

Mgr Pascal Ide

L'AMOUR AU CINÉMA

Comme la littérature, le cinéma parle beaucoup, sinon presque exclusivement, d'amour. C'est ainsi que l'excellent film d'aventures *Master and Commander*,¹ aussi distrayant que profond, n'a pas connu de suite – aujourd'hui malheureusement trop attendue – parce qu'il était dénué de personnages féminins, donc d'histoire d'amour.

Parmi les multiples manières d'ordonner une matière aussi ample, nous choisirons, non sans arbitraire, de croiser l'ordre chronologique et l'ordre logique, parcourant successivement: la rencontre (qui ébauche la communion); l'amour-sentiment et l'amour-volonté; le pardon; le retour d'amour. Parmi les multiples manières d'exposer l'amour au cinéma, nous opterons pour une présentation de quelques films grands publics, voire, de scènes au sein de ces films.²

I. LA RENCONTRE D'AMOUR

L'amour naît d'une rencontre. Le cinéma aime conter ces coïncidences aussi accidentelles que pleines de promesses.³ Il n'hésite pas, parfois, à en montrer la complexité. Tel est le cas de *Ce que veulent les femmes*, dont nous analyserons en détail deux scènes.⁴

- 1 Film d'aventures australien, Peter WEIR, 2003. Avec Russel Crowe et Paul Bettany.
- 2 Pour un certain nombre des films ici trop brièvement présentés et d'autres, je me permets de renvoyer au site: <http://www.pascalide.fr>.
- 3 Pour d'autres illustrations, Cf. P. IDE, *La rencontre au cinéma*, L'Emmanuel, Paris, 2005. En particulier la scène d'ouverture de *Rencontre avec Joe Black*, romance fantastique américaine de Martin BREST, 1998. Avec Anthony Hopkins, Brad Pitt et Claire Forlani.
- 4 Comédie américaine de Nancy MEYERS, 2000. La première scène se déroule de 15 mn. 00

Don Juan machiste qui va de conquête en conquête sans jamais se fixer, Nick Marshall (Mel Gibson) est agent dans une entreprise publicitaire, Sloane & Curtis, spécialiste dans la cosmétique féminine. Dans, le patron, souhaite renouveler la boîte dont le chiffre d'affaires stagne dangereusement et fait appel à une maîtresse femme, Darcy Maguire (Helen Hunt), elle aussi célibataire.

1. LA PREMIÈRE RENCONTRE

La scène de leur première rencontre décrit plutôt une non-rencontre, une résistance à la rencontre. Cette résistance naît de la suraffirmation du « je » des deux côtés.

Nick reste enfermé dans son *ego*, en pensée (il ne fait aucun effort pour quitter sa logique propre), en parole (il conclut l'exposé de Darcy par le verdict sans appel : *Cauchemar*) et en action (il tapote son crayon, refuse d'applaudir, de prendre la boîte, etc.).

La conséquence de cet excès de « je » est son incapacité à accorder une place au « tu ». Au-delà de la peur de perdre son poste, au-delà du constat de son échec professionnel (l'entreprise manque de créativité), au-delà même de son mépris ou du dégoût de la femme soudain proche et concrète à travers les sous-vêtements que contient la boîte, Nick a peur de la femme, et de cette femme singulièrement. D'ailleurs que reproche-t-on à l'entreprise ? Non pas seulement le manque de créativité, valeur plus masculine, mais l'incapacité à penser comme une femme, donc, un défaut de réceptivité, valeur plus féminine, redoublée par le fait qu'il s'agit de se mettre dans la tête d'une femme.

De son côté, Darcy semble laisser de la place au « tu » : c'est elle qui prend contact avec toute l'équipe en général (« Je sais que deux têtes valent mieux qu'une et que cinq valent mieux que deux ») et avec Nick en particulier. En réalité, son *ego* efface toute altérité : elle fait les questions et les réponses (« Combien de dollars a gagné Sloane & Curtis l'an dernier ? Zéro »); elle contrôle l'espace (elle se promène de long en large; elle note d'emblée que Nick ne joue pas le jeu) et le temps (« Huit heures et demie, cela vous convient ? »); surtout, elle maîtrise le personnel (d'un geste autoritaire, sans dire : « s'il vous plaît » ou « merci », elle se fait apporter le petit assortiment féminin), les sentiments de ses collègues

à 19 mn. 10 sec., et la seconde de 1 h. 51 mn. 55 sec. à 1 h. 57 mn. 00 sec.

(qu'elle prévient et qu'elle nie en même temps: « Pas de panique! »), leurs résistances (tout en parlant et en souriant, elle force la main de Nick en lui envoyant le paquet) et même le tempo de leur créativité, donc le monde du masculin (elle conclut: « Et je veux que chacun d'entre vous trouve une formule de lancement pour le lendemain matin »).

Comment deux personnes aussi narcissiques pourraient-elles se rencontrer? Remplies d'elles-mêmes, elles ne laissent aucune place à une altérité. Voire, aucune complémentarité (tous deux fonctionnant sur un mode masculin), ce qui ne leur permet pas de se rejoindre.

2. CHEMINEMENT

Résumons leur cheminement sans entrer dans le détail. Nick va acquérir un étrange pouvoir (fantastique): celui d'entendre dans sa tête ce que pensent les femmes. En pénétrant dans cette zone interdite de leur intériorité, il découvre ce continent totalement étranger, le monde féminin. Il s'ouvre au « tu ». En même temps, il va détourner ce pouvoir et voler les idées de Darcy. Enfin, en découvrant les pensées de celle-ci, son admiration pour lui, puis son amour, Nick va progressivement tomber amoureux d'elle. Il prend dès lors conscience que Darcy aime un faux Nick, menteur et manipulateur. Or, celui qui aime veut être aimé pour lui-même. La perversité de son jeu lui devient alors de plus en plus insupportable. Et quand son patron décide de renvoyer Darcy car, finalement, Nick fait tout ce qu'elle fait, et tellement mieux, Nick n'y tient plus: il doit lui avouer toute la vérité, d'autant qu'il a perdu son pouvoir télépathique.

Darcy sort aussi de son triomphalisme égocentré. Elle découvre progressivement qui est Nick, sort de ses préjugés, se laisse toucher ... et tombe amoureuse. Mieux, elle va jusqu'à acheter enfin un appartement pour elle, et pas seulement pour elle: elle rêve d'épouser Nick. En même temps, sur le plan professionnel, elle reconnaît la compétence et même la supériorité de son collègue. Avec humilité, elle lui laisse la place. Au point que, lorsqu'elle est débauchée, n'ayant pas réussi à accomplir le contrat, elle l'accepte sans amertume. Mais si elle découvre que le Nick qu'elle aime lui a présenté un faux visage, comment va-t-elle réagir? Bien des obstacles semblent empêcher la véritable rencontre.

3. SCÈNE FINALE

Nick donne sa place à l'autre. Pour la première fois, il accepte de constater que Darcy lui manque (voire qu'il a besoin d'elle : « En vérité, j'ai besoin d'être secouru »), de faire mémoire de ses paroles, donc d'entrer dans son univers (« C'est ce que tu m'as dit l'autre soir, que tu n'étais pas vraiment si battante que ça ») et même de formuler avec empathie ce qu'elle ressent (« Les mecs comme ton ex-mari sont coupables de t'avoir fait croire que le prix à payer pour être toi-même, c'est de renoncer à l'amour »). Ce faisant, non seulement il s'implique, il parle avec son cœur, convoquant les registres visuel (« Tu m'as ébloui ») et kinesthésique (« Tu as chamboulé mon univers »), mais il tourne autour d'elle, la plaçant ainsi au centre. Précisons que cette affirmation du « tu » ne se paie pas, comme c'est trop souvent le cas, d'une négation du « je » : sentant Darcy hésitante à le rencontrer (il est une heure du matin), Nick montre sa détermination (« Il faut que je te parle »); reconnaissant son erreur (s'il a fauté, c'est donc lui, et non elle qui doit quitter Sloane & Curtis), il ne s'effondre pas, mais se retire.

Darcy, elle aussi, est désormais ouverte à l'autre. Elle permet à Nick de rentrer et le laisse parler. Soudain, quand Nick avoue qu'il est coupable, son visage change. En un instant, dans un admirable jeu d'acteurs, ses yeux se creusent, sa bouche s'affaisse. Darcy se trouve entre stupéfaction, affliction et sidération. Elle approuve de la tête, sans mot dire, sait que Nick dit vrai. Et lorsque celui-ci met des mots sur ce qu'elle ressent, l'explique à elle-même mieux qu'elle ne s'est jamais comprise, et surtout lorsqu'il lui montre qu'elle ne se réduit pas à son côté battant, elle se laisse profondément toucher : elle ne cherche pas à intervenir, à le faire taire ; elle ne cherche pas non plus à masquer ses larmes. Enfin, au terme, elle retient Nick et crée à nouveau le lien : « On s'arrête là ? » Non sans humour : « Ne te laisse pas troubler par un petit licenciement. »

Là, de même, l'ouverture au « tu » ne se paie pas d'une perte de la juste place du « je ». Quand Nick lui révèle qu'elle est réembauchée, Darcy ne veut pas être rassurée à bon compte : elle ne veut pas demeurer dans l'entreprise par pitié. De même, quand Nick montre sa vulnérabilité en avouant qu'il aurait besoin d'être secouru et se rapproche en disant qu'il voudrait connaître ses pensées, Darcy, avec beaucoup de justesse, garde la juste distance, ne le prend pas dans ses bras : esquissant un petit « non » de la tête, elle ne se met pas en posture de sauveteuse ou de

mère; plus encore, elle nomme avec objectivité la conséquence: «J'étais en train de penser que, si tout ce que tu as dit est vrai, si j'ai vraiment été réembauchée, je crois que tu es viré.» Cruelle vérité, mais qu'elle formule sans colère.

Désormais vulnérables et ayant harmonisé en eux *anima* (pôle féminin) et *animus* (pôle masculin), Darcy et Nick sont mûrs pour une rencontre authentique. Comme par hasard, leurs mots se synchronisent: «Je me suis trompé de route.» Cette rencontre se symbolise autour d'un lieu riche de sens, l'escalier: il dit la distance et la proximité, l'éloignement et le rapprochement; il dit aussi la position dominante et la position plus basse, l'acceptation de quitter une posture supérieure pour aller vers l'autre. Lors de cet ultime échange, Nick, qui est en train de partir, et Darcy, qui le rattrape, se rapprochent progressivement, avant de signifier leur communion si malaisée, mais si espérée, par un baiser.

Ainsi, le « nous » de la rencontre naît du seul jeu gagnant: « je + », « tu + ». Il suppose, comme dit joliment Marie Balmary, « le pluriel de premières personnes du singulier. »¹

Écartons enfin une fausse interprétation, souvent entendue: pour Dieu, il n'y a pas de hasard; donc, pour le croyant, le hasard n'existe pas non plus. D'abord, Dieu, Cause première, n'écrase pas les causes secondes ni leurs modalités, comme le hasard.² Ensuite, non seulement Dieu le permet, mais il le veut: justement parce qu'il permet la rencontre. Le philosophe belge Jean Ladrière traduit heureusement l'expression « par accident » grâce à une autre expression: « par rencontre ».³ Je l'illustrerai, une fois n'est pas coutume, par un bref épisode d'une passionnante série télévisée qui, ici, ne parle pas d'amour, mais de la recherche d'un tueur en série.⁴ Dans l'épisode pilote, un agent du FBI doit capturer un violeur et tueur en série opérant sur Los Angeles, et pour cela, comprendre le mode opératoire du meurtrier et ses choix en fonction des lieux où ont été commis les crimes. Il s'agit de calculer la densité de probabilité de localisation de l'assassin. Le policier fait alors appel à son frère,

1 *Le sacrifice interdit*, Grasset, Paris, 1986, p. 81-82.

2 Cf. I³, q. 116, a. 1.

3 J. LADRIÈRE, « La finalité. Exposé introductif », in *Revue d'éthique et de théologie morale, Le supplément* 205 (1998) 14.

4 *Numbers*, série policière américaine de Nick FALACCI et Cheryl HEUTON, Saison 1, 2006, épisode 1. Avec Rob Morrow et David Krumholz. La scène se déroule de 17 mn. 35 sec. à 19 mn. 05 sec.

mathématicien de génie, qui propose un modèle performant, mais contre-intuitif. Pour le montrer, il demande à un groupe de personnes de se répartir au hasard dans une salle. Spontanément, elles mettent une distance à peu près égale entre elles. Or, cette équipartition est très improbable. Le plus souvent, certaines seront en grumeau ou en paquet. Autrement dit, le hasard favorise les rapprochements, donc les rencontres. Donc, possiblement, l'amour ...

II. DE L'AMOUR-SENTIMENT À L'AMOUR-VOLONTÉ

La rencontre est dictée par l'attrait, donc le plus souvent par l'inclination sensible. Mais l'amour, s'il se veut durable, ne peut se réduire au seul ressenti. Le cinquième des *Contes moraux* du plus (heureusement!) moraliste de nos cinéastes français, *Le genou de Claire*, narre ce passage de l'amour-sentiment à l'amour-décision.¹

Jérôme (Jean-Claude Brialy), attaché culturel, doit se marier dans un mois avec une Suédoise prénommée Lucinde (que nous ne verrons pas). Comme préparation au mariage (!), il décide de retourner pendant cette période sur les lieux de son enfance, au bord du lac d'Annecy. Il y retrouve une amie roumaine, romancière, rencontrée voici six ans, Aurora, qui loge chez Madame W...; il croise aussi les deux filles de celle-ci, Laura et Claire (seize ans). La première tombe follement amoureuse de lui, mais sans réciprocité; en revanche, Jérôme est fasciné par la seconde (ou plutôt par son genou), alors que celle-ci, entichée de Gilles, un garçon de son âge, n'est nullement intéressée. L'amour de Jérôme pour Lucinde résistera-t-il à cette double épreuve?

Jérôme célèbre l'amour-sentiment et l'amour-expérience. Conséquent, il se refuse à y injecter le moindre acte et la moindre obligation: « Si je l'épouse, explique-t-il à Aurora à propos de Lucinde, c'est que je sais par expérience que je peux vivre avec elle. Je constate un fait, et je ne me dicte aucune obligation. Une chose qui est un plaisir, j'aime la faire par plaisir. »

La relation à la première jeune fille, Laura, montre le danger, voire le cynisme d'une attitude dictée par le seul principe de plaisir. Jérôme n'est pas véritablement amoureux, mais il va faire « comme si ». Sans éprouver de réels sentiments, il va l'embrasser, « pour voir, par curiosité », ainsi

1 Romance française d'Éric ROHMER, 1970.

qu'il le dit. Mais Laura se refuse à être aimée par jeu. Quand Jérôme veut l'embrasser une seconde fois, elle s'écarte vivement: «Non! J'aimerais être amoureuse pour de bon, amoureuse d'un garçon qui m'aime et que j'aime.» Or, ce dandysme qui joue de l'amour vient de sa passivité: «Ma volonté n'entre en rien dans cette relation», constate Jérôme.

La passivité que Laura a subie, Jérôme va la subir à son tour avec Claire, et en souffrir. Très vite, Jérôme est physiquement attiré par la jeune fille. Mais celle-ci réserve d'autant plus sa «ferveur idolâtre» à Gilles qu'elle perçoit le besoin qu'a Jérôme d'exercer son pouvoir de séduction: «Elle me trouble», avoue-t-il à Aurora. Et ce trouble passe par cette obsession incontrôlable pour le genou de Claire.

Or, avec ce trouble, une lumière s'immisce: «Elle trouble mon personnage et peut-être un peu moi-même.» La personne décolle du personnage. Jérôme constate pour la première fois que sa passivité de dandy le leurre. De plus, ce sentiment immaîtrisable est une épreuve d'incarnation et de vulnérabilité pour celui qui, à trois reprises, se dit trop âgé et trop spirituel pour être attiré par le corps ...

Néanmoins, la conscience ne suffit pas. L'engagement de la volonté est nécessaire. Cette fixation quasi-fétichiste que Jérôme ne veut pas, il appartient à sa liberté de la conjurer.

Aurora a vite compris que, pour son ami, la seule manière d'exorciser le désir et de voir clair sur lui est d'entrer en contact avec le genou de Claire. Encore faut-il que ce geste soit accepté: «Une caresse doit être consentie.» Et Jérôme précise: «Si elle allait à moi, je t'ai déjà dit, je la refuserais. Toutefois, j'aimerais pouvoir la refuser par libre décision.» Il commence donc à accepter que la volonté fasse partie, au moins négativement, de la relation.

Arrive le moment décisif. Une suite inattendue de circonstances (espionnage involontaire de Gilles, besoin de Claire d'emprunter le canot de Jérôme, orage, effondrement en pleurs de la jeune fille lorsqu'elle apprend la possible trahison de son ami) favorise la confrontation; il demeure que c'est Jérôme qui l'a provoquée. Avec la même volonté, d'un geste net et décidé, il pose sa main sur le genou de Claire et l'ôtera, sans que la jeune fille n'ait rien dit ni même manifesté.

Le soir même, Jérôme commente longuement son geste à Aurora, dans ce qu'en langage scénariste, on appelle un «tunnel». Il en souligne la libre décision. Pour toucher le genou, il lui a fallu «du courage, beaucoup de courage». Plus encore: «Dans ma vie, je n'ai jamais fait quelque chose

d'aussi héroïque, du moins d'aussi volontaire. C'est même la seule fois que j'ai accompli un acte de volonté pure. »

Or, outre la paix intérieure, ce geste engendre deux « résultats » qui sont « tout ce qu'il y a de plus moraux ». Tout d'abord, son désir s'est dissipé. Désormais libre, Jérôme n'a plus besoin de chercher à séduire les autres femmes. Ensuite, il émerge du narcissisme qui l'a centré sur lui-même durant tout ce mois (et sans doute sa vie passée): « J'ai fait une 'bonne action', et la conscience de cette bonne action a été partie constitutive de mon plaisir: je l'ai détachée de ce garçon pour toujours. » À quoi il faut ajouter un troisième effet, décisif (au sens le plus étymologique): « Tout, désormais, sera pour Lucinde. »

La parole de vérité viendra de celle qu'il aime et qui l'aime d'amitié, Aurora: « Dans tout amour, il y a forcément une part de volonté. »

III. LE PARDON

Pas d'amour sans défaillance, et parfois sans grave défaillance, voire trahison inexcusable. Or, ce qui n'est plus excusable devient pardonnable.¹

Un film américain qui est une belle histoire à la fois d'amour et de pardon (principalement le pardon gratuitement offert) met celui-ci en scène de manière particulièrement riche: *Pour l'amour d'une femme*.²

Alice (Meg Ryan) et Michael (Andy Garcia) ont, semble-t-il, tout pour être heureux: ils s'aiment; lui, pilote, a un bon travail; ils ont deux petites filles adorables. Pourtant, le comportement étrange d'Alice étonne. Jusqu'au jour où, ivre morte, elle frappe sa petite fille aînée et sombre dans le coma. On découvre alors qu'elle est alcoolique. Elle part dans une clinique pour se faire désintoxiquer. Quand elle revient, les tensions avec son mari qui cherche à l'aider, mais qu'elle rejette, sont telles qu'ils finissent par se séparer, d'autant que son métier de pilote l'oblige à changer de ville de rattachement.

Nous arrivons ainsi à la scène finale. Alice se présente devant son groupe

1 Sur cette différence, Cf. V. JANKÉLÉVITCH, *Le pardon. Les grands problèmes moraux*, II, Aubier-Montaigne, Paris, 1967, p. 208. Sur la démarche concrète de pardon, cf. J. MONBOURQUETTE, *Comment pardonner? Pardonner pour guérir. Guérir pour pardonner*, Novalis, Ottawa, et Le Centurion, Paris, 1992; P. IDE, *Est-il possible de pardonner?*, Saint-Paul, Paris, 1994, 3^e partie.

2 Drame américain de Luis MANDOKI, 1994. La scène se déroule de 1 h. 59 mn. 58 sec. à 2 h. 07 mn. 00 sec.

d'*Alcooliques anonymes*, après 184 jours d'abstinence. Comme c'est de coutume, elle raconte son témoignage. L'analyse de cette scène révèle les diverses composantes du pardon.

1. LA NÉCESSITÉ DU PARDON

Le pardon est nécessaire puisqu'il y a préjudice profond (ici, l'alcoolisme), ainsi que nous allons le redire. Cette nécessité apparaît aussi en creux lorsqu'Alice décrit les conséquences du pardon qu'elle ne se donne pas. D'abord, la destruction de soi: le mal que l'on commet nous détruit; le mal que l'on subit aussi, et doublement – par lui-même et par le refus de pardonner. Ensuite, la destruction du lien. La raison n'en est pas seulement le départ de l'autre, blessé par l'injustice, mais aussi, secrètement, la complicité de celui qui commet le préjudice: touché dans son estime de lui, il ne se pense pas mériter la présence de l'autre, voire se punit en le laissant partir et donc en contribuant à son propre malheur: «Je l'ai laissé partir – dit Alice – parce que je savais que, s'il voyait un jour réellement ce que j'étais à l'intérieur [«what I was inside»], il ne m'aimerait plus.»

2. LES FAUSSES ISSUES

Une première tentation est l'accusation de l'autre. Alice a longuement reproché à son mari d'être ce qu'elle était, ainsi qu'elle l'explique avec lucidité: «Il ne pouvait me sauver de cela; aussi je l'ai retourné contre lui.»

En fait, l'auto-accusation précède souvent et secrètement l'accusation d'autrui. Alice commence par cette première chausse-trappe: «C'est effrayant ce que vous pouvez vous haïr vous-même [«hate myself»] d'être petit et fragile.» Michael est aussi tenté par ce dénigrement de soi: «J'ai très honte de cela.» Et ce sentiment, très coûteux, parce que très excluant, a fait que, pendant des mois, il n'a rien dit à sa femme: «C'est pourquoi je l'ai laissée seule.» En effet, la honte, qui est une culpabilité, souvent psychologique, démesurée, n'est pas le remords ou la contrition. Enfin, Michael fut tenté de jouer au sauveur.¹ Alice réagit aussi avec

1 Sur cette attitude toxique, qu'il faut distinguer du sauveur, Cf. P. IDE, «Le triangle dramatique de Karpman: une interprétation philosophique», in *Cahiers de l'IPC* 77 (2013) 101-159, qui offre différentes illustrations cinématographiques.

vérité contre cette insupportable attitude de pitié: «Quand il a voulu m'aider, je lui ai dit que c'était lui qui me rendait petite et inutile [«small and worthless»].»

3. L'OBJET DU PARDON

C'est le préjudice dont il a déjà été question. Alice est injuste envers trois types de personnes: ses filles; son mari; elle-même. Ces offenses pourraient encore se préciser: les torts commis sont physiques (elle a battu sa petite fille) et, pire encore, car elle en ignore la portée, psychologiques («Et toute ma vie, je ne saurais jamais ce que je lui ai fait»). C'est seulement lorsqu'elle prend conscience de ce mal réel, objectif, qu'elle peut accéder au pardon: «Et je sais que je dois me pardonner [«forgive myself»] d'avoir fait cela. Et je dois me pardonner [«forgive myself»] pour ce que j'ai fait à mon mari.»

4. L'ACTE DE PARDON

Le pardon est d'abord un acte de liberté, autrement dit, une décision. Alice reconnaît les torts commis, sans chercher à s'excuser. Elle évite ainsi les pièges de la fuite, de la justification ou de l'accusation – qui sont autant de moyens pour fuir sa propre déresponsabilité. Il en est de même pour Michaël. Lorsqu'il avoue sa tentation de Saint-Bernard: «Quand je pense à tout ce qu'elle a dû traverser, sans que je puisse l'aider», Alice évite le double piège de l'accusation et de la minimisation, et répond avec vérité et délicatesse: «Mais peut-être n'était-ce pas votre rôle» (Notons l'emploi du *peut-être!*). Ce que Michael confirme: «*The hell, it wasn't*».

Le pardon est un acte de toute la personne, sensibilité et volonté. Lors de son témoignage, Alice (une extraordinaire Meg Ryan) se met à pleurer. En effet, le regret s'accompagne d'une tristesse du mal commis. Le pardon n'est effectif que s'il est aussi affectif. D'ailleurs, cet engagement de tout l'être, corps et âme, vaut aussi pour celui à qui elle demande pardon: «Tu m'as fait pleurer», avoue Michael.

Le pardon est aussi un acte d'espérance. Après la reconnaissance de la faute, tournée vers le passé, l'on ne peut pardonner que si un avenir s'ouvre, autrement dit si l'on a quelque espérance dans la relation. Voilà pourquoi Alice termine son témoignage sur cet acte d'espérance: «Je ne sais pas si j'aurais une seconde chance, mais je dois croire que je mérite

cette chance [«that I deserve one»].» Et elle ajoute la raison: «Parce qu'on la mérite tous.» Si le mérite est universel, c'est donc qu'il est fondé sur la commune humanité: c'est au nom de la bonté et de la dignité de notre nature, jamais entamée, que nous pouvons demander à l'autre qu'il nous pardonne.

Le «par-don», enfin, est le don parfait. Or, aimer, c'est se donner. Par conséquent, le pardon est l'acte d'amour par excellence. De fait, Michael n'a pu pardonner à Alice le mal qu'elle s'est faite à elle, à lui, à sa fille, que parce qu'il l'aime toujours: «C'est la meilleure personne que j'ai rencontrée.» Et cet amour, loin d'être seulement sentimental, se fonde sur la valeur d'Alice, valeur que les transgressions n'ont pas effacée et que Michal prend le temps de mettre en mots, entrant dans le détail et embrassant tant l'épouse («Elle [ma femme] a au moins six cents espèces différentes de sourires») que la mère («Il faut la voir avec ses filles») et, tout simplement, la femme, ici courageuse («Quand je pense à tout ce qu'elle a dû traverser ...»). Même si aucune raison ne peut en épuiser la raison d'être, l'amour se nourrit de la célébration des multiples dons et talents de l'aimé. Voilà pourquoi le film s'intitule: «*When a man loves a woman*». À condition qu'on ne déduise pas le pardon de cet amour: Michael a pris la libre décision de venir écouter le témoignage; rien ne l'obligeait à lui pardonner tous ses torts. À condition aussi qu'on symétrise l'expression: Alice redit aussi dans son témoignage tout son amour pour Michael puisque c'est à lui, et non à ses filles ou à quelqu'un d'autre, qu'elle consacre la plus longue part de sa prise de parole.

5. LE FRUIT DU PARDON

Il est au moins double. Du drame de l'injustice, voire de la trahison pardonnées, l'amour sort grandi. À Michael lui demandant: «Peut-être que si je lui disais [ma honte, ma faute], elle m'aimerait quand même?», Alice répond merveilleusement: «Oh, plus! Elle vous aimerait toujours plus.» De même que le pardon est, en sa nature, un acte de miséricorde, donc un surplus immérité, de même engendre-t-il un surcroît d'amour chez celui qui a été offensé.

L'offense, notamment la pire de toutes qu'est l'infidélité adultérine, est un mal absolument terrible parce qu'elle altère le plus grand des biens qui est, selon Jean-Paul II, la «communion des personnes.» Le pardon est un bien magnifique parce qu'il détruit l'offense, pacifie la mémoire

sans l'effacer et rétablit la communion. Voilà pourquoi, à la fin, une fois le pardon offert et accueilli, Alice et Michael s'embrassent. Et si la caméra peut montrer, longuement et sans nul voyeurisme (ce qui n'est pas si fréquent au cinéma) leur baiser, cela vient non seulement de ce qu'ils sont mari et femme, mais aussi de ce que ce rapprochement intime des corps est précédé par cette longue approche des cœurs à travers les paroles qui lui donne sens.¹

IV. LE RETOUR D'AMOUR

Mais nous n'avons pas encore nommé le moteur le plus profond de l'amour: l'amour n'est pas une initiative, mais une réponse. C'est ce qu'illustre admirablement un film ... de guerre: *Sauver le soldat Ryan*.²

Le film s'ouvre sur un vétéran de la seconde guerre mondiale se rendant aujourd'hui, avec ses enfants et ses petits-enfants, au cimetière militaire américain de Colleville-sur-mer, dans le Calvados. La scène suivante montre le débarquement du 6 juin 1944, filmé avec un réalisme terrifiant salué par les psychologues militaires. Peu après, l'état-major américain confie au capitaine John H. Miller (Tom Hanks) et à sa compagnie de rangers une mission délicate: retrouver et rapatrier James Francis Ryan (Matt Damon), le dernier de quatre frères qui se sont tous engagés et dont les trois premiers sont morts au combat. Au fil de leur quête, face au carnage qu'ils découvrent, Miller et ses hommes s'interrogent de plus en plus: est-ce que la vie du soldat Ryan vaut celles risquées par ceux qui tentent de le retrouver?

La double séquence finale apporte une réponse inattendue. Les rangers ont été décimés par les Allemands. Demeure John Miller, moribond, qui fait signe à James Ryan (Matt Damon) dont il vient de sauver la vie. Celui-ci se penche. On entend alors l'héroïque capitaine lui murmurer à deux reprises: «Mérite-la!» Un fondu enchaîné nous fait découvrir que le vétéran n'est autre que James Ryan. En inclusion avec la séquence d'ouverture, nous le retrouvons, face à la tombe du capitaine Miller. Très vivement ému, alors que tout le passé afflue, James Ryan demande à sa femme: «Ai-je été un homme bien?» En effet, d'un côté, le bien appelle

1 Il y aurait encore bien des points à souligner, comme les causes du pardon (notamment l'aide divine ici implicitement présente: le pardon est une re-création), ses différentes espèces (à autrui et à soi) et facettes (l'offrande et la demande), etc.

2 Film de guerre américain de Steven Spielberg, 1998.

le bien, le don reçu demande le don offert. De l'autre, nul ne peut juger sa vie sans se justifier. Il reste une seule solution : que ceux à qui nous nous sommes donnés répondent et reconnaissent. Très sobre, sa femme assure : « *You are* ». Ni silence, ni flot de paroles rassurantes, elle atteste, au présent. Ainsi, le sacrifice de Miller et des autres n'a pas été vain. Pacifié, Ryan salue alors avec gravité celui qui l'a sauvé. Le don de soi est doublement souligné.¹ D'une part, la tombe du capitaine Miller, de la deuxième compagnie de rangers de Pennsylvanie, tombé le 13 juin 1944 a la forme de la croix, sur laquelle, par amour, le Christ a totalement renoncé à sa vie pour que nous ayons la vie. D'autre part, le drapeau américain nous rappelle que le don de soi n'existe jamais qu'incarné dans une communauté et en vue d'un bien qui nous dépasse.

Commentant le film, le cinéaste Steven Spielberg explique qu'il a ajouté la phrase « Mérite-la ! : Je ne veux pas donner un sens définitif à cette phrase, c'est au public de l'interpréter. C'est à mon sens l'un des moments les plus importants du film. Cette phrase ne se trouvait pas dans le scénario original, je l'ai rajoutée. »²

Quand j'ai entendu cette parole du capitaine Miller, je fus bouleversé jusqu'aux larmes. Songeant à la parole de Paul, dont le pape Benoît dit qu'il s'agit de son autobiographie spirituelle : « Le Christ m'a aimé et s'est livré pour moi »,³ je me suis dit : « Ce n'est pas une compagnie de rangers qui a donné sa vie pour moi, ce n'est rien moins que le Fils de Dieu et Dieu lui-même ! » Quelle réponse lui donnerai-je ?

Telle est la logique la plus profonde de l'amour, celle que décrit saint Jean : « En ceci consiste l'amour : ce n'est pas nous qui avons aimé Dieu, mais c'est lui qui nous a aimés. »⁴ Celle que, très tôt, la théologie a nommé *redamatio*, du latin *red-amare*, « *aimer en retour*. »⁵ Celle que la spiritualité n'a cessé de développer, par exemple dans la *contemplatio ad amorem* : « Tout ce que j'ai (...), tu me l'as donné ; je te le rends totalement

1 Le film montre aussi le contre-exemple, car, dans la scène finale, un militaire américain tue, sans autre motif que la vengeance, semble-t-il, le soldat allemand qui a abattu le capitaine : ici, l'on tue gratuitement ; Miller, lui, donne sa vie gratuitement.

2 Propos recueillis par S. BLUMENFELD, *Le Monde*, jeudi 1^{er} octobre 1998, p. 26.

3 Ga 2, 20.

4 1 Jn 4, 10.

5 C'est une catégorie paléochrétienne trop rarement thématifiée : la *redamatio*, ou réponse spécifique à l'agapè qu'a eu pour nous Jésus donnant 'sa chair pour notre chair et sa vie pour notre vie' (É. GLOTIN, art. *Réparation, Dictionnaire de spiritualité*, Beauchesne, Paris, 1988, tome 13, col. 374, citant SAINT CLÉMENT DE ROME, *Lettre aux Corinthiens*, n. 49).

et j'en abandonne désormais le gouvernement à ta volonté.»¹ Celle que la psychologie elle-même confirme: pour prévenir (ou guérir) le «burnout» qui est souvent une maladie du don, le sujet doit apprendre à transformer le don-initiative, qui ne peut qu'épuiser, en un don-réponse, qui ressource.²

D'autres films l'ont montré, avec la même intense émotion: à la fin de *La Strada*, lorsque Zampano prend soudain conscience que Gelsomina a donné sa vie pour lui et découvre une paix qu'il ignorait;³ dans *Mission*, lorsque Mendoza reçoit des Guaranis qu'il réduisait en esclavage, le pardon dont il s'estimait totalement indigne – ce qui le conduit en retour à donner sa vie au Christ.⁴

1 SAINT IGNACE DE LOYOLA, *Les exercices spirituels*, «Sagesses», Seuil, Paris, 1982, n° 230-237, p. 116-117.

2 Cf. P. IDE, *Le burnout. Une maladie du don*, L'Emmanuel-Quasar, Paris, 2015.

3 Drame italien noir et blanc de Federico Fellini, 1954.

4 Drame historique britannique de Roland Joffé, 1986.