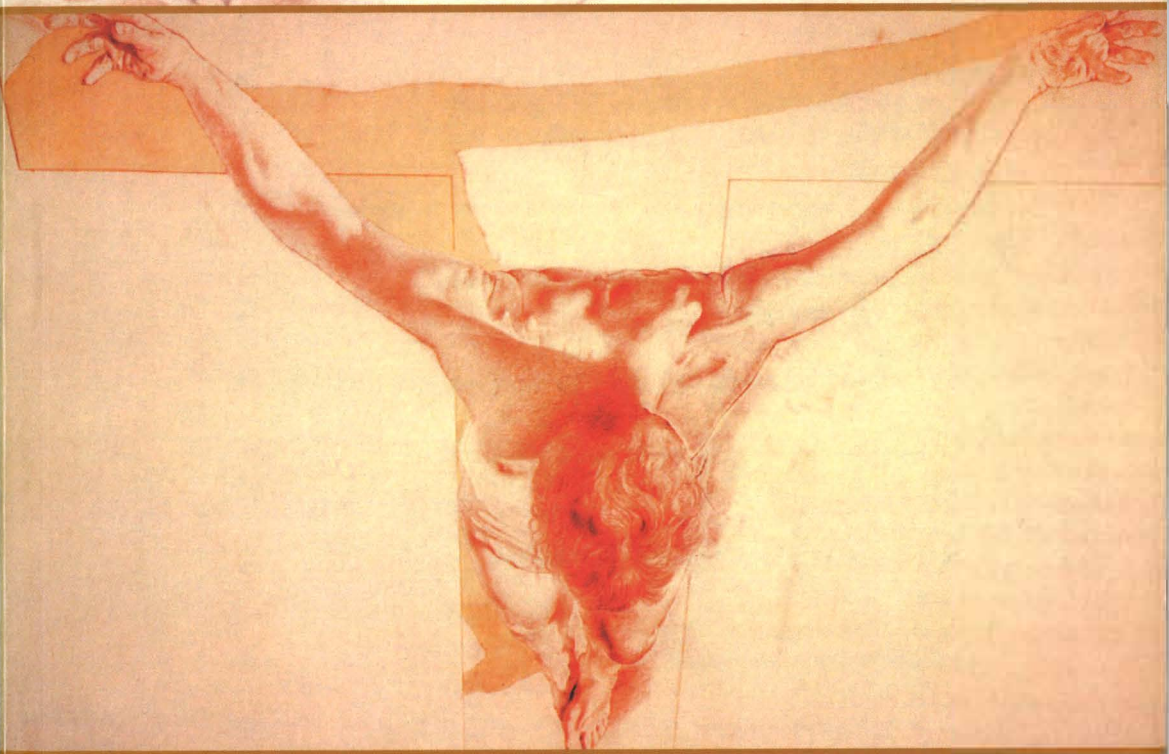


Points de vue sur Jésus au XX^e siècle

Volume édité par
Jean Kaempfer, Philippe Kaenel,
Alain Boillat et Pierre Gisel



REGARDS CROISÉS SUR LA CRUCIFIXION : LES POINTS DE VUE DU CINÉMA

Cet article étudie la manière dont la mise en scène cinématographique de la crucifixion renouvelle le traitement du point de vue. Le dispositif spectaculaire de la Croix, les limites de l'Incarnation, le mystère psychologique du Fils « abandonné », les témoins oculaires et mystiques, la nature iconique, sécularisée ou « visionnaire » du motif... tout concourt à faire de la crucifixion un terrain d'expérimentations des angles de vue et de la focalisation, afin de susciter chez le spectateur une nouvelle perception intellectuelle, artistique ou spirituelle du crucifié, et du cinéma.

Le crucifié visionné

Les « usages » de Jésus dans les arts du XX^e siècle peuvent être interprétés comme un renouvellement du « point de vue », dans tous les sens – et même les plus optiques – de ce terme. Les différentes acceptions – perceptive, narrative et cognitive (voire spirituelle) – de la notion de « point de vue » en font un concept analytique fondamental tant en littérature (où il permet d'évaluer la relation de savoir entre le personnage, le narrateur et le lecteur) qu'en arts visuels (où il permet de considérer les relations de regard entre le sujet, l'artiste et le spectateur) et surtout au cinéma, art tout à la fois visuel et narratif qui conjugue les enjeux narratologiques de la focalisation à ceux, esthétiques, du cadrage¹. Or

¹ Les différentes acceptions artistiques du « point de vue » ont été abordées suivant une théorie comparative par : F. Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, D. Chaperon et P. Kaenel, « Fragments d'une histoire comparée du point de vue. Lessing, Stendhal, Géricault » et A. Boillat, « Le Point de vue ».

la figure du Christ, et plus particulièrement du Christ en Croix, est un lieu privilégié d'expérimentation de ces enjeux.

A commencer par les évangiles qui, bousculant les principes usuels des écrits dogmatiques, présentent l'histoire et la mort du Messie selon quatre points de vue différents, bien des textes prouvent combien le récit de la crucifixion engage un traitement particulier du point de vue narratif ; citons notamment le témoignage d'origine essénienne intitulé *La Crucifixion selon un témoin oculaire* dans lequel le narrateur décrit au « je » ce qu'il a vu et su de la mort du Christ, le texte du moraliste Sertillanges titré *Ce que Jésus voyait du haut de la Croix*, qui retrace historiquement la crucifixion en « s'appropriant le cadre de vision et d'émotion du Seigneur, pour voir par ses yeux et commenter avec son cœur »², enfin les descriptions des expériences visionnaires de certains mystiques comme Anne-Catherine Emmerick, qui revêcut la Passion non seulement en tant que témoin oculaire ubiquitaire mais aussi en tant que double du Christ, recevant les stigmates en son propre corps – l'identification à Jésus allant jusqu'à défier les lois de la réalité. Toutefois, c'est seulement une fois que l'écriture romanesque s'est emparée de l'épisode de la crucifixion que l'élaboration narrative, psychologique, émotionnelle et confessionnelle de la focalisation connut un essor conscient, dont l'un des derniers « symptômes » réside dans le roman *Moi, Jésus* de Gilbert Sinoué, qui entrelace trois régimes de focalisation sur le crucifié, envisagé tantôt sous un point de vue omniscient, tantôt en focalisation interne à la troisième personne, tantôt en focalisation interne au « je »³. « Le geste romanesque décisif » décrit par Jean Kaempfer comme l'accomplissement de la « profanation » du récit évangélique s'est donc développé tout au long du XX^e siècle, et se poursuit au XXI^e : il s'agit de l'expérimentation narrative du point de vue⁴.

Les variations visuelles du point de vue sur le Christ en Croix connaissent un destin similaire, comme l'a décrit François Boespflug en parlant d'une « sécularisation des motifs de l'art religieux », dont

² A.-D. Sertillanges, *Ce que Jésus voyait du haut de la Croix*, p. 5.

³ Ces changements de régime sont connotés au niveau typographique par l'alternance de trois modalités : police standard, texte en italique et citations simulant des écrits autographes de Jésus.

⁴ J. Kaempfer, « *La Vie de Jésus*, tout un roman... », p. 6.

celui du crucifié serait le plus « démonstratif et topique »⁵. Même si la production picturale religieuse a fait montre, entre le V^e et le XIX^e siècle, d'innovations certaines dans la composition et le « cadrage » qui en résulte, c'est avec la « laïcisation » du thème au XX^e siècle que les expérimentations esthétiques sont allées le plus loin en ayant pour vocation même de renouveler ce motif. Un exemple symptomatique nous en est donné par Dali, artiste dont les œuvres ont toujours eu pour visée d'exciter toutes les facultés (dites « paranoïa-critiques ») du regard du spectateur et qui, face à une esquisse de saint Jean de la Croix témoignant d'une « vision » mystique de la crucifixion (fig. 1), s'émerveille du potentiel optique de ce dessin qu'il retravaille comme une expérience sur le point de vue. Ainsi son *Christ de saint Jean de la Croix* (1951) renverse le motif traditionnellement frontal du crucifié pour le faire voir « par en-dessus » (fig. 2) ; et tandis que son *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (1952) le retourne encore, en miroir, sur un axe de symétrie vertical, l'*Ascension* (1958) accomplit une révolution complète du regard pour le montrer « par en-dessous » (fig. 3) ; enfin, après que le *Corpus Hypercubus* (1954) a prétendu à un « cubisme transcendantal » permettant à l'œil de percevoir la « 4^e dimension » de ce motif, c'est *Le Christ de Gala*, œuvre stéréoscopique de 1978, qui parachève les recherches de l'artiste en modelant le crucifié par et pour un point de vue binoculaire surplombant, au retentissement mystique⁶ (fig. 4).

Toutefois, le terrain artistique « sécularisé » le plus fertile en terme d'expérimentation du point de vue sur la crucifixion est certainement le cinéma, médium dont la spécificité réside dans le mouvement et la variation des « prises de vue » et dont la vocation narrative a engagé l'« œil-caméra » à servir et renouveler les principes de la focalisation romanesque⁷. Or les occurrences du crucifié au cinéma sont

⁵ F. Boespflug, « La Crucifixion déportée », p. 125, 128.

⁶ Dali envisage l'optique stéréoscopique comme une perception par essence mystique, car trinitaire : « Le Père, l'œil droit, le Fils, l'œil gauche et le Saint-Esprit, le cerveau [...] l'image lumineuse virtuelle devenue incorruptible, pur esprit, Saint-Esprit. » S. Dali, cité par R. Descharnes et G. Néret dans *Salvador Dali 1904-1989 : L'Œuvre peint*, p. 685.

⁷ La prise en compte des potentialités « focalisatrices » du cinéma a conduit F. Jost (*L'Œil-caméra*) à remanier tout le système genettien proposé dans *Figures III*.



Fig. 1 — La «vision» mystique qui inspira le point de vue artistique de Dali.

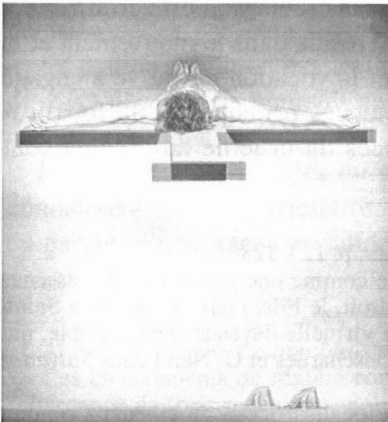
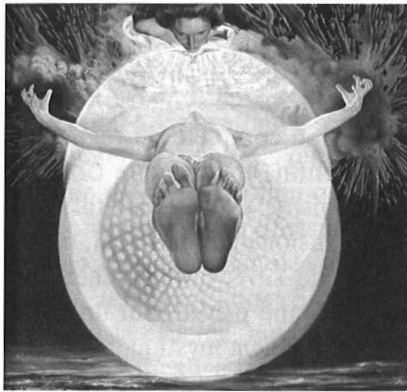
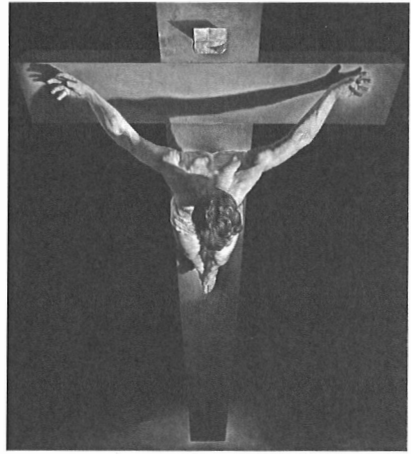


Fig. 2-4 — Renversements de perspective sur le crucifié.

nombreuses, et font parfois du visionnement une expérience aussi « visionnaire » que les Christ en Croix daliniens.

Points de vue fixés

Le premier phénomène à décrire semble a priori contrecarrer mon hypothèse de renouveau des points de vue, puisque bon nombre de films choisissent pour représenter la mort du Christ d'immobiliser le cadrage en de longs plans statiques qui « font tableaux », autrement dit qui feignent d'interrompre le flux photogrammatique et enfreignent la logique du découpage cinématographique (tout à la fois visuel et narratif) pour renouer avec la tradition iconographique de la peinture religieuse. Cette picturalité de la prise de vue est explicite dans certains films des années 1910 qui – alors que le cinéma était considéré comme un simple divertissement forain – recherchaient une légitimité artistique, à l'exemple de *Christus* (G. Antamaro, 1916), scandé de tableaux vivants où les acteurs s'immobilisent dans des poses empruntées à de célèbres compositions plastiques. Cependant, les cinéastes se contentent rarement de « calquer » le « point de vue du peintre », au contraire, ils aiment à se réapproprier la référence picturale afin d'affirmer l'apport du point de vue cinématographique sur la crucifixion⁸. Ainsi, dans la séquence de Croix de *Christus*, la composition picturale inspirée de Mantegna n'est pas immobilisée, elle n'apparaît que furtivement dans le mouvement d'une image (fig. 5-6) qui est elle-même prise dans l'entrecroisement de différents points de vue (plans rapprochés du Christ, plan moyen du groupe marial, gros plan en contre-plongée de la Vierge, etc.). Il y a bien ensuite, insérée entre deux plans rapprochés du Christ mort, une immobilisation du cadrage et une mise en pose des figures pour un plan d'ensemble de plus de vingt secondes, mais la composition n'a plus de référent pictural précis et met au contraire l'accent sur la mobilité des jeux d'éclairages à l'arrière-plan. Ce plan-tableau renoue donc bien moins avec la peinture qu'il ne marque l'écart entre les deux médiums, en soulignant les atouts spectaculaires de la vision filmique. Et dans la plupart des

⁸ Je prépare actuellement une thèse de doctorat sur « Le cinéma en tableau vivant. L'iconographie christique entre tableau et plan », à l'Université de Lausanne, sous la direction du professeur François Albera.

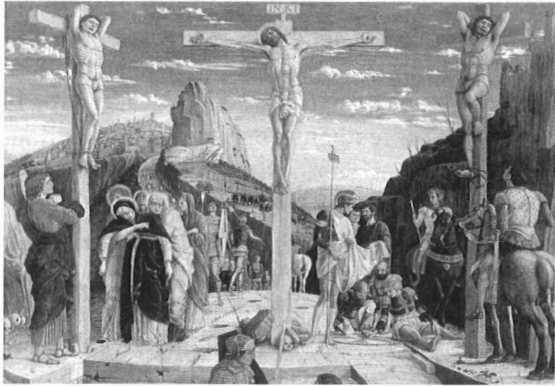
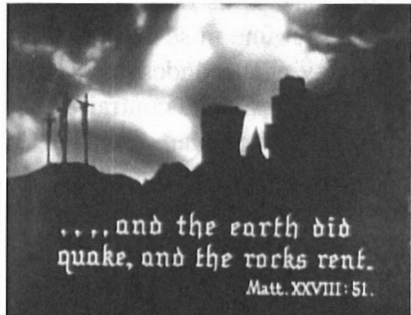


Fig. 5-6 — Croisement du filmique et du pictural.



... and the earth did
quake, and the rocks rent.
Matt. XXVIII: 51.

Fig. 7-8 — La frontalité dépassée.

films, y compris les plus récents, qui pratiquent l'arrêt sur image lors des scènes de crucifixion, la rupture de régime et de rythme visuel qu'introduisent ces plans « cristallisés » engage chez le spectateur une prise de conscience de son point de vue, renouvelé par cette pratique atypique. Cet aspect est sensible dans des films qui, ne se limitant pas à mettre en « pose » le Christ en Croix, vont jusqu'à mettre l'image « sur pause », à l'exemple de *The Greatest Story Ever Told* (G. Stevens, 1965), *The Visual Bible : Matthew* (R. van den Bergh, 1993) et *Color of the cross* (J.-C. La Marre, 2006), qui traduisent la mort de Jésus par la « mort » du film, si l'on peut dire, en bloquant, à l'instant du trépas, le gros plan de la « Sainte Face » en une image fixe. Ce procédé, vraisemblablement initié par *La Ricotta* (P. P. Pasolini, 1963) – film qui problématise précisément l'échec d'une mise en scène filmée de Jésus cherchant à retrouver exactement le point de vue des peintures, ne parvenant à devenir « tableau » que dans le plan fixe du héros mort crucifié – provoque un déploiement « kaléidoscopique » du regard spectatorial, confondu dans cette vision christique photogrammatique, mi-filmique, mi-photographique, revisitant le pictural et la *vera icon*.

Points de vue démultipliés

En 1912 déjà, à l'heure où le cinéma n'a pas encore systématisé ses principes de montage/découpage et conceptualise le plus souvent les plans comme des unités de lieu et d'action appréhendées par un seul point de vue englobant, *From the Manger to the Cross* (S. Olcott, 1912) va user de l'ubiquité de la caméra pour fragmenter la représentation de la crucifixion. Sans opérer un fractionnement du corps de Jésus, Olcott diversifie ses points de vue au fil du développement narratif, montrant la perspective des femmes restées au loin, recadrant la montée de la Croix, isolant les soldats jouant aux dés, appréciant frontalement le dialogue avec le larron, puis allant, pour souligner les lamentations de la Vierge, jusqu'à positionner la caméra derrière le groupe des crucifiés (fig. 7), et même au-delà de Jérusalem, les trois croix se découpant dans l'orage en ombres chinoises, au même titre que la ville dont la silhouette s'effondre peu à peu, tandis que le verset mentionnant le tremblement de terre apparaît, non pas dans un inter-titre inaugural, mais inséré dans le graphisme exalté de cette prise

de vue (fig. 8). On le voit dans cet exemple historique, la variation des angles de vue sur le calvaire semble induite par la pluralité des phases narratives de l'épisode décliné en grand nombre de versets dans l'Évangile⁹. La démultiplication des cadrages pourra même être utilisée, comme dans *The Jesus film* (J. Kirsch/P. Sykes, 1979), pour dilater le temps narratif, et restituer dans cette extension contemplative la lenteur de l'agonie de Jésus qui dura « de la troisième à la neuvième heure ».

En outre, le caractère spectaculaire¹⁰ et apocalyptique¹¹ de la crucifixion incite à l'expérimentation esthétique pure, exaltant une dynamisation cinématographique du Christ en Croix par des variations d'éclairages et de points de vue. La scène devient ainsi non seulement l'occasion de recherches visuelles inédites – citons, en plus du plan « proto-expressionniste » d'Olcott et du tableau vivant de *Christus* qui fige les corps mais accélère les nuées, l'occurrence abrupte d'un plan noir dans *Il Vangelo secondo Matteo* (P. P. Pasolini, 1965) ou la captation en temps réel d'une authentique éclipse dans *Barabbas* (R. Fleicher, 1961)¹² – mais elle est surtout le lieu d'un « éclatement » de la vision du spectateur, qui dans *The King of Kings* (C. B. DeMille, 1927) ou *Jesucristo y Maria-Magdalena* (M. Contreras Torres, 1946) accompagne et renforce la dimension cataclysmique de la mort du Christ.

La démultiplication des points de vue peut aussi servir une accentuation rythmique de la crucifixion. C'est le cas dans la comédie musicale *Jesus Christ Superstar* (N. Jewison, 1973), où le montage de la scène de Croix crée une cadence qui condense visuellement toute la musicalité du film, allant jusqu'à heurter sept plans de la même action (la levée de la Croix) vue sous sept angles différents, déjouant tout raccord de mouvement au profit d'une réelle « percussion » visuelle. L'accompagnement sonore, rythmé mais dissonant, s'arrête

⁹ Mat. 27 : 32-56 ; Marc 15 : 21-41 ; Luc 23 : 33-49 ; Jean 19 : 17-37.

¹⁰ Luc (23 : 48) conclut l'événement en parlant précisément de « spectacle » et en insistant sur l'expérience de ses observateurs.

¹¹ Les ténèbres décrites par Luc (23 : 44-45) et Marc (15 : 33) sont accompagnées chez Mat. (27 : 45/51-54) d'un tremblement de terre et même de la résurrection des morts.

¹² H. Dumont, *Encyclopédie du film historique*, p. 298.

brusquement au moment de la mort du Christ, en même temps que la caméra retrouve l'unité de son point de vue distant. L'exploration également musicale et exactement contemporaine de la scène par *The Gospel Road* (R. Elfstrom, 1973) – film chanté, narré et parlé par Johnny Cash – prétend à une même virtuosité du point de vue, avec notamment un plan rotatif de plus de 720° autour de la Croix. Mais elle n'atteindra une réelle intensité rythmique que dans le bref remontage de la scène proposé, 33 ans après, dans un clip du chanteur¹³, autrement dit la pratique filmique qui a poussé le plus loin l'éclatement cadencé des prises de vue.

The Last Temptation of Christ (M. Scorsese, 1988) et *The Passion of the Christ* (M. Gibson, 2004) constituent les films ayant le plus travaillé la démultiplication des angles de vue sur la crucifixion, le procédé y prenant d'autres dimensions que celles, spectaculaire et rythmique, citées plus haut. Alain Boillat montre dans le présent dossier combien le motif hante l'œuvre de Scorsese, qui est toujours le lieu d'un éclatement kaléidoscopique des points de vue¹⁴. Or, dans *The Last Temptation of Christ*, l'exhibition de toutes les facettes du *corpus Christi* (fig. 9) est conjuguée à une recherche de réalisme – la représentation de la crucifixion répondant aux derniers acquis archéologiques : transport du seul bras transversal, poignets cloués sous des bouts de bois, *sedula*, nudité¹⁵ – et engage plus globalement une mise en évidence de la concrétude de l'« Incarnation » induite par le médium cinématographique, comme le prouvent des séquences dont la visée est de renouveler l'iconographie du Christ par une corporalité exacerbée (l'exemple du *Sacré Cœur* en étant sans doute le plus parlant)¹⁶.

Enfin, dans la scène réflexive de *l'Ecce Homo*, avant d'être livré au regard et au pouvoir de la foule, c'est au spectateur que Jésus est présenté par un gros plan frontal en regard-caméra (fig. 10) assumé comme un acte d'énonciation révélant le rôle présentatif de la caméra et la valeur exceptionnellement démonstrative de chacune des images – ce qui a précisément été théorisé par Christian Metz dans les termes

¹³ Chanson intitulée *Hurt* (Johnny Cash, 2006).

¹⁴ A. Boillat, « Jésus par Scorsese », *infra* p. 53-72.

¹⁵ Pour une mise au point archéologique et iconographique de la crucifixion, cf. J. de Landsberg, *L'Art en croix*.

¹⁶ Cf. A. Boillat, « Jésus par Scorsese », *infra* p. 59, fig. 2.

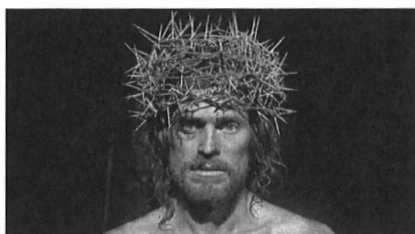


Fig. 9-12 — Jeux de regards entre Jésus et le spectateur.



Fig. 13 — Le point de vue de Dieu sur le Golgotha.

d'une prédisposition du plan (et surtout du gros plan) à dire « voici »¹⁷, c'est-à-dire « ecce ». Cette scène achève donc de prouver combien, par son traitement du point de vue, ce film vérifie l'hypothèse de Jean-François Baillon, selon lequel « la référence à l'image christique est souvent l'occasion d'une analyse impliquée du dispositif cinématographique lui-même », en proposant « une réflexion plastique sur la question du statut du corps du Christ dans l'Incarnation d'une façon qui fait simultanément écho à la question du statut de l'image cinématographique »¹⁸.

La même insistance sur le pouvoir d'« Incarnation » du cinéma préside à la démultiplication – inégale en termes spectaculaires et rythmiques – des angles de vue dans la crucifixion travaillée par Mel Gibson, dont tout le film exalte la corporalité de Jésus en confrontant le regard du spectateur à chaque parcelle de la Chair martyrisée (fig. 11). Mais, comme l'a montré Alison Griffiths, le « corporeal and haptic gaze » ainsi suscité devient un « regard qui touche » et offre, sur le modèle médiéval des images de dévotion, un « stimulus à l'identification avec le Christ souffrant »¹⁹, tandis que le « panoptisme » engendré par la caméra ubiquitaire rejoint les fins « immersives » de spectacles tels que le *Cyclorama de Jérusalem*, panorama de la crucifixion créé en 1895 au Québec, transformant l'« acte de voir » en une « expérience vécue »²⁰. Le traitement gibsonien du point de vue occasionne par conséquent une perception non seulement émotionnelle mais aussi dévotionnelle du *corpus Christi*. Et cette posture de regard recherchée chez le spectateur est mise en abyme par le film, dont le fractionnement des vues répond aussi à une subjectivation de celles-ci. Beaucoup de plans de la crucifixion fonctionnent comme le contrechamp du regard des plus fidèles témoins en montrant combien ceux-ci sont compatissants, et combien leur foi est confortée par ce spectacle : Marie-Madeleine perçoit – et nous avec elle – le miracle qui retient le Christ en lévitation pour ne pas que sa Croix l'écrase,

¹⁷ « Un gros plan de revolver ne signifie pas “revolver” (unité lexicale purement virtuelle) – mais signifie au moins, et sans parler des connotations, “Voici un revolver”. » C. Metz, « Cinéma, langue ou langage ? », p. 75.

¹⁸ J.-F. Baillon, « Christologiques. Inventions de la Croix au cinéma », p. 121.

¹⁹ A. Griffiths, « The Revered Gaze. The Medieval Imaginary of Mel Gibson's *The Passion of the Christ* », p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 6-7.

Jean distingue le geste de bénédiction que la main clouée parvient à accomplir, enfin Marie comprend le sacrifice. Le « chemin » visuel du spectateur est donc « exemplairement » thématiqué, mais aussi signalé par des marques d'énonciation « édifiantes », telles que les inserts de l'eucharistie qui balisent la crucifixion et qui ont valeur de commentaire théologique expliquant l'offrande du « corps » et du « sang », tels que le regard-caméra du Christ (fig. 12) juste avant qu'il ne rende l'âme²¹, ou tels que le plan « virtuose » de la pluie finale, qui semble faire partager au spectateur le point de vue subjectif d'un Dieu pleurant la mort de son fils, puisque la vue prise depuis les nuages plonge à pic sur le Golgotha (fig. 13) avant de se brouiller d'une « larme » qui tombera en une goutte jusqu'aux pieds du Christ. Ce film a donc pour enjeu même d'amener le spectateur à questionner son point de vue spirituel sur le crucifié, en lui proposant sur le plan esthétique un point de vue fondamentalement renouvelé.

Points de vue amorcés

Si voir à travers l'œil de Dieu est une expérience inédite, le principe consistant à percevoir Jésus par le biais des points de vue subjectifs de divers témoins remonte à la Bible elle-même. Les évangiles livrent en effet quatre « points de vue » – selon l'acception narrative du terme signifiant moins un « voir » qu'un « savoir » – sur le Christ, dont on ne connaît ni les pensées ni la psychologie, puisque le lecteur est cantonné à la perception « inspirée » mais néanmoins externe des quatre narrateurs. Ce statut particulier de Jésus, pris dans une « poétique » de la variation et du témoignage partiel n'a pas manqué d'inspirer la logique sérielle des films à épisodes. Plusieurs feuilletons chrétiens ont ainsi été produits, qui concentrent chaque épisode sur un témoin différent de la vie du Christ, en amplifiant et variant l'histoire sainte par ces éclairages connexes, un peu comme des « films apocryphes »²². Citons la série télévisuelle intitulée *Close to Jesus* (R. Mertes, 2000-2001)

²¹ Ce regard-caméra peut être comparé à celui que la Vierge, lors de la piété finale, adresse au spectateur en l'enjoignant à la compassion et à la rédemption. Cf. V. Robert, « Quand le film raconte l'image ».

²² Sur les rapports entre apocryphes et amplification, voir l'article « L'Amplification des évangiles par la bande (dessinée) à l'aube du XXI^e siècle », *infra* p. 91-110.

qui s'intéresse successivement à Joseph, Marie-Madeleine, Judas et Thomas, ou la série vidéo « éducative » ouvertement nommée *People who met Jesus* (R. & J. Merrel, 2001-2003), qui reconstitue l'itinéraire de seize témoins parfois aussi marginaux que Hérode Antipas, ou encore la série des « suites », qui – plus de vingt ans après – remanient et amplifient *The Jesus Film* (J. Kirsch/P. Sykes, 1979) en y introduisant des narrateurs : un groupe d'enfants dans *The Story of Jesus for Children* (J. Schmidt, 2000) et Marie-Madeleine dans *Magdalena, Released from Shame* (C. Jordan, 2007). Ces séries aux acteurs et aux séquences récurrentes devront ainsi proposer des « variations » complémentaires de la même représentation de la crucifixion. *People who met Jesus* s'en tient à un remontage de la scène, diversifiant la sélection et la durée des plans selon les films, et allant même jusqu'à « inverser » par défilement arrière un travelling parcourant le corps du Christ des pieds jusqu'au *titulus*. Le remontage travaillé par les versions dérivées de *The Jesus Film* ne se contente pas de remanier les plans du film originel mais ajoute des « contrechamps » des narrateurs, filmés quelque vingt à trente ans après, mais qui, grâce au principe raccordant et narrativisant du montage cinématographique théorisé dès 1920 par Lev Koulechov²³, semblent occuper le même espace-temps. Une fois encore, et même dans les films a priori les moins réflexifs, l'exploration des points de vue sur le crucifié a débouché sur une expérimentation du « point de vue cinématographique ».

Le traitement filmique de la focalisation narrative peut donc impliquer une recherche sur les potentialités « focales » de la caméra, et il n'est pas anodin de constater que le corpus historiquement marquant à cet égard comprend précisément les films représentant le Christ. En effet, depuis *Ben Hur* (F. Niblo, 1925), un principe s'est imposé et a perduré quelque quarante ans dans la plupart des productions, consistant à reléguer Jésus au statut de personnage secondaire pour concentrer le film sur l'un de ses témoins oculaires, et à allier à cette règle de focalisation un protocole optique interdisant de révéler le visage du Christ à l'écran. Ce procédé de restriction narrative et visuelle engage un savant chassé-croisé des points de vue, puisque les yeux du spectateur n'ont pas accès au *corpus Christi* contemplé par

²³ L. Koulechov, « La Bannière du cinématographe (1920) », in *Ecrits 1917-1934*, p. 38-47.

les personnages-témoins – surtout lors de la crucifixion qui consiste, comme nous l'avons évoqué plus haut, en un dispositif spectaculaire propre à mettre en abyme les croisements des regards tissés par le film. Par contre, le spectateur sait le destin de Jésus que les héros ne découvrent que collatéralement et sans tout de suite le comprendre – la plupart de ces films montrant l'itinéraire du personnage allant de la connaissance visuelle vers la connaissance biographique, et même jusqu'à la connaissance spirituelle du Christ. Ces jeux de décalages entre le « voir » et le « savoir » (et au final le « croire ») nourrissent une certaine « esthétique » du point de vue qui trouve son point de départ dans le principe évangélique et ses suites apocryphes, et son point d'arrivée dans les achèvements visuels et symboliques dont font preuve ces films, pour tout à la fois dissimuler et révéler Jésus. Citons ainsi : la pratique dominante de l'« amorce », qui révèle « bord cadre » des fragments du corps du Christ, l'essentiel de sa physionomie demeurant hors-champ – cette pratique étant à l'origine du fractionnement « scorseso-gibsonien » de la crucifixion en plans de détail et points de vue « dorsaux », comme le prouve par exemple *Ben Hur* (W. Wyler, 1959) (fig. 14) ; la présence de l'ombre du Christ, avec souvent les bras écartés pour projeter la menace de la Croix ou au contraire l'exploitation d'une lumière éblouissante qui, derrière Jésus, le rend imperceptible tout en manifestant son auréole ; les jeux de reflets, qui révèlent le Christ de manière indirecte et stylisée à travers l'eau du baptême, l'eau qui lave les mains de Pilate ou le sang écoulé de la Croix (fig. 15) ; les déformations perceptives « subjectivantes » du crucifié – comme la séquence onirique de *The Robe* (H. Koster, 1953) qui donne à voir l'obsession fantomatique hantant le centurion responsable du calvaire ; enfin les évocations parallèles et métaphoriques de la crucifixion, qu'elles apparaissent dans un arrière-fond allégorique ou qu'elles soient déportées sur des personnages filmés « à la place » du Christ, tels que les larrons, Barabbas, la « Mère des douleurs » ou, exemple plus cocasse, le parodique héros des *Monty Python's Life of Brian* (T. Jones, 1979).

Ce genre d'« effets de focale » continuera d'être développé dans des productions qui réintroduiront le visage du Christ dans le champ, tels que *King of Kings* (N. Ray, 1961), considéré comme le film qui « brise



Fig. 14-15 — Visions indirectes du Christ.



Fig. 16 — Les codes iconographiques renouvelés par le point de vue cinématographique.

le tabou quant à la personnification du Galiléen à l'écran » mais qui reste, comme l'affirme Hervé Dumont, « animé par [des inventions et des audaces visuelles] s'éloign[ant] à chaque occasion de l'héritage pictural connu »²⁴. Selon Peter Malone, ce travail inédit du point de vue est entièrement imputable au décret promulgué dès 1913 par le *British Board of Film Censors* qui interdisait la « matérialisation du Christ » à l'écran²⁵. Toutefois, cette « législation » esthétique était non seulement limitée à l'Angleterre mais aussi contournable, comme l'a prouvé *The King of Kings* en 1927²⁶, et des films travaillant la dissimulation du visage de Jésus ont d'ailleurs perduré bien après le retrait de cette censure en 1961. Cette élaboration du point de vue s'impose donc comme un nouveau « code iconographique », une habitude qui inspire les réalisateurs et qui se propage en vertu de la richesse des expérimentations esthétiques qu'elle suscite. D'ailleurs le *Ben Hur* de 1925 en produit le véritable « acte de naissance iconographique » au moment de la Cène, puisqu'il reconstitue le tableau vivant de la fameuse fresque de Vinci mais déplace Judas de l'autre côté de la table et au centre, de telle sorte qu'il dissimule le Christ dont on ne perçoit que l'auréole (fig. 16). Comment mieux que cette image proclamer le renouvellement de la tradition picturale par le traitement filmique des points de vue, et ériger le cinéma en vecteur artistique de nouvelles codifications iconographiques ?

Points de vue « incarnés »

Enfin, l'expérimentation de la vision filmique du Christ connaît un aboutissement dans la restitution du point de vue subjectif de Jésus. Le cinéma, de par sa construction narrative et visuelle, a en effet la capacité de donner l'illusion au spectateur de partager la perception oculaire de ses personnages, et ne s'est pas privé d'identifier la caméra aux yeux de Jésus. Ce positionnement de la caméra à l'« intérieur » du corps permet une dissimulation de celui-ci, et a été élaboré par les films rejetant hors-champ la figure du Messie, comme *The Great*

²⁴ H. Dumont, *Encyclopédie du film historique*, p. 294-295.

²⁵ P. Malone, « The Jesus-Movies. A Survey », § *De Mille, Then the absence of the Jesus-movie*.

²⁶ Cf. J. C. Robertson, *The Hidden Cinema*, p. 32-33.

Commandment (I. Pichel, 1939). Le procédé a également souvent été exploité pour ses vertus spectaculaires et insolites, qui permettent par exemple dans *King of Kings* de restituer le vertige de la levée de la Croix. Mais le fait de s'identifier à Jésus jusqu'à pouvoir se mettre « à sa place » sur la Croix a des implications fondamentalement chrétiennes, en répondant mieux que jamais aux préceptes de Saint Paul invitant à « revêtir » Jésus-Christ (Rom. 13 : 14) ou à « vivre dans la Chair » (Gal. 2 : 20) afin de pouvoir dire, comme Paul (Gal. 2 : 20) : « J'ai été crucifié avec Christ ; et si je vis ce n'est plus moi qui vis, c'est Christ qui vit en moi. »²⁷ Le principe de l'*imitatio Christi*, au même titre que celui de la « communion », charge ainsi de résonances dévotionnelles la caméra subjective appliquée au Christ. C'est là précisément ce qu'expérimente *The Cross* (L. Tracy, 2001), une mise en scène de la crucifixion tournée presque entièrement en caméra subjective afin de concrétiser l'invective du Christ « Prends ta croix et suis-moi »²⁸. L'identification optique et narrative de l'« ocularisation interne »²⁹ est ainsi exploitée comme le moyen d'une « expérience spirituelle, émotionnelle et physique »³⁰ au retentissement mystique. Les limites « identificatoires » du procédé – historiquement théorisées à propos de *Lady in the lake* (R. Montgomery, 1945) – sont d'autant plus marquées ici que le montage découpe et précipite ostensiblement l'action. Mais la subjectivisation du point de vue de Jésus n'en est pas moins très travaillée, puisque Tracy propose de multiples effets de brouillage, clignement, dégradation, tressautement ou obscurcissement de la vision pour traduire la souffrance du Christ – des ellipses restituant même ses évanouissements – et va jusqu'à dévoiler les visions intérieures de Jésus, par le biais de flash-backs qui surgissent en mimant une logique mnémotechnique, les souvenirs du Christ étant déclenchés par un élément verbal, visuel, narratif ou

²⁷ M. Morris a souligné le lien entre « l'empathie esthétique » travaillée par la peinture romantique et les identifications mystiques, cf. « Le Corps crucifié du Christ », p. 129.

²⁸ Marc 10 : 21 (version Darby) ; rejoint Mat. 10 : 38, 16 : 24 ; Marc 8 : 34 ; Luc 9 : 23, 14 : 27.

²⁹ Terminologie de F. Jost, *L'Œil-caméra*, p. 22-23 et *passim*.

³⁰ Citation de la pochette DVD qui présente le film sur le mode de l'adresse directe : « Walk in the steps of Jesus, feel his crucifixion, witnessing it literally through his eyes ! », et le résume à une question de point de vue dans le sous-titre : « The personal view of the ultimate sacrifice ».

symbolique commun à la vision présente et à celle remémorée – ce jeu a été repris par Gibson, qui s’est assurément inspiré de *The Cross* et de son traitement insolite du point de vue.

D’autres films ont questionné l’intériorité du Christ, comme *Jesus* (R. Young, 1999) qui s’ouvre sur les rêves visionnaires du Messie, ou comme *Life of Jesus, the Revolutionary* (R. Marcarelli, 1996) qui, lors de la crucifixion, fait réciter au témoin Nicodème des versets choisis du Psaume 22 dont les paroles semblent traduire en « je » la pensée présente du Christ. Cependant, le film qui est allé le plus loin dans l’expérimentation de la vision « intérieure » du crucifié est sans aucun doute *The Last Temptation of the Christ*. Jésus, nous l’avons évoqué, ne connaît dans la Bible aucun traitement psychologique, présenté en focalisation externe ; le lecteur ne sait de lui que ce qu’il dit et accomplit, rien de ce qu’il pense. Dans deux passages des évangiles surgissent toutefois des paroles qui traduisent un bouleversement psychique de Jésus : la prière angoissée de Gethsémani, puis l’invective faite à Dieu depuis la Croix, le fameux cri de désespoir « Eli Eli, lama sabachthani » (« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m’as-tu abandonné », Mat. 27 : 46, Marc 15 : 34)³¹. Le film de Scorsese, suivant le roman de Kazantzaki, exploite et décuple le potentiel d’« intériorisation » de cette « pensée » du Christ en Croix, en y trouvant le prétexte à un basculement dans une « vision », au sens le plus « enfoui » du terme, puisqu’un soudain renversement du point de vue – matérialisé par une rotation concrète de la caméra³² – plonge le spectateur au cœur d’une hallucination de Jésus, qui se voit succomber à une dernière

³¹ Il est intéressant de constater que la plupart des versions filmiques de la vie de Jésus – hormis celles qui ne se basent que sur un Évangile, tels le film de Pasolini qui retranscrit Matthieu, celui de Kirsch/Sykes Luc, ou les projets sériels comme *The Watchword Bible* et *The Visual Bible* adaptant « littéralement » un film pour chaque livre biblique – font dire au Christ en croix la somme de toutes les paroles notifiées par chaque évangile ; ainsi au lieu de faire résonner comme un glas ce cri de désespoir final, elles le transforment en un encouragement passager, en le faisant suivre par le rassurant « Tout est accompli » de Jean (19 : 30), renchéri par l’auto-bénédiction « Entre tes mains je remets mon esprit » tirée de Luc (23 : 46). L’incohérence psychologique de ces surprenants amalgames est retravaillée ici par Scorsese, puisque la « dernière tentation » est comme l’explication de tout ce qui se passe dans l’esprit de Jésus entre le cri de désespoir et celui d’accomplissement.

³² Cf. A. Boillat, « Jésus par Scorsese », *infra*, p. 59, fig. 2.

tentation, celle de descendre de la Croix et assouvir ses désirs refoulés. Le film entretient l'ambiguïté, ne révélant qu'à la fin la nature virtuelle de la séquence « visionnée », et laissant le spectateur choisir son interprétation du degré d'intériorité et d'irréalité de cette tentation, qui peut tout aussi bien être envisagée comme réelle mais « effacée » par une remontée dans le temps. Le renouveau de la focalisation sur le Christ a ainsi induit un renouveau dans le travail du point de vue au cinéma. Car s'ils ont parcouru toute l'histoire des films, notamment depuis le *Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920), ces jeux consistant à plonger le spectateur dans la « vision » déviante d'un personnage et à ne révéler qu'a posteriori et avec une certaine marge interprétative le caractère subjectif et virtuel des images – pratiques qui mettent donc en abyme les principes psychologiques et physiologiques de la « projection » cinématographique, de la « vision » du spectateur – sont devenus l'apanage définitoire de tout un courant de la production américaine au tournant du XXI^e siècle, autrement dit après et non sans lien avec *The Last Temptation*. En effet, *Donnie Darko* (R. Kelly, 2001), qui est une production clé de ce nouveau « genre » – au même titre que *Fight Club* (D. Fyncher, 1999), *The Machinist* (B. Anderson, 2003) ou *Stay* (M. Forster, 2005) – fait explicitement référence au film de Scorsese en un moment crucial et réflexif³³. La « tentation » d'inventer une intériorité au personnage fondateur de toute la culture occidentale en comblant le manque psychologique du texte évangélique, autrement dit la « tentation » d'incarner mentalement le point de vue du Christ est donc fondatrice d'un type de traitement du point de vue cinématographique qui mêle focalisation et ocularisation pour traduire la pensée dans le visuel.

Le procédé filmique de la « vision subjective » a donc été expérimenté au-delà de toute limite en s'appliquant à la crucifixion : développant ses potentialités identificatoires jusqu'au degré mystique et décuplant son pouvoir d'intériorisation jusqu'à plonger le spectateur dans les abîmes visionnaires de l'esprit.

³³ Le titre du film *The Last Temptation of Christ* apparaît sur la devanture de la salle de cinéma dans laquelle s'opère une mise en abyme de la projection visuelle « hallucinatoire » de *Donnie Darko*.

Croisée cinématographique

Les recherches dont témoignent invariablement les séquences filmiques de crucifixion dans leur construction du point de vue optique et narratif permettent donc l'élaboration d'un point de vue intellectuel, parfois spirituel, et toujours artistique sur le Christ en Croix. Remanier ce « thème majeur de l'art chrétien » et de toute l'histoire culturelle occidentale représente par principe un défi esthétique à l'heure de sa sécularisation. Et au cinéma, la réflexivité qu'engagent le dispositif de la Croix et l'Incarnation du Christ font du crucifié la « figure des figures » cinématographiques, pour reprendre les termes de Jean-François Baillon³⁴. Les positions de la caméra, le rythme du montage, les limites de l'écran, les effets de la projection : l'ensemble des principes du dispositif filmique sont exploités et rendus conscients au spectateur, qui comprend qu'à l'origine de tout « usage » filmique du crucifié réside l'enjeu de renouveler l'« art de la prise de vue » pour faire accéder le cinéma à une dimension « visionnaire ».

Valentine ROBERT

³⁴ « Christologiques », p. 115.

BIBLIOGRAPHIE

- [ANONYME] *La Crucifixion selon un témoin oculaire*, tr. Daniel Ramée, Torino, Amrita, 2005 (1863).
- BAILLON, Jean-François, « Christologiques. Inventions de la Croix au cinéma », *CinémAction*, 121 (2006), p. 115-122.
- BOESPFUG, François, « La Crucifixion déportée. Sur la sécularisation en Occident d'un thème majeur de l'art chrétien », in *Religions et modernité. Actes de l'Université d'automne tenue à Gübwiller (27-30 octobre 2003)*, éd. Jean-Marie Husser, Versailles, CRDP, 2004, p. 125-145.
- BOILLAT, Alain, « Le Point de vue », in *Dictionnaire mondial des images*, éd. Laurent Gervereau, Paris, Nouveau Monde, 2006, p. 13-19.
- CHAPERON, Danielle et KAENEL, Philippe, « Fragments d'une histoire comparée du point de vue. Lessing, Stendhal, Géricault », in *Points de vue. Pour Philippe Junod*, éd. Danielle Chaperon et Philippe Kaenel, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 223-250.
- DESCHARNES, Robert et NÉRET, Gilles, *Salvador Dali 1904-1989. L'Œuvre peint*, Köln, Taschen, 1997.
- DUMONT, Hervé, *Encyclopédie du film historique*, t. I « L'Antiquité » (inédit, manuscrit prêté par l'auteur).
- EMMERICK, Anne-Catherine, *La Passion*, Paris, Presses de la Renaissance, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GRIFFITHS, Alison, « The Revered Gaze. The Medieval Imaginary of Mel Gibson's *The Passion of the Christ* », *Cinema Journal*, 46/2 (2007), p. 3-39.
- JOST, François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, P.U.L., 1989.
- KAEMPFER, Jean, « La Vie de Jésus, tout un roman... », *Etudes de lettres*, 3 (2005), p. 37-49.
- KOULECHOV, Lev, *Écrits (1917-1934)*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994.
- LANDSBERG, Jacques de, *L'Art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001.

- MALONE, Peter, « The Jesus-Movies. A Survey » (2004) sur <https://www.catholicvideo.com/malone.tml>
- METZ, Christian, « Cinéma, langue ou langage ? », *Communications*, 4 (1964), p. 52-90.
- MORRIS, Michael, « Le Corps crucifié du Christ. Mystique et réalisme dans l'art du XIX^e et du XX^e siècle », *Pierre d'Angle*, 4 (1998), p. 123-141.
- ROBERT, Valentine, « Quand le film raconte l'image. Variations cinématographiques sur la Cène de Vinci » (à paraître dans les *Cahiers de narratologie* 15).
- ROBERTSON, James C., *The Hidden Cinema*, London, Routledge, 1989.
- SERTILLANGES, Antonin-Dalmace, *Ce que Jésus voyait du haut de la Croix*, Paris, Ernest Flammarion, 1930.
- SINOUE, Gilbert, *Moi, Jésus*, Paris, Albin Michel, 2007.

Crédits iconographiques

Fig. 1

Saint Jean de la Croix, [sans titre], 1577. Sanguine sur papier, 57 x 47 mm, Avila, Monastère des carmélites de l'Incarnation. Photo tirée de : R. Descharnes et G. Néret, *Salvador Dali 1904-1989 : L'œuvre peint*, n° 998, p. 450. © Droits réservés.

Fig. 2

S. Dali, *Le Christ de saint Jean de la Croix*, 1951 [détail]. Huile sur toile, 205 x 116 cm, Glasgow, The Glasgow Art Gallery. Photo tirée de : *Ibid.*, n° 1003, p. 451. © Droits réservés.

Fig. 3

S. Dali, *L'Ascension*, 1958. Huile, support et dimensions inconnus, Collection particulière. Photo tirée de : *Ibid.*, n° 1149, p. 512. © Droits réservés.

Fig. 4

Superposition numérique des éléments de droite et de gauche de l'œuvre stéréoscopique de S. Dali, *Le Christ de Gala*, 1978. Pour chaque élément : Huile sur toile, 100 x 100 cm, Mexico, Japs Collection. Photo tirée de : *Ibid.*, n° 1485-1486, p. 666-667. © Droits réservés.

Fig. 5

Christus (G. Antamaro, 1916). © Droits réservés.

Fig. 6

A. Mantegna, *La Crucifixion [prédelle du retable de Saint-Zénon]*, 1456-1459. Tempera à l'œuf sur bois, 67 x 93 cm, Paris, Musée du Louvre. Photo tirée de : A. De Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004, n° 28, p. 242. © Droits réservés.

Fig. 7-8

From the Manger to the Cross (S. Olcott, 1912). © Droits réservés.

Fig. 9-10

The Last Temptation (M. Scorsese, 1988). © Droits réservés.

Fig. 11-13

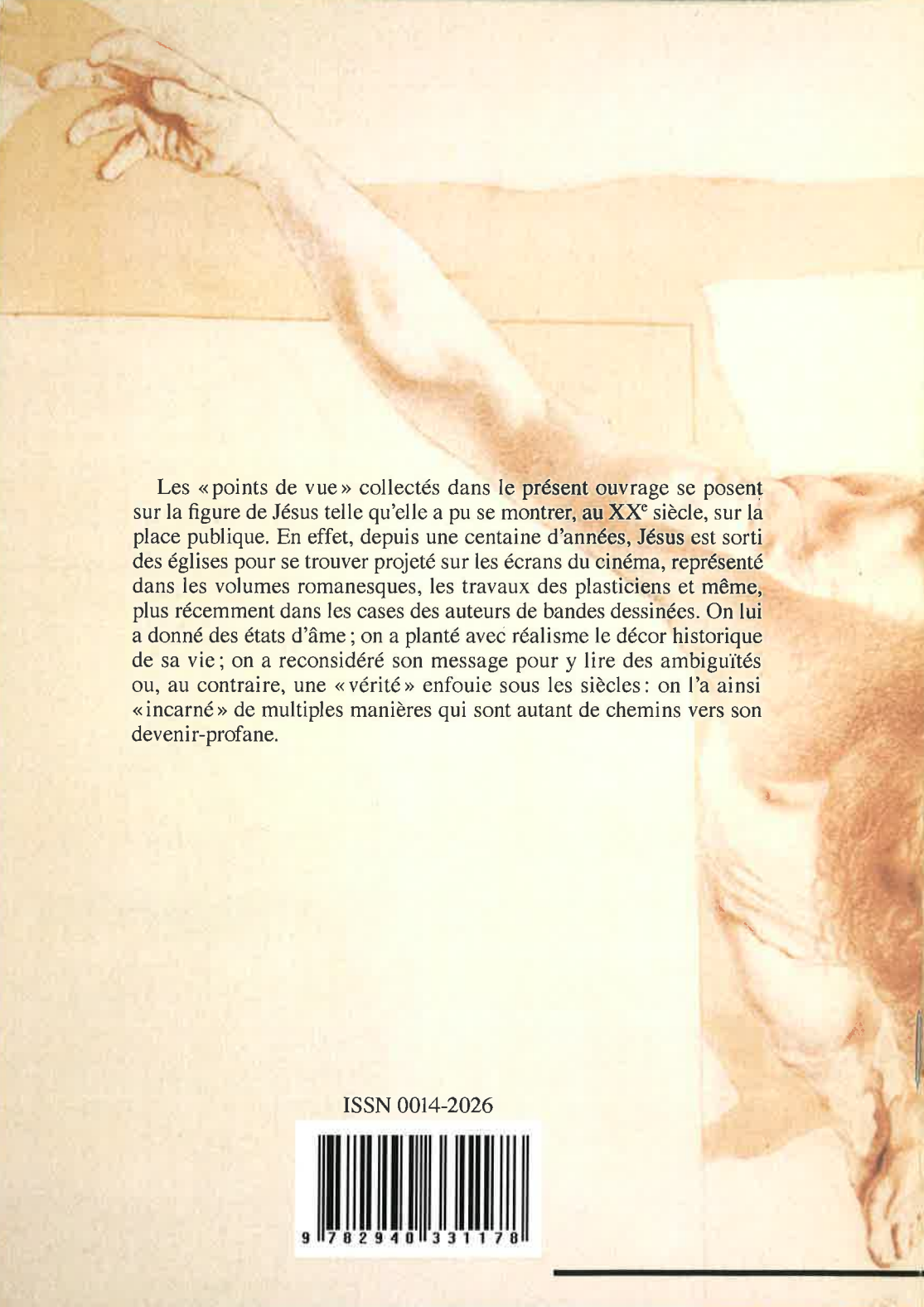
The Passion of the Christ (M. Gibson, 2004). © Droits réservés.

Fig. 14-15

Ben Hur, A Tale of the Christ (W. Wyler, 1959). © Droits réservés.

Fig. 16

Ben Hur, A Tale of the Christ (F. Niblo, 1925). © Droits réservés.



Les « points de vue » collectés dans le présent ouvrage se posent sur la figure de Jésus telle qu'elle a pu se montrer, au XX^e siècle, sur la place publique. En effet, depuis une centaine d'années, Jésus est sorti des églises pour se trouver projeté sur les écrans du cinéma, représenté dans les volumes romanesques, les travaux des plasticiens et même, plus récemment dans les cases des auteurs de bandes dessinées. On lui a donné des états d'âme ; on a planté avec réalisme le décor historique de sa vie ; on a reconsidéré son message pour y lire des ambiguïtés ou, au contraire, une « vérité » enfouie sous les siècles : on l'a ainsi « incarné » de multiples manières qui sont autant de chemins vers son devenir-profane.

ISSN 0014-2026

