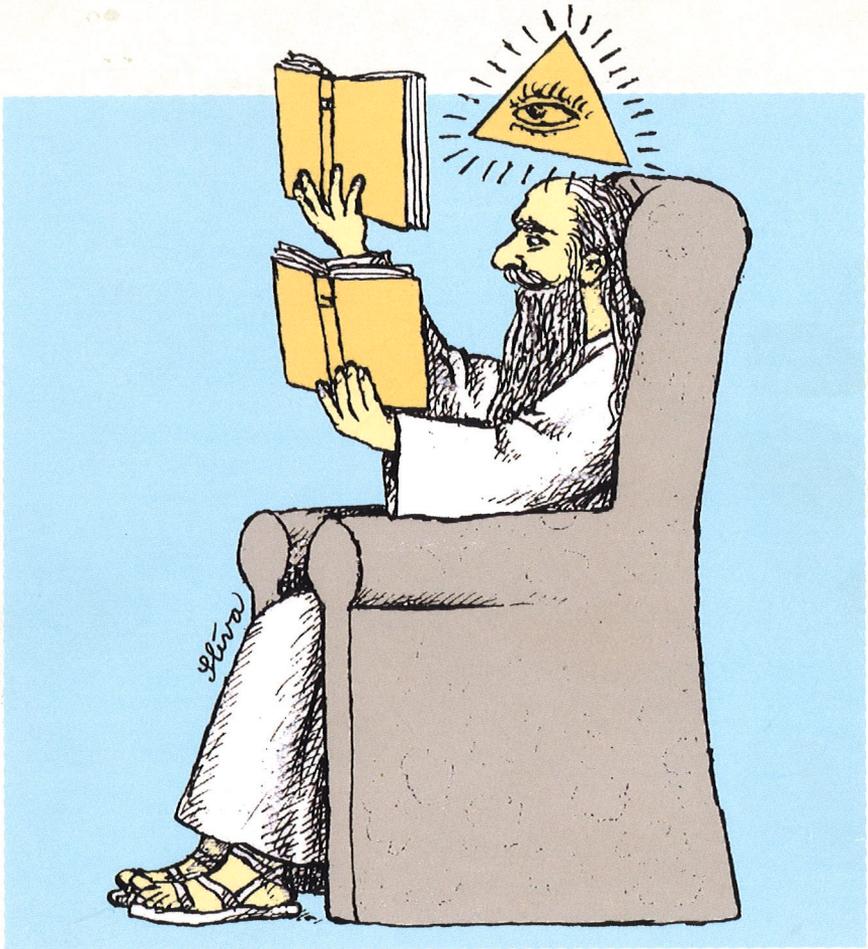


# RIDICULOSA



## Caricature et religion(s)

Décembre 2008

R I D I C U L O S A 15

## **Caricature et religion(s)**

Textes réunis par Jean-Claude Gardes et Guillaume Doizy

Numéro publié avec le concours de  
l'Université de Bretagne Occidentale

Brest 15/2008

## L'ÉVANGILE AU MIROIR DÉFORMANT DU CINÉMA : LA VOIE DÉCALÉE DE LA VIE DE BRIAN DES MONTY PYTHON

Valentine ROBERT

Au XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma devient l'un des médias les plus souvent accusés de blasphème, inculpé de déformer l'histoire sainte – et plus particulièrement l'histoire évangélique – avivant scandales, censure et révolte intégriste. Ce moyen d'expression a en effet comme première caractéristique d'être extrêmement populaire et médiatisé – autrement dit dangereux lorsque son propos est subversif – mais aussi d'être coutumier de la mise en scène du récit christique. Les films ont depuis toujours usé des Évangiles : la plupart du temps de manière respectueuse, en relatant directement ou métaphoriquement le destin narratif de ce « héros » fondateur du monde occidental<sup>1</sup>, mais aussi de manière ironique, en mettant à mal ce sacro-saint sujet. D'aucuns diront que tout film sur Jésus est irrévérencieux du fait des spécificités du médium cinématographique : la nature photographique et animée de l'image nécessitant l'incarnation de la figure « irreprésentable » par un acteur, et les dimensions narrative et verbale impliquant une réécriture scénaristique du texte sacré. Ce qui va

---

<sup>1</sup> Si selon Joseph Campbell, le parcours narratif classique du héros mythique (qui trouve dans le cinéma hollywoodien une application exemplaire) peut être rattaché à un modèle christique – cf. *Les héros sont éternels*, Paris, Seghers, 1987 –, rappelons que dès les tout premiers temps du cinéma, la mise en scène de la vie de Jésus a été déterminante en termes tant quantitatifs (les « Passions filmées » constituant un véritable « genre » entre 1897 et 1906) que qualitatifs (ces films ayant contribué de façon décisive au développement narratif du cinéma) – cf. Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1990, chapitre « Passions, poursuites : d'une certaine linéarisation », p. 137-155.

toutefois nous intéresser ici est la manière dont les films ont expressément joué de leurs composantes – mise en scène, cadrage, montage – pour déconstruire l'histoire évangélique. Un bref panorama des films satirisant Jésus et une analyse plus précise d'un film des Monty Python permettra de dégager une tendance cinématographique majeure dans l'approche caricaturale de l'Évangile.

### Une satire modérée

L'une des premières fois qu'une caricature filmique de Jésus est esquissée, c'est par Luis Buñuel en 1930 dans *L'Âge d'or*, film surréaliste aux intentions explicitement hérétiques et sexuellement provocatrices. Dans la scène finale, après qu'un intertitre annonce l'arrivée du principal organisateur de « la plus bestiale des orgies », décrit comme un « scélérat sans dieu, sans principe et sans religion, n'ayant de loi que sa dépravation », un plan révèle ce « monstre souillé d'infamie » sous les traits iconographiques de Jésus-Christ.



Fig. 1 : *L'Âge d'or* (Luis Buñuel, 1930) [photogramme].

Ce renversement narratif et moral du personnage évangélique scelle toute la provocation du film, occasionnant un scandale tel que la censure de

*L'Âge d'or* a perduré jusqu'en 1981<sup>2</sup>. Ainsi, dès la révolte surréaliste, autrement dit dès que le cinéma a été pensé et utilisé comme moyen artistique de subversion, le détournement de l'iconographie christique s'est imposé, en vertu de son potentiel scandaleux. On remarquera en outre que, pour illicite et irrévérencieux qu'il soit, ce film ne compromet pas la figure christique de manière directe et univoque, puisque le film ne nomme pas ce personnage « Jésus », mais « comte de Blangis » (seul le programme de la projection inaugurale précisait que : « Le comte de Blangis est évidemment Jésus-Christ »<sup>3</sup>) ; de plus ses actes pornographiques et criminels sont laissés hors-champ, dans le temps de l'ellipse ou derrière la porte du château. Tout passe donc dans les « raccourcis » du montage, qui préservent un implicite certain dans l'attaque satirique. L'intérêt essentiel des caricatures de Jésus au cinéma nous semble résider dans cette manière dont le film joue des différentes strates expressives (visuelle, verbale, narrative...) qui le composent pour « étouffer » l'attaque et préserver une part de la dignité du personnage.

Suite à l'élan subversif et anticlérical de la fin des années 60 et à la mode de faire alors de Jésus une « superstar »<sup>4</sup>, le Christ connaît, dès les années 70, bien des réinterprétations satiriques au cinéma, dans lesquelles il est parfois directement ridiculisé. En témoignent l'auto-crucifixion grotesque de Jésus dans *Salomé* (Carmelo Bene, 1971)<sup>5</sup>, les ballets sur l'eau d'un « Jesse Christ » qui cultive la « grâce » au sens propre et burlesque du terme dans *Greaser's*

---

<sup>2</sup> Concernant le scandale contemporain de la sortie du film, voir les documents présentés par Jean-Michel Bouhours & Nathalie Schoeller (ed), *L'Âge d'or* : correspondance Luis Buñuel – Charles de Noaille, lettres et documents (1929-1976), Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 93 et passim. Pour une synthèse du parcours de ce « film maudit » jusqu'au rachat des droits de distribution en 1980, voir Paul Hammond, *L'Âge d'or*, Londres, British Film Institute, 1997, p. 58-69.

<sup>3</sup> Un facsimilé de ce document, signé Salvador Dalí, ainsi que les justifications de ce dernier suite à la demande de Noailles de supprimer cette phrase du texte sont produits par Jean-Michel Bouhours et Nathalie Schoeller, *op.cit.*, p. 85-87, 92-93.

<sup>4</sup> Jésus a en effet été récupéré, après 1968, comme une icône hippie, prêchant l'amour et la paix en cheveux longs. Cette actualisation de la figure, loin de répondre alors à une volonté caricaturale, était revendiquée comme une réinterprétation sérieuse et engagée du personnage, et les comédies musicales jouées puis filmées qui popularisèrent cette réappropriation ne se prétendent pas satiriques : il s'agit entre autre de *Jesus Christ Superstar* (album et version scénique de 1970 par Andrew Lloyd Weber et Tim Rice, version filmique de 1973 par Norman Jewison) et *Godspell* (album et version scénique de 1971 par Stephen Schwartz et John-Michael Tabelak, version filmique de 1973 par David Greene). Cette célébrité de la figure la rendait toutefois très présente à l'esprit d'artistes plus incisifs, et cette « starmania christique » a été elle-même caricaturée, comme nous l'évoquons plus loin.

<sup>5</sup> Un extrait du film contenant cette auto-crucifixion est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=MsspGMQQAms&feature=related>.

*Palace* (Robert Downey, 1972)<sup>6</sup>, ou la (pas très) Sainte Cène de *The Thorn* (Peter Alexander, 1974), qui, au moment où Jésus proclame que le pain est fait de son corps et le vin de son sang, montre tous les disciples sortir dégoûtés. Ces franches attaques satiriques du Christ trouvent dans des productions américaines de seconde zone leur prolongement le plus actuel, ces films n'ayant pas hésité, très récemment, à caricaturer Jésus en redoutable « chasseur de vampires » dans *Jesus Christ Vampire Hunter* (Lee Gordon Demarbre, 2002) – la rivalité est en effet grande avec ces êtres qui savent eux aussi survivre à la mort et boire le sang comme du vin – ou alors en *Ultrachrist* (Kerry Douglas Dye, 2003), grotesque superhéros qui accourt sur les scènes de péché pour... pardonner aux malfaiteurs<sup>7</sup>.



Fig. 2 : *Ultrachrist* (Kerry Douglas Dye, 2003) [montage photographique publicitaire].  
(cf. également planche couleur IV)

Le cinéma s'est donc amusé à prendre pour objet immédiat de satire le Christ, en caricaturant son iconographie et surtout en parodiant le récit évangélique, réduit à un sketch ou exagéré jusqu'à la science fiction. Mais bien que

<sup>6</sup> Un extrait du film contenant ces ballets est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=tWF1d9XLXck>.

<sup>7</sup> La « transfiguration » satirique du Christ en superhéros connaît dans la bande dessinée une tradition remontant déjà au début des années 1970, comme le montre Alain Boillat, « Quand les vignettes prolongent les versets. La bande dessinée en quête du Jésus historique », in : *Bande dessinée, histoire et sciences humaines*, Genève, L'Equinoxe (à paraître).

l'attaque soit directe, elle conserve toujours une certaine bonhomie, et Jésus, quoique ridicule ou démystifié, demeure toujours une figure identificatoire.

Cependant, les comédies filmiques les plus travaillées en termes de satire christique sont celles qui choisissent une approche « décalée » au sens propre, en ayant pour principe de ne pas prendre directement pour cible le Christ mais de loger l'ironie à côté de Jésus, dans les marges de l'Évangile. Pour comprendre cette approche satirique, nous examinerons un film qui en cristallise tous les traits : il s'agit de *La vie de Brian* des Monty Python (*Monty Python's Life of Brian*, Terry Jones, 1979).

### Une caricature dédoublée

Le prologue du film présente la Nativité. Toutefois, dans cette version, l'intrusion des rois mages dans la crèche à deux heures du matin effarouche la Vierge Marie, ou plutôt sa caricature.



Fig. 3 : *Monty Python's Life of Brian*  
(Terry Jones, 1979) [photographie de plateau].  
(cf. également planche couleur IV)

Le mystère ambigu de la sexualité virgine est parodié sans ménagement, en faisant incarner le rôle par un homme (le réalisateur Terry Jones) qui n'adopte de féminin que la voix et le costume. Et encore : sa voix de fausset insupportable est volontairement surjouée, et son costume en épaisse toile de jute est la version grossière et défraîchie du fin drapé bleu qui revêt traditionnellement la Vierge en signe de divinité. Le comportement et la manière de parler de cette Vierge Marie achèveront de piétiner tout idéal de pureté et de beauté, lorsqu'elle repousse les trois « intrus » dans la plus fruste familiarité :

- *Nous sommes des astrologues, nous venons d'Orient.*
- *Mais vous n'avez pas honte ? Venir jouer les diseuses de bonne aventure ici !*
- *Une étoile nous a guidés.*
- *Une étoile ? Une bouteille, oui ! Foutez le camp !<sup>8</sup>*

Cette Marie parodique changera d'avis en comprenant que les rois ont apporté des cadeaux, et les laissera dès lors rendre hommage à l'Enfant. Survient donc la question des rois : « Comment s'appelle-t-il ? » Réponse : « Brian ». Si les mages ne bronchent pas, le spectateur ne manque pas d'être interloqué par ce nom qui ne coïncide pas avec ses connaissances catéchétiques standard, et semble d'autant plus incongru que sa modernité anglophone sonne complètement faux dans la Judée du premier siècle. Mais le public retrouve ses marques en fin de séquence puisqu'à peine sortis, les rois-mages reviennent dans l'étable reprendre les cadeaux des mains de notre Vierge, pour aller... dans la crèche d'à côté, celle où réside le vrai Jésus et la vraie Marie, divinement auréolée, à la beauté et pureté intactes. On comprend ici tout le principe humoristique du film, qui consiste à se « tromper » de héros, à déplacer la caméra sur un personnage secondaire insignifiant en jouant avec ce parallélisme entre les deux figures, tant sur le plan concret d'une proximité spatiotemporelle propice au quiproquo, que sur un plan plus symbolique de similitude narrative et iconographique, permettant la déformation la plus libre sans risque de blasphème. Ce qui passe d'abord pour un odieux sacrilège n'en est de fait pas un : ce n'était pas la Vierge Marie, mais la Vierge Mandy<sup>9</sup>. Autrement dit, la caricature est « dissociée » de son modèle, devenant un personnage-miroir, reflet passé certes au filtre d'un miroir défor-

---

<sup>8</sup> [Extrait du dialogue traduit par Anne Bruant, sous-titrage de l'édition DVD 2008 © Columbia Tristar Home Video.] Si cette brutalité argotique est un facteur fondamental de désacralisation et d'anachronisme, il ébranle d'autant plus le spectateur qu'il entre en rupture avec les conventions du genre du péplum, où les acteurs parlent toujours avec lenteur et emphase, comme s'ils simulaient en leur ton la résonance historique de leur discours. Les Monty Python, sensibles à l'absurdité de cette convention, ont inscrit le discours familier comme composante essentielle de leur film, pour un impact non seulement comique mais aussi réaliste : « les gens [ayant] toujours parlé normalement en n'importe quelle période de l'histoire ». [Citation de Terry Jones dans le « Commentaire audio de Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones » de l'édition DVD 2008 citée] C'est le même principe, brutalement démystifiant, qui préside à l'humour d'une série (francophone) comme *Kamelott* d'Alexandre Astier, où l'influence des Monty Python est revendiquée.

<sup>9</sup> C'est cette caricature verbale du nom biblique qui figure dans le script du film, comme l'atteste Terry Jones, « Commentaire audio de Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones », *op. cit.*

mant, mais pleinement autonome et distinct de la figure sacrée qui demeure intouchée, qui n'est pas directement démystifiée. Et le prologue se clôt sur deux plans-miroirs (inversés) emblématiques, puisqu'au doux geste de bénédiction de Marie répond, en contrechamp, la violente baffes que Mandy, de déception, décoche à Brian.

### Une démystification généralisée

Le générique qui suit consiste en une animation réalisée par Terry Gilliam, sur une chanson de Michael Palin. Il revêt donc un statut stylistique différencié et est intéressant à de nombreux égards. Tout d'abord dans sa fonction narrative, puisque la chanson qui le porte tente de faire le pont entre la naissance, que l'on vient de voir, et les 33 ans de Brian, sur lesquels s'ouvrent le film. Or, c'est là le reflet de l'ellipse fondamentale des évangiles qui font l'impasse sur l'enfance, l'adolescence, et le début de l'âge adulte de Jésus – ce manque narratif ayant dès le III<sup>e</sup> siècle été comblé par des textes tels que le Protévangile de Jacques ou l'Évangile selon Thomas. Mais si tous les apocryphes inventent à Jésus une enfance traversée d'événements miraculeux ou symboliques, ce générique mise au contraire sur la complète trivialité de la croissance de Brian :

[...] *L'Enfant appelé Brian / Il avait / Des bras / Des jambes / Des mains / Des pieds / Il grandit / Et devint / L'Adolescent appelé Brian / Il était boutonneux / Sa voix devint grave / Il se mit à se raser / A parfois se toucher / Il voulait voir des filles / Sortir et se beurrer [...]*<sup>10</sup>

Ces paroles démystificatrices en deviennent blasphématoires par les jeux de reflets cultivés entre Brian et Jésus. Et cette platitude biographique est d'autant plus incongrue que la musique et le ton de la chanson sont imprégnés d'emphase solennelle, emblématisant ainsi tout le contraste comique du film qui consiste à infiltrer d'insignifiance la « plus grande histoire jamais contée ».

Au niveau visuel, ce générique animé est entièrement fondé sur les principes de la chute et de la déconstruction. L'action essentielle intimant au cadre

---

<sup>10</sup> *Brian's Song*. Musique : Andre Jaquemin & David Howman / Arrangements : Trevor Jones / Voix : Sonia Jones / Paroles : Michael Palin / Traduction : Anne Bruant (sous-titrage cité).



Fig. 4 : *Monty Python's Life of Brian* (Terry Jones, 1979) [photogramme].

un mouvement descendant est la chute d'un petit personnage qui, éjecté de son nuage, tombe littéralement du ciel pour venir s'écraser au sol, évoquant de manière brutalement concrète le principe de l'Incarnation divine, et plus globalement celui humoristique de la désacralisation. Le décor est fait de monuments et sculptures historiques qui s'effondrent sous l'impact du « projectile », concrétisant en cette déconstruction la manière dont le film fait voler en éclat le patrimoine occidental culturel, religieux et iconographique. C'est tout le « Grand Art » et la « Grande Histoire » qui s'effondrent ; ainsi que le « Grand Cinéma », puisque ce « métapéplum »<sup>11</sup> vise aussi à ébranler le « canon » générique du film biblique. *La Vie de Brian* a d'ailleurs été conçue visuellement à partir des décors, costumes et accessoires utilisés deux ans auparavant par Zeffirelli pour son colossal péplum *Jésus de Nazareth*. Ce film a donc concrètement et à tous niveaux été créé « juste à côté » des représentations traditionnelles et sérieuses de Jésus, profitant de l'espace laissé vide pour y introduire l'écart du second degré.

### Un détournement ciblé

Après ce générique « allégorique », le film commence avec un plan du sermon sur la montagne. Jésus-Christ, à l'iconographie et aux discours immaculés, y apparaît d'abord plein-cadre. Mais un mouvement de caméra,

<sup>11</sup> Suivant la typologie de Françoise Thomé-Gomez, « Le péplum et sa parodie », in : *CinémaAction*, 89, 1998, p. 75-83.

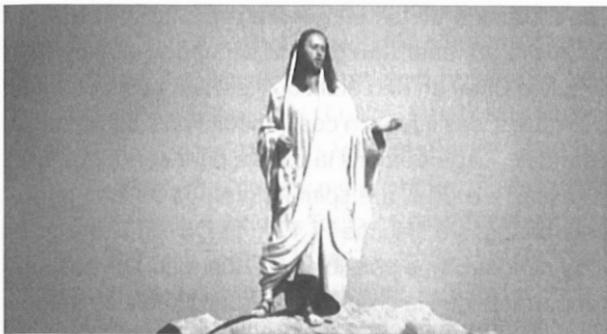


Fig. 5 : *Monty Python's Life of Brian* (Terry Jones, 1979) [photogramme].  
(cf. également planche couleur V)

emblématique du détournement comique du film, vient alors déplacer l'objectif sur un groupe de personnages secondaires, dans l'assistance, au centre duquel figure Brian. De tout le film, c'est la seule fois où l'on voit le véritable Jésus, dans ce plan qui met en scène sa disparition du champ de vision et de satire. Or ce principe qui consiste à rejeter hors-champ la figure sacrée pour concentrer le récit sur un personnage secondaire (tel Ben Hur, Barabbas, Pilate, etc.) en cultivant un parallélisme concret et symbolique entre les deux figures est une tradition qui traverse la plupart des péplums des années 1940 à 1960<sup>12</sup>. *La Vie de Brian* est toutefois le seul film à exploiter ce « dédoublement » comme un habile moyen de déformation caricaturale.

Notons cependant que, contrairement à sa mère, la figure de Brian n'est pas une caricature vivante, et qu'ainsi même le reflet déformé de Jésus n'est pas aussi ridicule que les autres. C'est que la véritable cible satirique du film réside dans la foule des suiveurs, dont sont stigmatisées la bêtise, la crédulité et la vaine surinterprétation. Ainsi, placé trop loin pour entendre distinctement le sermon, le groupe prendra la bénédiction des hommes de paix, en anglais « *blessed are the peacemakers* », pour « *blessed are the cheesemakers* » (« bénis soient les fromagers »). Devant l'incompréhension de sa femme, l'un des auditeurs glose alors d'un air initié qu'« il ne faut pas le prendre à la lettre,

<sup>12</sup> Georg Langenhorst a regroupé ces films sous l'étiquette générique d'« *indirekte Jesusfilme* », définis comme « *décriv[ant] les actes de Jésus à travers des figures-miroirs (Spiegelfiguren) mentionnées dans la bible ou librement inventées* ». (*Jesu ging nach Hollywood. Die Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart*, Düsseldorf, Patmos, 1998, p. 39.)

Jésus parle de l'industrie du lait en général, vois-tu ? ». Cette tendance à la surinterprétation vire au fanatisme dans la séquence du film où la foule commence à poursuivre Brian en décrétant qu'il est le messie et en assimilant ses gestes à des miracles, ses injures à des bénédictions, sa gourde à une relique sacrée et sa sandale – égarée dans la course pour échapper à cette horde de disciples improvisés – à un signe spirituel (« Nous devons suivre son exemple : ôtez votre chaussure gauche ! » « Non ! Ça signifie que nous devons réunir autant de sandales que possibles » « Non, non ! Il veut nous dire que la tête est plus importante que le corps ! »). Si donc l'ironie se détourne de Jésus dont chaque Monty Python s'accorde à dire qu'il est trop digne pour prêter le flanc à la satire<sup>13</sup>, les fidèles sont caricaturés jusqu'à l'absurde dans l'exégèse et la querelle, l'Eglise n'étant même pas créée que déjà elle se scinde en différentes sectes, puisque dès le lendemain, chacun des adeptes se sera construit un petit bâton, avec au bout soit une gourde, soit une sandale. Les Monty Python ont ainsi concédé que leur film était hérétique, anticlérical, mais non blasphématoire. Il est toutefois à souligner qu'accuser la bêtise et les divagations des témoins suivant Brian, c'est discréditer le témoignage évangélique des miracles et des signes de Jésus, le « Messie d'à côté ».

Figure-miroir jusqu'au bout, Brian finit également par être crucifié, à cette différence près qu'il est entouré de plus d'un larron.



Fig. 6 : *Monty Python's Life of Brian* (Terry Jones, 1979) [photogramme].

<sup>13</sup> « Tout a été clair très vite. On ne pouvait se moquer du Christ. Ce qu'il dit est bien, on ne peut rire directement de ses paroles, car il n'y a pas de faiblesse, c'est une philosophie forte. » Citation d'Eric Idle, « Commentaire audio de Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones », *op. cit.*

L'idée de faire de la mort en croix un événement collectif, et même plus précisément une « crucifixion party » – avec file d'attente et port de croix en cortège – constitue une amplification narrative et numéraire des plus cocasses, qui permet le renversement final du film. Les Monty Python ont de fait remplacé le rôle désespéré de Jésus (« Mon père, mon père, pourquoi m'as-tu abandonné »), par une entraînante chansonnette, sifflotée en chœur par le groupe des crucifiés, proclamant de « Toujours prendre la vie du bon côté »<sup>14</sup>. Mais si cette pirouette finale inverse le récit évangélique de la crucifixion, elle n'entre définitivement pas en contradiction avec le texte biblique que le film ne veut pas remplacer mais amplifier. Nombre d'enterrements nous prouvent d'ailleurs la coexistence possible entre le récit de la vie de Jésus et cette version caricaturale, puisque « *Always Look on the Bright Side of Life* » est l'une des chansons les plus demandées par les Anglais pour leur funérailles, en clôture de l'office religieux !<sup>15</sup>

### Une parodie marginalisée

Mais malgré que les pasteurs acceptent de diffuser la chanson en fin de culte, et bien que tout l'enjeu de la parodie vise à préserver la vie de Jésus intacte derrière celle de Brian, le film n'en a pas moins occasionné un scandale retentissant : la parade morale du « décalage » satirique n'a aucunement convaincu la plupart des cercles religieux qui ont crié au blasphème<sup>16</sup>. En revanche, les ressources narratives et esthétiques du procédé consistant à

---

<sup>14</sup> *Always Look on the Bright Side of Life*. Musique et paroles : Eric Idle / Arrangements : John Altman.

<sup>15</sup> Wyatt, « *Always Look on the Bright Side of Life* – The Monty Python Song », article publié par Vicky Virago sur [www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A13074662](http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A13074662), le 18 août 2006.

<sup>16</sup> Pour un bilan du scandale et des mesures de censure encourues par le film, voir Robert Hewison, *Monty Python : The Case Against*, New York, Grove Press, 1981, p. 78-95. Il est intéressant de noter que le scandale qui l'a entouré est venu nourrir l'humour du film : les affiches qui accompagnaient la sortie du film en Suède l'annonçaient comme « le film tellement drôle qu'il a été interdit en Norvège », le débat télévisé sur la question qui opposait deux Monty Python à deux représentants religieux a fait l'objet d'une désopilante parodie (disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=ykN-00i7VVs>) et engendré une rumeur selon laquelle les deux ecclésiastiques auraient manqué les quinze premières minutes du film et n'auraient donc pas compris le dédoublement caricatural ; enfin de manière générale, ces inculpations ont accru l'efficacité satirique du film qui prend pour cible la bêtise des fanatiques, et contenait dans une de ses scènes la parodie même de sa propre accusation de blasphème – en montrant une lapidation qui tourne au massacre général, la foule incapable de jugement prenant trop à la lettre le concept de « blasphémateur ».

exploiter satiriquement l'« à côté » du Christ se sont imposées dans le milieu cinématographique, avec d'autres films fonctionnant sur le même mode. *Il lardrone* (Pasquale Festa Campanile, 1981) exploite ainsi la figure parallèle par excellence, à savoir le « crucifié d'à côté », le bon larron devenu ici un malicieux escroc recherchant désespérément les « trucs » des miracles opérés par Jésus. Un sketch de *l'Histoire du monde* de Mel Brooks (*History of the World : Part I*, 1981) prétexte un serveur incongru pour parasiter la Sainte Cène, tandis que le court métrage de Roberto Benigni intitulé « Pendant Jésus-Christ » (*Durante Cristo*, 1982) exploite l'ellipse biblique de l'enfance de Jésus pour nous relater à sa manière une soirée de baby-sitting christique, où le berger provoque malgré lui la décontextualisation cocasse de différentes scènes évangéliques : l'Enfant marche sur l'eau de son bain, laisse son effigie sur le linge, etc. Cette « formule de l'indirect » demeure, complexifiée, dans des films qui recourent à la mise en abîme, en présentant, non pas directement une version déformée de l'Évangile, mais en racontant l'histoire de personnages qui caricaturent le Christ, leur déléguant la responsabilité de la satire. Ainsi *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* (Jean Yanne, 1973) raconte comment une station de radio exploite jusqu'à l'ironie la « starmania » que vit Jésus dans les années 70, tandis que dans *The Ruling class*, c'est un personnage à moitié fou qui se prend pour Jésus (« C'est simple, quand je prie Dieu, je me rends compte que je me parle à moi-même ») et qui se met grotesquement en scène en plein milieu aristocratique, ébranlant de toutes parts ses bonnes manières et ses valeurs.

Cependant, cet art de travailler la caricature « à côté » de Jésus remonte bien au-delà du cinéma, comme le prouve *Le portement de croix* de Jérôme Bosch. Cet artiste reconnu comme l'un des fondateurs de la caricature en trouve le prétexte idéal dans le récit évangélique, et plus précisément dans les figures qui entourent Jésus, pour marquer le contraste entre les pécheurs, disgraciés, et le Messie, sauvé de toute satire et déformation.

Or ce tableau de Bosch a explicitement été revendiqué comme une référence dans *La dernière tentation du Christ*, de Martin Scorsese, un film qui pose sérieusement la question de la part du diable dans la vie du Christ. Si ce film ne se veut pas humoristique, la manière dont il s'empare du récit christique est la même que celle que nous avons analysée : il comble une ellipse majeure de l'Évangile, la psychologie du Christ. Scorsese amplifie l'histoire sainte en inventant à Jésus des pensées, des remords, des fantasmes, des



Fig. 7 : Jérôme Bosch, *Le Portement de Croix*,  
c.1490 (huile sur bois, 76.5 x 83.5 cm).



Fig. 8 : *The Last Temptation of Christ* (Martin  
Scorsese, 1989) [photogramme].

rêves, des tentations. Mais comme pour *La Vie de Brian*, les cercles religieux sont passés « à côté » de l'« à côté », si l'on peut dire ; ils ont pris les événements fantasmés pour réels et crié à la déformation de la vie du Christ, en occasionnant l'un des, si ce n'est le scandale le plus violent de l'histoire du 7<sup>e</sup> art, des intégristes étant allés jusqu'à brûler des salles de cinéma. Ce dialogue visuel entre Scorsese et Bosch, qui résonne avec les déplacements de *La Vie de Brian*, condense donc la problématique des moyens et des limites d'une caricature filmique qui exploite les « marges » de Jésus, les marges du récit évangélique, et les marges du médium cinématographique.

Université de Lausanne

L'affaire dite des « caricatures de Mahomet » a rappelé combien il était difficile et périlleux d'exposer la religion aux sarcasmes de la caricature. Certes, il aura fallu une instrumentalisation politique des images et une republication de ces images dans une situation mondiale particulièrement tendue pour que le monde « s'embrace » à grande échelle. Mais l'objet même des dessins n'était pas neutre. Les caricatures visaient le principal représentant d'une des trois religions monothéistes de la planète, rien de moins ! Par le passé, de vives réactions avaient déjà été suscitées par la publication d'images touchant d'autres religions, d'autres Eglises.

L'objectif de ce volume est de proposer une réflexion différenciée sur ce thème des relations entre « caricature et religion(s) ». Si l'actualité tient une large part, de nombreuses études présentées par des collègues français et étrangers retracent l'histoire de ces rapports souvent conflictuels. En feuilletant ce recueil, le lecteur sera amené à voyager dans le temps et l'espace et à s'interroger sur la complexité du sujet.

