

LE PRÊTRE IMAG(IN)É, UNE ÉMASCULATION SYMBOLIQUE DU CLERGÉ CATHOLIQUE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS ?

Josselin TRICOU

RÉSUMÉ

Il semble qu'on assiste depuis un demi-siècle à une émasculat[i]on symbolique progressive et tendancielle du clergé catholique dans les représentations sociales, en tout cas dans le cinéma. On entend par là une subalternisation du masculin clérical au sein de l'ordre de genre tel qu'il est représenté. C'est ce que cet article cherchera à montrer en explorant la manière dont le cinéma français a thémat[i]sé la masculinité du prêtre depuis l'après-guerre. Pour ce faire, on s'appuiera sur l'analyse des caractéristiques formelles d'un corpus de 119 films comportant tous parmi leurs personnages principaux, secondaires ou faisant partie du « décor », au moins un prêtre catholique.

MOTS CLÉS : GENRE – STÉRÉOTYPE – MASCULINITÉS – PRÊTRE – CATHOLIQUE – CINÉMA – ÉTUDES CULTURELLES

ABSTRACT

This paper explores how social representations, at least in films, have progressively proceeded to a symbolic emasculation of catholic clergy. We propose to show how this subalternization of clerical masculinity within the gender order is represented over the last half century. In order to explore the way French cinema has constructed this male clerical masculinity since the post-war, we will analyze formal characteristics of a corpus of 119 movies – all of them featuring at least a catholic priest among main or secondary characters.

KEYWORDS: GENDER – STEREOTYPE – MASCULINITIES – PRIEST – CATHOLIC – CINEMA – CULTURAL STUDIES

Josselin Tricou est doctorant avec mission d'enseignement, département de Sciences politiques, Université Paris VIII, Laboratoire LEGS (UMR 8238).

Le catholicisme est depuis un demi-siècle en France en voie d'exculturation, c'est-à-dire qu'on assiste depuis les années 1950-1960 à « la déliaison entre la culture catholique et l'univers civilisationnel qu'elle a contribué à façonner pendant des siècles » (Hervieu-Léger, 2003). Très vraisemblablement, une majorité de la population n'a jamais rencontré de prêtres. C'est aussi que leur nombre a chuté. Mais la figure du prêtre reste disponible et activable dans l'imaginaire collectif. Elle sert encore largement aux bricolages médiaculturels (Maigret & Macé, 2005) comme en témoigne la production cinématographique grand public de mai 2014, où sont sortis en salle deux films offrant deux visions en apparence opposées du prêtre. La comédie *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* de Philippe de Chauveron présente une version efféminée du prêtre (joué par Loïc Legendre) qui ne côtoie que des femmes, glousse sans cesse au lieu de rire à pleines dents comme « un homme, un vrai », chante d'une voix suraiguë et fait de manière compulsive du shopping sur internet, pour acheter des robes évidemment, des aubes plus exactement. Il incarne « la grande folle de sacristie » comme on dit dans certains milieux ecclésiastiques¹. Quant au drame *La Mante religieuse* de Natalie Saracco, alors même que sa réalisatrice se déclare convertie au catholicisme et que son film présente bien des aspects apologétiques, il offre une version suspicieuse du prêtre. Malgré le port du col romain – le « préservatif à prêtre » comme disent certains catholiques « progressistes » – Marc Ruchmann incarne, en effet, un hétérosexuel hyperviril (sportif, barbe courte et blouson de cuir) qui, se découvrant, malgré lui, désirant et séducteur, se désespère jusqu'à se tuer (se suicider ?) dans un accident de moto. Féminisation outrancière vs hypervirilité, homosexualité non assumée vs hétérosexualité rampante et hypertrophique, il reste que dans les deux cas, l'idéal sacerdotal semble être devenu une coquille vide de sens aux yeux des réalisateur-e-s et scénaristes. L'individu prêtre y est présenté comme réduit à ses défaillances individuelles liées à son atypie de genre. Comme pour la figure du terroriste

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre plus large d'une recherche sur la figure contemporaine du clerc d'Eglise qui repose sur une analyse des représentations sociales mais aussi sur des entretiens avec des prêtres.

islamiste dans la rhétorique américaine post 11-Septembre (Puar, 2012), l'attribution de déviances de genre et de déviances sexuelles à la figure sacerdotale participe d'un processus d'altérisation et de mise en suspicion des corps cléricaux dans la culture mainstream. Mais une telle attribution sert sans doute également à discipliner par contraste les corps masculins et apparaît en creux comme un bon baromètre de la masculinité hégémonique – ou normâlité en cours, marquée notamment par une injonction à la performance dans tous les domaines.

Pour autant, l'idéal du prêtre, appelé à la continence sexuelle, et chez qui on attend des vertus traditionnellement associées au féminin comme l'humilité, la soumission dans la foi, le soin des autres, le refus du bellicisme, la libre expression de certaines émotions, la virginité de cœur et de corps – des vertus qualifiées de « passives » dans les manuels de séminaires du XIX^e siècle – n'apparaît plus comme une menace pour la masculinité hégémonique, telle qu'elle est construite à la fin du XIX^e siècle dans la littérature anticléricale (Art & Buerman, 2009). Rappelons qu'une telle menace, notamment la crainte de l'emprise cléricale sur les femmes, justifia en son temps le refus de l'extension du droit de vote à ces dernières. Il semble, au contraire, qu'on assiste depuis un demi-siècle à une émasculat[i]on symbolique progressive et tendancielle du clergé catholique dans les représentations sociales. Par-là nous voulons dire un processus de subalternisation du masculin clérical au sein de l'ordre de genre tel qu'il est représenté. Celle-ci se fait *via* une délégitimation de l'idéal clérical, notamment et surtout une suspicion à l'égard du célibat sacrificiel au cœur d'une modernité marquée par la victoire absolue de ce que Tin (2008) appelle la « culture hétérosexuelle », soit l'exaltation de l'hétérosexualité amoureuse au détriment de toute autre forme d'interactions affectives ou sexuelles. C'est cette hypothèse que cet article cherchera à tester en explorant la manière dont le cinéma français a thémat[i]sé la masculinité du prêtre depuis l'après-guerre. Pour ce faire, on s'appuiera sur l'analyse des caractéristiques formelles d'un corpus de 119 films comportant tous parmi leurs personnages principaux, secondaires ou faisant partie du « décor », au moins un prêtre catholique.

CHOIX THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

L'analyse des médiacultures depuis les travaux pionniers de l'École de Francfort a généralement été problématisée en termes d'influence des médias sur la société, parfois d'influence réciproque (Lallet, 2014). Il s'agit ici, plus modestement, de prendre le cinéma français comme un analyseur de l'évolution des représentations sociales du prêtre catholique en termes de masculinité dans la société française. Bien évidemment, nous sommes conscients qu'il ne peut en constituer un pur reflet du fait de filtres et de distorsions comme la censure ou la socialisation des réalisateurs/trices. L'appellation « cinéma français », par métonymie, fait ici référence à tous les longs-métrages sortis en salle en France et dont la France est le pays d'origine depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Celle-ci, en effet, marque à la fois le début d'une inflexion dans le processus de déprise de l'Eglise sur la société française et un redémarrage de l'industrie cinématographique avec la création du CNC et l'ouverture du Festival de Cannes en 1946. 1945 apparaissait dès lors comme une date intéressante pour débiter notre corpus. Mais il a été difficile de retrouver tous les films sortis en salle dans lesquels un personnage est prêtre depuis cette époque. Le site *cinéfiches.fr* proposant une liste de films contenant des « représentants du culte » par pays d'origine, c'est à partir de ces fiches que nous avons construit notre corpus, en le croisant avec d'autres listes disponibles notamment sur *allocine.fr* et Wikipédia.

L'usage du mot « masculinité » renvoie ici à la conceptualisation de Connell (1985), qui se construit en rupture avec les approches androcentrées et essentialistes de « la » masculinité. Chez cette auteure, les masculinités sont définies comme « des configurations de pratiques structurées par des rapports de genre ». Or cela pose une double question : celle de la description de ces configurations, par définition composites et mouvantes, et celle des hiérarchies de genre qui se créent et se reconfigurent entre elles et entre les individus qui les incarnent, dans notre cas à l'écran.

Pour ce qui est de la description des dimensions expressives et performatives de ces masculinités au cinéma, on sait depuis Eco (1965) et Hall (1980) que toute œuvre médiaculturelle est ouverte. Autrement dit, toute œuvre est ambivalente quant au sens à attribuer à ses caractéristiques formelles, leur signification faisant constamment l'objet d'une négociation

entre l'émetteur et le récepteur, parfois même de lectures oppositionnelles. Mais toute mise en scène est à la fois mise en forme et mise en sens.

Afin de produire une analyse chronologique des formes de masculinité des prêtres dans leurs mises en scène cinématographiques, et de construire des proximités ou des ruptures de forme et donc de sens, il nous a fallu mettre en série les films et leurs personnages et, donc, les subsumer sous des catégories plus générales. Pour construire ces catégories, nous avons adopté le parti pris de l'essentialisme méthodologique, ou « stratégique » comme le qualifie Lallet (2014) dans son étude de la mise en scène de l'ordre de genre dans les films d'animation pour enfants. Ainsi écrit-elle : « Si nous avons repris les deux catégories traditionnelles que sont le 'féminin' et le 'masculin', ce n'est pas parce que nous croyons à leur intangibilité, mais parce que le terrain lui-même assigne aux personnages l'une ou l'autre de ces étiquettes. Leur utilisation relève ici d'un essentialisme stratégique qui vise à évaluer empiriquement la place accordée au féminin, sans affirmer pour autant qu'il soit évident ou naturel d'établir ce qui relève de cette catégorie. » Nous avons procédé de la même manière pour construire nos catégories descriptives². Dès lors, un geste vu à l'écran comme un baiser sur la bouche donnée à une femme transforme le personnage-prêtre en « espèce » (Foucault, 1976) ici, hétérosexuelle pratiquante. Mais si la catégorisation semble aisée pour des pratiques sexuelles explicitement montrées à l'écran, elle l'est moins à l'heure de classer les modes d'autorité mis en œuvre ou les *hexis* corporelles. Donnons un exemple : de ce dernier point de vue, nous avons catégorisé le prêtre cité en introduction, celui du film *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*, comme « maniéré ». Notre choix n'est pas neutre : il renvoie en contexte hétéronormatif, selon la chaîne stéréotypique qui lie sexe (corps-anatomie), sexualité (corps-désir) et genre (corps-apparence), vers l'efféminement et

² Pour chaque film et/ou personnage, nous avons colliger et coder les informations suivantes : titre du film ; année de sortie en salle ; genre cinématographique : *comédie/drame/historique/érotique/expérimental/documentaire* ; type de prêtre représenté : *curé/moine/religieux apostolique/évêque* ; statut narratif du prêtre : *principal/secondaire/décoratif* ; vêtement porté par le prêtre : *soutane ou habit/clergyman/civil* ; fonctions exercées par le prêtre : *culte/accompagnement/action sociale/éducation/résistance* ; mode d'autorité ou charisme attribué au prêtre : *mystique/intellectuel/bienveillant/paternaliste/séducteur/sadique/dépressif* ; *hexis* corporelle du prêtre : *viril/maniéré/juvenile/rondouillard* ; désir exprimé ou mis en œuvre par le prêtre : *hétéro-résistant/hétéro-pratiquant/homo-pratiquant/pédophile* ; présence de travestissement en prêtre dans le film : *oui/non*.

possiblement l'homosexualité. Mais un tel choix relève-t-il de la seule lecture située du chercheur, d'aucuns diraient de sa subjectivité ? Assurément non. Un des personnages du film ne dit-il pas de ce prêtre à une tierce personne : « Il est toujours très gai ! », avec toute la charge comique d'une phrase qui semble prononcée naïvement mais marquée par un « double entendre » que nul aujourd'hui ne peut ignorer ? Si le risque est grand de forcer l'interprétation, celle-ci aura au moins la cohérence d'un même regard porté sur l'ensemble des films.

Comment repérer dans le flux continu de la production cinématographique des configurations récurrentes, éventuellement discordantes mais contemporaines ? Comment enregistrer des évolutions malgré les effets de tuilage ? Comment repérer l'apparition de nouvelles configurations, le maintien d'anciennes et la disparition d'autres ? Pour ce faire, nous avons procédé à l'analyse répétée de ce que nous avons considéré comme un champ des masculinités sacerdotales au cinéma. Grâce à la réalisation de classifications hiérarchiques sur les composantes principales à partir d'analyses de correspondances multiples, méthode popularisée par Bourdieu en sociologie (Lebaron & Le Roux, 2015), nous avons pu dégager sur trois périodes successives des configurations idéal-typiques aussi homogènes que possible en évacuant certaines informations qui peuvent être considérées comme du bruit, et en évaluer les évolutions dans le champ.

Pour choisir les bornes de ces trois périodes, nous nous sommes fixés sur des critères internes et formels aux œuvres. C'est ainsi que nous avons décidé de clore la première période et d'ouvrir la deuxième avec la première évocation explicite d'une sexualité chez un prêtre de cinéma alors que jusque-là ils étaient représentés comme strictement asexuels. Le retour d'une figure typique de la première période : le prêtre mystique, coïncidant avec l'épuisement des comédies dites « nanars » ayant pour héros un prêtre, typiques, quant à elles, de la deuxième, nous a paru une rupture significative qui marque le début de la troisième période.

Néanmoins, l'analyse des évolutions de la masculinité du prêtre de cinéma ne peut se réduire à la succession de simples plans « panoramiques » décrivant des configurations de pratiques. Il s'agit également de les restituer dans des rapports hiérarchisés de genre. Pour ce faire, nous avons cherché à

repérer des épreuves de virilité dans lesquelles sont engagés nos personnages et à analyser leurs issues. Nous reprenons la notion d'épreuve à la sociologie pragmatique pour laquelle elle correspond à ce « moment d'incertitude et d'indétermination au cours duquel se révèlent, dans le flux de l'action, les forces en présence, suivi par des opérations d'accord (légitime ou forcé) sur les qualifications et attributions des états des êtres, réglant alors le moment d'incertitude » (Nachi, 2006). L'idée de parler d'épreuve de virilité ici ne fait rien d'autre que de reconnaître que certaines épreuves ont comme enjeu, entre autres choses, l'acquisition ou le maintien d'une position au sein de l'ordre de genre, et surtout au sein du groupe des hommes lui-même hiérarchisé.

C'est ainsi que nous pensons pouvoir objectiver l'émasculat ion progressive et tendancielle du prêtre de cinéma malgré le foisonnement et la diversité des figures sacerdotales qui y apparaissent. Pour chaque période, il sera donc d'abord présenté une vue « panoramique » des configurations observées, puis on fera des « zooms » sur des films typiques ou des séquences significatives.

LE PRÊTRE VIRILISÉ : 1945-1964

Panoramique sur la période :

Sur 32 personnages prêtres, tous asexuels, apparaissent quatre configurations nettement différenciées, deux centrales et numériquement hégémoniques et deux minoritaires :

Configuration 1 (10 personnages) : le « bon prêtre » d'âge médian, au charisme bienveillant, viril, dont la fonction sociale est mise en avant, personnage principal de *biopics* mais secondairement de comédies sérieuses comme *Don Camillo* ;

Configuration 2 (16 personnages) : « le notable », souvent évêque, paternaliste et rondouillard, en posture d'accompagnement et au statut narratif décoratif, essentiellement dans des drames ;

Configuration 3 (3 personnages) : le « passionné », jeune prêtre qui contraste avec ses aînés, personnage principal de drame, au charisme mystique ou séducteur. Cette configuration comprend les héros des films *Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951), *Le Défroqué* (Joannon, 1954) et *Léon Morin prêtre* (Melville, 1961). Tous trois réussissent à convertir des personnes athées, les deux premiers par leur charisme mystique, le troisième par une certaine séduction.

Configuration 4 (3 personnages) : le « defroqué », habillé en civil, au charisme intellectuel. En effet, dans les trois cas est mis en avant leur seul rationalisme à tendance athée comme motif de leur départ.

En plein dans la période de reconstruction du pays, 17 longs-métrages, sur une production française encore faible et submergée par les films américains, mettent en scène un prêtre catholique comme personnage principal. Ce sont, en termes de genre cinématographique, pour moitié des *biopics*, un genre popularisé par Hollywood après la crise de 1929 pour « doper la nation » (Fontanel, 2013). En cela le *biopic* reprend une tradition ecclésiastique, celle de l'hagiographie de saints à visée édifiante vis-à-vis des fidèles (Kleinberg, 2005). Or, justement, *Monsieur Vincent* (Cloche, 1947) et *Le Sorcier du ciel* (Blistène, 1949), tous deux primés (le premier fera plus de 7 millions d'entrées³), sont pleinement des *biopics* hagiographiques. Le premier raconte l'histoire de saint Vincent de Paul, prêtre du XVII^e siècle, emblématique de l'école française de spiritualité, et l'autre, celle du saint curé d'Ars, Jean-Marie Vianney, modèle du « bon prêtre » du XIX^e siècle (Lemaître, 2002).

Il est étonnant de constater le parallèle narratif entre les *incipit* de ces deux films : dans les deux cas, le prêtre est en chemin pour son nouveau village d'affectation et, dans les deux cas, il n'est pas attendu. Il reçoit même un accueil plutôt hostile de la part des villageois : des propos anticléricaux pour le curé d'Ars (Georges Rollin), des jets de pierre pour « Monsieur » Vincent (Pierre Fresnay). Le prêtre se retrouve dès lors au cœur d'une épreuve de virilité pour se faire accepter par les hommes du village. Pour le curé d'Ars, arrivé en plein mariage civil, cette épreuve se traduit par la nécessité de boire du vin et de stupéfier l'assemblée hostile en critiquant la qualité du breuvage, pour Monsieur Vincent, l'épreuve se démultiplie, puisqu'elle consiste d'abord à conquérir l'estime du peuple en allant au chevet d'une femme du village que la peste aurait touchée, en organisant son enterrement, le prêtre fabriquant lui-même son cercueil, puis l'estime des nobles de la région en soignant le seigneur du lieu. Les femmes se révèlent à chaque épreuve des adjuvantes discrètes de la victoire du prêtre face aux autres hommes. Dans les deux films, le prêtre se présente comme un « paysan », issu donc du milieu qu'il doit convertir, et capable dès lors de bon sens, de compétence technique. Dans le cas de Monsieur Vincent, celui-ci peut même jouer d'un répertoire de compétences élargi de manière à s'adapter à la classe sociale de son

³ Pour tous les chiffres d'entrées en salle cités dans cet article, la référence est le site <http://www.jpbox-office.com> consulté le 12 juin 2015.

interlocuteur, en étant capable de devenir charpentier face au pauvre qui occupait le presbytère, et chirurgien face au seigneur du lieu. Il va même jusqu'à vanter ses exploits guerriers, déjouant ainsi les préjugés implicites ou explicites de ses interlocuteurs quant au prêtre impuissant, incapable d'autre chose que de prier face à l'adversité : « Vous⁴ croyez que vous allez me soigner avec votre latin ? », demande ironiquement le seigneur local à Monsieur Vincent qui s'est rendu à son chevet pour le soigner. Puis, à propos de son récit d'exploit guerrier contre des pirates barbaresques : « Vous vous êtes battu avec quoi ? Avec votre chapelet ? ». Monsieur Vincent répond calmement et, autoritairement, interdit à son patient de boire du vin. Et le seigneur de conclure, retourné par la discussion : « Vous êtes un drôle de curé, vous ! ... chirurgien fossoyeur. »

Dans les deux films, l'église du village sert de débarras avant l'arrivée du curé. Le prêtre commence par la remettre en ordre. C'est là tout un symbole de la reconstruction de la France d'après-guerre peut-être, plus sûrement de la reconquête par l'Église de cette « France, pays de mission » comme titre un best-seller sorti en 1943, écrit par deux aumôniers de la Jeunesse ouvrière chrétienne : les pères Godin et Daniel. Les débats qui font rage au sein de l'Église catholique à l'époque de production de ces films, semblent marquer largement leur contenu alors même que leurs récits sont censés se dérouler à des époques bien antérieures. Il est étonnant ainsi de voir Monsieur Vincent et, mieux, le curé d'Ars devenu icône de l'art « sulpicien⁵ », incorporer des traits du prêtre-ouvrier, figure montante du catholicisme français depuis la guerre : mise en avant des œuvres sociales plus que culturelles, développement d'une rhétorique missionnaire de la reconquête du peuple par la proximité avec les pauvres (« mes frères et mes maîtres », dit Monsieur Vincent), insistance sur la justice sociale et critique de la charité, et une certaine « virilité de la foi » (de Unamuno) retrouvée⁶ qui convainc à des déplacements audacieux : tel un prêtre ouvrier qui s'installe dans un quartier

⁴ Les résumés des films mis en citation sont de l'auteur de l'article.

⁵ « Le style sulpicien [...] englobe dans une même appellation des styles, des périodes et des auteurs très différents regroupés dans cette même dénomination péjorative qui privilégie la copie, la reproduction en grandes séries, à l'économie d'œuvres à la sensiblerie souvent exacerbée. » (Foucard, s. d.).

⁶ « Virilité de la foi » qu'un Morin exigera aussi de ses paroissiennes, les invitant en chair à chanter « avec plus de virilité » !

populaire, Monsieur Vincent renonce « aux fastes » du presbytère et prend une chambre dans un immeuble populaire sans se faire reconnaître comme prêtre, ce qui produit d'ailleurs un quiproquo : la propriétaire envoie sa fille jouer de ses charmes auprès du locataire en lui disant : « Vas-y, il a des sous et souris ! » Mais celle-ci reste là, gênée face à son absence de réaction. Il finit par partager sa chambre avec un pauvre. Ils discutent pendant la nuit au fur et à mesure que l'on entend les bruits des voisins, comme dans une HLM où on entend tout, le privé devenant le public. Occasion d'évoquer les maux de la classe populaire qui, alors qu'on est en pleine période précapitaliste, ressemblent anachroniquement à ceux des classes ouvrières des XIX^e et XX^e siècles : conflits entre patron et ouvriers, chômage, alcoolisme, violences conjugales, comme effets de la paupérisation. Et l'interlocuteur de Monsieur Vincent de conclure : « On s'en doute pas dans les églises, hein ! », et d'ajouter, pour contrer toute approche misérabiliste : « C'est bon pour les riches de s'attendrir ».

Bref, jusqu'au milieu des années 1960, c'est le prêtre viril – une virilité bienveillante, pétrie de bon sens, celle de l'homme d'action souvent issu du peuple, qui veut regagner le peuple face à l'athéisme croissant –, qui est essentiellement imag(in)é par le cinéma français. Mais, s'il est présenté comme victorieux d'épreuves de virilité impliquant essentiellement d'autres hommes, c'est un homme à l'ascèse toute « extra-mondaine » qui l'emporte, ni violent ni sexualisé. En cela, il se révèle en totale conformité avec les intentions de la réforme grégorienne du XI^e siècle qui a imposé le célibat et l'interdiction du port des armes aux membres du clergé catholique latin. La série des *Don Camillo* (Duvivier, 1952 pour le premier opus) avec Fernandel dans le domaine de la comédie, et *Léon Morin prêtre* (1961) avec Belmondo dans le registre du drame, ne dérogent pas à cette configuration hégémonique au sein du cinéma français. Mais ils l'infléchissent quelque peu. Ces deux figures gardent tous les attributs extérieurs du clergé de la période précédente. Ils portent notamment la soutane, alors que, dans la réalité sociale du moment, le prêtre ouvrier tend à la quitter pour devenir « le prêtre en salopette, qui pointe à l'usine tous les matins et que rien, dans l'apparence, ne distingue de ses camarades de travail, des gens de son quartier » (Poulat, 1999) effectuant, ce faisant, un véritable déplacement dans l'ordre social comme dans l'ordre de genre en termes de

représentation. Si donc, Don Camillo et Morin tendent eux aussi à une « sainte » virilité sacerdotale, ils se rapprochent néanmoins de la masculinité séculière par deux aspects : le penchant à la bagarre chez un Don Camillo par ailleurs totalement asexuel, et la séduction – consciente ou inconsciente – hétérosexuelle chez un Morin, par ailleurs totalement pacifique, exclu de fait de la guerre à l’instar des femmes et contrairement aux autres hommes de son âge dans le film.

Chez Morin, cette virilisation accrue du prêtre par rapprochement avec la masculinité séculière participe pleinement du déplacement missionnaire opéré par les prêtres ouvriers. Morin, d’ailleurs, cite explicitement l’œuvre des abbés Godin et Daniel à la fin du film pour justifier sa nouvelle affectation. Et l’héroïne du film, Barny (Emmanuele Riva), qui entre au confessionnal d’abord pour « bouffer du curé », surprise par la réaction inattendue de l’abbé, remarque qu’« il a le genre et les manières d’un militant » et le surnomme « citoyen prêtre, camarade abbé ». Mais ce rapprochement est aussi relationnel, lié au regard des autres. Ainsi, si Barny se laisse séduire, c’est aussi parce qu’elle prend progressivement conscience que Morin est un homme, aidée en cela par les regards désacralisant d’autres femmes qui travaillent avec elle : « Maintenant qu’Arlette l’avait dit, je m’aperçus qu’effectivement Morin était beau. »

Un peu avant, Barny lui déclarait : « Moi, moi, j’aime une jeune fille ! » Loin de choquer l’abbé, cet aveu donne lieu à une discussion qui recontextualise certes cet attrait homo-érotique dans un cadre hétéronormatif perturbé par la guerre. Mais surtout, l’échange apparaît révélateur de ce que le pacte mettant le prêtre hors-jeu de la séduction, « à part », ne va plus de soi et doit être rappelé par le prêtre :

Morin : Bien sûr, tous les hommes de votre âge sont partis !

Elle : Vous êtes bien un homme de mon âge ?

Morin : Moi, c’est pas pareil, c’est à part !

Déjà la protection sacrale de l’homme-prêtre se fissure, ouvrant la voie à plus d’épreuves de virilité infligées au prêtre dans ses relations aux femmes. Si la plus bigote, et « collabo » d’ailleurs, des employées amies de l’héroïne peut déclarer : « Je ne pourrais pas oublier que c’est un type consacré » elle ajoute : « Mais, pour Marion, il n’y a pas de différence, pas de sacrilège ». Le *mâle* est

fait. Et le film fait alors hésiter son spectateur. À qui la faute ? Car, si une lecture spiritualisante et héroïque de l'attitude stoïque du prêtre devant l'émoi amoureux de sa protégée est toujours possible, une lecture sexualisante beaucoup moins à la gloire du sacerdoce est elle aussi pertinente, et même proposée ironiquement et *a posteriori* par le réalisateur du film lui-même : « L'idée principale était de montrer ce prêtre allumeur qui aime exciter les filles et ne les baise pas » (Nogueira et Melville, 1996)⁷.

Le prêtre viril que Melville met en images peut, en effet, être vu et lu comme la figure du séducteur quasi sadique, ayant trouvé dans la prêtrise la possibilité de tester sans cesse sa capacité de séduction hétérosexuelle sans jamais en assumer les risques en termes d'engagement, pire en provoquant de la souffrance à bon compte puisqu'il peut toujours justifier cette séduction au nom de sa mission en tâchant de réorienter le désir qui s'exprime à son égard vers Dieu : « Si seulement vous appeliez Dieu comme vous appelez le mâle ! Ça c'est prier ! », s'écrie Morin en se retirant après que son interlocutrice à bout ait essayé de le saisir pour l'embrasser, et avant d'inviter la transie à confesse le soir même... avec pour confesseur l'abbé Morin ! Ainsi donc se fissure l'image du « bon prêtre », exempt de ou résistant à toutes les tentations sexuelles pour le bien de ses ouailles, le don oblatif apparaissant comme un stratagème captatif.

1964-1984 : LE PRÊTRE SOUPÇONNÉ QUANT À SON IDENTITÉ SOCIO-SEXUELLE

Panoramique sur la période :

Sur 42 personnages de prêtres, dont la moitié exprime et/ou met en œuvre des désirs sexuels, on ne distingue pas moins de 6 configurations :

Configuration 1 (10 personnages) : le « curé de campagne », personnage de comédie, ministre du culte au charisme anachroniquement paternaliste ;

Configuration 2 (6 personnages) : le « moine paillard », personnage de comédies « nanars », « érotiques » ou de « cape et d'épée » ;

Configuration 3 (12 personnages) : le « pervers », jeune et viril, mais sadique ou séducteur et hétéro-pratiquant assumé, dont quelques prêtres urbains qui portent le clergyman ;

⁷ Voir aussi la lecture qui est faite du personnage dans l'émission *Personne ne Bouge* diffusée sur ARTE le 24 mai 2015, rubrique « Archétype Top », disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=vsX0ZOctP3E> consulté le 20 juillet 2015

Configuration 4 (8 personnages) : « le notable », souvent évêque, paternaliste et rondouillard, en posture d'accompagnement et au statut narratif décoratif, essentiellement dans des drames ;
Configuration 5 (3 personnages) : le « prêtre résistant » pendant la Seconde Guerre mondiale, au charisme bienveillant ;
Configuration 6 (3 personnages) : « l'éducateur pédophile », prêtre en posture éducative, tenté explicitement par la pédophilie ;
De plus, 10 films sur 38 donnent à voir des faits de travestissement en prêtre par des personnages non-prêtres, contre seulement 3 sur 29 au cours de la période précédente, et 2 sur 52 pour la période suivante. À ces cas, s'ajoutent sur la période au moins 3 films qui usent du même ressort sans que leur distribution ne comprenne de personnage prêtre. Cela semble significatif d'une représentation de la prêtrise comme performance plutôt que comme « ontologie », *a contrario* du discours catholique.

L'heure est à la contestation de la bourgeoisie dont le « catholicisme est le décor » comme le disait un théologien phare de l'époque, Schillebeeckx. L'heure est aussi à la « révolution sexuelle ». Cette période est ainsi marquée par une critique sociale de l'appareil ecclésial jugé complice de toutes les dominations et par un soupçon jeté sur l'idéal sacerdotal de chasteté. Cela, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur des frontières du catholicisme.

Côté comédie, le curé de campagne ensoutané au centre des sociabilités villageoises reste la figure centrale au sein du champ des masculinités cléricales cinématographiques, alors même que sa réalité sociale tend à s'amoin[dr]ir sur la période. En réalité, cette figure est utilisée essentiellement pour des rôles secondaires ou décoratifs dans des comédies historiques, mais surtout « nanars » ou « érotiques ». Parfois ce sont néanmoins des premiers rôles comme dans *Les Joyeux Lurons* (Gérard, 1972). Mais même dans ce cas, le curé n'en apparaît pas moins comme un personnage stéréotypé et surtout subordonné lors d'épreuves de virilité, son paternalisme exacerbé n'engendrant pas le respect dû à sa notabilité, mais au contraire apparaissant comme le signe de son déclassement. En témoigne par contraste ces deux épreuves imag(in)ées distantes de 20 ans : dans *Mon curé chez les riches !* (Diamant-Berger, 1952), à la fin du film, l'abbé Pellegrin (Yves Deniaud) a remis de l'ordre dans le village perturbé par les déboires conjugaux d'un nouveau riche dont la femme s'est enfuie avec le fils d'un notable local. On est donc à l'heure du bilan :

La bonne du curé : Ah, les hommes... ça vaut pas grand-chose !

Le fils du notable : Et les femmes ?

La bonne du curé : Encore moins !

Le fils du notable : Mais qu'est-ce qu'il reste alors ?

La bonne du curé : Les curés !

Dans *Les Joyeux Lurons* (1972), le curé Paccard (Paul Préboist), apparaît comme un homme niais et soumis aux ordres de sa bonne plutôt que l'inverse, celle-ci se désespérant à l'idée de devenir vieille fille. L'arrivée de trois malfrats travestis en prêtres vient changer la donne, car la gouvernante tombe amoureuse de l'un d'eux ; or, quand celle-ci se rend compte du subterfuge, plutôt que de leur en vouloir, elle s'écrie ravie : « Les trois envoyés de Monseigneur, ce ne sont pas des abbés ! Ce sont des gangsters... mais alors... l'abbé Larivière... c'est un homme ?... C'est un homme ! ». Et la bonne du curé de courir à sa recherche.

Il en est du moine « paillard » comme du curé de campagne niais. Majoritairement, son atypie de genre est prétexte à des situations burlesques plus ou moins grivoises ou dramatiques. Le fait de se travestir en curé ou en moine sert aussi de ressort de l'action dans un certain nombre de ces comédies et donne là aussi lieu à des situations burlesques. Enfin, si des transgressions du célibat sont suggérées, parfois montrées et encore assez timidement, la subversion de la masculinité sacerdotale reste finalement limitée.

Elle est bien plus à chercher du côté des deux films « expérimentaux » recensés vers la fin de la période : *La Vocation suspendue* (Ruiz, 1977) et *Ballade de la fécondatrice* (Boutonnat, 1979), qui posent explicitement la question du rôle « matriarcal » de l'Église dans un « monde viriliste » pour le premier, et de son rôle castrateur pour le second qui met en scène un prêtre castrant avec une paire de ciseaux un de ses musiciens dont le sexe est en érection pendant la messe. Plus sûrement et de manière moins confidentielle, la suspicion et la subversion se trouvent du côté du genre dramatique.

Du côté du drame, on n'hésite plus à braver la désuète censure en adaptant des classiques de la littérature montrant l'hypocrisie du clergé dans le domaine tabou de sa sexualité comme *La Religieuse* (Rivette, 1967), adaptation du roman de Diderot, considéré par certains comme l'ancêtre du sous-genre cinématographique « nonnesploitation »⁸. C'est d'ailleurs dans ce

⁸ Cf. <http://www.senscritique.com/liste/Nunsploitation/60351> consulté le 25 août 2015.

film qu'on assiste à la première représentation explicite d'un acte sexuel perpétré par un prêtre. Il s'agit d'une tentative de viol sur une religieuse par l'aumônier du couvent, les deux protagonistes étant tous deux des « malgré eux » de la consécration religieuse. Or le film connaîtra des difficultés avec la censure suite à la pression d'un mouvement catholique conforté par le sommet de l'État (Vignaux, 2005). Mais, c'est moins cette tentative de viol qui sert de prétexte à la censure que la crainte de la stigmatisation de la vie religieuse féminine par l'évocation dans le film de l'homosexualité de la supérieure. Cette scène sera néanmoins expurgée de l'adaptation cinématographique récente du même roman (Nicloux, 2012).

En réalité, la subversion de l'identité de genre du prêtre catholique a commencé plus tôt, quand bien même les choses restaient seulement suggérées et non montrées. Il en va ainsi dans *Les Amitiés particulières* (Delannoy, 1964), et dans *Mais ne nous délivrez pas du mal* (Séria, 1970), deux films de critique sociale qui ont également connu des difficultés avec la censure à leurs sorties respectives. Dans ces deux films, le prêtre est mis en scène dans sa fonction d'éducateur ou d'aumônier de pensionnats non-mixtes, au moment même où justement le clergé perd son emprise sur les établissements catholiques d'enseignement faute de vocations (Poucet, 2010). Y prédominent deux répertoires d'action : le prêche, l'exhortation à la pureté qui n'a visiblement plus de prise sur les individus – comme en témoignent les réactions polies mais amusées de l'assemblée dominicale dans le film de 1970 – et la confession, présentée comme tentative d'emprise sur l'intimité des fidèles. Le prêtre, s'il est présenté comme affable, apparaît intrusif aux yeux des personnages sous son autorité – des enfants – et, surtout, est désormais imag(in)é comme un corps désirant voire marqué par une ambiguïté fondamentale quant à ses désirs à leur égard. En témoignent deux scènes de confession, similaires en termes de trame narrative. Dans les deux cas, le corps du prêtre émet des signes corporels de trouble en écoutant le récit du pénitent, et même de jouissance par procuration en interrogeant plus avant le plaisir que ce dernier aurait ressenti au moment d'être témoin des relations illicites rapportées. Dans l'un, Anne, une pensionnaire espiègle, confesse avoir vu deux des sœurs qui tiennent le pensionnat s'embrasser sur la bouche ; dans l'autre, le jeune Georges de Sarre, fraîchement arrivé au pensionnat,

reconnaît avoir lu un poème d'amour échangé entre deux de ses camarades atteints du fameux mal de « l'amitié particulière ». Grâce et à travers le récit de relations sexuelles ou amoureuses illicites, le prêtre se révèle donc jouisseur, mais aussi sadique puisqu'il réprimande aussitôt celle ou celui qui lui procure cette jouissance. L'un des enfants, Alexandre, puni pour avoir été pris à écrire un poème d'amour au héros Georges de Sarre, déclare : « Entre Georges et moi, ça ne regarde personne. Après tout, ces hommes-là, c'est nous qui les payons, ils ragent parce qu'on ne leur en parle pas, ils sont jaloux ! Voilà tout. » Interdit de communion par le surveillant de l'internat dont les tentations pédophiles sont largement suggérées, il menace le clerc d'écrire au Pape pour s'en plaindre. Alors que le système de « l'institution totale » (Goffman, 1979) fonctionne encore comme avant, ses « bénéficiaires » ne sont plus dans une relation de crainte sacrée vis-à-vis de ces « gardiens du temple » mais des clients pourvus de droits.

Mais Georges doit faire semblant de ne plus aimer son jeune camarade, sous la pression d'un vieux prêtre qui dit s'être lui-même épris du jeune garçon comme d'un « fils spirituel ». Or ce stratagème poussera ce « fils » au suicide, ce qui fera dire au vieux prêtre : « Je n'avais jamais compris ce que peut éprouver un père... un père ! [regard empli de douleur] Oui un père, c'est ainsi [yeux fermés]. » S'il est présent auprès de Georges à qui il vient de révéler la triste nouvelle, tout porte à croire que le vieil ecclésiastique se parle à lui-même, comme s'il faisait la découverte tardive et *a posteriori* que son titre de « père » n'est qu'un titre usurpé et non pas une véritable expérience.

C'est précisément cette expérience confisquée au prêtre qu'interroge explicitement le film *Prêtres interdits* (La Patellière, 1973). Si l'intrigue commence au moment du Front populaire dans une France encore rurale, le scénario fait en réalité allusion à la situation de l'époque de production du film : les années 1970 que l'historien Denis Pelletier qualifiera *a posteriori* de « crise catholique », marquée notamment par une forte revendication de libéralisation de la règle du célibat et par un départ massif de prêtres et de religieux en vue du mariage. Mais, il interroge bien plus que la seule règle du célibat.

Le scénario met en scène, effectivement, deux prêtres qui sont en poste dans la même paroisse rurale : les abbés Rastraud (Robert Hossein) et Ancely (Claude Piéplu). Le premier tombe amoureux d'une jeune fille et devient très vite père biologique. Il est alors « interdit ». Le second s'engage politiquement et prend part à la Résistance contre l'avis de son évêque qui l'interdit à son tour. À travers les trajectoires des deux prêtres, c'est finalement la reconquête illicite de deux dimensions d'une masculinité hégémonique refusées au prêtre qui est mise en scène : la conjugalité et la paternité bien sûr, mais aussi l'engagement politique et guerrier.

Mieux, si Rastraud apparaît comme un prêtre hyperviril (musclé, faisant de la moto, du sport et, quand il n'est pas en soutane, se promenant en blouson de cuir), par contraste, Ancely, plutôt maniéré, apparaît à ses côtés d'autant plus efféminé. Serait-il resté prêtre parce qu'homosexuel ? La question n'est pas évoquée explicitement par le film, mais elle semble interdite, comme dite entre les lignes. Ancely n'avait-il pas fait une « crise » à Rastraud au moment de son coup de foudre ? Et quand Rastraud lui avait répondu « tu parles comme une femme jalouse », n'avait-il pas confirmé ? Si la question mérite d'être posée, c'est que, durant les années 1970, les départs massifs de prêtres en vue du mariage hétérosexuel ont sans aucun doute fait augmenter la proportion de prêtres homosexuels parmi ceux qui sont restés (Vallet, 2012). Ancely, qu'on voit à la fin du film sous forme de flashforward dans les années 1970 en évêque accueillant une énième demande de départ d'un jeune prêtre qui veut se marier, ne serait-il pas le représentant silencieux de cette histoire indicible ? Un représentant silencieux, car le cinéma français semble bien trop timide pour mettre en scène un prêtre explicitement attiré par les hommes. Le seul cas repéré, toutes périodes confondues, est à chercher à l'extrême fin d'une comédie érotique particulièrement hétéronormative par ailleurs : *La Chatte sur un doigt brûlant* (Chardon, 1975), où précisément le vrai prêtre maniéré apparaît comme un figure repoussoir aux yeux des habitants du village au contraire du beau et viril malfrat qui a usurpé son poste et sa soutane le temps du film. Profitant pour séduire toutes les femmes du village, l'usurpateur, ce faisant, a « libéré » la sexualité de leurs maris, dont celui que l'on voit partir au bras du vrai prêtre.

1984-2014 LE RETOUR DU « BON PRÊTRE » MAIS LA MONTÉE EN PUISSANCE DE « LA FOLLE DE SACRISTIE »

Panoramique sur la période :

Sur 54 personnages, on distingue cinq configurations, dont une qui avait disparu durant la période précédente (configuration 5) et qui fait son retour tout en étant la plus périphérique, et deux nouvelles numériquement importantes (configurations 2 et 3) :

Configuration 1 (10 personnages) : « le notable », soit le prêtre, souvent évêque, paternaliste et rondouillard, en posture d'accompagnement et au statut narratif décoratif essentiellement dans des drames ;

Configuration 2 (19 personnages) : « la folle de sacristie » soit le jeune curé à l'hexis maniérée, n'ayant qu'une fonction cultuelle et un statut narratif décoratif, essentiellement dans des comédies ;

Configuration 3 (12 personnages) : « l'anti-héros », soit le prêtre dépressif, habillé en « civil », hétéro-pratiquant, personnage principal surtout de comédies.

Configuration 4 (8 personnages) : le « pervers », soit le jeune prêtre viril, mais sadique ou séducteur et hétéro-pratiquant assumé, plutôt en soutane et personnage de reconstitutions historiques sur cette période ;

Configuration 5 (8 personnages) : « le bon prêtre », soit le prêtre bienveillant et viril, dont la fonction sociale est essentiellement mise en avant, personnage principal de *biopics* mais aussi de documentaires sur cette période ;

Deux apparitions de pape de cinéma (non comptabilisé dans les analyses sur les composantes multiples) sont à noter : une de Pie XII dans *Amen*, et une brève apparition d'un pape non nommé dans *Thérèse*.

Au mitan des années 1980, avec les films *Thérèse* (Cavalier, 1986) et *Sous le soleil de Satan* (Pialat, 1987), le cinéma français renoue, au-delà de la seule figure du prêtre, avec un catholicisme « vertical ». Les dimensions mystique et surnaturelle de la religion y sont, en effet, réinterrogées et mises en images après une longue période de critique focalisée sur ses dimensions « horizontales », institutionnelle et politique. Assiste-t-on à une sorte de réaction par rapport à la période précédente ? De fait, réapparaît au même moment la figure du « bon prêtre » de cinéma selon la même configuration que celle de la période 1945-1964 avec les *biopics* *Le Complot* (Holland, 1987), *Hiver 54 - L'abbé Pierre* (Amar, 1989), *L'Homme au masque d'or* (Duret, 1990), *Des hommes et des dieux* (Beauvois, 2010) mais aussi *Au revoir les enfants* (Malle, 1987) et *Amen* (Costa-Gavras, 2001) même si ces films ne sont pas des *biopics*. De la même manière, la figure du moine regagne en épaisseur par rapport à la période précédente, loin de tout soupçon de paillardise. Devenue sans doute plus exotique encore que celle du curé dans une société marquée par « le

nouvel esprit du capitalisme » (Boltanski & Chiapello, 1999) portant aux nues la mobilité, l'innovation permanente et l'hyper-connexion, cette figure fait l'objet de deux longs métrages documentaires sortis en salle sur la période. Or la tonalité de ces films est laudative et plus contemplative qu'explicative ou justificative d'un mode de vie marginal, coupé du monde et *a priori* « inutile », la vie monastique y apparaissant comme un antidote à l'hyper-modernité.

Mais malgré tout, sur l'ensemble de la période le prêtre de cinéma perd de sa consistance et de son autorité, même dans des drames où il n'est pas question d'en faire un personnage burlesque ou critiquable. Deux exemples d'épreuves de virilité (l'une s'appuyant sur des éléments extra-diégétiques et l'autre intra-diégétiques) parmi d'autres, le montrent :

Saint-Jean est Ministre de la République. Il enchaîne les déplacements jusqu'à l'accident de voiture dont il ressort indemne mais pas son chauffeur. Lors de la scène de l'enterrement du chauffeur, le ministre se récite intérieurement l'hommage qui avait été préparé par son cabinet, mais dont n'avait pas voulu Josepha sa veuve. Le réalisateur laisse entendre le début de l'homélie du prêtre mais rapidement la caméra se tourne vers le ministre assis au premier rang qui finit par dire son texte du bout des lèvres de telle manière qu'il se substitue sur la bande-son à la parole du clerc.

Exercice de l'État (Schoeller, 2011)

Camille Claudel, internée dans un hôpital psychiatrique par sa famille après le drame de sa rupture amoureuse avec Rodin, réclame son frère Paul. Avant de se rendre à son chevet, celui-ci rencontre un prêtre. Le spectateur suppose sans doute que c'est pour lui demander conseil quant au maintien ou non de Camille à l'asile. Or durant toute leur rencontre qui se déroule sous forme d'une promenade où le prêtre est contraint de suivre Paul Claudel qui le précède toujours, il n'est jamais question de Camille. Surtout Paul expose sous la forme d'une logorrhée interminable ses idées mystiques de laïc néo-converti. Le prêtre ne peut qu'écouter avec un léger sourire, acquiescer de la tête, et remercier, des remerciements que n'écoute que d'une oreille un Paul Claudel déjà reparti.

Camille Claudel 1915 (Dumont, 2013)

Si le prêtre de cinéma est largement moins représenté en posture d'autorité, une figure intéressante et inédite émerge dans le cinéma français : le curé marqué par « la fatigue d'être soi » (Ehrenberg, 1998), à l'opposé de l'idéal hégémonique de la masculinité en contexte néolibéral, dominée par les figures du héros sportif, de l'entrepreneur, du golden boy et du self-made-man (Ehrenberg, 1994). Il s'agit du curé « loser », inefficace, parfois grognon voire colérique, désabusé et dépressif du point de vue de la foi – anti-héros de l'ère

managériale et du marketing ecclésial qui s'ouvre dans le catholicisme français⁹ – mais ni benêt ni béni-oui-oui comme pouvait les incarner un Paul Préboist dans la période précédente. Cette nouvelle configuration ou masculinité sacerdotale s'élabore progressivement durant cette période, notamment à l'occasion de quatre films : *Le Gaffeur* (Pénard, 1985), *Lise et André* (Dercourt, 2000), *Pièce montée* (Granier-Deferre, 2009) où le prêtre est joué par un Jean-Pierre Marielle bourru et agacé par son public bourgeois mais qui se révèle romantiquement amoureux, et enfin *Ceci est mon corps* (Soubeyrand, 2014) où le curé Gabin (joué par le réalisateur) un peu perdu dans son ministère rencontre lors d'un stage de thérapie, la lesbienne Marlène qui lui fera découvrir le monde insoupçonné du Paris alternatif et artiste. Cette figure n'est pas sans lien avec celle du pape du film italien *Habemus papam* (Moretti, 2011) dont l'impuissance résumée dans son cri : « je ne peux pas ! » au moment d'être présenté au balcon de Saint-Pierre de Rome vient, malgré toute la bonne volonté du personnage, gripper les rouages bien huilés de l'institution et gâcher sa superbe. « Je ne suis pas le chef dont vous avez besoin » déclare-t-il à la face du monde. Or cette configuration est la seule où le prêtre de cinéma apparaît habillé en civil, comme si la fonction était dorénavant inhabitable, alors que jusque-là il n'avait presque jamais quitté sa soutane voire son béret, contrairement à la réalité ! Où l'on se rend compte que l'imaginaire est parfois plus persistant que la réalité, et l'on peut s'interroger sur son pouvoir : cette permanence cinématographique de la soutane est-elle une des raisons pour laquelle nombre de jeunes prêtres actuels s'en ressaisissent alors que leurs prédécesseurs l'avaient quitté ?

Surtout, sur cette période se répand à profusion dans le cinéma français la figure stéréotypique du prêtre maniéré, réduit au mieux à la fonction de dispensateur de biens culturels et à une fonction narrative plutôt décorative. Cette configuration est exemplifiée aux deux extrémités de la période, avec les comédies à succès *La Vie est un long fleuve tranquille* (Chatiliez, 1988) qui a fait quelques 4 millions d'entrées en salle, et *Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ?* (2014) réunissant plus de 12 millions de spectateurs. Le prêtre de ce dernier film étant déjà largement décrit en introduction de cet article, nous

⁹ Voir pour exemple, le site <http://www.despasteursselonmoncoeur.fr/> qui propose aux prêtres un service de coaching et de formation au leadership, consulté le 25 août 2015

ne nous y attardons pas. Si cette configuration est majoritaire sur la période, elle reste superficielle. Aucun des films qui la mobilisent ne s'en saisit pour donner à son personnage plus d'épaisseur psychologique ou sociale, ni pour creuser plus avant le stéréotype contemporain qui relie efféminement ou maniérisme *camp* à homosexualité masculine, au risque de devoir le dépasser. Seul le film *Ridicule* (Leconte, 1996) prend ce stéréotype à contre-pied. Il met, en effet, en scène, un ecclésiastique à la cour de Louis XIV, le bien nommé abbé de Vilecourt (Bernard Giraudeau), très maniéré mais qui par ailleurs est présenté dans une relation hétérosexuelle, le maniérisme ayant pu également dénoter par le passé la perception populaire des masculinités « de raison » ou aristocratique.

CONCLUSION

À travers cet article, nous pensons avoir montré que la figure du prêtre de cinéma a connu en un demi-siècle une véritable émasculat[i]on symbolique. Si, de 1945 à 1964, prédomine dans le cinéma français ce que nous avons appelé le « prêtre virilisé » soit une configuration qui met en avant le prêtre comme un personnage principal de drame, viril et bienfaisant, de 1964 à 1984, le prêtre de cinéma devient au contraire majoritairement un personnage secondaire ou décoratif, objet de raillerie ou de soupçon quant à sa sexualité. Enfin, de 1984 à 2014, deux figures se distinguent nettement : on assiste à la montée en puissance d'une configuration correspondant à un prêtre maniéré (homosexuel non assumé ?) réduit à un rôle secondaire ou décoratif et au culte. On assiste concomitamment à un retour du prêtre virilisé, peut-être par réaction à la période précédente de soupçon. Il n'empêche que la première gagne largement sur le second. Enfin, une configuration nouvelle apparaît : le curé dépressif, anti-héros de l'hypermodernité qui consacre cette subordination.

Il reste que, contrairement à certains cinémas étrangers, le cinéma français sur cette dernière période ne prend pas vraiment à bras le corps les questions de genre « chaudes » qui interrogent la masculinité du prêtre dans le débat public et, ce faisant, lui redonnerait de l'épaisseur narrative. On peut penser à celle de l'homosexualité dont la libéralisation de la conjugalité gay vient bousculer le « placard ». Pourtant les films britannique *Prêtres* (Bird,

1994), canadien *Lilies, les Feluettes* (Greyson, 1996) et péruvien *No se lo digas a nadie* (Lombardi, 1998) déjà anciens, et le film polonais *Aime et fais ce que tu veux* (2013) plus récent, mettent des images et des mots sur ce tabou bien au-delà de la seule allusion. On peut penser aussi à la question de la pédophilie dont le scandale connaît une acmé à l'échelle mondiale durant cette période. Certes la figure du prêtre pédophile est régulièrement mise en scène dans les derniers films du réalisateur Jean-Pierre Mocky, mais non seulement ceux-ci restent largement confidentiels, qui plus est son traitement sur un mode purement ironique est superficiel. Par contraste et sans souci d'exhaustivité, on peut évoquer à ce sujet, la longue liste de films étrangers ayant pour sujet central ce phénomène sur la période : le film canadien *Les Garçons de Saint Vincent* (Smith, 1992), le film espagnol *La Mauvaise éducation* (Almodovar, 2003), les films américains *Délivre-nous du mal* (Derrickson, 2006) et *Doute* (Shanley, 2008), les films mexicains *Agnus Dei* (Sánchez, 2010) et *Obediencia Perfecta* (Urquiza, 2014), enfin, le film croate *Bonté divine* (Bresan, 2014). On peut penser, enfin, aux questions déjà anciennes du mariage des prêtres et de l'accès des femmes à la prêtrise.

Mais le cinéma français n'interroge pas plus des phénomènes relativement plus consensuels au sein du champ catholique comme la « révolution silencieuse » que connaît depuis 20 ans l'Église décrite par Béraud (2007) en termes de redistribution des tâches entre laïcs, diacres permanents – des hommes mariés mais ordonnés soit des hybrides entre laïc et clergé – et prêtres ; ou encore comme l'émergence de nouvelles figures de prêtres : les prêtres d'importation « noirs » et « jaunes » qui viennent renforcer le clergé européen « blanc » vieillissant, et les vocations dites tardives notamment de pères de famille veufs. Ce sont, pourtant, des réalités qui marquent le paysage du catholicisme contemporain. Or, là encore, le phénomène ne semble pas échapper totalement aux cinémas étrangers. C'est ainsi que dans le film fantastique américain *The Priest* (Stewart, 2011) où l'ordre des prêtres est désormais accessible aux femmes mais où le célibat reste la règle, tout autant que dans le thriller réaliste irlandais-britannique *Calvary* (McDonagh, 2014), les héros sont tous deux pères de famille avant d'entrer en religion, même s'ils semblent, au moment de l'action, fidèles à leur célibat. Est-ce là une manière pour le cinéma anglo-saxon, au contraire du cinéma

français, d'acclimater à l'air du temps la figure du prêtre catholique, de la rendre moins exotique et, ce faisant, de la reconfigurer à la masculinité hégémonique et à la culture hétérosexuelle ?

Assurément, une raison de la plus grande prise en charge de ces problématiques par le cinéma dans ces pays est qu'ils connaissent une exculturation du catholicisme bien moins profonde qu'en France (Pérez-Agote, 2012), d'où, et ce n'est pas un paradoxe, sa critique y est aujourd'hui plus vive et plus en prise avec sa réalité vivante.

BIBLIOGRAPHIE

- ART Jan et Thomas Buerman (2009), « Anticléricalisme et genre au XIX^e siècle. Le prêtre catholique, principal défi à l'image hégémonique de l'homme », *Revue du groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes et le genre. Sextant*, n° 27, p. 323-337.
- BÉRAUD Céline (2007), *Prêtres, diacres, laïcs. Révolution silencieuse dans le catholicisme français*, Paris, PUF.
- BOLTANSKI Luc et Ève CHIAPELLO (1999), *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Paris, Gallimard.
- CONNELL Raewyn (1995), *Masculinities*, Cambridge, Polity Press.
- CALLON Michel (1998), *The laws of the markets*, Oxford, Blackwell.
- ECO Umberto ([1962] 1965), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- EHRENBERG Alain (1994), *Le Culte de la performance*. Calmann-Lévy.
- EHRENBERG Alain (1998), *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob.
- FONTANEL Rémi (2013), « Certains *biopics* proposent une passionnante dimension politique », *L'Express*, 21 mai 2013, en ligne : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/remi-fontanel-certains-biopics-proposent-une-passionnante-dimension-politique_1248186.html, consulté le 20 janvier 2015.
- FOUCAULT Michel (1976), *Histoire de la sexualité. I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- GOFFMAN Erving ([1961] 1979), *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus* ; traduction de Liliane et Claude Lainé, Paris, Éditions de Minuit.
- HALL Stuart ([1973] 1980), « Encoding/decoding », Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.), *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, London, Hutchinson, p. 128-138.
- HERVIEU-LÉGER Danièle (2003), *Catholicisme, la fin d'un monde*, Paris, Bayard.

- KLEINBERG Aviad (2005), *Histoires de saints : leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris, Gallimard.
- LALLET Mélanie (2014), *Il était une fois... le genre. Le féminin dans les séries animées françaises*, Bry-sur-Marne, INA.
- LEBARON Frédéric et Brigitte LE ROUX (dir.) (2015), *La Méthodologie de Pierre Bourdieu en action : Pratiques culturelles et espace social et statistiques*, Paris, Dunod.
- LEMAITRE Nicolas (dir.) (2002), *Histoire des curés*, Paris, Fayard.
- MAIGRET Éric et Éric MACÉ (2005), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin et INA.
- NACHI Mohamed (2006), *Introduction à la sociologie pragmatique*, Paris, Armand Colin.
- NOGUEIRA Rui (1996), *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, Paris, éditions Les Cahiers du Cinéma.
- PELLETIER Denis (2002), *La Crise catholique. Religion, société, politique en France (1965-1978)*, Paris, Payot.
- PÉREZ-AGOTE Alfonso (dir.) (2012), *Portraits du catholicisme. Une comparaison européenne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- POTEL Julien (1986), *Ils se sont mariés, et après ? Essai sur les prêtres mariés*, Paris, L'Harmattan.
- POULAT Émile (1999), *Les Prêtres-ouvriers : naissance et fin*, Paris, Éditions du Cerf.
- PUAR K. Jasbir (2012), *Homonationalisme. Politique queer après le 11 septembre*, Paris, Éditions Amsterdam.
- TIN Louis-Georges (2008), *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Éditions Autrement.
- VALLET Odon (2013), « La proportion de prêtres homosexuels a progressé ces dernières années », *L'Express*, 22 février 2013, [en ligne] : http://www.lexpress.fr/actualite/societe/odon-vallet-la-proportion-de-pretres-homosexuels-a-progresse-ces-dernieres-annees_1223763.html, [consulté le 20 janvier 2015].
- VIGNAUX Valérie (2005), *Suzanne Simonin, ou La religieuse : Jacques Rivette*, Éditions du CEFAL.