — 6. que signifient ces p. ? 21.
 — 7. ces p. seront à jamais un souvenir.
 — 8.29. un monceau de p. qui subsiste encore.
 — 2 Sam. 18.17. Absalom.
 — 24.27. cette p. servira de témoin.
 1 Sam. 6.18. c'est ce qu'atteste la grande p. sur laq...
 — 7.12. Samuel prit une p. qu'il plaça...

- VIII Gen. 2.12. on trouve (en ce pays) la pierre d'onix.
 — 11. 3. la brique leur servit de p.
 — 28.11. Jacob prit une p. et en fit son chevet.
 — 29. 8. c'est alors qu'on roule la p. (du puits).
 Ex. 4.25. Séphora prit une p. aiguë. Jos. 5.2.
 — 15. 5. ils st desc. au fond com. une p. Néh. 9.11.
 — 16. ils deviendront muets comme une p.
 — 17.12. ils placèrent une p. sous Moïse.
 — 28.10. tu graveras six de leurs noms sur une p.
 — 39. 6. des p. sur lesquelles on grava l. noms...
 Lév. 14.40. qu'on ôte les p. attaquées (de la plaie).
 Deut. 8. 9. pays dont les p. sont du fer.
 — 27. 6. tu bât. en p. brut. l'aut. de l'Et. Jos. 8.31.
 — 8. tu écriras sur ces p. toutes les paroles...
 Jos. 8.32. Josué écrivit sur l. p. une copie de la loi.
 — 15. 6. la limite s'élevait jusqu'à la p. de Rohan.
 Jug. 9. 5. il tua ses frères sur une même p.
 — 20.16. ils pouvaient lancer avec la fronde une p.
 1 Sam. 17.40. David choisit cinq p. polies.
 — 20.19. tu resteras près de la p. d'Ezel.
 — 25.37. le cœur de Nabal devint comme une p.
 2 Sam. 5.11. Hiram envoya à Dav. des tailleurs de p.
 1 Rois 1. 9. il tua des bœufs près de la p. de Zohéleth.
 — 6.18. on ne voyait aucune p. à l'intérieur.
 — 10.27. l'argent était aussi commun que les p.
 — 15.22. ils emportèrent les p. 2 Chr. 16.6.
 — 18.38. le feu consuma le bois, les p., et...
 — 19. 6. un gâteau cuit sur des p. chauffées.
 2 Rois 3.19. vs ruinerez avec des p. les champs. 25.
 1 Chr. 22.14. j'ai préparé du bois, des p. 29.2.
 2 Chr. 2.14. il est habile pour les ouvrages en p.
 Néh. 4. 2. redonneront-ils la vie à ces p. ?
 Job 5.23. tu (t'allieras) avec les p. des champs.
 — 6.12. ma force est-elle une force de p. ?
 — 8.17. il entrelace ses racines parmi les p.
 — 28. 2. la p. se fonde pour produire l'airain.
 — 3. l'homme observe les p. cachées ds l'obsc.
 — 6. ses p. contiennent du saphir.
 — 41.15. son cœur est dur comme la p.
 Ps. 91.12. de peur que ton pied ne heurte contre
 une p. Mat. 4.6 = Luc 4.11.
 — 102.15. tes serviteurs en aiment les p.
 — 118.22. la p. qu'ont rejetée ceux q. bâtissaient...
 Mat. 21.42 = Marc 12.10 = Luc 20.17
 = Act. 4.11 = 1 Pier. 2.4, 7.
- Prov. 24.31. le mur de p. était écroulé.
 — 26. 8. c'est attacher une p. à la fronde que...
 — 27. la p. revient sur celui qui la roule.
 — 27. 3. la p. est pesante, le sable lourd.
- Eccl. 10. 9. qui remue des p. en sera blesse.
 Es. 5. 2. il remua le sol, il ôta les p.
 — 6. 6. il tenait à la main une p. ardente.
 — 14.19. des gens précipités sur les p. d'une fosse.
 — 27. 9. les p. des autels telles q. des p. de chaux.
 — 28.16. j'ai mis en Sion une p. éprouvée. 1 P. 2.6.
 — 54.11. je garnirai tes p. d'antimoine.
 — 60.17. au lieu des p., je ferai venir du fer.
 — 62.10. frayez la route, ôtez les p. !
 Jér. 43.10. je placerai son trône sur ces p.
 — 51.63. tu y attacheras une p. et tu le jetteras...
 Ezé. 11.19. j'ôterai le cœur de p. 36.26.
 — 28.14. tu marchais au milieu des p...
 — 16. je te fais disparaître du milieu des p...
 Dan. 2.34. une p. se détacha sans main. 45.
 — 35. la p. devint une grande montagne.
 — 6.17. on apporta une p., on la mit sur l'ouvert.
 Hab. 2.11. la p. crie du milieu de la muraille.
 Zach. 3. 9. la p. que j'ai placée devant Josué.
 — 4. 7. il posera la p. princip. avec acclamations.
 — 9.16. ils sont les p. d'un diadème.
 — 12. 3. Jérus. sera une p. pesante pr les peuples.
 Mat. 3. 9. de ces p. Dieu veut susciter... Luc 3.8.
 — 4. 3. dis que ces p. devien. des pains. Luc 4.3.
 — 7. 9. q. de vs donnera une p. à son fils, s'il... ?
 — 16.18. sur cette p. je bâtirai mon Eglise.
 — 21.44. qui tombera sur cette p. s'y brisera.
 — 24. 2. il ne restera p. p. sur p. Marc 13.2 = Luc
 19.44 = 21.6.
 — 27.66. après avoir scellé la p.
 — 28. 2. un ange vint rouler la p.
 Marc 5. 5. il se meurtrissait avec des p.
 — 13. 1. regarde, quelles p. ! Luc 21.5.
 — 15.46. Joseph roula une p. à l'entrée. Jean 11.38.
 — 16. 3. qui ns roulera la p. ? 4 (on avait roulé...)
 Luc 17. 2. qu'on mit à son cou une p. de moulin...
 — 19.40. s'ils se taisent, les p. crieront.
 Jean 1.42. tu seras appelé Céphas (c'est-à-dire P.).
 — 11.39. Jésus dit : Ôtez la p.
 — 20. 1. la p. était ôtée du sépulcre.
 Act. 4.11. Jésus est la p. que vous avez rejetée.
 Eph. 2.20. Jésus-Christ lui-même est la p. angulaire.
 1 Pier. 2. 4. approchez-vous de lui, p. vivante.
 — 5. vs-mêmes, com. des p. vivan., édifiez-vs.
 — 6. je mets en Sion une p. angul. Es. 28.16.
 Apoc. 4. 3. il avait l'aspect d'une p. de jaspe.
 — 18.21. un ange puissant prit une p.
- Gen. 31.51. voici la p. q. j'ai dressée entre moi et toi. Syn.
 Ex. 19.13. on le fera mourir à coups de p.

JACOB CHEZ LABAN

Os 12,5; Le songe de Jacob ^aSg 10,10;
Jn 1,51

¹⁰ Jacob sortit de Béer-Shéva et partit pour Harrân. ¹¹ Il fut surpris par le coucher du soleil en un lieu où il passa la nuit. Il prit une des pierres de l'endroit, en fit son chevet et coucha en ce lieu. ¹² Il eut un songe : voici qu'était dressée sur terre une échelle ^b dont le sommet touchait le ciel ; des anges de Dieu ^c y montaient et y descendaient.

¹³ Voici que le SEIGNEUR se tenait près de lui et dit : « Je suis le SEIGNEUR, Dieu d'Abraham ton père et Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu couches, je la donnerai à toi et à ta descendance. ¹⁴ Ta descendance sera pareille à la poussière de la terre. Tu te répandras à l'ouest, à l'est, au nord et au sud ; en toi et en ta descendance seront bénies toutes les familles de la terre ^d. ¹⁵ Vois ! Je suis avec toi et je te garderai partout où tu iras et je te ferai revenir vers cette terre car je ne t'abandonnerai pas jusqu'à ce que j'aie accompli tout ce que je t'ai dit. »

¹⁶ Jacob se réveilla de son sommeil et s'écria : « Vraiment, c'est le SEI-

GNEUR qui est ici et je ne le savais pas ! » ¹⁷ Il eut peur et s'écria : « Que ce lieu est redoutable ! Il n'est autre que la maison de Dieu, c'est la porte du ciel. » ¹⁸ Jacob se leva de bon matin, il prit la pierre dont il avait fait son chevet, l'érigea en stèle ^e et versa de l'huile au sommet. ¹⁹ Il appela ce lieu Béthel ^f — c'est-à-dire Maison de Dieu — mais auparavant le nom de la ville était Louz.

²⁰ Puis Jacob fit ce vœu : « Si Dieu est avec moi et me garde dans le voyage que je poursuis, s'il me donne du pain à manger et des habits à revêtir, ²¹ si je reviens sain et sauf à la maison de mon père — le SEIGNEUR deviendra mon Dieu ^g — ²² cette pierre que j'ai érigée en stèle sera une maison de Dieu et, de tout ce que tu me donneras, je te compterai la dime ^h. »

14,20;
Am 4,4Jacob rencontre Rachel ⁱ

29 ¹ Jacob se mit en marche et partit pour le pays des fils de Qèdem ^j. ² Il regarda, et voici qu'il y avait un puits dans la campagne. Il y avait là trois troupeaux de moutons,

les pratiques cananéennes (Dt 7,5 ; 12,3 ; 16,22).

^f *Béthel*, dont le nom signifie *maison de Dieu* (cf. v. 22), était un sanctuaire important au nord de Jérusalem (cf. 12,8).

^g Ces mots, qui paraissent une incise, séparent la promesse de Jacob qui sera exécutée en 35,14 des conditions qu'il pose. Ils semblent supposer un culte du « Seigneur, Dieu de son père » à Béthel, auquel Jacob adhérerait.

^h La dime désignait une offrande à la divinité chez les Cananéens ; c'était aussi un impôt royal du dixième dans l'Ancien Orient (cf. 14,20 ; 1 S 8,15). Ici Jacob compte la dime comme un paiement offert à Dieu. Le Dt insiste sur l'aspect offrande de la dime (ainsi en Dt 12,6,18 ; 14,17 ; 26,11) et la tradition « sacerdotale » la fait attribuer au clergé lévitique (Nb 18,21ss).

ⁱ Ce récit est essentiellement « yahviste ».

^j Cf. 25,6 note v.

^a Le récit du songe de Jacob à Béthel appartient aux traditions « yahviste » (vv. 13-16, 19a, 21b) et « élohiste » (vv. 11-12, 17-18, 20-21a, 22).

^b *L'échelle* (ou rampe à gradins) rappelle les escaliers des temples à étages mésopotamiens (cf. ch. 11) ou les textes égyptiens des Pyramides. Elle assure le lien entre le ciel et la terre tout en respectant la transcendance de Dieu.

^c *Anges* : cf. 6,2 note i ; 16,7 note n.

^d Cette bénédiction reprend les promesses faites à Abraham aux ch. 12 et 13 (cf. aussi 15 et 22) et à Isaac au ch. 26.

^e Les *stèles* (pierres dressées) étaient fort répandues dans les cultes de l'Ancien Orient (cf. p. ex. les stèles de Guézèr, de Byblos, d'Assour...); elles avaient diverses significations (cf. Ex 34,13 note o). Ici, la stèle commémore la protection de Dieu. Plus tard, la législation deutéronomique fera disparaître ces pierres qui favorisaient



Amour astral, imagerie fécale, nostalgie banale *E.T. : The Extra-Terrestrial*

André Lavoie

Volume 20, numéro 3, été 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33316ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lavoie, A. (2002). Compte rendu de [Amour astral, imagerie fécale, nostalgie banale / *E.T. : The Extra-Terrestrial*]. *Ciné-Bulles*, 20 (3), 48-51.

Amour astral,

PAR ANDRÉ LAVOIE

imagerie fécale, nostalgie banale

Quel âge pouvais-je bien avoir? Étais-je accompagné ou venu là en solitaire? L'ai-je visionné en version française, en langue originale, ou sous-titré en langage codé par la NASA? Et question impudique entre toutes: ai-je pleuré à chaudes larmes ou préféré jouer les cœurs de pierre? Autant de questions relatives à mon état d'esprit lors de la première sortie d'**E.T.: The Extra-Terrestrial** de Steven Spielberg, dont vous n'avez sûrement rien à foutre¹. Mais ce disciple délinquant de Walt Disney qu'est Spielberg nous a tous bien eus avec ce brillant coup médiatique où la nostalgie a encore fait des siennes.

Ce bruyant retour d'**E.T.** sur nos écrans mérite quelques considérations, si ce n'est que pour tenter de comprendre un phénomène qui a pris tout le monde par surprise à l'époque et dont l'impact se fait encore sentir aujourd'hui. Qui aurait cru que ce film, produit au coût de 10 millions de dollars, présenté en première mondiale au Festival de Cannes (eh oui!) et lancé le 11 juin 1982, récolterait 700 millions de dollars en recettes et déclencherait une vague déferlante de produits à l'effigie d'une vedette à la fois si laide et si attendrissante? Vingt ans plus tard, en parcourant les nombreuses analyses et critiques que ce film a suscitées, on comprend vite qu'il ne ressemble pas au joli conte faussement naïf que le réalisateur et la scénariste Melissa Mathison voulaient nous faire gober. Même les psychanalystes ne s'y sont pas trompés: l'étiquette S.F. accolée au film ne signifierait pas science-fiction... mais Sigmund Freud! N'exagérons rien.

Tout débute par l'arrivée inopinée de cet être venu de l'espace dans une banale banlieue californienne prise entre le désert et une forêt de séquoias, trouvant refuge dans l'incontournable cabanon à deux pas de la typique maison unifamiliale d'une non moins typique famille nord-américaine désunie. C'est ici que le malin Spielberg sait bien se servir de ses propres traumatismes familiaux (il a revendiqué haut et fort son statut d'enfant du divorce):

contrairement aux studios Disney, son éternel modèle et son plus proche rival, le cinéaste ne cherche pas à enjoliver la réalité des jeunes qui iront voir son film. Le drame du petit Elliot (Henry Thomas), dont le père a foutu le camp avec sa maîtresse au Mexique, n'est pas un cas rare au début des années 1980; cette séparation ne rend que plus fort l'attachement du garçon pour E.T., devenu le jouet secret des enfants de la maisonnée tandis que les adultes, à commencer par Mary (Dee Wallace), la mère en pleine névrose matrimoniale, ne regardent jamais au bon endroit.

Cette simple donnée sociologique n'explique pas à elle seule l'énorme incidence du film sur les jeunes spectateurs de l'époque. **E.T.** se présente comme un véritable carrefour de signes, de symboles, de lieux communs brillamment maquillés et de vieilles recettes éprouvées (comme celle de Walt Disney: faire peur et rassurer à la fois) tout en tombant à l'occasion dans le prêchi-prêcha moralisateur. Comment ne pas rire (aux larmes!) en entendant le fameux «Be good» qu'E.T. lance à Gertie avant son grand départ dans une autre galaxie loin de chez nous, incarnée par une Drew Barrymore ayant encore la couche aux fesses et qui, après la sortie du film, est devenue l'une des toxicomanes les plus jeunes et les plus célèbres d'Hollywood...

On a dit et redit qu'**E.T.** était un film «à hauteur d'enfants» et sur ce point, bien difficile de contredire quiconque; la grandeur du personnage extraterrestre le place à égalité avec Elliot et Gertie. E.T. est même capable de se fondre aux jouets des enfants (scène prémonitoire: le personnage, impassible, parmi les ours en peluche placés pêle-mêle dans le placard des enfants annonçait cette avalanche de produits dérivés qui font maintenant figure de relique du

E.T.: The Extra-Terrestrial

35 mm / coul. / 115 min / 1982 / fict. / États-Unis

Réal.: Steven Spielberg

Scén.: Melissa Mathison

Image: Allan Daviau

Mus.: John Williams

Mont.: Carol Littleton

Prod.: Steven Spielberg et Kathleen Kennedy

Dist.: Universal Pictures

Int.: Dee Wallace, Henry Thomas, Peter Coyote, Drew Barrymore, Robert MacNaughton

1. Pour ceux que cela intéresserait malgré tout: 1) j'avais 16 ans, 2) j'étais en compagnie d'une amie que je ne vois plus depuis des siècles, 3) comme à cette «lointaine époque» les versions françaises de productions américaines étaient diffusées plusieurs mois après leur sortie aux États-Unis, j'ai vu le film en décembre 1982 au cinéma Le Dauphin à Québec, 4) au grand étonnement de tous, je n'ai pas versé une seule larme. L'adolescence a de ces mystères...

E.T.: The Extra-Terrestrial



Henry Thomas, Drew Barrymore et Robert MacNaughton dans *E.T.: The Extra-Terrestrial*

passé), de prendre la place de Gertie sous un drap blanc lors d'une soirée d'Halloween, et de se planter devant la télévision pour apprendre à parler anglais en écoutant *Sesame Street*. Les adultes, eux, sont littéralement tronqués, sectionnés par la caméra de Spielberg, ombres menaçantes dans la forêt, professeurs sans visage à l'école, ou réduits à un simple objet pour en évoquer la menace (multiples gros plans d'un trousseau de clés appartenant à Keys, juste au cas où l'on n'aurait pas compris!, incarné par Peter Coyote²).

Il est bien connu qu'aux âmes pures et aux enfants sages s'ouvriront d'abord les portes du Royaume de Dieu. Parions qu'Elliot, Gertie et Michael (Robert MacNaughton) seront parmi les premiers à s'y bousculer puisque plusieurs critiques l'ont confirmé, ils sont devenus les disciples de cette figure christique nommée E.T. Ceux qui ont vu dans le film de Spielberg une version post-moderne (aujourd'hui, on dirait plutôt *cool*) des Évangiles et une réinterprétation fantaisiste et amusante de son message de paix et d'amour ne s'y sont pas trompés. Avec Ronald Reagan en poste à la Maison Blanche à ce moment-là, l'Amérique en avait bien besoin.

L'affiche du film ne laissait déjà planer aucune ambiguïté sur le caractère quasi divin d'E.T. puisqu'elle se réfère, rien

de moins, au tableau de *La Genèse* de Michel-Ange: le «contact» se fait cette fois-ci entre un doigt d'enfant, vraisemblablement celui d'Elliot, et un doigt à la pointe lumineuse, là où passe les pouvoirs d'E.T., dont celui de guérison... Devant pareille entrée en matière, il est étonnant de lire dans l'analyse de Jean-Pierre Godard sur l'œuvre de Spielberg que ce film est à la fois «un vrai régal sémiologique» et que le réalisateur «ni dans la forme ni dans le fond ne propose une leçon de catéchisme: une fois de plus, simplement, il met en relation l'histoire spirituelle de l'humanité terrestre et la vie interplanétaire. La référence christique est alors la plus «naturelle» qui soit³.» L'interprétation apparaît contradictoire: rien n'a visiblement été laissé au hasard dans ce film et le hilarant «Be good» adressé à Gertie s'apparente pourtant à ce qu'il nomme une «leçon de catéchisme», avec tout le moralisme et le

«Selon l'approche psychanalytique du développement affectif de l'enfant, ce dernier, pour se détacher de la mère, investit dans les objets transitionnels: c'est le toutou qui prépare au sommeil, c'est la couverture de duvet de Linus, célèbre personnage de Schultz (*Peanuts*), qu'il traîne à sa joue en suçant son pouce. Il n'a guère plus de deux ans alors. Mais avec les années, l'objet transitionnel devient superflu. Dans son prolongement, l'enfant s'investit d'un «compagnon imaginaire», à qui il parlera volontiers lorsqu'il organise seul ses jeux, à qui il prêterait des dons extraordinaires, et qu'en général, il tiendra rigoureusement éloigné des adultes environnants. C'est son compagnon de rêve, dans un monde dont il a seul la clé.

«E.T. est-il alors réellement un extra-terrestre? Ne serait-il pas plutôt la propre créature de l'enfant-héros du film de Spielberg? Il en a tous les attributs. Il apparaît un soir où l'enfant se sent seul et qu'il a peur. Il partage avec lui ses dons de télépathie. Il est doué de pouvoirs surhumains. Il donne au bambin dans son entourage une importance inespérée. Lorsqu'il marche dans la maison, la mère ne le voit jamais. Et c'est un jour où le monde des adultes fait brusquement, très brusquement irruption dans l'univers de l'enfant que ce dernier décide de renvoyer E.T. ailleurs, de le garder simplement dans sa mémoire.» (GOUPI, Georgette, «Le secret de E.T.», *Québec Science*, vol. 21 n° 6, février 1983, p. 6)

2. Pour Peter Coyote, sa présence dans *E.T.* constituait un prix de consolation, ayant été fortement pressenti pour le rôle d'Indiana Jones dans *The Raiders of the Lost Ark*, qu'obtendra finalement Harrison Ford. Et c'est sur le plateau de tournage de *The Raiders...* en Tunisie que Spielberg a fait la connaissance de Melissa Mathison, scénariste mais aussi compagne d'Harrison Ford à l'époque.
3. GODARD, Jean-Pierre, *Steven Spielberg*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1994, coll. Rivages / Cinéma, p. 97.



«On a dit et redit qu'E.T. était un film "à hauteur d'enfants"»

sentiment de culpabilité qu'une telle consigne peut comporter.

Vie, mort et résurrection: voilà résumé en trois mots clés le parcours de J.-C. — oups! quel lapsus... — d'E.T. sur Terre. Venu du ciel sans aucune hostilité, recueilli par une bande de jeunes qui le suivront aveuglément, allant même dans le cas d'Elliot à être en totale symbiose télépathique avec l'extraterrestre, la créature d'un autre monde sera bien entourée mais constamment menacée par un environnement hostile: empoisonné par l'air de notre petite planète (une autre bonne raison pour forcer le Canada et les États-Unis à ratifier l'accord de Kyoto!) et traqué par des adultes ayant perdu leur âme d'enfant, sauf Keys, qui possède une candeur semblable à celle du personnage de François Truffaut dans **Close Encounter of**

the Third Kind (1977). Les symboles religieux se comptent par dizaines dans le film: E.T. «crucifié» par les scientifiques-pharisiens, sépulcres blanchis des temps modernes; la luminosité excessive et rougeâtre de son «Sacré-Coeur»; le sermon sur la montagne avant le dernier départ où une poignée d'irréductibles deviennent les témoins de son ascension et les porteurs de son enseignement.

Que l'on assimile l'existence d'E.T. à celle de Jésus-Christ, il n'y a qu'un pas que plusieurs n'ont guère voulu franchir, préférant se cantonner au propos «peace and love» du film, d'où sans doute la raison du déguisement que Gertie affuble à sa poupée vivante: E.T. semble revenir non pas d'une autre galaxie mais de Woodstock, et pas totalement *clean* en plus! Comme pour renforcer cette thèse, l'Organisation des Nations Unies a d'ailleurs décerné la médaille de la paix à Spielberg, premier cinéaste à recevoir cet honneur à l'époque.

D'autres y ont vu, avec raison, une suite à **Close Encounter of the Third Kind**, où Spielberg ébauche déjà sa théorie voulant que les êtres venus de l'espace (lors du lancement d'E.T., il soulignait à quel point il enviait ceux qui avaient eu la chance d'en croiser...) soient plus pacifiques que belliqueux. Bien des spectateurs étaient déçus, à l'égal de Richard Dreyfuss et de François Truffaut, de les voir s'envoler si vite une fois débarqués; Spielberg a compris le message en décidant d'en égarer un dans la Californie de la classe moyenne.

*«Je ne peux pas dire, vraiment, qu'E.T. est brusquement descendu du ciel et m'est tombé sur la tête! Il y a eu un certain nombre d'expériences auparavant, depuis la nuit où mon père m'emmena avec lui à trois heures du matin, pour me montrer une pluie de météores — j'avais alors six ans et j'ai brusquement réalisé que le ciel là-haut et les étoiles valaient la peine qu'on les regarde avec plus d'attention... jusqu'à l'époque où j'ai vu **le Magicien d'Oz** et **Peter Pan**, tous les films tournés par Disney, tous ceux d'Hitchcock et de Kubrick, et ai lu tous les romans de Steinbeck et de Faulkner. Il y a eu aussi toutes mes expériences à l'école primaire et secondaire, au lycée et à l'université; tout ce qui m'a conduit jusqu'à un certain moment de ma vie où je me suis retrouvé au milieu du désert saharien, en train de tourner **les Aventuriers**... J'étais seul et déprimé, je tournais ce film de dingues avec de la poussière, des avions, des fouets et des serpents... et effectivement, quelque chose est tombé du ciel et m'a tapé sur la tête... sous la forme d'un petit personnage, un nabot trapu aux traits aplatis, qui s'appelait E.T.»*

(CRAWLEY, Tony, **L'Aventure Spielberg**, propos de Steven Spielberg, Paris, Éditions Pygmalion, 1984, p. 122)

Ceux que les théories complexes (ou fumeuses...) répugnent vous diront qu'E.T., ce n'est qu'une «bébête» comme une autre, créée par les mains expertes de l'Italien Carlo Rambaldi, celui derrière nos sueurs froides devant l'hideuse étrangère d'*Alien* (1979) de Ridley Scott. De son propre aveu, Rambaldi avoue s'être inspiré, pour la tête d'E.T., à moitié d'un bébé, à moitié celle de Sergueï Eisenstein (!), tandis que d'autres prétendent qu'il a nourri sa vision du personnage à partir d'un portrait de femme peint par lui autrefois et de la contemplation de son chat... Je n'ose pas imaginer que lui aurait inspiré Rose Ouellette, feu La Poutine, imitant E.T. lors du *Bye Bye 82* sur les ondes de la Société Radio-Canada.

Certains psychanalystes ont cependant levé le voile sur ce qu'ils considèrent comme la seule identité possible de ce personnage qui fait pleurer tant d'enfants et comble tant de parents. La critique Pauline Kael énonçait l'idée que cette fascination est provoquée par l'utilisation de l'imagerie de l'Halloween qui traverse tout le film, mais d'autres sont loin d'être convaincus. C'est le cas de Roland Benabou dans *Positif*, qui explique, en termes distingués, la vraie nature de la créature et son pouvoir hypnotisant sur les jeunes: «Qu'est-ce qu'en réalité que cet E.T.? Matériellement, objectivement, la réponse est aveuglante, aux deux sens du terme. Remémorez-vous son aspect, en ignorant les grands yeux bleus, que reste-t-il? Un objet d'un brun jaunâtre, fripé, annelé, à la surface humide et légèrement luisante: sa forme trapue s'allonge parfois lentement, sa consistance est molle et malléable. Source de répulsion mais aussi d'une inexplicable attirance, E.T. est un objet familier, quotidien mais auquel on ne pense jamais: un paquet de matière fécale. Cette identité est même proclamée dans le film [...] par le jeu de mots révélateur d'un camarade d'école du petit garçon qui répète fièrement que la créature vient de «Uranus, Uranus, your anus!». Ce gamin n'a même pas besoin de voir E.T., pour lui, pas de mystère. Il sait bien ce que les enfants aiment en secret et cachent à leur mère⁴.»

Pour Roland Benabou, cette filiation «naturelle» s'inscrit même dans les noms des personnages puisque les initiales E.T. signifieraient à la fois: ExtraTerrestre, EllioT et Excrément. Les symboles sexuels abondent dans le film et la multiplication de ces visions interdites grâce à un savant camouflage sous une tonne de bons sentiments donneraient ainsi la clé véritable de son succès «monstre».

«Fécal sans nul doute, E.T. est également doué d'importantes caractéristiques phalliques: la lente érection de son cou long et courbe, supportant le renflement de la tête bulbeuse; ou l'index dont l'extrémité lumineuse est douée de miraculeux pouvoirs de guérison, à la façon d'un dieu-totem phallique. L'excrément/E.T. est également interchangeable avec l'enfant lui-même: de taille semblable, il peut être déguisé comme tel lors du carnaval de Halloween ou habillé par la petite fille comme une de ses poupées — substitut d'enfant/pénis; il joue avec les mêmes jouets, partage la même peur des adultes, à la symbiose organique s'ajoute l'harmonie télépathique, bref, l'identification est abondamment signifiée [...]» (BENABOU, Roland, «L'érotisme anal dans E.T.», *Positif*, n° 273, novembre 1983, p. 31)

Par le fait même, E.T. deviendrait tout à coup celui qui ne s'offusque pas de se faire traiter de «vulgaire petit tas de merde».

Derrière le message humaniste et psychanalytique du film de Spielberg s'en cache un autre qui mériterait plus d'attention et que Joseph McBride dans *Steven Spielberg: A Biography* ne s'est pas donné la peine de développer. Une amorce d'analyse qui va en totale contradiction avec les raisons angéliques du cinéaste à ressortir le film aujourd'hui, pseudo-contribution pour l'édification d'un monde meilleur en cette époque de guerre contre le terrorisme. McBride voit plutôt en E.T. «a fable of immigration, but with a bittersweet ending in which the unassimilated alien, after almost dying of homesickness, decides to leave America suburbia and return to his homeland⁵». Uniquement ceux que la vue d'abris Tempo, de piscines hors terre, de flamants roses en plastique, et sensibles aux émanations de barbecues comprennent le véritable drame d'E.T. lorsque celui se décompose sous les yeux de petits banlieusards impuissants. Si l'on va jusqu'au bout de la logique de McBride, E.T. représente l'histoire d'un échec, celui de la capacité limitée d'un milieu WASP, conformiste et hostile au changement, à intégrer un corps étranger; le salut ne réside que dans la fuite.

Les lectures possibles, plurielles qu'offrent un film comme E.T. prouvent que l'œuvre mérite toute notre considération; il suffit de voir et d'entendre les réactions des enfants d'aujourd'hui qui ont l'âge de ceux qui l'ont découvert il y a 20 ans pour comprendre que la magie opère toujours. Par contre, au petit jeu de la comparaison entre les deux «versions», l'exercice est pratiquement inutile⁶, ne répondant qu'à de basses considérations de marketing pour attirer ceux que la perspective d'une soirée purement nostalgique n'enchantent guère. Même s'ils furent nombreux à critiquer Spielberg pour la commercialisation à outrance du personnage, le cinéaste n'a heureusement pas cédé à la tentation de la suite, chaque fois jugée incontournable devant un succès aussi important. E.T. est très bien là où il est et s'il a décidé de ne plus revenir dans nos parages, c'est qu'il a compris qu'il y a mieux à faire que de s'égarer en banlieue. ■

4. BENABOU, Roland, «L'érotisme anal dans E.T.», *Positif*, n° 273, novembre 1983, p. 29.

5. McBRIDE, Joseph, *Steven Spielberg: A Biography*, New York, Simon and Schuster, 1997, p. 324.

6. Parmi les changements que l'on peut qualifier de «majeurs» dans cette version d'E.T., il y a l'ajout d'une scène d'environ trois minutes où l'extraterrestre s'offre un bon bain; une intensification, grâce au numérique, des expressions faciales de la créature; la disparition des armes des policiers au profit de *talkies-walkies*, hypocrite contribution à la névrose pacifiste de l'après-11 septembre. Et dans les deux versions, le réalisateur a préféré ne pas inclure un caméo d'Harrison Ford, devenu une véritable star après les succès de *Star Wars* et bien sûr de *The Raiders of the Lost Ark*. On aurait bien aimé aussi qu'il coupe dans les «guimauveries» musicales de John Williams, surtout pendant la grande scène finale du départ... Spielberg a d'ailleurs déjà déclaré que, s'il avait le choix entre Mozart et John Williams pour composer la musique d'un de ses films, il choisirait... John Williams. Tant pis pour nous.

la fièvre pédagogique

Peut-on apprendre à considérer le religieux non pas comme une zone distincte de notre culture, mais comme une dimension de notre existence à tous, en Amérique du Nord, aujourd'hui ?



Pierre Séguin
Collège Bois-de-Boulogne

L'automne dernier, j'avais à donner un cours portant le titre assez rébarbatif de « Histoire comparée des religions I ». Il s'agit d'un cours d'initiation au monde religieux et à son langage, où par la comparaison des expériences religieuses les plus diverses, l'étudiant découvre les multiples visages du sacré et les particularités de l'écriture mythique.

À la recherche d'une atmosphère dynamique, j'avais prévu utiliser *Starmania* pour illustrer le matériel théorique du cours. Cependant seul le disque était alors disponible et les textes des chansons permettaient d'imaginer quantité de scénarios différents. Il aurait fallu au préalable vivre une représentation de la comédie musicale pour en saisir la structure dramatique et s'entendre collectivement sur un objet commun. C'est pourquoi j'ai finalement opté pour le cinéma.

Plusieurs discussions avec un professeur de cinéma et un voyage à New York ont fixé le choix sur *La Fièvre du samedi soir*.

Le choix

J'avais été marqué par ce film ; moins par l'ingéniosité des chorégraphies ou la personnalité transcendante de Travolta que par l'abrupte confrontation de l'utopie concrète qu'est la discothèque avec l'indigence culturelle et psychologique des personnages. Au-delà de cette appréciation subjective, le film, cousu de clichés tant au niveau du scénario que des prises de vue, est une expression typique du folklore américain contemporain. Les thèmes du héros, du gang, de la mort, les décors de Brooklyn et de Manhattan, la dimension

promotionnelle ou publicitaire d'une danse et d'une mode vestimentaire, recréent l'espace mythique du cinéma.

De plus, ce film offrait d'autres avantages pédagogiques. Depuis plusieurs mois, sa musique hantait les ondes radiophoniques. Tous en avaient entendu parler. Plusieurs l'avaient déjà vu. Et il traitait d'un modèle que certain(e)s étudiant(e)s avaient eux (elles)-mêmes adopté. Le choix n'offrait pas que des avantages. À la pratique, le film s'est avéré trop long. Sa durée de près de deux heures limitait considérablement le

nombre de visionnements. De plus, seule la version originale était disponible et il a fallu franchir le mur d'un certain bilinguisme. Mais cet obstacle linguistique a posé moins de difficultés que je ne l'appréhendais. Le caractère « quotidien » de la langue et la connaissance préalable du scénario ont amorti le choc culturel. Après avoir manifesté quelques réserves, le groupe a préféré la couleur locale de l'original au Travolta parisien de la version française.

Cependant, à la limite, le choix du film est assez aléatoire. Tout matériel cinématographique aurait pu se prêter à l'analyse religieuse. Mais le cinéma m'apparaît préférable au texte dans une telle démarche, parce qu'il permet davantage l'identification aux personnages et la réactualisation des situations dramatiques par le retour et la répétition mécaniques des images.

Les objectifs de l'expérience

- Permettre à l'étudiant(e) de découvrir l'actualité du religieux :

il ne s'agissait pas de privilégier une



L'utopie concrète qu'est la discothèque.

tradition religieuse et, par la suite, de catéchiser l'étudiant(e), mais plutôt de respecter le polymorphisme religieux tout en amenant l'étudiant(e) à percevoir les vestiges ou les manifestations authentiques ;

la **pertinence de son étude objective** : après l'analyse d'une solide documentation historique et anthropologique sur les grandes articulations du langage religieux (mythe, sacré, symbole), l'étudiant(e) est mis(e) en situation d'utiliser ces nouveaux concepts pour élucider une oeuvre, un monument, un texte contemporain.

Les sciences de la religion : une expérience pédagogique passionnante

Puisqu'il n'y a pas de tradition, si cette discipline survit dans certains Cegeps, c'est qu'elle a définitivement coupé les liens avec le climat des collèges classiques. Après avoir connu une période de refus global de la part des étudiants, des professeurs, des administrateurs, elle n'a pu revivre qu'en se renouvelant totalement. Double exigence de renouveau et de pertinence qui portent les professeurs à une révision continue des méthodes et des contenus de cours. Mais, dans sa tentative de mise à jour, le professeur de Cegep jouit d'un avantage certain (qui est aussi une source constante d'insécurité) : son cours est complémentaire, offert au libre choix de l'étudiant(e). D'où la possibilité de compter sur la disponibilité réelle de ses étudiant(e)s ; un important facteur lors d'une expérience pédagogique comme celle qui s'est vécue l'an dernier au Cegep Bois-de-Boulogne.

● amener l'étudiant(e) à décider personnellement de la qualité des actes religieux :

dans les limites d'une formation incomplète, l'étudiant(e) peut « tester » la pertinence de l'appareil théorique présenté par le professeur et en évaluer l'éventuelle fécondité ; ainsi, l'étude du religieux peut s'avérer un outil essentiel à la compréhension des situations contemporaines plutôt que l'instrument extrêmement spécialisé de quelque scaphandrier de la mentalité primitive.

Déroulement de l'expérience

Le cours comprenait quatorze semaines, à trois périodes de cinquante minutes par semaine. En voici les faits saillants.

1^{re} à 8^e semaine

Exposé d'un appareil théorique. Il s'agissait de dégager la spécificité du religieux, sa fonction dans la culture et la société. L'étudiant(e) apprenait à considérer le religieux, non comme une zone distincte de la culture, mais comme une dimension ou un aspect de tout geste culturel ou social.

Après ce premier balisage du champ d'investigation, le cours proposait une approche interne de l'expérience religieuse et de son langage. Comment l'homme religieux vit-il son contact avec le sacré et comment l'exprime-t-il ? D'où l'exploration des concepts de sacré, tabou, symbole et mythe. C'est armé(e) de ces notions fondamentales que l'étudiant(e) est confronté(e) à *La Fièvre du samedi soir*.

9^e semaine

D'abord une légère introduction pour annoncer les objectifs et le programme détaillé des semaines à venir. Ensuite, une brève présentation du film et des raisons de son choix, en insistant sur le fait que le film n'a pas été sélectionné pour ses qualités cinématographiques intrinsèques, mais en raison de la densité mythique et symbolique de son contenu. Enfin, une invitation à porter un regard religio-éthique sur les images qui allaient suivre.

Premier visionnement. J'avais suggéré aux étudiant(e)s d'interrompre le film à volonté, au rythme de leurs commentaires ou de leurs difficultés de compréhension du texte ou de l'image. Mais, après vingt minutes de projection, il n'y avait pas eu le moindre commentaire, la moindre demande d'interruption. J'ai pris sur moi d'intervenir une première fois à l'occasion d'un échange verbal très rapide entre deux personnages, dialogue dont plusieurs éléments pouvaient leur échapper. En faisant part ainsi de mes propres difficultés de compréhension, j'ai pu démontrer les lacunes évidentes de leur approche du film. Mais, d'un autre côté, mon intervention avait brisé la « magie » du cinéma, interrompu la projection contre la volonté collective du groupe. Je n'ai pas répété la manoeuvre, laissant les étudiant(e)s à leur consommation de l'image, à ce premier contact naïf et nécessaire avec le film.

10^e semaine

Durant la première heure du cours, un professeur du département de cinéma est venu présenter une première lecture esthétique de l'oeuvre. Le ton était nettement polémique. À l'aide d'extraits du film, le

spécialiste a fait ressortir le caractère bâclé de ce long métrage, les erreurs de découpage, l'étonnant dépouillement des scènes d'extérieur face à la virtuosité technique déployée dans les séquences de la discothèque, les nombreux procédés utilisés pour rendre le produit commercial et, enfin, la fonction de maquillage jouée par la bande sonore, la musique sirupeuse des Bee Gees, qui cache les faiblesses techniques et enduit un scénario trivial d'un glissement sonore qui envoûte les spectateurs.

Ce premier regard critique, cette première douche froide, permettait à l'étudiant(e) de se distancier du film, de le saisir non plus

Le groupe

Il y avait 24 étudiant(e)s inscrit(e)s au cours 370-910-72, dix de moins qu'un groupe régulier, ce qui a pu faciliter l'expérience. Mais à cette exception près, le groupe qui se réunissait les mercredis matin de 8 à 11 heures était représentatif du milieu collégial. Les étudiant(e)s provenaient des techniques ou des concentrations les plus diverses, car il n'y a aucun prérequis pour ce cours et tou(te)s les étudiant(e)s peuvent s'y inscrire dans la mesure où leur programme leur permet au moins un cours au choix. Quelques-un(e)s avaient déjà suivi un autre cours de sciences de la religion, mais la grande majorité s'y risquait pour la première fois au niveau du Cegep. Ces derniers se présentaient alors avec le souvenir de leur dernier cours de catéchèse au secondaire et un minimum d'information distillée par une brève description dans *Le Cahier des choix de cours* ou par un A.P.I. (Aide pédagogique individuel) bienveillant. C'est pourquoi, il est assez difficile d'évaluer le degré d'intérêt de chaque étudiant(e) pour la discipline elle-même et cet intérêt peut fluctuer énormément selon l'horaire du cours, les modes d'évaluation ou la personnalité du professeur.

comme une belle histoire dramatique, mais comme un tissu d'images plus ou moins bien réalisées. La charge du professeur de cinéma contre les faiblesses techniques, la banalité du scénario, la pauvreté psychologique des personnages, servait un double objectif. Ses propos illustraient parfaitement l'approche normative du film : multiples jugements esthétiques et moraux qui, sans être sans fondement, s'opposent radicalement à l'approche non-axiologique du religio-éthique. En outre, plus le jugement du spécialiste était sévère, corrosif, destructeur, plus la lecture religio-éthique allait s'avérer respectueuse et créatrice de sens.

Face à la critique éreintante, le geste hermèneutique des étudiant(e)s devait proposer un enrichissement de l'oeuvre, une reconstruction du film.

Les deux autres heures du cours furent consacrées à un deuxième visionnement, commenté et discuté. Cette analyse détaillée du film allait durer cinq heures et inclure les trois heures de la semaine suivante.

Chacune des séquences était l'objet d'un inventaire, d'une exégèse, d'une discussion sur son sens, sur sa place dans l'ensemble du film. Il s'agissait d'une étape préparatoire au moment hermèneutique.

12^e et 13^e semaines

Pendant les deux semaines suivantes, les étudiant(e)s regroupé(e)s en ateliers ont élaboré leur lecture religieuse.

Un questionnaire-cadre permettait de centrer la discussion sur la dimension religieuse du film. La série de questions portait essentiellement sur les grandes notions religieuses étudiées précédemment.

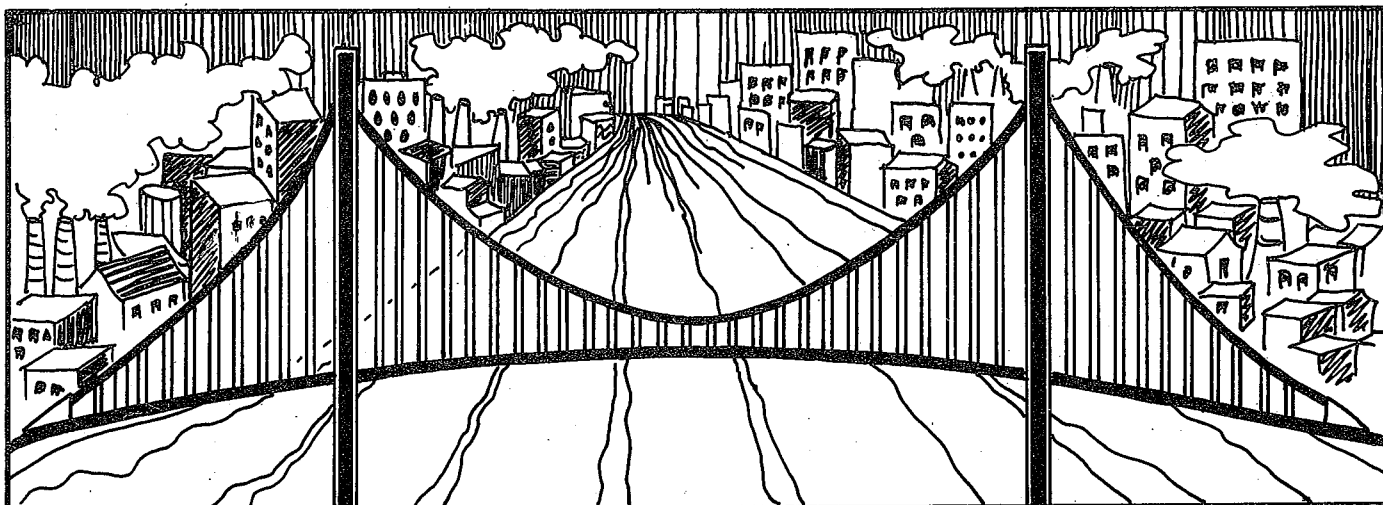
Le sacré

– établir et justifier une hiérarchie des

notions de sacré, de mythe et de symbole. De plus, le ruban magnétoscopique et un moniteur étaient constamment à la disposition des ateliers qui désiraient revoir telle ou telle séquence.

14^e semaine

La plénière. La mise en commun visait la confrontation des différentes lectures du film, celles des ateliers et du professeur. Tous les aspects soulevés par le questionnaire-cadre n'ont pas été traités. La discussion s'est surtout focalisée sur l'interprétation du drame des principaux per-



Le pont est aussi lieu sacré de passage, de transition, d'initiation.

D'abord, comprendre le film selon sa propre logique, selon sa structure propre. Les commentaires, sans ignorer le jargon de la syntaxe cinématographique, visaient surtout la compréhension du contenu dramatique. On se montrait intéressé moins par la confection d'une oeuvre d'art que par le produit fini, moins par le travail d'une équipe de techniciens que par une série d'images dont il faut dégager le sens.

Le rôle du professeur, lors de cette étape, se résumait à provoquer les questions, à susciter les éléments de réponse dans le groupe et à donner des informations objectives (par exemple : la traduction d'une expression américaine, l'identification des lieux, la géographie de Manhattan et Brooklyn, etc.).

11^e semaine

Les trois heures du cours furent consacrées à l'analyse détaillée du film, entreprise la semaine précédente.

Cette longue séance d'épellation collective de l'image s'est avérée féconde. Les étudiant(e)s réagirent positivement à cette exploration minutieuse en soulignant sa fonction clarificatrice ou, plus concrètement, en apportant des livres illustrés sur New York ou en procurant au groupe les paroles des chansons qui s'intègrent à la trame dramatique.

personnages, des objets, des lieux et des temporalités selon leur degré d'importance dramatique et leur niveau de sacralité respectif ;

– évaluer le degré de sacralité non pas à partir de critères subjectifs, mais selon la portée dramatique de chacun des éléments, à la lumière de la compréhension globale du film.

Le mythe

– traduire le drame fondamental de chacun des principaux personnages (Tony, Frank, Stéphanie, Annette, Bobby) en langage religieux (ex : initiation, conversion, etc.) ;

– identifier les références à d'autres mythologies, dans le texte et l'image ;

– nommer les différents rites illustrés par le film.

Le symbole

– isoler quelques éléments symboliques importants ;

– en donner les significations qu'ils prennent dans le film ;

– les confronter, pour enrichir la texture symbolique du film, aux significations que ces mêmes symboles véhiculent en d'autres contextes et d'autres cultures.

Pendant le travail en atelier, le professeur est demeuré présent pour répondre aux questions des étudiant(e)s sur le questionnaire lui-même et la démarche, sur certains éléments obscurs du scénario ou sur les

sonnages. Il n'y a pas eu de présentation formelle des travaux. Les étudiant(e)s se sont d'ailleurs plaint(e)s du peu de temps qu'ils(elles) avaient eu pour mener à bien leur propre lecture. Certain(e)s auraient apprécié une plus longue période de rédaction afin de nuancer ou préciser leur pensée. D'autres, au contraire, manifestaient déjà de la lassitude, un certain ennui après plusieurs semaines d'étude d'un même objet.

Cependant, malgré l'expression de ces tendances divergentes, la discussion s'est animée autour de l'interprétation d'une séquence que tous les ateliers considéraient comme déterminante. Dans cette scène, le gang de Tony (Travolta) se retrouve sur le pont Verrazano Narrows et Bobby, le plus petit du groupe, le lâche, l'exploité, le toléré, tombe à la mer après une dernière cabriolette sur l'armature du pont. Cet événement tragique provoque chez les participants du drame des réactions typiques du sort réservé à chacun d'eux.

La symbolique du pont fut souvent explorée. Élément essentiel du décor new-yorkais, voie fonctionnelle de communication, le pont est aussi lieu sacré de passage, de transition, d'initiation. De toute cette dentelle de métal qui relie les îles du complexe urbain, le pont Verrazano se distingue par sa forme : une arche suspendue au-dessus du port de New-York. Il fut

pour une foule d'immigrants la porte d'entrée de l'Amérique. Il atteste ainsi du lieu d'origine des principaux personnages du film, ce groupe d'italo-américains qui cherche à se faire une place dans un nouveau monde sans avenir. Ce pont est en plus un véritable cimetière pour les ouvriers qui ont été accidentellement pétrifiés dans sa structure de béton (comme le mentionne Tony), un lieu de régression ultime pour Bobby, prisonnier du monde des femmes, qui retourne à la mer (mère), un lieu d'initiation pour Tony, qui quitte le gang, et pour Annette, qui y est violée par deux membres du groupe.

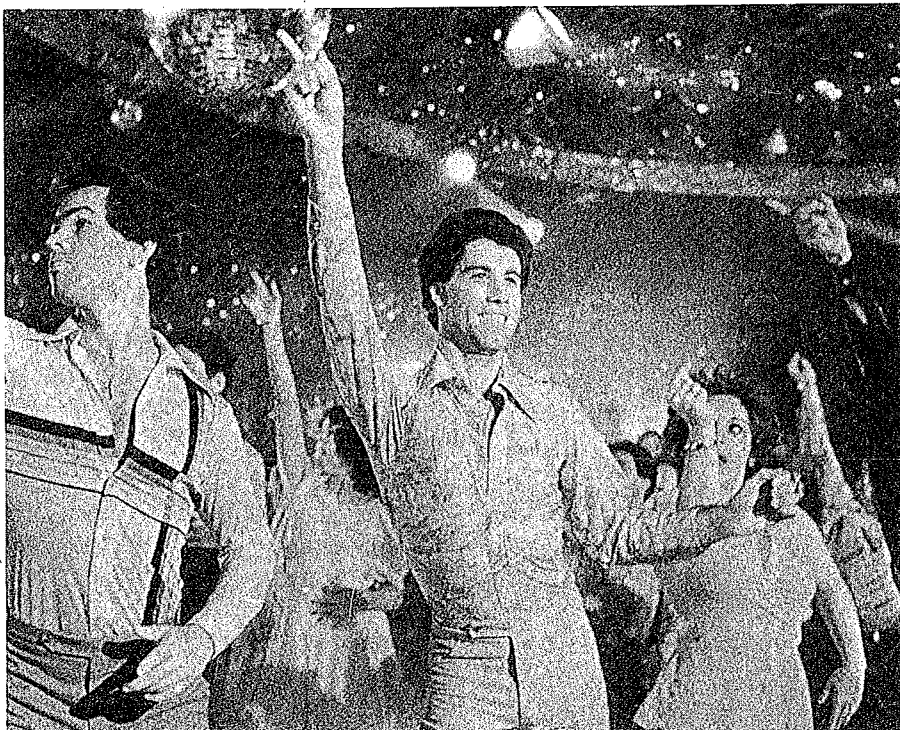
L'actualité créatrice de l'apprenti religiologue

Une dimension, plus sophistiquée, de cette expérience n'a pas échappé à quelques étudiant(e)s qui en firent la remarque durant le processus d'apprentissage. Par homologation de structures, la démarche interprétative est en soi un geste religieux. En effet, l'herméneute (émule de Hermès) fait surgir un sens du chaos des éléments contradictoires ou disparates d'une oeuvre. Véritable activité créatrice, l'herméneutique permet la transmutation d'un texte anodin en agent révélateur de la richesse illimitée du réel. L'apprenti religiologue peut, à la limite, se percevoir en flagrant délit de comportement mythique.

La Fièvre du samedi soir, un film sur un pont, un film sur les ponts de New-York et les voies élevées ou souterraines du métro, un film sur les rituels profanes de passage, juxtaposition de plusieurs récits d'initiation : initiation ratée (Double J. et Joe), fatale (Bobby), destructrice (Annette), douloureuse (Stéphanie), ouverte (Tony).

Une étudiante écrit

« Comme n'importe quel être humain, chacun des personnages du film vit dans la perception qu'il a du réel, baigne dans un mythe, à la fois personnel et collectif ; puisque ce filtre d'observation ne fonctionne que s'il est utilisé inconsciemment, le connaître provoque alors simultanément sa remise en question irrévocable ; car, pour ce faire, on change de filtre, de mythe, de vision ; car on s'en détache afin de la voir du dehors, au travers d'une autre grille que la culture fournit aussitôt ».



Traduire le drame fondamental de chacun des personnages en langage religiologique.

L'emballage disco n'est plus qu'un prétexte, un élément très accessoire du film. Demeure une réflexion sur le drame religieux de l'homme contemporain. Cette oeuvre cinématographique mineure semble cependant indiquer que l'expérience religieuse authentique se vit en dehors des cadres (institution ou rituel) établis. Tony, le roi du disco, le grand-prêtre du 2001, se sent détrôné et vit, sur un pont ou dans le métro, une expérience perturbatrice, une véritable hiérophanie. Son frère, Frank, fait éclater le rêve de ses parents et quitte la prêtrise. L'initiation véritable implique une renaissance dans un monde à définir, libre de modèles.

Une libération ?

L'analyse symbolique et le thème de l'initiation ont fait l'unanimité ; la dernière affirmation sur le versant positif de la renaissance des deux frères (identifiés à Moïse et Aaron dans le film) a causé un problème. Et la session de cours et l'activité d'apprentissage se sont terminées sur une discussion hautement religiologique.

Quelques étudiant(e)s ont dénoncé l'optimisme naïf du professeur qui prétendait que les frères Manero vivent dans le film une authentique libération. Bien au contraire, après l'éclair dramatique de leur initiation, ils seront happés par d'autres modèles. Tony, ancien monarque d'une discothèque, ne transcende pas réellement sa situation première. Cet humble ex-employé d'une quincaillerie de Brooklyn risque d'être davantage écrasé par la vive compétition de Manhattan et ce, sans accès

à l'extase rituelle de la discothèque. Son initiation, marquée par la mort de Bobby et sa nuit dans les enfers du métro de New-York, n'aura été qu'un moment de lucidité, entre l'instant où il abandonne le monde utopique de la discothèque et celui où il assume un nouveau rôle : celui de l'arriviste à Manhattan. Fondamentalement, on ne peut pas échapper au mythe.

Cette perception du mythe souligne la nécessaire médiation du langage, mais réduit les prétentions du mythe en en faisant un simple reflet du découpage culturel. Dans cette perspective, tout mythe est un modèle clos qui renvoie à la culture. Mais, pour l'homme religieux, le mythe n'est-il pas à la fois langage et accès à la réalité sacrée ?

Conclusion

Cette question et d'autres n'ont pas été élucidées. Mais le seul fait qu'elles se soient posées, que des étudiant(e)s aient pu utiliser avec une certaine maîtrise des concepts religiologiques comme instruments d'analyse et de compréhension, réalisait en grande partie les objectifs de l'expérience. Bien sûr, le caractère très schématique de certains travaux qui laissent voir au surplus des zones grises d'incompréhension, nuance l'optimisme de la conclusion. Il n'en reste pas moins qu'avec quelques corrections (aménagement de l'horaire, durée des ateliers, etc.), le cadre d'apprentissage, défini par cette expérience pédagogique, peut s'avérer un lieu privilégié pour l'intégration d'un contenu religiologique théorique.