

il canone cinematografico the film canon

a cura di/*edited by*
Pietro Bianchi
Giulio Bursi
Simone Venturini

FilmForum/2010

Dipartimento
di Storia e Tutela
dei Beni Culturali
DAMS/Gorizia
Università
degli Studi di Udine

Forum



Les Passions filmées: des codes en appropriation, un cinéma en canonisation

Dans la présente étude, nous entendons démontrer que le Canon biblique, et les conventions iconographiques qui lui ont été associées, furent à l'origine de la constitution de l'un des premiers canons filmiques.

Standardisation et intrication

Durant les premières années du cinématographe, les films représentant la vie du Christ n'étaient pas, dans les catalogues des éditeurs, autonomisés en catégorie; on les regroupait sous des séries englobantes – telles que chez Gaumont les «sujets religieux»,¹ chez Pathé les «scènes religieuses et bibliques»² sinon les «scènes à grand spectacle»³ – et l'on ne vendait pas forcément ces bandes en un seul lot – les tableaux en étaient souvent proposés par sous-groupes, si ce n'est à la pièce.⁴ Malgré cela, arguant de l'importance de la place qu'occupaient ces films sur la vie de Jésus dans la production du cinéma des premiers temps, André Gaudreault postule que l'on «peut à juste titre les considérer comme ayant constitué un véritable genre, en bonne et due forme».⁵ De fait, nous pouvons vérifier une dynamique saisissante d'engendrement et de standardisation de ces productions. Usant de titres semblables (qui inciteront les historiens du cinéma à parler de ces bandes sous l'épithète englobante de «Passions»),⁶ presque toutes les compagnies réalisent une vie du Christ entre 1897 et 1907 – on peut citer La Bonne Presse, Lumière, Pathé, Gaumont et Outre-Atlantique Klaw&Erlanger, l'Eden Musee, Lubin, etc. Certaines compagnies en proposent même plusieurs versions, à l'instar de Pathé qui, au fil des ans, transforme sa *Vie et Passion du Christ* en lui adjoignant des «tableaux complémentaires»,⁷ ou en tournant à nouveau la série avec des scènes, des acteurs et des décors distincts et cependant très semblables aux précédents, suivant une tendance qui consiste – ainsi que l'ont décrite André Gaudreault et Philippe Gauthier – à «faire du neuf avec du vieux»⁸ pour entretenir et cultiver au mieux le succès alors remarquable de ces films

christiques. L'imitation a donc cours entre les différentes Passions d'une même firme, mais se joue avant tout entre les compagnies. Ce n'est qu'après avoir assisté à la première de *The Horitz Passion Play* de Klaw & Erlanger et y avoir «décel[é] une véritable occasion pour [son] établissement»⁹ que le directeur de l'Eden Musée crée sa propre version de la vie de Jésus. Si la *Vie du Christ* d'Alice Guy voit le jour, c'est pour que «Léon Gaumont puisse se targuer de produire une œuvre aussi riche et ambitieuse que celle produite par Pathé».¹⁰ Cet esprit de concurrence est à l'origine de la plupart de ces films, chaque compagnie visant à aligner sa production sur la Passion concurrente. L'efflorescence de ces bandes christiques est donc le résultat d'une émulation qui passe par l'imitation; les solutions et procédés de mise en scène étant repris d'un film à l'autre. D'ailleurs les pratiques des exploitants prouvent combien ces Passions se ressemblent entre elles, ayant pour habitude de croiser et mêler les versions, en créant ce que Tom Gunning a appelé des «Passions-Frankenstein»,¹¹ autrement dit des montages où les différents tableaux proviennent de séries différentes mais ne sont pas considérés comme hétérogènes, répondant à des normes communes au point d'en devenir interchangeables.¹²

Or, de ces normes qui traversent les Passions, nous faisons, premièrement, l'hypothèse qu'elles se construisent par *appropriation* de codes définis au sein d'autres séries culturelles – le Christ étant de fait la figure la plus prisée et la plus codifiée dans l'histoire des arts – et, deuxièmement, qu'elles seront explicitement instituées en *canon filmique* au cours des années dix, au sein des premières tentatives visant à légitimer le cinéma comme un art.

Reprises et appropriations

Le sujet des Passions – l'élément fédérateur essentiel du «genre» – se décline suivant une structure narrative invariablement fondée sur la segmentation de la vie de Jésus en épisodes célèbres, annoncés par des titres aux déterminants définis («La Fuite en Egypte», «L'Entrée à Jérusalem», «La Flagellation», etc.). Si le contenu et la succession chronologique de ces scènes se réfèrent au Canon biblique, le fractionnement en épisodes, leur éléction et leurs intitulés sont directement hérités des cycles iconographiques traditionnels, en particulier les chemins de croix – peints, sculptés, gravés ou même projetés, puisque la lanterne magique était très utilisée pour la divulgation catéchétique¹³ – et les bibles illustrées, que l'on peut considérer comme des cycles iconographiques «portatifs» très en vogue au XIX^e siècle. Par ailleurs, l'un des référents incontournables de ces récits filmiques réside dans les Passions théâtrales (aussi appelées «Mystères de la Passion») qui connaissent à la fin du XIX^e un succès insensé et dont les scénarios dramatiques sont structurés en tableaux du même type – en témoigne la structure de la Passion la plus célèbre, jouée chaque décennie depuis le XVII^e dans la ville d'Oberammergau et considérée alors comme le «modèle des modèles».¹⁴ Les scripts des Passions théâtrales nourrissent directement les films reconstituant la vie de Jésus, au point que certains sont ou se font passer pour de simples captations de ces spectacles tant recherchés, en en reprenant l'appellation – le directeur de l'Eden Musée va même éhontément nommer *The Passion Play of Oberammergau* et diffuser à titre de captation du fameux mystère bavarois sa production tournée en secret sur le toit d'un immeuble new-yorkais à partir du script d'une Passion théâtrale américaine.¹⁵

Cet intertexte iconographique et théâtral a des répercussions d'ordre esthétique. La mise en scène *visuelle* des tableaux filmiques est en effet redevable de ces spectacles scéniques, qu'elle tente d'imiter dans leurs principes fastueux et impressionnants. L'on peut ainsi constater, entre les Passions cinématographiques et théâtrales – notamment celle, emblématique et documentée, d'Oberammergau – une même monumentalité des décors alliée à une même surabondance de figurants nécessitant des vues d'ensemble très larges, un même luxe des costumes, de mêmes trucages et de mêmes postures. Notons en effet que le jeu d'acteur propre aux Passions filmées des premiers

temps se caractérise par son hiératisme: les figurants enchaînent les poses dramatiques, rythmant leur mouvement de légères stases qui, dans *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* éditée par Lumière en 1897, culminent même dans une immobilisation finale au terme de chaque prise de vue. Ce type de jeu *posé* était alors courant au théâtre,¹⁶ mais trouvait toute son ampleur dans les Passions théâtrales où, suivant la tradition inchangée des mystères médiévaux, les acteurs, pendant de longues déclamations du chœur, jouaient sans mot dire ou s'immobilisaient en «figures vivantes».¹⁷ Selon Noël Burch, ce jeu pantomimique et «bonimenté» est la justification-même de l'énorme attrait qu'a eu le cinématographe pour ce type de spectacle.¹⁸

Non sans lien avec ce hiératisme gestuel qui contribue à «iconifier» les corps filmés,¹⁹ l'un des éléments esthétiques les plus remarquables concernant les Passions cinématographiques consiste à calquer la composition de certains de leurs *tableaux*²⁰ sur une iconographie préétablie, reprise aux bibles illustrées,²¹ à l'imagerie sulpicienne ou à la «grande» peinture d'histoire, toutes deux popularisées via la gravure, les images d'Épinal ou la lanterne magique. Et parmi ces séries culturelles avec lesquelles interfère le cinématographe naissant, il faut surtout citer les tableaux vivants,²² l'un des spectacles du genre les plus célèbres étant précisément *La Vie de Jésus et la Passion en 18 tableaux vivants d'après les grands maîtres de l'art chrétien* proposée par le Musée Bonnefois dans les foires de toute l'Europe dès 1894.²³ On ne peut donc savoir combien d'intermédiaires ont joué entre le tableau peint et le tableau filmique, mais le lien est souvent manifeste, à l'instar des *Christ devant Pilate* du peintre Munkácsy et de la firme Pathé (figg. 25-26).

Variations et dépossession

L'exemple sûrement le plus remarquable de cette appropriation iconographique concerne le tableau de Luc-Olivier Merson intitulé *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, qui, montrant la Sainte Famille traquée par Hérode faire une halte entre les pattes du sphinx, mêle habilement l'iconographie traditionnelle à l'égyptomanie contemporaine (fig. 27). Présentée au Salon de 1879, la toile connaît un tel succès que le peintre en fait immédiatement des répliques peintes et gravées, qui gagnent une diffusion exceptionnelle.²⁴

Dès 1897, la Passion Lumière s'approprie cette composition pour faire de sa fuite en Égypte un vrai tableau vivant (fig. 28), dont le symbolisme est dramatisé par l'arrivée des soldats d'Hérode qui, infatigables, parviennent jusque là pour tuer l'Enfant, mais, face à l'aura de cette *coalition mystique*, se prosternent subjugués. Les Passions Pathé reconduisent le motif, tant entre 1902 et 1905 – avec un sphinx un peu approximatif (fig. 29) – qu'en 1907 – cette fois avec une surabondance de détails archéologiques (fig. 30) – en ponctuant cette allégorie syncrétique de la protection divine par l'apparition d'un ange, qui, en surimpression, fait culminer ce *tableau* dans un effet cinématographique. La portée emblématique de cette scène est telle que la firme la choisit pour affiche de la série, produisant ainsi un étrange retour au pictural: la composition de Merson retrouve un support peint et imprimé, mais à titre de produit doublement dérivé.²⁵

Le peintre ne ripostera qu'en 1913, portant plainte pour plagiat à l'encontre du cinéaste Louis Feuillade. Car dans le paysage filmique des années 1910, les Passions et leurs procédés ne s'éteignent pas, mais au contraire s'officialisent. Le destin cinématographique de cette Sainte Famille au sphinx s'y perpétuera donc. Tout d'abord dans ce film de Feuillade, *La Nativité* (1910, fig. 31), qui suscite le procès évoqué (soldé par un non-lieu en 1919).²⁶ Les protestations de Merson ne semblent cependant pas inquiéter les cinéastes, qui continuent à cultiver le motif en modèle, à l'instar de Maurice-André Maître en 1913 (fig. 32) ou de Sidney Olcott, qui dans *From the Manger to the Cross* (1912) tourne la scène sur place, en Égypte, de même que Giulio Antamoro qui dans *Christus* (1916) décline la composition en deux temps: abritant la Sainte famille dans le sein des sphinx de Karnak, et réservant celui de Louxor à la méditation solitaire du Christ adulte. Cet exemple iconographique

emblématique montre donc combien la dynamique d'appropriation et de circulation qui préside à la création de ces Passions parvint à faire d'une composition picturale un motif cinématographique, et combien les années 1910 marquent, non pas une extinction, mais un redéploiement des conventions propres à ce «genre» filmique.

Affirmation et légitimation

Dans les années 1910, époque où bien des films disparaissent après le temps de leur projection, les Passions avaient pour coutume d'être ré-exploitées d'année en année, à Noël et à Pâques, avec un succès inexorable. Une coloriste ayant travaillé chez Pathé entre 1911 et 1927 affirme que «chaque année, la *Vie du christ* qui se louait beaucoup était à refaire au pochoir»;²⁷ et si le film de Feuillade, *La Nativité*, sort en 1910, c'est lors d'une projection organisée pour Noël 1913 que le peintre Olivier Merson le découvre et constate le «plagiat» de son tableau.²⁸ Ces projections régulières sont considérées comme édifiantes, sur un plan non seulement moral, mais aussi esthétique. En effet, les Passions acquièrent, dès les années 1910 un statut d'exemple pour les autres productions cinématographiques. Ce n'est pas un hasard si le film de Feuillade, plutôt qu'un autre, suscite un procès: la *Nativité* appartient à une série dite du Film Esthétique, qui voit le jour chez Gaumont précisément en 1910, et qui a pour but d'éditer «un film mieux réussi, plus parfait que les autres, qui, par ses qualités de conception et d'exécution [...] procède [...] de l'art du peintre» et «promet d'être une œuvre d'art véritablement picturale».²⁹ Une revendication de légitimation artistique des films s'établit donc explicitement, et les codes élaborés au sein des Passions des premiers temps – dont on a montré combien ils «procédaient» des autres arts – répondent parfaitement à cette ambition. Ainsi *La Nativité* de Feuillade, l'un des premiers films étiquetés «Films esthétiques», est-il calqué sur les normes des vies de Jésus existant depuis la fin du XIX^e: il reconduit une même structuration par scènes, un même hiératisme du jeu, une même ligne fastueuse dans les décors, figurants et costumes, enfin une même fidélité à l'iconographie picturale. Et le cas de Feuillade n'est pas isolé, au contraire: la Société du Film d'Art, qui inaugure en 1908 cette revendication à produire des films artistiques, inscrit immédiatement dans son corpus un *Baiser de Judas* (André Calmettes) suivi en 1911 d'un *Jésus de Nazareth* (André Calmettes et Henri Desfontaines) qui retrouvent les normes des Passions des tout premiers temps, tandis qu'une autre société de production en quête de légitimation artistique (fondée en 1910 par le décorateur Pathé Henri Andréani) s'intitule précisément *Le Film biblique*. Le meilleur exemple de cette modélisation reste sûrement le film de Maurice-André Maître qui sort chez Pathé en 1913 et n'est rien moins qu'un *remake*, plan par plan, de la Passion Pathé antérieure signée par Ferdinand Zecca.³⁰

Cette perpétuation des codes des Passions des premiers temps tout au long des années dix et jusqu'à des films comme *Der Galiläer* de Buchowetzki (1921) ou *I.N.R.I.* de Robert Wiene (1923) a été identifiée par des auteurs tels que Charles Keil ou Reinhold Zwick, mais dans le sens téléologique d'un «retard stylistique».³¹ A notre sens, au contraire, ce phénomène doit être envisagé comme une reconduction consciente et volontaire de ces codes qui, établis au tournant du siècle, sont reconnus comme porteurs en termes de «supplément d'art» et de légitimité qu'ils apportent au cinéma. Le film *Christus* (Giulio Antamoro, 1916) le démontre de manière exemplaire.

Canonisation

Si certains commentateurs, à l'instar d'Aldo Bernardini, ont remarqué la filiation entre *Christus* et les Passions des premiers temps, c'est dans une veine téléologique essentiellement dépréciative.³² Cependant, ces traits stylistiques qui «relie[nt] *Christus* à la longue tradition des 'séries' édifiantes sur la vie du Christ»³³ étaient

résolument revendiqués à l'époque de sa sortie. En premier lieu au sein même du film, qui, de façon réflexive, manifeste certains de ses principes, notamment celui consistant à reprendre des compositions célèbres sur le mode du tableau vivant. Posés pendant plusieurs secondes par des comédiens au jeu profondément hiératique, ces *tableaux* sont précédés d'intertitres référençant le modèle original,³⁴ tandis que le principe global en est annoncé dans le plan d'ouverture, qui cite l'*Annonciation* de Fra Angelico et autour duquel advient, par surimpression, un encadrement pictural.³⁵ Ostensiblement signé par les grands noms de la littérature et de l'aristocratie italienne, titré dans un latin biblique *Christus* et affublé du sous-titre *Poème iconographique en trois mystères*, ce film prétend à une «ligne artistique» exemplaire, nourrie de références tant littéraires que visuelles. Mais ce sont essentiellement les discours qui l'entourent qui achèvent d'ériger ses codes au statut de canon filmique.

*Quand vous verrez l'art incomparable avec lequel sont composés la plupart des tableaux, l'harmonie des groupements, le style souverain en toutes choses, alors vous devinerez quel effort presque surhumain ont fait les créateurs et les collaborateurs de ce chef-d'œuvre. Il n'est pas, jusqu'à ce jour, de plus bel exemple à citer pour ceux qui veulent travailler à l'élévation de cet art nouveau, [...] cet art du cinéma qui peut devenir, doit être et sera le grand instructeur des peuples.*³⁶

La rhétorique grandiloquente de ce discours promotionnel, marquée par une isotopie de l'art, de l'édification et de l'innovation, trouve un écho direct dans la presse qui considère *Christus*, garant d'«érudition» et de «maestria artistique», comme un «chef d'œuvre d'art chrétien» qui «fait revivre quelques-uns des plus beaux tableaux de l'art pictural» et dont le «travail esthétique» est comparable à celui, révérend, de la bible illustrée de James Tissot, tandis que la «simplicité hiératique» du jeu d'acteur est loué comme permettant de rattacher cette imagerie et ses «figures» à l'iconographie religieuse et artistique canonique.³⁷ A échelle internationale, ces caractéristiques seront univoquement érigées en modèle filmique, vanté comme «le point culminant atteint par l'art cinématographique» ou «le plus magnifique exemple à citer [pour] la rénovation et la noblesse de cet art».³⁸ Ces discours confèrent ainsi à ces traits stylistiques – vantés comme «nouveaux» alors qu'ils perpétuent des normes élaborées au sein des Passions des tout premiers temps – une certaine dimension théorique, les jugeant capables de forger un art cinématographique aussi légitime, travaillé et «sérieux» que les autres arts. Nous avons donc saisi, à la fois dans ses mouvements d'émergence, d'appropriation, de circulation et d'affirmation, un *canon* cinématographique forgé à l'aune de ceux iconographiques et bibliques, qui permettent d'investir le terme «Canon» de toutes les résonances esthétiques et ecclésiastiques propres à son étymologie – et ainsi de lui rendre sa majuscule.

Illustrations

25. Mihály Munkácsy, *Le Christ devant Pilate*, 1881 (h/t, 417x636 cm, Musée Déri, Debrecen).
26. *Vie et Passion du Christ* (prod. Pathé, c. 1902-1905).
27. Luc Olivier Merson, *Le Repos pendant la fuite en Egypte*, 1879 (h/t, 77x133cm, Musée des Beaux-Arts, Boston).
28. *La Passion du Christ* (Georges Hatot, prod. Lumière, 1897).
29. *Vie et Passion du Christ* (prod. Pathé, c. 1902-1905).
30. *Vie et Passion de N. S. Jésus-Christ* (Ferdinand Zecca, prod. Pathé, 1907).
31. *La Nativité* (Louis Feuillade, prod. Gaumont, 1910).
32. *Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (Maurice-André Maître, prod. Pathé, 1913).

Notes

¹ Le livret édité par *L. Gaumont & Cie.* en complément de *La Naissance, la Vie et la Mort du Christ* (Alice Guy, 1906) et conservé à la Bibliothèque du film mentionne en ouverture «extrait de la série des sujets religieux».

² Le livret édité par *Cinématographe Pathé Frères Paris* en complément de la *Vie et Passion de N. S. Jésus-Christ* (Ferdinand Zecca, 1907) l'inscrit dans la «10ème série: scènes religieuses et bibliques» (document conservé à la Bibliothèque du film).

³ C'est dans cette catégorie que le catalogue Pathé n° 4 de mars 1902 présente sa *Vie et Passion du Christ* en seize tableaux. Voir Henri Bousquet, *Catalogue Pathé: des années 1896 à 1914*, H. Bousquet, Bures-sur-Yvette 1996, p. 856.

⁴ La compagnie Pathé, par exemple, propose ses *Vies et Passions du Christ* en série complète mais également en séries plus courtes «comprenant les scènes les plus intéressantes et nécessaires»: 9 tableaux au lieu de 16 en 1900 (*Idem*, p. 855); 12 ou 20 tableaux au lieu de 32 en 1903 (catalogue cité par André Gaudreault, *Editing: tableau style*, dans Richard Abel (sous la direction de), *Encyclopedia of early cinema*, Routledge, London/New York 2005, p. 210). Ce catalogue de mai 1903 précise d'ailleurs que chaque tableau peut également être vendu à la pièce (*Ibidem*). A propos des premières Passions américaines, Charles Musser a montré que même lorsqu'elles n'étaient offertes qu'en un seul lot, les exploitants décidés parvenaient souvent à n'acheter que les tableaux qu'ils voulaient et qu'à partir de 1901 «la compagnie Edison vendit officiellement ces films séparément, scène par scène» (Charles Musser, *Les Passions et les Mystères de la Passion aux Etats-Unis (1880-1900)*, dans Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (sous la direction de), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Payot/Presses de l'Université Laval, Lausanne/Sainte-Foy 1992, p. 175).

⁵ André Gaudreault, *La Passion du Christ: une forme, un genre, un discours*, dans Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (sous la direction de), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, cit., p. 90.

⁶ Nous reviendrons sur l'héritage dramatique d'une telle locution, qui se manifeste directement en anglais, où le terme consacré pour désigner ces films est «Passion Play».

⁷ Le supplément au catalogue Pathé édité en septembre 1905 ajoute deux tableaux à la série de mai 1902 en stipulant que «ces deux bandes [*La Pêche miraculeuse* et *La Transfiguration*] constituent deux tableaux complémentaires de la bande *La Passion* que nous avons éditée il y a déjà quelque temps». Voir Henri Bousquet, *Catalogue Pathé: des années 1896 à 1914*, cit., p. 878.

⁸ André Gaudreault et Philippe Gauthier, *De la nouveauté des Passions filmées du cinéma des premiers temps. Ou: comment faire du neuf avec du vieux...*, dans Alain Boillat et alii, *Jésus en représentations. Romans, films arts visuels au XXème siècle*, Infolio, Paris (à paraître).

⁹ Charles Musser, *Les Passions et les Mystères de la Passion aux Etats-Unis (1880-1900)*, cit., p. 169.

¹⁰ «Alice Guy – la première» dans Pierre Philippe, Agnès Bertola (sous la direction de), *Gaumont, le cinéma premier (1897-1913) [livret]*, CNC/Gaumont vidéo, Paris 2008, p. 31.

¹¹ Tom Gunning, *Passion Play as Palimpsest: the Nature of the Text in the History of Early Cinema* dans Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (sous la direction de), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, cit., pp. 102-103.

¹² Ces phénomènes d'imitation et de croisement effectif (amplifiés encore par le principe de ré-exploitation évoqué infra) rendent extrêmement complexes les tentatives d'identification et de datation de ces bandes, ainsi que nous l'avons décrit dans Alain Boillat, Valentine Robert, «*Vie et*

Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905): hétérogénéité des ‘tableaux’, déclinaison des motifs», dans 1895 – *Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, n° 60, mars 2010, pp. 32-63.

¹³ Rappelons que la vie du Christ est un sujet prisé par la lanterne magique dès les premières projections du père Athanasius Kircher (Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma [catalogue d’exposition]*, La Cinémathèque française/La Martinière, Paris 2009, p. 148), et surtout à la fin du XIX^e siècle où la lanterne magique devient un outil de catéchèse fondamentale, trouvant dans cet usage (béni par le pape!) sa longévité la plus grande (voir Isabelle Saint-Martin, *Voir, savoir, croire. Catéchismes et pédagogies par l’image au XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris 2003, p. 278).

¹⁴ Si l’on compare le découpage en dix-huit tableaux de la Passion d’Oberammergau (suivant le script de Joseph Alois Daisenberger qui perdure sans trop de modifications entre 1860 et 1910, voir *Le Drame de la Passion à Oberammergau: Jeu solennel religieux en trois parties avec 24 figures vivantes [Texte entier officiel avec usage de l’ancien texte composé par J.A. Daisenberger]*, Editions de la Commune d’Oberammergau 1910) avec les structures les plus récurrentes des Passions filmées, nous constatons la coïncidence de la plupart des sections (*L’Entrée à Jérusalem, La Sainte cène, La Trahison, Jésus au jardin des Oliviers, Jésus devant Caïphe, Le Christ devant Pilate, La Flagellation et le couronnement d’épines, La Condamnation, Le Chemin de la croix, La Crucifixion, La Résurrection, L’Apothéose*).

¹⁵ Notons tout de même que ce texte écrit à San Francisco en 1879 par Salmi Morse, un entrepreneur juif (ce qui ne lasse pas d’étonner) et intitulé *The Passion Play*, avait été partiellement inspiré de la version d’Oberammergau (en plus de très nombreuses autres sources, voir Doris M. Alexander, «The Passion Play in America», dans *American Quarterly*, vol. XI, n° 3, Automne 1959, pp. 350-371) et que la production cinématographique de l’Eden Musée se basa également sur des photographies et des dessins documentant la mise en scène d’Oberammergau (voir Charles Musser, *Les Passions et les Mystères de la Passion aux Etats-Unis (1880-1900)*, cit., p. 169).

¹⁶ Ben Brewster, Lea Jacobs, *Theatre to cinema. Stage pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, New York 1997, pp. 79-98. Ils étudient par ailleurs dans les chapitres suivants la manière dont le jeu cinématographique – et plus particulièrement celui travaillé dans le cinéma européen des années 1910 – se fait l’héritier des conventions de ce style de jeu «posé».

¹⁷ *Le Drame de la Passion à Oberammergau: Jeu solennel religieux en trois parties avec 24 figures vivantes*, cit.

¹⁸ Noel Burch, *La Lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, L’Harmattan, Paris 2007 [1991], p. 157.

¹⁹ Ainsi que me l’a suggéré Frank Kessler dans la discussion qui a suivi cette conférence à Udine, ce hiératisme sublimant l’aspect charnel de l’acteur a pu – en plus des arguments «cinématographiques» tels que la dématérialisation, l’aura lumineuse et le mutisme des corps projetés, voir Charles Musser, *Les Passions et les Mystères de la Passion aux Etats-Unis (1880-1900)*, cit., p. 167 et ss. – contribuer à l’absence de censure de ces productions, alors même que l’incarnation actorielle du Christ sur scène était considérée comme un délit dans plusieurs Etats américains entre 1879 et 1902 (*Idem*, pp. 152-156, p. 180).

²⁰ Cet usage consistant à imiter des compositions iconographiques réactive les origines picturales du terme «tableau» utilisé alors pour désigner le plan. Directement hérité du milieu théâtral, ce terme y avait cours uniquement depuis qu’une «vision picturale de la scène» s’était imposée, avec la nécessité de conceptualiser une pièce dans ses mouvements non seulement dramaturgiques, mais également visuels (voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris 2003, p. 345).

²¹ Voir notre étude comparée des tableaux de la Passion Pathé conservée à la Cinémathèque suisse avec les planches de la bible illustrée de Gustave Doré dans Alain Boillat, Valentine Robert, «*Vie et Passion de Jésus Christ* (Pathé, 1902-1905): hétérogénéité des 'tableaux', déclinaison des motifs», cit., pp. 48-52.

²² Les «tableaux vivants» – locution qui voit le jour au XIX^e – désignent un divertissement alors très en vogue, des deux côtés de l'Atlantique, dont le principe était de faire incarner des compositions iconographiques à un groupe de modèles vivants tenant la pose devant un public. Voir notamment Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Reimer, Berlin 1999.

²³ «Le Musée Bonnefois», dans *L'Art moderne. Revue critique des arts et de la littérature*, XVI, n° 29, dimanche 19 juillet 1896, p. 230.

²⁴ Alain Carou, «Art et imitation sur une bande de la série 'Le film esthétique' et son procès», dans 1895 – *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, numéro hors série «Louis Feuillade» (sous la direction de Jacques Champreux et Alain Carou), octobre 2000, p. 45.

²⁵ Les cinémathèques suisse et française sont dépositaires de cette affiche qui promeut «L'Enfance de Jésus» (la deuxième partie de cette Passion Pathé de 1907) en réinterprétant picturalement le plan inspiré par la toile de Merson.

²⁶ La cour d'appel ne fait toutefois pas avancer la considération artistique du cinéma par ses arguments, tout au contraire: le peintre perd son procès en premier lieu parce que la disposition des personnages est changée, en second lieu parce que selon les juges l'image cinématographique ne produit qu'une impression banale et vulgaire là où la peinture touchait au sublime et au métaphysique. Voir l'analyse d'Alain Carou dans «Art et imitation sur une bande de la série *Le film esthétique* et son procès», cit., pp. 48-50.

²⁷ Jorge Dana, «Couleurs au pochoir. Entretien avec Germaine Berger, coloriste chez Pathé», dans *Positif*, n° 375-376, mai 1992, p. 128.

²⁸ Alain Carou, «Art et imitation sur une bande de la série *Le film esthétique* et son procès», cit., p. 44.

²⁹ [Louis Feuillade], «Le Film Esthétique [manifeste publicitaire des Établissements Gaumont]», dans *Ciné-Journal*, III, n° 92, 28 mai 1910, p. 19.

³⁰ Comme le montrent Gaudreault et Gauthier dans «De la nouveauté des Passions filmées du cinéma des premiers temps. Ou: comment faire du neuf avec du vieux...», cit. (à paraître), le film de Maître consiste bien à re-tourner les tableaux, compositions et mouvements de la Passion Pathé 1907, avec des acteurs et des décors un peu différents mais d'une fidélité générale confondante avec la version de Zecca, dont on a révélé supra qu'elle était elle-même le fruit d'un remaniement de versions plus anciennes.

³¹ Charles Keil, *From the Manger to the Cross: The New Testament Narrative and the Question of Stylistic Retardation*, dans Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (sous la direction de), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, cit., pp. 112-120. Quant à Reinhold Zwick, il déplore l'hiératisme du jeu «pétrifié en poses affectées» et les références au «kitsch mièvre» de l'imagerie sulpicienne du film *I.N.R.I.* à l'aune d'une appréciation rétrospective a-historique et condescendante («Tout cela paraît très artificiel au spectateur d'aujourd'hui, qui peut même y voir du comique involontaire»), voir «*Un film d'humanité. La figure du Christ dans I.N.R.I. (1923) de Robert Wiene*», dans Alain Boillat et alii, *Jésus en représentations. Romans, films arts visuels au XX^e siècle*, Infolio, Paris 2010 (à paraître).

³² «Le choix de diviser le récit en une série d'épisodes relativement autonomes relie *Christus*, d'un

point de vue stylistique, [...] à la longue tradition des 'séries' édifiantes sur la vie du Christ dans lesquelles, au cours des années précédentes, la société française Pathé Frères avait excellé; mais la manière un peu mécanique et hasardeuse par laquelle on passe d'un acte à l'autre de cette 'iconographie' en ralentit le rythme et en rend très discontinu le rendu expressif [...]. Les références explicites à l'iconographie chrétienne plus traditionnelle œuvrent dans le même sens: les préciosités figuratives dans la composition des scènes classiques ne naissent pas, en effet, d'une nécessité interne au récit cinématographique mais s'avèrent avoir été importées un peu froidement de l'extérieur», Aldo Bernardini, «Nota del curatore dei testi», dans *Christus* [supplément à l'édition DVD], Medusa Video SRL / Titanus, Milano 1999 (c'est moi qui traduis).

³³ *Ibidem*.

³⁴ On peut citer les cartons suivants: «Il Cenacolo di Leonardo da Vinci», «Mater Dolorosa dalla Pietà di Michelangelo», etc.

³⁵ J'étudie en détail la manière dont *Christus* retravaille la Cène de Leonardo da Vinci dans Valentine Robert, «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: Aux lisières du 'montré' et du 'narré'» (sous la direction de Jean-Paul Aubert), url: <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=853>, §§. 13-19, dernier accès: décembre 2010.

³⁶ Jean Carrière, «*Christus*: la Genèse d'un Grand Film», in *Christus* (livret promotionnel), Conchet Picard et Coman Cie, Paris 1917 [non paginé].

³⁷ L'ensemble des termes cités sont repris au compte-rendu de *Christus* produit par Constant Larchet dans la revue parisienne *Le Film* du 1^{er} janvier 1917. Notons que cet article est représentatif d'une terminologie et d'une opinion largement galvaudées dans la presse internationale, qui rivalise de formules pour féliciter les «esprits éclairés qui ont voulu faire passer sur nous ce frisson nouveau d'art sacré» («*Christus* au Trocadéro», *Le Figaro*, 25 décembre 1916).

³⁸ Ces deux locutions, exemplaires du concert de louanges unanime, paraissent dans *L'Echo de Paris* du 5 décembre 1916.



25



26



27



28



29



30



31



32

il canone cinematografico the film canon

FilmForum/2010

XVII Convegno Internazionale
di Studi sul Cinema
XVII International
Film Studies Conference

University of Udine

ISBN 978-88-8420-663-3



9 788884 206633 >

€ 27,00