



**Sainte Face**  
visage de Dieu,  
visage de l'homme  
dans l'art contemporain

sous la direction de  
Paul-Louis Rinuy et Isabelle Saint-Martin



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST



# La Sainte Face interdite de toile. Apparitions et disparitions du visage du Christ au cinéma

Valentine ROBERT

## LA SAINTE FACE ESQUIVÉE

Au cinéma, la représentation de la Sainte Face semble avoir plus fait l'objet d'« esquives » que d'appropriations. Certes, la vie du Christ est un sujet de film très prisé dès les premiers temps du cinéma, mais dans ces Passions filmées des années 1890 et 1900, le linceul du Christ demeure toujours immaculé, et le miracle du voile de Véronique y est rarement mis en scène<sup>1</sup>. Si celui-ci apparaît, comme dans certaines versions de la Passion Pathé ou Gaumont, la *Vera Icon* imprimée sur le suaire consiste en une effigie peinte, tracée selon les canevas iconographiques en vigueur<sup>2</sup> et exhibée face à la caméra dans un geste d'ostension conventionnellement pictural – d'ailleurs, un insert vient le plus souvent recadrer et isoler la Véronique sur un fond neutre en alignant très exactement

1. Dans le recensement que produit Charles Musser des scènes christiques disponibles pour les exploitants américains auprès des principales sociétés de production de l'époque, le miracle de Véronique en est l'une des plus rares, n'existant que dans une seule version (qui plus est mystérieuse, documentée par un catalogue non identifié). MUSSER Charles, « Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880-1900) », in *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, COSANDEY Roland, GAUDREAU André et GUNNING Tom (dir.), Lausanne/Sainte-Foy, Payot-Presses de l'université de Laval, 1992, p. 178.

2. Si, dans la Passion Gaumont illustrée ici, la *Vera Icon* reconduit une iconographie picturale cinq fois centenaire, et qu'il en est de même dans la Passion Pathé de 1902 conservée à la Cinémathèque suisse, l'effigie exhibée sur le voile de la Passion Pathé de 1907 (réalisée par Ferdinand Zecca) est marquée par la référence à l'imagerie photographique du suaire de Turin, qui se popularise en France dès 1902, avec la publication de Paul VIGNON, *Le Linceul du Christ. Étude scientifique*, Paris, Masson, 1902 et la controverse qui s'ensuit.

l'image filmique sur les tableaux traditionnels<sup>3</sup> [Fig. 40, ci-dessous]. Le motif fait donc l'objet de « citation », plus que de réinterprétation ; d'ailleurs, l'apparition sur le voile n'est pas réalisée par un trucage filmique (souvent utilisé dans les autres scènes de miracle) : l'actrice garde simplement son voile plié ou retourné jusqu'à ce qu'il soit mis en contact avec Jésus, exactement comme cela était d'usage dans les Passions théâtrales.



Fig. 40 : *La Vie et la Passion de Notre Seigneur Jésus Christ*, Alice Guy, 1906, Gaumont, photogramme.

Ce principe cinématographique qui consiste à esquiver la prise en charge directe de la représentation de la Sainte Face, gageure tant sur un plan iconographique (en tant que portrait du visage de Dieu) que théologique (à titre de légende apocryphe), se systématisait encore dans les productions postérieures, inscrites dans le cinéma « institutionnalisé » d'après 1915. Dès lors, les films qui

3. C'est une spécificité de ces premières Passions filmées que de modéliser leurs « tableaux » (selon le vocable utilisé à l'époque pour désigner les plans) sur une iconographie préétablie. Voir ROBERT Valentine, « Les Passions filmées. Des codes en appropriation, un cinéma en canonisation », in *The Film Canon. XVII International Film Studies Conference*, BIANCHI P., BURSÌ G., VENTURI S. (dir.), Udine, Forum, 2011.

veulent thématiser le motif prennent pour référence l'impression photo-négative du suaire de Turin<sup>4</sup>, et profitent d'exploiter l'incertitude visuelle attachée à cette « trace ». Des stratégies, non plus pour exhiber, mais pour dissimuler la Sainte Face, se multiplient. Les réalisateurs tendent à dramatiser l'application du voile de Véronique sur le visage du Christ aux dépens de l'ostension qui s'ensuit : soit que le voile demeure plié (*The Jesus Film*, Peter Sykes & John Kirsch, 1979), soit que le Christ avance et laisse le suaire se perdre dans le flou de la profondeur de champ (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965), soit que Véronique se fasse violemment rejetée hors-champ par un soldat (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961). Certains films vont même assumer l'absence de Sainte Face sur le voile, qui, bien que déployé, demeure immaculé (*Jésus de Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977). Le linceul subit un même traitement : tout comme on insistait sur l'apposition du voile de Véronique, on accentue la manière dont sont appliqués les onguents et le suaire lors de la mise au tombeau (*Jesus*, Roger Young, 1999) – parfois même on cristallise ce moment en jouant de la pose et de références pour en faire un vrai tableau vivant au sein du film (*Christus*, Giulio Antamoro, 1916 ; *Il Messia*, Roberto Rossellini, 1975). Et on s'arrête là : le linceul n'est plus montré après la résurrection, ou alors il reste vierge de toute Sainte Face (*Il Vangelo Secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964 ; *King of Kings*, Nicholas Ray, 1961 ; *Mary Mother of Jesus*, Kevin Connor, 1999). Parfois les draps filmés simulent des taches, ou tout du moins des ombres, qui demeurent indistinctes et indéchiffrables (*Jésus de Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977 ; *Jesus*, Roger Young, 1999 ; *The Jesus Film*, Peter Sykes & John Kirsch, 1979). Dans certains films récents tels que *Maria, figlia del suo figlio* (Fabrizio Costa, 2000) [Fig. 41, page suivante] et *La Passion du Christ* (Mel Gibson, 2004) [Fig. 42, page suivante], une effigie modélisée sur celle du suaire apparaît bel et bien sur le voile de Véronique. Cependant, aucune ostension, ni filmée ni filmique, n'a lieu dans ces deux films, au contraire : la Véronique de Costa manipule le voile avec une agitation redoublée par le mouvement de caméra et le rythme effréné du montage qui invisibilisent complètement la Sainte Face ; et Gibson, qui sublime le moment de l'application du voile de Véronique (traité au ralenti avec une musique empathique), dissimule le voile « imprimé » dans un jeu de champ-contrechamp où la caméra, éloignée, « décadre » le suaire ponctuellement masqué par le défilement de la foule.

4. Il y a certes des exceptions, à l'instar de *Jesucristo y María Magdalena* (Miguel Contreras Torres, 1946) qui reconduit l'ostension d'un voile de Véronique pictural.





Fig. 41 : *Maria, figlia del suo figlio*, Fabrizio Costa, 2000, photogramme.



Fig. 42 : *La Passion du Christ*, Mel Gibson, 2004, photogramme.

Ainsi, en explorant les limites perceptives du spectateur, ces deux films préservent l'ambiguïté de l'apparition et ne révèlent la Sainte Face qu'à l'œil initié qui la cherche<sup>5</sup>. Les figurations explicites du motif sont donc non seulement rares à l'écran, mais également discrètes, furtives, et volontairement ambiguës – si ce n'est déréalisées sous une forme purement picturale.

Néanmoins, nous entendons montrer ici que la Sainte Face a marqué le cinéma dans ses répercussions sur la représentation du visage christique. En effet, représenter de manière filmique le visage de Jésus implique de le faire incarner par un acteur, de le manifester via le dispositif cinématographique (art de captation-reproduction-projection), et plus précisément de le montrer en gros plan. Or, à ces trois niveaux de construction de l'image de Jésus, on peut découvrir, que ce soit dans certaines pratiques ou dans les discours qui les entourent, l'omniprésence d'un intertexte avec la Sainte Face, qui se révèle être une sorte de paradigme de la représentation filmique du visage du Christ.

#### LA SAINTE FACE INCARNÉE

Donner à Jésus le visage humain et particulier d'un acteur, enjeu commun au cinéma et au théâtre, n'a jamais été un acte anodin. En-deçà de toute question de ressemblance de l'acteur à un modèle iconographique, le principe même d'une telle « incarnation » a suscité indignation et censure, au moins depuis les Mystères médiévaux<sup>6</sup>. À l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, lorsque l'industrie théâtrale profane commence à vouloir s'appropriier les Passions – qui jusqu'alors n'étaient jouées que dans le cadre de cérémonies religieuses – une vive opposition s'élève (surtout dans l'Amérique protestante), arguant que « [...] vouloir incarner le

5. Dans *La Passion du Christ* de Mel Gibson, le linceul connaît également un traitement intéressant qui explore toutes les spécificités cinématographiques. Le film se clôt de fait par un épilogue qui place le spectateur dans le tombeau au moment même de la Résurrection, et exprime le miracle à partir des traces qu'il occasionne sur le suaire. Mais le miracle n'est plus d'ordre photographique ou pictural, il n'est plus que mouvement, souffle, frémissement : le linceul se vide, s'affaisse, s'efface, capté sur fond noir par le défilé d'une caméra ubiquitaire, avec pour résultat d'inscrire le visage et le *corpus christi* non sur la toile du linceul, mais sur celle de l'écran.

6. La seule apparition de Jésus sur scène posant problème pour les instances religieuses et gouvernementales qui finirent par interdire officiellement le théâtre sacré par arrêté du Parlement de Paris le 18 novembre 1548. Voir HOROWITZ Jeannine, « Le théâtre sacré aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. Une réflexion socio-religieuse », in *Théâtres interdits et secrets*, MARTIN Isabelle et ZINGUER Ilana (dir.), Paris, Société d'histoire du théâtre, 2004, p. 65.



fil de Dieu relève, pour un acteur, d'un égocentrisme maladif<sup>7</sup> », blasphématoire et vain puisqu'il y aurait « [...] impossibilité, pour un acteur, de se projeter dans le rôle du Christ comme l'exigerait son art<sup>8</sup> », impossibilité de jouer Jésus « [...] avec les mêmes sentiments que [l'on] incarne les rôles de Jack Sheppard, Toodles ou Robert Macaire<sup>9</sup> », une telle imitation n'étant prétendue accessible que par la « [...] simple et innocente piété des [...] interprètes<sup>10</sup> », autrement dit par les voies dévotionnelles de l'*Imitatio Christi*.

Cependant, certains comédiens vont précisément assumer leur rôle avec la foi et le recueillement d'un officiant, en envisageant l'expérience en termes plus spirituels qu'actoriels, oubliant leur technique de jeu pour se vouer corps et âme à cette « imprégnation » d'un autre ordre ; l'identification au Christ prend ainsi une dimension mystique qui rejoue quelque chose de l'Incarnation. En 1922 déjà, Robert Henderson Bland, qui figure Jésus dans *From the Manger to the Cross* (Sidney Olcott, 1912) publie un livre entier pour raconter la manière dont il a mis son « enveloppe corporelle » au service de Dieu<sup>11</sup>. Certains réalisateurs, à l'instar d'Abel Gance, donnent à leur acteur la consigne même d'être

[...] dans cet état de transe et de "grand tremblement" dont parle Saint-Paul [...] un tel état total d'abandon, d'humilité et de don de lui-même que l'intelligence n'ait plus à jouer aucun rôle<sup>12</sup>.

Et Jim Caviezel, l'acteur de la *Passion du Christ* de Mel Gibson, est sans doute le plus explicite quant à sa « transfiguration ». Si lors du tournage, le maquillage de Caviezel était fait sur le modèle du Saint-Suaire de Turin afin

7. Argument paru dans des éditions du *Dramatic Mirror* d'octobre-novembre 1880, cité par MUSSEY Charles, « Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880-1900) », *op. cit.*, p. 155.

8. R. P. John Phillip Newman interviewé dans « Pastors to Their Flocks », *New York Times*, 29 novembre 1880, p. 2, *ibid.*, p. 156.

9. Éditorial du *New York Herald* repris dans le *New York Dramatic Mirror*, 30 octobre 1880, p. 7, *ibid.*, p. 155.

10. « A Shock of Repulsion », in *Andrews American Queen*, repris dans le *New York Dramatic Mirror*, 9 octobre 1880, p. 9, *ibid.*, p. 154.

11. HENDERSON BLAND Robert, *From the Manger to the Cross. The story of the world-famous Film of the Life of Jesus*, London, Hodder and Stoughton, 1922, p. 21.

12. GANCE Abel, « Primordial. Prises de vues », in [Scénario de la Divine Tragédie] (tapuscrit de 1948, corrections/annotations manuscrites de 1949), p. -F-.

que ses traits concordent au mieux avec l'iconographie de la Sainte Face<sup>13</sup>, pour l'acteur et le réalisateur, la ressemblance était surtout assurée par d'autres voies, d'ordre quasi-surnaturel.

[Jim Caviezel] était capable de mettre de côté sa personnalité, il ne jouait pas, il « était », simplement – c'est d'ailleurs tout ce qu'on lui demandait : d'« être ». [...] Il y a un aspect de lui qui est simplement surnaturel, ou inspiré, ou supérieur. [...] Il n'était pas dans l'essai, l'imitation : cela s'accomplissait, c'est tout. Et cette aisance, ce naturel avec lequel il laissait les choses s'accomplir sont inaccessibles. Il n'existe pas de performance comparable<sup>14</sup>.

La dimension inspirée, pointée par Gibson, prend un tour résolument mystique dans les discours de Caviezel, qui, en plus d'expliquer que « [...] la prière était une partie essentielle de la préparation du film<sup>15</sup> », raconte avoir « utilisé tout ce qu'[il] a[vait] appris à Medjugorje<sup>16</sup> » (lieu où, peu avant le tournage, il avait « ressenti » le pouvoir des apparitions divines), et avoir porté continuellement sur lui des reliques, pour que « Lucifer ne puisse en rien contrôler ce qu'[il] faisai[t]<sup>17</sup> » : le fondement même de son jeu d'acteur était donc de se faire le réceptacle d'une manifestation divine ! Ce glissement entre incarnation actorielle et incarnation spirituelle est d'ailleurs un tel objet de fascination que plusieurs films ont joué de mise en abyme pour représenter le parcours d'un comédien qui, en endossant le rôle de Jésus, en vient peu à peu à être « possédé » religieusement – le plus célèbre de ces films étant *Jésus de Montréal* (Denys Arcand, 1989).

#### LA SAINTE FACE PROJETÉE

Les principes de captation, reproduction et projection propres au dispositif cinématographique ont eux-mêmes suscité des discours marqués par l'imaginaire de la Sainte Face, et ce dès l'apparition du médium à la fin

13. Il ne s'agissait pas uniquement de lui donner les stigmates concordants, mais réellement de modifier ses traits, en le faisant par exemple porter une prothèse nasale pour aligner son nez sur celui, long et brisé, du Saint Suaire. Kerri Caviezel, interviewée dans « Jim Caviezel et Medjugorje », *Stella Maris*, n° 401, mars 2004, p. 4.

14. Mel Gibson interviewé dans le documentaire *By His Wounds We Are Healed. The Making of The Passion of the Christ* (Icon Productions, 2005).

15. Jim Caviezel interviewé dans « Jim Caviezel et Medjugorje », *op. cit.*, p. 4.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*



du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, comme nous l'avons évoqué, des tentatives pour faire entrer la Passion au répertoire du théâtre public provoquent une très vive opposition, non seulement à cause des problèmes soulevés par l'incarnation du Christ par un comédien, mais aussi à cause du fait même de transformer une cérémonie religieuse en un spectacle commercial<sup>18</sup>, « profanant [...] le plus grand épisode de l'histoire de notre civilisation<sup>19</sup> » en une « vulgaire pièce à sensation<sup>20</sup> ». Une censure officielle émerge dans plusieurs villes américaines, qui, à l'instar de la motion votée par le Board of Supervisors de San Francisco en 1879, interdit toute représentation théâtrale « [...] montrant de manière directe ou indirecte la vie et la mort de Jésus-Christ<sup>21</sup> ». Cependant, cette censure ne s'applique pas aux spectacles cinématographiques naissants, au contraire. Charles Musser l'a montré en produisant divers comptes-rendus journalistiques des premières projections américaines de Passions dont nous citerons ici deux exemples :

Il n'y [a] pas de « vrais » acteurs, pas de personnages sur scène, pour cette représentation de, sans nul doute, la plus grande et la plus sacrée des tragédies. Et pourtant, elle donn[e] vraiment l'impression d'y sentir la vie, mais une vie sans la chair, le sang, ni la voix qui coexistent d'ordinaire avec elle, ce qui préserve l'œuvre de toute forme d'impertinence et lui confère même une touche de sublime<sup>22</sup>.

18. « [La Passion d'Oberammergau] n'est pas une affaire à but lucratif : [la Passion de Salmi Morse jouée au Booth's Theatre de New York] l'est devenue » conclut un prêtre de la Chapelle gréco-russe de New York dans « The Proposed Passion Play », in *New York Dramatic Mirror*, 30 octobre 1880, p. 7, cité par MUSSER Charles, « Passions and the Passion Play. Theatre, Film and Religion in America, 1880-1900 », in *Movie Censorship and American Culture*, COUVARES Francis G. (dir.), Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2006, p. 50 (cet article est la réédition partiellement remaniée du texte autographe cité plus haut dans la traduction française d'André Gaudreault et Jean Châteauevert).

19. Éditorial du *New York Herald* repris dans le *New York Dramatic Mirror*, 30 octobre 1880, p. 7, cité in MUSSER Charles, « Passions and the Passion Play... », *op. cit.*, p. 51

20. *Celtic Monthly*, Octobre 1880, repris dans le *New York Dramatic Mirror*, 9 octobre 1880, p. 9, cité in MUSSER Charles, « Passions and the Passion Play... », *op. cit.*, p. 50-51.

21. « Board of Supervisors », in *San Francisco Examiner*, 4 mars 1879, p. 3, cité in MUSSER Charles, « Passions and the Passion Play... », *op. cit.*, p. 48. À New York, une motion similaire est votée par le Board of Aldermen en 1880, et maintenue jusqu'en 1902, *ibid.*, p. 64.

22. « The Passion Play », in *Boston Herald*, 2 janvier 1898, p. 10, cité in MUSSER Charles, « Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880-1900) », *op. cit.*, p. 167.

Il y a quelque chose de tellement fascinant, d'irréel et d'extraordinaire qui se produit dans le silence étrange de ces images tout en mouvement et dans ces foules gesticulantes, mais muettes, qu'on finit par croire que l'absence des acteurs de chair et de sang ne fait qu'ajouter à la spiritualité de la pièce et la libérer de toute irrévérence<sup>23</sup>.

Ainsi les spécificités de l'appareil cinématographique, en sublimant la présence corporelle humaine, en dépossédant les corps de leur matérialité charnelle, en les revêtant de silence, et en les transformant en un rayon de lumière, sont immédiatement reconnues comme un (si ce n'est *le*) moyen susceptible de figurer Jésus-Christ en faisant écho aux conditions mystiques d'apparition de la Sainte Face<sup>24</sup>. Si ces discours perdent leur actualité dès les années 1907, lorsqu'avec l'arrivée des *nickelodeons* le cinéma commence à être considéré comme « [...] un instrument de corruption<sup>25</sup> », le statut visionnaire du dispositif continuera d'être vanté par des théoriciens tels que Jean Epstein, qui même s'ils ne se préoccupent aucunement de films mettant en scène Jésus, parlent des principes du cinéma dans des termes qui réactualisent un imaginaire acheiropoïète :

Le cinéma est mystique. [...] Un carré de drap blanc, seule matière, suffit à répercuter si violemment toute la substance photogénique. Je vois ce qui n'est pas, et je le vois, cet irréel, spécifiquement. Des acteurs [...] ou des objets inertes soudain sentent, méditent, se transforment, vivent. [...] D'où sortant, la foule qui s'y est instruite [...] conserve le souvenir d'une terre nouvelle, d'une réalité seconde, muette, lumineuse<sup>26</sup>.

23. « Entertainments », in *Philadelphia Public Ledger*, 23 novembre 1897, cité in MUSSER Charles, « Passions and the Passion Play... », *op. cit.*, p. 167.

24. Il faut ajouter à ces arguments la filiation entre le médium cinématographique et la lanterne magique, où (même si les plaques reconstituant la vie de Jésus sont de nature avant tout picturale, et rarement photographique) le récit christique tenait une place privilégiée et incontestable, les projections lumineuses étant alors vivement cultivées par l'Église, notamment protestante, à des fins de catéchisme. Voir surtout SAINT-MARTIN Isabelle, *Voir, savoir, croire. Catéchismes et pédagogie par l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, « Histoire culturelle de l'Europe », p. 277 et suiv.

25. MUSSER Charles, « Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880-1900) », *op. cit.*, p. 180.

26. EPSTEIN Jean, « Ciné mystique (1921) », in *Écrits sur le cinéma. 1921-1947*, t. 1, Paris, Seghers, « Cinéma Club », p. 99.



Et c'est sans doute André Bazin qui a le plus résolument théorisé le cinéma suivant le modèle des reliques acheiropoïètes, en comparant explicitement le processus ciné-photographique – où selon lui une « [...] image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme<sup>27</sup> » et peut prendre la forme d'« ombres grises, fantomatiques », parfois « presque illisibles<sup>28</sup> », détenant cependant un pouvoir de « révélation<sup>29</sup> » – avec l'apparition de l'effigie du linceul de Turin<sup>30</sup>. Ces discours qui conceptualisent les « spécificités » du médium cinématographique dans des termes similaires à ceux qualifiant les propriétés de la Sainte Face se sont concrétisés (ou presque) dans le film inachevé d'Abel Gance intitulé *La Divine Tragédie*. Ce film, dont le scénario élaboré entre 1947 et 1949 a été conservé dans ses diverses versions successives<sup>31</sup>, devait mettre en scène la réapparition du Christ lors de l'Apocalypse. Or, au lieu de faire directement surgir Jésus dans le monde en ruine, Gance prévoyait de le faire advenir sur le Saint Suaire, transformant la toile du linceul en écran de cinéma. Le Christ devait en effet reprendre corps dans son empreinte millénaire, par fondu enchaîné et à titre de personnage filmique, puisque la Passion devait alors être miraculeusement « ré-animée », « projetée » sur le linceul face à la foule apocalyptique. Apparition acheiropoïète et apparition cinématographique devaient ainsi entrer dans des jeux de mise en abyme, de réflexivité et de perméabilité extrêmement travaillés, scellant explicitement leurs associations intuitives ou théoriques<sup>32</sup>.

27. BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique (1945) », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> Art », 2002, p. 13.

28. *Ibid.*, p. 14

29. *Ibid.*, p. 16

30. Si Bazin opère cette comparaison dans le cadre discret d'une note de bas de page, il donne néanmoins à la relique une place importante dans l'économie de l'article, puisque dès la première édition de *Qu'est-ce que le cinéma*, en 1958, il produit, à titre d'unique illustration, une représentation du Saint Suaire en pleine page.

31. Le très riche matériel préparatoire de ce film est conservé à la BNF et à la BiFi (Bibliothèque du film de la Cinémathèque française).

32. J'ai développé cette question ainsi que l'étude du scénario de ce film dans ROBERT Valentine, « "Acheiropoïétique" du cinéma. Le Christ révélé par l'écran », in *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, BOILLAT Alain, KAEMPFER Jean & KAENEL Philippe (dir.), Paris, Infolio, 2011, « Le linceul-écran de la *Divine Tragédie* », p. 373-387.

## LA SAINTE FACE EN GROS PLAN

L'association entre cinéma et Sainte Face s'éclaire mieux encore dans les discours caractérisant la façon dont un film montre, non pas une histoire ou un corps, mais un visage. En effet, les modalités cinématographiques de la représentation du visage sont tout à fait particulières, consistant dans le « gros plan<sup>33</sup> ». Ce type de plan se focalisant sur le visage de l'acteur pour l'isoler et l'agrandir est une des propriétés du cinéma (si étrange qu'elle aurait effrayé les premiers spectateurs<sup>34</sup>), et a connu des interprétations qui ne sont pas sans solliciter la Sainte Face en intertexte. Pour Epstein notamment, le gros plan est « l'âme du cinéma<sup>35</sup> » en détenant un pouvoir émotif inédit ; et lorsqu'on lit sa description du procédé, on décèle une isotopie du sacré évoquant une passion et un type de visage d'ordre christique :

Brusquement, l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. [...] Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près, il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous ; je le mange. Il est en moi comme un sacrement<sup>36</sup>.

Cette conception du gros plan comme moyen de sanctifier n'importe quelle face et de susciter chez le spectateur une compassion absolue prend évidemment une actualisation particulière lorsqu'il s'agit de cadrer le visage d'un acteur personnifiant le Christ. Plusieurs films sur Jésus ont ainsi exploré cette ressource spécifique, en exaltant la part mystificatrice de leurs gros plans, cristallisant l'intensité de l'apparition du visage du Christ à l'écran de manière à évoquer très directement l'apparition de la Sainte Face. Le film le plus explicite

33. Voir ROBERT Valentine, « Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan », in *Le Visage : expressions de l'identité. Quelques clefs d'une lecture interdisciplinaire de l'être et du paraître*, MAIRE Brigitte (dir.), Lausanne, Éditions BHMS, 2014.

34. Il est souvent dit, dans l'historiographie du cinéma (mais la plupart du temps sans référence précise), que les premiers gros plans apeurèrent les spectateurs, ceux-ci considérant comme monstrueux ces visages agrandis et coupés du reste du corps. Voir AUMONT Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », p. 105.

35. EPSTEIN Jean, « Grossissement (1921) », in *Écrits sur le cinéma. 1921-1947, op. cit.*, p. 93.

36. *Ibid.*, p. 93-97.

à cet égard est *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), qui ne révèle pas tout de suite les traits du « Roi des rois » : le héros reste hors-champ jusqu'à ce qu'une enfant aveugle ne lui demande un miracle. Le film fait alors partager au spectateur la vision subjective de la malvoyante qui recouvre la vue en face de son sauveur. À l'image, cela permet un jeu optique quasi expérimental, qui transforme le noir en un plan irradié de lumière, avant que la source lumineuse ne se précise en une aura de laquelle émerge peu à peu le visage du Christ. Ce gros plan proprement rayonnant rejoue ainsi sur la toile de l'écran l'apparition légendaire de la « vraie image ». Bien d'autres films magnifient leurs gros plans du Christ, notamment en retardant la première occurrence qui, la plupart du temps, a lieu lors du baptême. C'est un *topos* que de filmer Jésus au loin, de dos ou en amorce avant de révéler son visage par un gros plan souvent souligné d'un *punctum* musical, au moment même où Jean-Baptiste le reconnaît symboliquement<sup>37</sup>. Mais certains films vont filer ce motif du gros-plan christique de manière particulière, ainsi qu'en attestent deux exemples. À commencer par *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965) dont tous les plans, en format Cinémascope, sont extrêmement composés. Aussi le gros plan y est-il extrêmement rare et significatif : on le choisit notamment lors du baptême, pour révéler le visage de Jésus, puis lorsqu'il décide de commencer à prêcher (un gros plan en ombre chinoise vient intensifier l'évènement). Sa mort sur la croix nous est également exprimée par un gros plan de nature insolite : au moment de la mort du Christ, le plan cadré sur le visage du Crucifié subit un arrêt sur image. Au lieu de retomber sur son torse, la tête du Christ semble « s'imprimer » sur la pellicule, y laisser sa « sainte trace ». Et cette manière de signifier la mort du Christ a fait école dans quelques autres films, tels que *Matthew* (Reghardt Van den Bergh, 1997) ou *Color of the Cross* (Jean-Claude La Marre, 2006) : un arrêt sur image identique, long de plusieurs secondes, vient autonomiser le gros plan mortel de Jésus, le faisant échapper à la chaîne des photogrammes comme pour inscrire la Sainte Face dans un au-delà cinématographique<sup>38</sup>. Le second exemple concerne *Jesus de Nazareth* (1977)

37. Le film le plus caricatural à cet égard est sûrement *Matthew* (Regardt van den Bergh, 1997), qui exploite même l'indistinction du reflet de Jésus dans le Jourdain.

38. Il semble que le procédé ait été initié par *La Ricotta* (Pier Paolo Pasolini, 1963), deux ans avant le film de George Stevens, en lien avec un questionnement sur la transposition entre peinture et cinéma et la problématique du tableau vivant. Voir ROBERT Valentine, « La pose au cinéma. Film et tableau en corps à corps », in *Figures de l'art*, n° 22 (« Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène »), octobre 2012, p. 73-89.



de Franco Zeffirelli, qui tout au long du film élabore ses gros plans de Jésus dans le sens d'une mystification iconique et sacrée. Conjugué à des éclairages qui miment le nimbe christique et à un jeu d'acteur extrêmement hiératique, ce type de plan semble toujours faire allusion à la Sainte Face. Or, la métaphore prend un caractère explicite à la fin : le film se cristallise dans un ultime gros plan du Christ, qui, en regard caméra, s'adresse directement au spectateur pour annoncer sa proximité éternelle. Alors survient un fondu enchaîné qui, derrière le gros plan en train de s'effacer [Fig. 43, ci-dessous], fait apparaître une image du linceul sur laquelle défile le générique de fin. Cette association advient comme un acte d'énonciation qui exhibe la continuité entre les plans



Fig. 43 : *Jésus de Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977, photogramme.

et le suaire, et explicite le lien que ces gros plans cinématographiques tissent avec l'empreinte acheiropoïète<sup>39</sup>.

#### LA SAINTE FACE CENSURÉE

Enfin, l'élément sûrement le plus intéressant concernant la représentation du visage du Christ au cinéma réside dans le fait qu'il y ait été frappé d'interdit. Les gros plans sur Jésus dont nous venons d'évaluer les références plus ou moins explicites à la Sainte Face ont, de fait, connu une éviction dans le cinéma dominant dès la fin des années 1920, et surtout entre 1950 et 1960. On peut ainsi citer plus d'une dizaine de films dans lesquels le réalisateur s'échine à mettre en scène Jésus sans jamais révéler son visage à l'écran<sup>40</sup>. Devant un tel systématisme, il est légitime de se demander si cette absence de gros plan du Christ répond à une censure officielle. D'autant qu'une loi cinématographique interdisant la matérialisation du Christ à l'écran existe bel et bien entre 1913 et 1961 – en connaissant diverses reformulations<sup>41</sup>. Mais il s'agit d'une législation qui,

39. Si dans *L'Évangile selon Saint Matthieu* (1964), Pier Paolo Pasolini filme Jésus presque uniquement en gros plan, c'est une caractéristique stylistique qui traverse tout le film : la quasi-totalité des acteurs, non professionnels et non maquillés, seront filmés dans cette proximité brute et naturaliste, en un noir-blanc qui accentue les textures, avec une caméra portée aux mouvements abrupts et des ruptures de montage qui exhibent la matérialité du dispositif filmique lui-même. L'usage du gros plan ne répond donc à aucune mystification – l'imaginaire magique de l'apparition de la Sainte Face n'est nullement sollicité ici – en revanche on peut y déceler une exaltation de la trace, du marquage indélébile et concret de la physiognomie de Jésus.

40. *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925) ; *The Great Commandment* (Irving Pichel, 1939) ; *Barabbas* (Alf Sjöberg, 1953) ; *The Robe* (Henry Koster, 1953) ; *Salome* (William Dieterle, 1953) ; *The Power of the Resurrection* (Harold D. Schuster, 1958) ; *La Espada y la Cruz* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1958) ; *The Big Fisherman* (Frank Borzage, 1958) ; *Ben Hur* (William Wyler, 1959) ; *Give us Barabbas!* (George Schaefer, 1961) ; *Barabbas* (Richard Fleischer, 1961) ; *Ponzio Pilato* (Irving Rapper & Giampaolo Callegari, 1962).

41. Notons tout d'abord qu'en Angleterre, le Lord Chamberlain's Office a toujours considéré comme « hors-la-loi » la représentation de Dieu ou du Christ sur scène (Voir BROWN DOWNEY Katherine, *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide and Censorship of Biblical Drama*, New York, Continuum, 2004). Lorsque le BBFC (British Board of Film Censors) se constitue en 1913, il n'a pour statut que deux règles, ainsi formulées : « Pas de nudité ni de personnification du Christ » (SMITH Sarah J., *Children, Cinema and Censorship. From Dracula to the Dead End Kids*, Londres/New York, I. B. Tauris, 2005, p. 25) ; en 1916, lorsque ce même BBFC se dote de nouveaux statuts qui comprennent 43 règles, la quarante-troisième interdit « la matérialisation de la figure conventionnelle du Christ » (*ibid.*, p. 180) ; en 1926, lorsque les critères du BBFC se systématisent en véritable « code de censure » à 73 critères répartis suivant les genres de films, le premier de la liste est « la figure du Christ matérialisée »

en plus d'être contournable<sup>42</sup> et de ne rien préciser quant à la question de la face, bannissant de l'écran le corps du Christ en son entier, n'a cours qu'au sein de l'industrie cinématographique britannique. Elle ne franchira jamais l'Atlantique, au contraire : en 1929, à l'heure de constituer le Code Hays, autrement dit le premier code de censure officiel et unifié des États-Unis, le prêtre qui se charge de sa rédaction, Daniel A. Lord, avait précisément été le conseiller religieux de Cecil B. DeMille sur le film *The King of Kings* en 1927<sup>43</sup>. Le fait de personnifier Jésus à l'écran ne lui pose donc aucun problème, au contraire : donner un corps et un visage filmique au Christ demeurera toujours parfaitement légal aux États-Unis et hors des frontières britanniques.

L'usage consistant à rejeter la face du Christ hors-champ n'en reste pas moins systématique. Le premier film à activer ce principe est *Ben Hur*, dans la version de 1925 signée par Fred Niblo. Au décalage narratif, qui dirige l'attention non sur Jésus mais sur un personnage secondaire dont le destin va simplement croiser celui du Christ, le film associe un déplacement visuel : de Jésus, on ne verra pas le visage mais la main, la silhouette, et le rayonnement puisque l'éclairage revêt Jésus d'une aura qui permet de signifier et magnifier sa présence. Or, ce film s'inspire directement d'une adaptation théâtrale de *Ben Hur* montée en 1899 – date à laquelle, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, plusieurs états américains (dont New York) interdisaient les pièces de théâtre représentant Jésus. Pour contourner la censure, la pièce usait d'un procédé insolite qui consistait à faire incarner Jésus, non par un acteur, mais par un éblouissant rayon de lumière<sup>44</sup>, s'appropriant ainsi un peu de l'immatérialité des projections cinématographiques valorisées alors. Le film, bien qu'hollywoodien et donc

---

(*ibid.*, p. 181) ; enfin en 1961, le BBFC supprime cette règle en tolérant la sortie du film *King of Kings* de Nicholas Ray (ROBERTSON James C., *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action, 1913-1972*, Londres, Routledge, « Cinema and Society », 1989, p. 33).

42. Les films *Intolerance* (Dark W. Griffith, 1916), *Civilization* (Thomas H. Ince, 1916) et *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927) qui personnifient le Christ trouveront le moyen d'être exploités en Angleterre, contournant la censure en obtenant des permissions spéciales. Voir ROBERTSON James C., *The Hidden Cinema*, *op. cit.*, p. 8-9, 10-12 et 32-33.

43. GRACE Pamela, *The Religious Film. Christianity and the Hagiopic*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 25.

44. Le script de cette célèbre production de Klaw & Erlanger mise en scène par Joseph Brooks, qui tourne dès 1899 (soit dix-neuf ans après la sortie du roman de Lew Wallace) et jusqu'en 1921 (soit quatre ans avant le film de Niblo), a été réédité : YOUNG William, « Ben Hur (Play) », in *Playing Out the Empire. Ben-Hur and Other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology*, MAYER David (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 189-290.



libre de matérialiser Jésus, reconduit le procédé théâtral et l'affine puisque Niblo donne au personnage, non seulement une aura, mais aussi des fragments de corps (un bras, une main, une silhouette) récupérant ce qui était une contrainte en une ressource formelle, en jouant des possibilités cinématographiques (le refus du gros plan, le hors-champ) pour donner au personnage une présence corporelle sans toutefois personnifier son visage.

Ce film ne fait pas école tout de suite – deux ans après *Ben Hur* sortira notamment *The King of Kings* de Cecil B. DeMille, qui, comme nous l'avons vu, ne lésine pas sur la révélation du visage du Christ à l'écran et fait l'objet d'une diffusion et d'un succès inégalé. L'on peut supposer que d'autres influences aient été nécessaires à la généralisation du procédé. Il se peut notamment que les stratégies de la censure britannique aient été inventives et servi d'exemples, comme avec *Golgotha* (Julien Duvivier, 1935), film français qui semble avoir connu une exploitation anglaise dans une version dont tous les gros plans christiques avaient été retirés ou floutés<sup>45</sup>. Ce geste de censure aurait-il encouragé les Américains à anticiper le procédé pour s'assurer une diffusion maximale, y compris sur le Vieux Continent ? Notons également qu'en 1946, lorsqu'Abel Gance commence sa *Divine Tragédie*, il prévoit d'emblée de faire « [...] des prises de vue qui permettront un montage spécial dans lequel le Christ n'apparaîtra pas » afin que son film puisse exister dans une deuxième version « protestante » et ainsi « attei[ndre] tous les peuples<sup>46</sup> ». La prudence religieuse ou économique est donc à considérer, mais force est de constater que la disparition du visage du Christ à l'écran répond aussi à un argument esthétique, en ayant stimulé la créativité des réalisateurs. Déjà en 1925, lorsque Fred Niblo met en scène *Ben Hur*, il est conscient du pouvoir de ce masquage en termes de renouveau de l'iconographie christique. Il se plaît en effet à revisiter la composition picturale sûrement la plus établie, la *Cène* de Léonard de Vinci, reproduite dans un tableau vivant filmé, à ce détail

45. DUMONT Hervé, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris/Lausanne, Nouveau monde éditions-Cinémathèque suisse, 2009, p. 403. Il n'informe pas cette mention de références, et le British Film Institute ne conserve aucune copie de ce type, mais il semble que Pamela Grace ait bel et bien visionné cette version censurée, au vu de sa description du film dans *The Religious Film*, *op. cit.*, p. 31 : « En s'alignant sur la tendance contemporaine consistant à éloigner la caméra de Jésus, *Golgotha* montre le Christ principalement dans des plans d'ensemble, de profil ou de dos. Les rares gros-plans frontaux sont brefs et flous. »

46. GANCE Abel, *Notice S.I.C.A.F.*, Association du film *La Divine Tragédie*, 1<sup>er</sup> mars 1949.

près que Judas est décalé, replacé juste devant Jésus pour dissimuler ses traits<sup>47</sup>. Les films des années suivantes exploreront toutes les ressources de ce code visuel, en cherchant les prises de vues les plus inédites. Plusieurs de ces élaborations esthétiques peuvent être citées ici, telles que les apparitions furtives et indirectes du Christ dans le *Ben Hur* réalisé plus de trente ans plus tard par William Wyler (1959) – notamment le reflet du crucifié qui surgit lors d'un brusque éclair d'orage, rapetissée et inversée dans la flaque de sang qui cerne le pied de la croix, ou tels que les flashes caravagesques de la scène de flagellation dans *Barabbas* (Richard Fleischer, 1962) qui, à l'inventivité des points de vue, mêle des jeux d'ombre et de lumière pour montrer ce corps sans visage, mais non sans pathos. L'une des stratégies filmiques les plus remarquables à cet égard consiste à faire partager au spectateur la vision subjective de Jésus, ce qui permet non seulement de ne pas dévoiler son visage (puisque l'on voit par ses yeux), mais aussi d'accéder très concrètement au précepte théologique de Paul incitant à « revêtir Jésus-Christ » (Rom. 13 :14). Si cette caméra subjective christique est utilisée très ponctuellement dans le *Ben Hur* de 1925, et presque systématiquement dans *The Great Commandment* (Irving Pichel, 1939), Abel Gance, pour sa version protestante de la *Divine Tragédie*, prévoit de généraliser cette modalité à l'échelle de tout le film : « Nous avons, prête pour cette œuvre, une technique nouvelle : celle de faire que le Christ devienne l'appareil lui-même, pendant toute la Passion, et que tous les éléments autour de l'appareil fassent, en somme, que ce soit le public lui-même qui subisse la Passion<sup>48</sup>. » Mais cette méthode semble avoir conservé son caractère inédit jusqu'à la sortie du court-métrage *The Cross* (Lance Tracy, 2001) qui a précisément proposé une version de la Passion tournée (presque) entièrement en caméra subjective, en vantant les résonances dévotionnelles de cette identification optique et narrative à « l'Homme de douleurs<sup>49</sup> ».

47. Voir l'illustration et mon commentaire développé dans ROBERT Valentine, « Quand le film raconte l'image. Variations cinématographiques autour de *La Cène* de Léonard de Vinci », dans *Cahiers de narratologie*, n° 16, (« Images et récits »), mai 2009, URL: <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=956>, § 21-23.

48. GANCE Abel, « Préface à la *Divine Tragédie* », in *Résumé synthétique de la Divine Tragédie* (tapuscrit avec corrections/annotations manuscrites, 1947, p. -A-.

49. La pochette du dvd (© 2001, Kingdom News Network) apostrophe le spectateur en ces termes : « Marchez dans les pas de Jésus, ressentez sa crucifixion [...]. Entrez dans cette expérience physique, émotionnelle et spirituelle ».

Ainsi ce code, nouveau et cinématographique, qu'est l'éviction écranique du visage de Jésus suscite une recherche esthétique très riche, et renouvelle l'iconographie. Quant à déterminer si cet interdit du gros plan christique a été influencé par la Sainte Face... Notre parcours aura montré qu'un gros plan filmique sur Jésus (surtout après *The King of Kings* ou *Jésus de Nazareth*) est rarement détaché de toute référence aux apparitions acheiropoïètes du visage du Christ – cet héritage n'en devenant que plus prégnant lorsque l'acteur investit spirituellement son incarnation, ou lorsque le réalisateur exalte dans son utilisation du dispositif cinématographique une dimension révélatrice. Éviter ces gros plans, est-ce donc un moyen de jouer la toile (du film) contre la toile (du suaire) ? Il semble en tout cas que la Sainte Face ait trouvé une certaine thématization dans cette exploration du point de vue, du mouvement et du hors-champ qui loge le mystère de l'apparition christique dans un invisible cinématographique.



# Sainte Face

visage de Dieu, visage de l'homme  
dans l'art contemporain (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)

sous la direction  
de Paul-Louis Rinuy et Isabelle Saint-Martin  
avec la collaboration de Caroline Levisse

Cet ouvrage interdisciplinaire réunit des historiens de l'art et des religions, des spécialistes d'esthétique et des artistes autour du thème de la Sainte Face afin d'en examiner la postérité et les réemplois depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et d'analyser, plus largement, la quête du visage de Dieu dans l'art contemporain. Alors que cette image paradoxale a suscité de nombreuses publications pour les périodes médiévale et moderne, aucune étude d'ensemble ne s'y est attachée pour la période contemporaine.

Les variations de statut de cette représentation au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, entre héritage et recréation, sont confrontées à l'apport crucial des photographies du Suaire de Turin. Les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle voient ressurgir ce motif chez des artistes aussi importants que Jawlensky, Rouault, Matisse ou Manessier.

La multiplication picturale de la figure christique invite à ouvrir la perspective jusqu'à la thématique de l'autoportrait en Christ, et à inclure les « surpeintures » de Rainer, l'art vidéo, le cinéma, et les innombrables variations photographiques qui ne cessent d'interroger aujourd'hui encore l'énigme de la Sainte Face.



[www.pressesparisouest.fr](http://www.pressesparisouest.fr)

30 €



9 782840 161905

isbn : 978-2-84016-190-5



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST