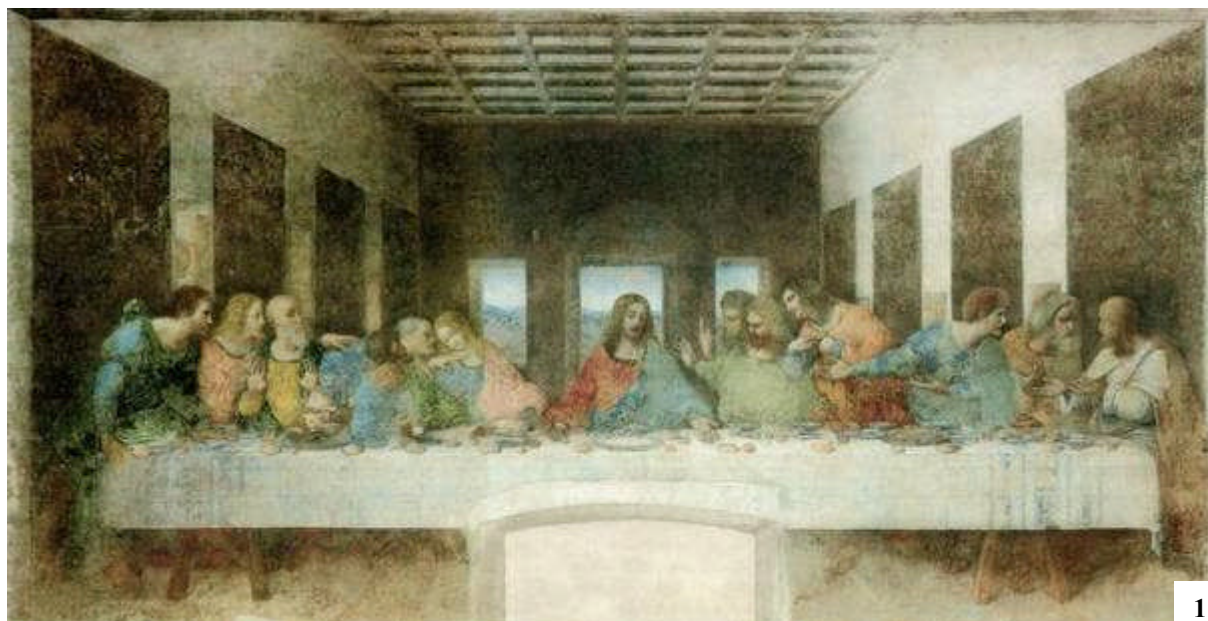


## La Cène de Vinci et le cinéma : notes sur une section de l'exposition « The Mind of Leonardo » aux Offices par Alain Boillat

### De la fresque aux films



Du 28 mars 2006 au 7 janvier 2007, la Galerie des Offices de Florence a présenté une exposition consacrée à l'œuvre et aux recherches de Léonard de Vinci intitulée « The Mind of Leonardo. The Universal Genius at Work »<sup>1</sup>. L'une des salles (numérotée V.8 et portant le titre « Motions of the Mind ») fut dédiée à un sujet qui concerne précisément notre étude intermédiaire des « usages de Jésus » : à côté d'une paroi sur laquelle était projetée une série d'images de la Cène de Vinci (1495-1497, *ill.1*) – centrales au sein du dispositif de la pièce – accompagnées d'un commentaire identifiant successivement chacun des apôtres, de plus petits écrans présentaient des films choisis en raison de la référence qu'ils proposent à cette œuvre célebrissime dont la renommée n'a fait que s'accroître après la sortie en librairie puis dans les salles du *Da Vinci Code*, cette fiction ayant été suivie de nombreuses productions périphériques à fonction « exégétique »<sup>2</sup>. Ainsi a-t-on pu voir notamment les 70 images résultant de la décomposition de la Cène par Konstantin Pepinaskvili, étudiant d'Eisenstein qui, en 1934, effectua sur la proposition de ce dernier un travail de dynamisation de l'image fixe grâce au montage cinématographique. Un autre moniteur présentait cinq séquences de la

---

<sup>1</sup> La page internet de l'exposition est accessible dans la rubrique « liens » de notre site.

<sup>2</sup> Notons qu'il n'est fait aucune allusion dans l'exposition des Offices à la spéculation de Dan Brown selon laquelle l'apôtre Jean serait en fait, dans la fresque de Léonard, un personnage féminin.

Sainte Cène (« On the Set of the Last Supper ») extraites de films dont l'action est située à l'époque évangélique (*Vie et Passion du Christ* de Ferdinand Zecca, 1902, et *Cristo* de Giulio C. Antamoro, 1916), transposée au XXe siècle (*Jesus Christ Superstar* de Norman Jewison, 1973) ou même détournée à des fins parodiques (*Viridiana* de Luis Bunuel, 1961, et *Mamma Roma* de Pasolini, 1962). On constate combien ces diverses représentations filmiques héritent de traits caractérisant l'œuvre de Léonard de Vinci, notamment au niveau de la frontalité de la composition, de l'apparence de la table et, dans une certaine mesure, de la disposition des convives. L'une de ces séquences mérite à mon sens que l'on s'y attarde en raison de la rareté du film dont elle est issue.

### Une (s)cène des années 1910 : *Cristo* de Giulio Antamoro



2



3

Ainsi qu'en témoigne la séquence de la Cène montrée lors de cette exposition, le film d'Antamoro, réalisé la même année qu'*Intolérance* de Griffith, appartient encore indiscutablement au Mode de Représentation Primitif (MRP) tel que le définit, par opposition à l'institutionnalisation ultérieure des pratiques filmiques, l'historien et théoricien du cinéma Noël Burch dans *La Lucarne de l'infini* : les cinq plans de cet extrait, conçus sur le mode des « tableaux » des bandes réalisées durant les premières années du cinématographe, sont filmés de façon strictement frontale et n'admettent aucun autre principe de continuité que celui du raccord dans l'axe. En fait, le plan d'ensemble (*ill.2*), dont la composition correspond à tous égards à la fresque de Léonard de Vinci – à tel point que le décor même du film est un dessin décalqué de l'œuvre picturale (tentures suspendues sur les parois latérales, embrasures de l'arrière-plan et plafond à caissons sont strictement identiques à ceux de la fresque, ce qui renforce l'impression de « tableau vivant » donnée par le film) –, est ponctué de deux inserts en plan plus rapproché qui comprennent d'abord cinq personnages, puis quatre (le Christ occupant dans chaque plan une position centrale) dans un mouvement de resserrement sur la

figure christique. Dans la copie projetée aux Offices, cette séquence présente en outre deux intertitres en italien qui précèdent les actions rituelles entreprises par Jésus, celle de rompre le pain puis de servir le vin. Le texte, mélange de « didascalies » et de discours direct rapporté à Jésus, est dans les deux cas très proche de celui des évangiles canoniques, sans toutefois qu'aucune source ne soit indiquée dans des notes (contrairement à ce que l'on trouve systématiquement dans *Intolérance*). L'antéposition du Verbe par rapport à la visualisation de l'action contribue néanmoins à ancrer la représentation filmique dans le Nouveau Testament dont elle propose un prolongement par une reconstitution qui, dans ce cas précis, fait office de commémoration.

Les deux plans dans lesquels Jésus est filmé de plus près visent à souligner des moments privilégiés sur le plan dramatique ou théologique. Le premier représente l'interaction avec Judas qui, ayant consommé le pain que lui offre Jésus (*ill.3*), semble ensuite se repentir – il passe alors de la gauche du Christ à sa droite –, amorce un mouvement de recul afin de se dérober à une accolade fraternelle, puis quitte la pièce. Les acteurs expriment pour l'un la culpabilité et le malaise du traître, pour l'autre le pardon et l'acceptation stoïque du destin tragique. Le second plan rapproché culmine avec l'instauration de l'Eucharistie. Lorsque Jésus effectue le geste de la communion, une forte lumière zénithale inonde son visage – effet souligné, dans la copie présentée, par l'apparition d'une teinture bleue de la pellicule –, alors que les deux apôtres assis à ses côtés tournent le regard vers le ciel, décrivant une configuration triangulaire qui annonce la Trinité, partiellement visualisée dans le plan suivant grâce à l'apparition d'une colombe, représentation traditionnelle du Saint Esprit. En dépit du caractère statique de la scène, les différents intervenants dans l'élaboration du film ont donc opté pour une spectacularisation qui repose sur l'utilisation d'un trucage : le Christ se fige au moment où il lève la coupe au-dessus de lui – instant paroxystique de la scène absent de la fresque léonardienne –, alors qu'apparaît au-dessus de sa tête, dans l'axe vertical dessiné par son corps et ses bras dressés, la représentation schématique et lumineuse d'une colombe. Cette sorte d'arrêt sur image à l'intérieur même du plan (les autres personnages continuent de se mouvoir) confère à la figure de Jésus un statut hiératique qui la rattache à l'iconographie picturale, ainsi qu'une aura due au prélèvement d'un instant symboliquement prégnant sur un flux d'instant quelconques, comme si l'icône figée dans le souvenir de l'acte à reproduire – l'Eglise catholique n'aura de cesse de commémorer cet acte de sacrifice – devait être autonomisée, arrachée à la manifestation visible du défilement continu des photogrammes.

La dimension surnaturelle obtenue grâce au procédé de la surimpression intervient d'ailleurs dès le prologue du film, avant l'entrée en scène des apôtres et de Jésus : douze

figurants en toge blanche filmés de dos – un « ange » (dépourvu d'ailes) pour chaque apôtre, Judas n'étant pas encore écarté – s'agenouillent devant la grande table du banquet, avant de s'évanouir au gré d'un fondu lorsque les personnages entrent par le côté droit de l'image, comme s'ils avaient emprunté une porte, découpe sombre dans la paroi qui est en fait une tapisserie dans la fresque de Vinci. Notons au passage que cette confusion entre porte et tenture révèle le « clivage entre la présence du point de fuite [...] et une représentation tout en surface » qu'Anne-Françoise Lesuisse<sup>3</sup> constate à propos des films des premiers temps réalisés grâce à la technique de la toile peinte ; cet aspect est particulièrement intéressant ici, dans la mesure où c'est paradoxalement la construction géométrique fortement perspectiviste élaborée par le peintre qui confère sa profondeur à l'image filmique.

On pourrait avancer que la représentation des anges introduit un autre plan de réalité qui annonce non seulement la visualisation de la colombe, mais aussi le supplice qui sera vécu par le Christ au lendemain de ce jeudi saint : en effet, disposés en « T » au centre de l'image et étagés dans la profondeur du champ, ces « anges » (ou futurs communiants catholiques) vêtus de blanc décrivent un axe vertical qui vient croiser la ligne horizontale tracée par la grande table surmontée d'une nappe claire, ligne elle-même redoublée par une série d'anges parallèle à ladite table. Cette brève séquence montre combien, plusieurs années après les « films à trucs » de Georges Méliès, les effets produits par la technique cinématographique pouvaient être mis au service d'une représentation emphatique du merveilleux chrétien. De nombreux réalisateurs ultérieurs ne se priveront pas d'« effets spéciaux » similaires pour représenter les miracles, mais il est étonnant que ce procédé soit utilisé chez Antamoro pour une scène *a priori* dépourvue de manifestations surnaturelles. En fait, le Christ se voit magnifié grâce au détour par la tradition iconographique puisque celle-ci naturalise pour le spectateur de cinéma (qui est aussi habitué aux tableaux figurant les mêmes sujets) autant l'apparition au premier plan de l'image de personnages prosternés que le motif de la colombe. Ce second trucage accrédite l'Eucharistie en permettant de visualiser la part divine du Christ, c'est-à-dire en représentant la transsubstantiation qui est l'un des dogmes du catholicisme.



4. Dernier plan du film d'Antamoro, où le trucage sert explicitement la représentation du divin.

<sup>3</sup> *Du film noir au noir*, DeBoeck, Bruxelles, 2002, p. 64