



HAL
open science

**Le portrait dont la résolution est le lointain.
Littéralement, la peinture: "L'Ange de la rue"**

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Le portrait dont la résolution est le lointain. Littéralement, la peinture : "L'Ange de la rue". Écrans, 2022, 2021 - 2 (16), pp.27-39. hal-04097117

HAL Id: hal-04097117

<https://amu.hal.science/hal-04097117>

Submitted on 15 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

**« Le portrait dont la résolution est le lointain. Littéralement, la peinture :
L'Ange de la rue »**

Jean-Michel Durafour

Aix-Marseille Université

Le portrait dont la résolution est le lointain. Littéralement, la peinture : *L'Ange de la rue*

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement in Philippe Ragel (dir.), « La peinture de portrait : enjeux cinématographiques », Écrans, n° 816, 2021 – 2, 2022, p. 27-39

En-tête

Le texte qu'on va lire repose sur trois règles méthodologiques que je demande au lecteur de bien vouloir adopter au moins le temps de ces pages et dont je vais commencer par dire quelques mots en m'attardant sur mon titre.

1/ Le lecteur averti y aura tout d'abord reconnu un clin d'œil à la définition benjaminienne de l'aura : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il¹ ». L'aura, c'est – on ne m'en voudra pas d'aller un peu vite sur ce point théorique bien connu – le caractère sacré de l'œuvre d'art, l'authenticité sensible de sa présence. Mais un petit déplacement s'opère : ce mot de « lointain » concernera ici moins *L'Ange de la rue* de Frank Borzage (*Street Angel*, 1928) – dont l'aura en tant que film ne sera pas mon sujet – que *l'étude de l'œuvre* par l'analyste. Non pas que celle-ci ait une quelconque aura, n'exagérons rien, mais parce que la solution d'une enquête figurative ne peut jamais rencontrer l'œuvre dans son mystère le plus intime que dans une étreinte à jamais lointaine. C'est somme toute un assez bon critère de partage pour juger le tempérament des analyses d'œuvres.

2/ Ensuite, la résolution en question sera non seulement la réponse spéculative à un problème figuratif, mais également le degré de précision et de finesse dans le détail *de l'image* elle-même, comme on parle de faible ou de haute résolution. Il y a des énigmes visuelles à faible résolution. Cela ne veut pas dire qu'elles n'existeraient pas vraiment, sinon en dehors de la tête de l'analyste, ni que, pour autant qu'elles existent objectivement, elles n'auraient pas de solution satisfaisante (même si toute solution ne peut être que partielle), ni non plus – comme on s'en doute – qu'elles seraient secondaires, qu'on devrait peut-être même se méfier de leurs mirages, mais cela signifie qu'on les voit mal, qu'on ne les tient que faussement pour négligeables ou arbitraires, comme des illusions d'optique, qu'on voit mal où ça veut en venir, qu'on voit mal ce que ça a à voir. Peut-être n'ai-je, à titre personnel, consacré tous mes travaux qu'à des questionnements de ce genre. Je n'y dérogerai pas aujourd'hui.

3/ Ce que je vais dire dans un instant ne concerne que *L'Ange de la rue* et en aucun cas Frank Borzage en tant que personne. Pour le formuler rapidement dans les termes d'Umberto Eco, il ne faut pas confondre *intentio auctoris* et *intentio operis* – à charge au spectateur de les dissocier et de défendre l'existence d'une pensée propre aux images (ce que l'on ne confondra pas avec *l'intentio lectoris* – ou droit du destinataire à projeter dans l'œuvre certains de ses fantasmes ou certaines de ses préoccupations

¹ BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie » [1931], *Œuvres II*, trad. fr. Maurice Gandillac et Pierre Rusch, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 311.

compatibles avec les deux premières instances herméneutiques)¹. À l'époque de *L'Ange de la rue*, Borzage, éduqué dans la religion catholique, s'était tourné vers la franc-maçonnerie, ce dont il était à titre personnel, semble-t-il, très satisfait. Il n'est cependant pas assuré que ses films aient accompli la même conversion – à tout le moins *L'Ange de la rue*. Mon hypothèse centrale ici, à partir de laquelle ce qui va suivre sera possible, est que *L'Ange de la rue* est un film chrétien, mieux un film *théologique*. Je m'écarte ainsi de la thèse d'Hervé Dumont dans son ouvrage de référence, pour qui il faut revenir sur l'interprétation mystique que l'on a longtemps eue du cinéma de Borzage sous prétexte que son signataire serait entré en loge peu avant le tournage d'*Humoresque* en 1920². S'il ne fait aucun doute que la lecture dévote n'est pas du tout satisfaisante, j'emprunterai une troisième voie.

La peinture n'a cessé d'attester dans son histoire que la théologie n'appartient pas qu'aux textes canoniques de la doctrine (que les images se contenteraient après coup d'illustrer), mais qu'il existe une « théologie figurative qui n'est pas la réplique pure et simple de la théologie discursive des décrets conciliaires et des traités savants³ », laquelle s'exprime dans les images entendues comme un authentique « lieu théologique⁴ » – ainsi que Leo Steinberg en a par exemple fait la démonstration remarquable avec l'*ostentatio genitalium* du Christ dans la peinture de la Renaissance⁵.

Les films en ont renouvelé les pactes visuels.

Peint

Suite au succès de *L'Heure suprême* (1927), William Fox charge Borzage d'en reproduire le petit miracle. Ce sera *L'Ange de la rue* : même équipe technique, même couple d'acteurs vedettes, structure narrative très proche mais cette fois-ci empruntée à une pièce irlandaise dont l'action est transportée, conformément aux conventions naturalistes de *L'Heure suprême*, d'un milieu londonien bourgeois aux bas-fonds de Naples. La grande différence entre les deux films réside en ce que, dans *L'Ange de la rue*, Borzage prend tout son temps pour filmer la naissance et la floraison de l'amour entre Angela et Gino (avant que la trivialité du réel ne finisse par les rattraper).

L'Ange de la rue s'articule autour d'un portrait – vortex figuratif du film. Par cet adjectif il faut comprendre : l'organisation spéculative du visible. Le portrait d'Angela (Janet Gaynor), une jeune femme réduite par la misère au vol et tentée par la prostitution, en délicatesse avec la police, est peint par Gino (Charles Farrell), un artiste fauché rencontré au hasard d'une tournée de la troupe de cirque dans laquelle elle a trouvé refuge. Trois scènes centrales rythment le rôle majeur du tableau dans le film.

La première scène – en fait il y en a deux consécutives que je groupe pour l'occasion – est celle de la réalisation du tableau **[Fig. 1]** par ledit Gino (on y devine de multiples influences – je n'ai nullement l'intention de m'y attarder – dont la plus manifeste est l'héritage du portrait de femme assise près d'une balustrade devant un paysage de

¹ ECO, Umberto, *les Limites de l'interprétation* [1987], trad. fr. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

² Cf. DUMONT, Hervé, *Frank Borzage. Un romantique à Hollywood*, Lyon/Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2013.

³ BESPFLUG, François, *La Trinité dans l'art d'Occident. Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Sciences de l'histoire », 2006, p. 69.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cf. STEINBERG, Leo, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* [1983], Paris, Gallimard, 1987.

plein air, tel qu'il a été fixé par Léonard de Vinci ou Raphaël). Curieuse scène au demeurant, et surtout : curieux peintre ! C'est peu dire qu'il exécute ce portrait en un rien de temps sans tâtonnement ni retouche ; et surtout, c'est un peintre que l'on ne verra plus jamais peindre, qui ne possède pas d'ateliers et dont aucune autre toile ne vient jamais encombrer la roulotte puis la mansarde dans laquelle s'installeront les deux amants. Quand il vendra le tableau, il ne parlera pas d'en faire d'autres, mais de le « refaire » (« *I can do it again* »). Bref, c'est un peintre qui ne peint pas.

Évidemment, comme à chaque fois avec les images, il faut prendre cette phrase au pied de la lettre. Ce n'est pas la dernière fois que ce sera le cas : nous commençons ici une série de littéralités. Qui peint alors ? Tout d'abord, soyons un peu cohérents : si – comme nous le montre le film – Gino ne fait que semblant de peindre ce portrait, c'est que ce portrait ne fait lui-même que semblant d'être peint. Première de nos étapes théologiques. C'est ici l'imaginaire des images acheiropoïètes que la scène convoque. On sait que la matrice figurative en fut en Occident la Sainte Face – Mandyion d'Édesse (tel que sa tradition nous a surtout été léguée par l'empereur Constantin VII Porphyrogénète au X^e siècle), Voile de Véronique (apparu dans les écrits apocryphes tardifs : *Vindicta Salvatoris, Mors Pilati*) ou Suaire de Turin (reconnu par le pape avignonnais Clément VII au XIV^e siècle) –, « “prototype” d'engendrement¹ » (*vera icona*) de toutes les images de la chrétienté. La Sainte Face est une image défiant *a priori* l'existence : sur le plan ontologique (de la vérité), elle doit rendre visuel un dieu invisible, sinon elle reviendrait à de la pure et simple idolâtrie ; sur le plan logique (de la cohérence des textes), elle rompt avec l'interdit mosaïque de la représentation. Mais ce serait oublier que l'Ancien Testament ne parle que des images taillées et que Dieu lui-même, se faisant homme, s'est le premier fait image (l'homme a été créé « *ad imaginem et similitudinem Dei* »). Seul le cadre de l'Incarnation rend possible l'image de Dieu : c'est-à-dire une image qui, à l'instar du Christ, a été engendrée directement par Dieu sans que l'homme intervienne en quoi que ce soit pour la fabriquer. Plus qu'une Face, le portrait acheiropoïète du Christ est donc une « *interface*² », c'est-à-dire un opérateur de transformation du visible. Il permet de « convertir le presque-rien de la *trace* en ce presque-tout que les théologiens ont nommé une *grâce*³ ».

Dans le film, Angela ne touche pas la toile dans le sens où, comme celui du Christ sur le linge, son visage s'y serait par contact charnel imprimé. En revanche, la lumière qui irradie de son corps, et sur laquelle Borzage insiste tant tout au long du film, si. Or nous connaissons une image produite par une empreinte mais seulement lumineuse : c'est la photographie. Aussi je propose de voir les choses ainsi : d'une part nous avons une image qui n'est pas peinte par un homme (je ne parle évidemment pas du technicien qui l'a exécutée pour le film, mais de ce qui se passe dans le film) et qui n'est pas *stricto sensu* acheiropoïète pour autant, au sens du contact corporel direct à quoi la coutume christologique nous a habitués ; d'autre part, il y a bel et bien une image par contact, celle du film photographique ; conclusion – *le film peint le portrait*. Je reconnais que c'est un peu curieux, mais je ne vois pas comment le dire autrement. Au demeurant, plusieurs passages du film avaient précédemment déjà montré Angela dans des agencements de doubles cadres et de picturalisation, sans que la peinture intervienne le moins du monde.

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 79.

² *Ibidem*. L'auteur souligne.

³ *Ibidem*.

Revenons un peu sur le contexte à ce moment-là de la fable. Gino est amoureux d'Angela qui, effrayée, en fuite, se ferme à lui. Elle, une criminelle indigente recherchée par la police, va être là aussi au pied de la lettre peinte comme telle par Gino, un « ange » (c'est fidèlement la signification de son prénom), celui-ci la portraying en femme respectable et élégante. On le voit : notre série d'images littérales prend petit à petit une *forme*. Le portrait ici, sous couvert d'en rester à la surface du visage, joue son rôle traditionnel de ravage des apparences. « Le “dévoilement” d'un “moi” ne peut avoir lieu que mettant en œuvre et en acte cette exposition : peindre ou figurer n'est plus alors reproduire, même pas révéler, mais produire *l'exposé-sujet*. Le pro-duire : le conduire devant, le tirer au dehors¹. » Le portrait fait image de l'évidence intérieure du sujet en évitant les faux-semblants. En ce sens, et quoiqu'il la peigne tout à fait autrement qu'elle pose au point qu'elle ne s'y reconnaîtra pas, Gino a entendu lui aussi Angela littéralement quand elle lui a demandé de la peindre « telle qu'elle est » (« *Paint me as I am !* »). En contemplant le résultat, Angela retrouve la jeune femme pure qu'elle fut jadis et son visage se transforme sous nos yeux pour correspondre à celui du tableau. Le masque tombe. *Le modèle vivant (filmique) devient le portrait de son portrait (pictural)*. Vérité de l'image : il n'y a de modèle qu'après la copie, car tant qu'aucune copie n'existe rien n'est le modèle de quoi que ce soit. Le jeu de l'actrice parvient ici à rendre sensible avec une merveilleuse délicatesse le combat intérieur d'Angela qui lutte contre le retour de son vrai moi par crainte de souffrir.

Repeint et repenti

Poursuivons dans le récit et allons jusqu'à la dernière partie du film. J'évoquerai plus tard la scène intermédiaire où figure encore le portrait d'Angela.

Un des policiers qui recherchait Angela la retrouve et l'arrête. Elle n'a pas le courage de raconter son passé à Gino, préférant disparaître plutôt que de lui briser le cœur. Abandonné, son amant perd l'esprit et ne voit plus en elle – *dixit* – qu'un « visage d'ange à l'âme aussi noire que le Diable ». S'il a auparavant peint ce qu'il y avait derrière le masque, il ne veut plus maintenant que peindre – ou ne pas peindre... – ce que sont réellement les femmes à ses yeux : des êtres doubles, manipulateurs et trompeurs. Il se met à errer sur les quais en quête d'un autre « ange de la rue » dont le visage séraphique cacherait en fait un cœur souillé. Il retrouve Angela qui vient de sortir de prison et, choqué, essaye de la tuer. C'est maintenant la fin du film.

Lorsqu'elle est poursuivie par Gino, un escalier guide Angela jusqu'à une église. Dans *L'Ange de la rue*, Borzage filme toujours les amoureux en haut de quelque chose : par exemple, au moment où l'amour entre Gino et Angela s'était cristallisé, celle-ci était en train de parader sur des échasses en bois. Une fois dans l'église, Angela s'effondre au pied de l'autel tandis que Gino se jette sur elle pour l'étrangler. C'est alors qu'il découvre le portrait qu'il a peint d'elle autrefois et dont il s'était débarrassé. Mais, comme on le voit au premier coup d'œil, ce n'est plus tout à fait le même tableau. Si le sujet (le visage) en a été gardé, tout le reste a été repeint et recadré pour transformer le tableau profane de Gino en peinture religieuse, revendue à une église, très précisément une image un peu chromo de la Vierge sur le modèle des nombreuses Madones de la peinture avec ou sans l'Enfant [Fig. 2]. Le tableau initial, qui réduisait à rien la fausseté des apparences, a vu son propre aspect falsifié. C'est ce

¹ NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 16.

que l'on peut voir un peu avant, dans la deuxième scène où intervient le tableau.

C'est devant ce faux que va éclater l'ultime vérité. Gino, réalisant que son amour pour Angela, malgré tout restée immaculée (on est évidemment ici dans le dogme marial de la bulle papale de 1854), puisque le tableau – vrai ou faux – ne ment jamais, est plus fort que la honte ; Gino, donc, tombe à ses genoux, se laissant emporter par la passion, comme devant cette femme « pleine de grâce ». Le *repeint* est ce qui va très concrètement déclencher le *repentir*. Dans le vocabulaire de la peinture, le repentir désigne même spécifiquement le repeint que l'artiste décide d'opérer par lui-même sur sa toile, choisissant de modifier tel ou tel aspect de la composition. Le repentir, c'est le repeint appliqué au peintre lui-même. De nouveau, le film traite de ce mot de peinture au pied de la lettre.

Au pied de la lettre, c'est-à-dire au pied du maître-autel et du mur, où est suspendu le tableau. Car telle est désormais la situation dans laquelle se trouvent Gino et Angela. Ce tableau par deux fois, faussement peint puis repeint par un faussaire, a travesti la réalité pour ouvrir aux amoureux les portes du bonheur – maintenant définitivement (c'est une sorte d'antiportrait de Dorian Gray). Le jeu des travestissements entre la scène de tout à l'heure (première version du tableau) et celle-ci (seconde version) est d'ailleurs relativement complexe : là où Angela avait précédemment assuré à Gino, qui venait de la peindre, « ne pas être comme ça » (« *I am not like that* »), elle affirme désormais être toujours identique à son image (« *I am like that still !* »). Seulement exposition de l'intériorité du sujet dans la première scène (la personne plutôt que le modèle), le portrait d'Angela atteint dorénavant lui-même au statut de personne. Car le portrait ne fait pas que figurer le sujet comme un objet du regard : il est le *sujet* d'un regard.

Le regard du portrait ne regarde rien, et regarde le rien. Il ne vise aucun objet et il plonge dans l'absence du sujet (la mienne, la sienne : la nôtre à la fois, par définition, commune et divisée). [...] « Regarder » vaut d'abord comme *garder*, *warden* ou *warten*, surveiller, prendre en garde et prendre garde. Prendre soin et souci. [...] Et c'est ainsi que je « suis » : dans le voir je vois, par raison d'optique ; dans le regard je suis mis en jeu. Je ne peux regarder sans que *ça me regarde*. Ce que le portrait présente, c'est toujours cette garde de soi – et ceci avec elle : comment le soi se garde parce qu'il s'égare¹.

Dans le film, le regard du portrait passe notamment par les admirables plans pris depuis le point de vue du tableau sur les deux amants. Et cela ne se peut que parce qu'il a été repeint, c'est-à-dire défait comme peinture, et est venu se brancher sur un propos théologique exemplaire.

C'est cette dernière étape qu'il me reste à évoquer.

Pente religieuse et ascension

Les plans en question sont également de puissantes plongées enregistrées – via le repeint du portrait – depuis la transcendance du regard bienveillant de la divinité. La personnalité matérielle du portrait vient se superposer à la *personne morale de la Vierge*. De quelle théologie s'agit-il donc ?

Quiconque a vu un film muet de Borzage n'a pu manquer d'observer les liens triangulaires entre médium cinématographique, pédagogie sotériologique et théologie de la lumière. C'est dans la basilique de Saint-Denis, imaginée au XII^e siècle par

¹ *Ibid.*, p. 74-75.

l'abbé Suger, que ce que l'on appellera « théologie de la lumière », une théologie sans mots, est théorisée comme une pratique architecturale. Celle-ci repose sur la distinction faite au siècle suivant par le moine polonais Vitellion, chanoine de Wroclaw, entre la lumière naturelle (celle du monde physique et visible) et la lumière divine. L'une est la manifestation de Dieu, l'autre est Dieu lui-même. En traversant les vitraux de l'église, la lumière du soleil subit une conversion et se charge d'une force symbolique : le fidèle marche dans l'image, il est dans la Lumière comme celle-ci est en lui. Toute une mystique figurative de l'union hypostatique y a vu le jour. Voici comment la décrit Grégoire de Nazianze, Père cappadocien de l'Église, au VI^e siècle :

Dieu est la lumière suprême, inaccessible et inexprimable ; elle n'est ni comprise par l'esprit, ni exprimée par la parole ; et elle illumine toute nature douée de raison. Cette lumière est dans le monde intelligible ce que le soleil est dans le monde sensible ; dans la mesure où nous sommes purifiés, elle nous apparaît ; dans la mesure où elle nous apparaît, elle est aimée de nous ; et dans la mesure où nous l'aimons, en retour nous la connaissons ; elle se contemple et se comprend elle-même et se répand peu à peu dans ce qui est extérieur à elle¹.

Chez Borzage, du moins chez le Borzage mélodramatique de la fin du muet auquel je me limite ici, pour qui l'amour entre deux êtres, sanctuarisé jusqu'au sentimental, est finalement la seule grande affaire, le cinéma sert *expressis verbis* une écriture de la lumière au service de la « rédemption de la réalité matérielle » – formule avec laquelle, on le sait, Siegfried Kracauer a qualifié le fait cinématographique². Comme *L'Heure suprême* avant lui, *L'Ange de la rue* part d'une situation sordide, mettant en scène des individus d'une pauvreté miséreuse vivant dans un environnement crasseux et hostile, mais dont l'attachement supérieur illuminé par le cinéma – la pellicule transparente est une manière de vitrail miniature – va transfigurer les âmes sauvées par la grâce³. Dans les plongées dont j'ai parlé tantôt, on aura remarqué que la lumière vient désormais du portrait : elle ne l'éclaire plus en venant du monde (comme dans la première scène en plein air), mais elle éclaire le monde depuis le tableau. Souvenons-nous d'Epstein : les films sont des cathédrales photographiques⁴ et le cinéma « voit l'ange dans l'homme, comme le papillon dans la chrysalide⁵ ».

Dans *L'Ange de la rue* ou *L'Heure suprême*, le cinéma vise – dans un geste inévitablement asymptotique – à témoigner de l'intémoignable : le secret extatique et suprasensible du sens du monde visible - secret toujours raté, mais d'image en image, pour reprendre une expression de Samuel Beckett, « raté mieux⁶ ». Le portrait d'Angela, dans la convention des images acheiropoïètes est un miracle qui *fait d'autres miracles*. Offert par le Christ à Abgar, roi d'Édesse, la sainte image était censée agir par contumace et le guérir de la lèpre⁷. Constantin Porphyrogète dans sa

¹ GREGOIRE DE NAZIANZE, *Discours 38-41*, Discours 40, § 5, éd. Claudio Moreschini, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1990, p. 205.

² KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [1960], Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2010.

³ Dans *L'Heure suprême* cela arrive précisément après que Chico est devenu aveugle et a perdu l'accès à la lumière salie du monde.

⁴ EPSTEIN, Jean, *Écrits complets*, « Les images du ciel » [1928], vol. III, éd. Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat, Montreuil, Éditions de l'œil, 2019, Independencia Éditions, 2014, p. 132 : « Les cathédrales sont construites en pierres et en ciel. Les beaux films sont construits en photographies et en ciel. J'appelle ciel d'une image, sa portée morale qui est ce pourquoi elle a été voulue. »

⁵ *Ibid.*, « Les transparences du cinéma comme de la mort » [1928], p. 139.

⁶ BECKETT, Samuel, *Cap au pire* [1982], Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 8.

⁷ C'est toute la tradition de l'opérativité par transfert des images des saintes entités (la divinité agit par l'intermédiaire de l'image), qu'elles y mettent quelque chose d'elles-mêmes (dans la théologie grecque) ou pas

Narratio de imagine edessena rapporte que l'arrière-petit-fils d'Abgar voulant détruire le tissu sur lequel s'était imprimé le visage du Christ, l'évêque d'Édesse le dissimula à l'intérieur d'une niche près d'une lampe allumée : quand la cachette fut redécouverte au VI^e siècle, l'image intacte s'était imprimée sur la brique qui la scellait. Si bien qu'il existe en réalité dans la tradition du Mandylyon deux images par contact : le Mandylyon proprement dit (le mot grec veut dire « mouchoir »), et une autre sur de la terre cuite : le *keramion*. Comme le note Philippe-Alain Michaud, « la première image, produite par impression directe, donne un modèle non mimétique de la production des figures ; la seconde, par report indirect, ouvre la possibilité de sa reproduction sérielle indéfinie¹ ». *Ceteris paribus*, c'est la relation que nous retrouvons entre le tableau et le film. Le tableau accomplit le miracle dans la vie fictionnelle des personnages ; le cinéma, dans la nôtre.

Dans *L'Ange de la rue*, le cinéma relaie le regard de Dieu – pour qui tout est égal (c'est l'aplatissement par la plongée) – en dissolvant le réel dans une ontologie de la communion lumineuse où les séparations entre les êtres ne sont plus de mise. Dans son ouvrage *De icona*, aussi connu sous le titre *De visione Dei* (1453), et judicieusement traduit en français par Agnès Minazzoli sous le titre *Le Tableau, ou la vision de Dieu*², Nicolas de Cues n'a-t-il pas recours à un tableau de Dieu (peut-être signé Rogier van der Weyden) qui suit du regard celui qui l'observe pour exposer l'ascension mystique aux bénédictins de Tegernsee, prolongeant dans la langue moderne la vieille théorie byzantine de l'icône selon laquelle la pieuse image même fabriquée est susceptible d'abriter la présence du divin ? Le tableau vu est d'abord l'œil voyant de Dieu. À Naples, la lumière de Dieu « photographie » Gino et Angela. Georges Didi-Huberman a rappelé que la première occurrence du verbe « photographier », *photainographestai*, a été inventée à peu près au même moment que se formulait la théologie de la lumière par le père neptique Philotée (ou Grégoire) le Sinaïte, un continuateur de Jean Damascène, pour désigner la manière dont la lumière vivifiante de Dieu s'imprime dans l'esprit de l'anachorète par opposition à la rôtissoire du désert calcinant son corps végétatif enroulé sur lui-même par l'abrutissement³.

*

L'Ange de la rue baigne dans un nimbe théologique diffus. Je le redis : rien de ce que je vois dans ce film ne relève de la tradition hébraïque revue et corrigée par l'illumineisme maçonnique (où la lumière fait d'abord office ésotérique de procédure d'initiation).

Alors : film chrétien ou pas ? Cette question – on l'aura compris – n'a aucun sens pour moi. L'histoire européenne des images est indissociable de celle éminemment complexe, tantôt iconodoule, tantôt iconoclaste, du christianisme, de sa représentation du monde, de ses valeurs et de ses problèmes. La peinture moderne ne commence pas

(dans la théologie latine), qui trouve ici son origine. Ce n'est qu'à la Renaissance que l'image est resserrée sur sa seule dimension d'objet à voir. Pendant toute l'Antiquité tardive et le Moyen Âge, l'image du Christ ou de telle ou telle sainte, même quand elle n'est pas regardée, continue d'avoir une action prophylactique, thérapeutique ou apotropaïque. Cf. BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel V^e-XVI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2008.

¹ MICHAUD, Philippe-Alain, *Le Peuple des images*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétique », 2002, p. 18.

² Cf. NICOLAES DE CUES, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, trad. fr. Agnès Minazzoli, Éditions du Cerf, coll. « La Nuit surveillée », 1986.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, « Celui qui inventa le verbe "photographier" » [1990], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », p. 49-56.

avec Brunelleschi et Alberti, mais bien avant, au début du XIII^e siècle, avec saint François d'Assise qui, en sortant l'existence monacale du cloître bénédictin et des abbayes rurales, en allant à la rencontre des oiseaux et du loup du Gubbio, permettra le surgissement auroral de Giotto (qui ne manquera pas de lui payer sa dette) et partant la rupture progressive d'avec le style byzantin, ainsi que la possibilité même de toute la nouvelle peinture de la perspective, c'est-à-dire de l'incarnation sensible de l'homme dans un monde extérieur à quoi l'image décroisée commence à s'intéresser.

L'Ange de la rue n'est pas un film religieux. C'est qu'il faut clairement distinguer sur le plan théorique trois termes que l'on a souvent un peu trop vite fait de confondre les uns avec les autres : *théologique*, *religieux* et *spirituel*. Le religieux, c'est ce qui est dogmatique, c'est le culte qui fixe les règles, et très souvent, pour ces raisons mêmes, les films religieux sont médiocres, moralisateurs, dépourvus d'esprit, engoncés dans la piété et la bigoterie édificatrice. Le religieux est en deçà de la théologie. Il ne pense pas, il prêche. Le spirituel est tout le contraire. C'est ce qui n'est qu'esprit. Il se tient au-delà de la théologie, car nul besoin de théologie pour faire des films spirituels : le meilleur cinéma est toujours profondément spirituel. Sous couvert d'être un art temporel et d'enregistrer les choses telles qu'elles se manifestent devant la caméra, il ne cesse d'ouvrir des brèches dans le monde et de faire signe vers la présence irréprésentable de ce qui est plus grand que notre fragile existence. Nul doute que *L'Ange de la rue* soit un film hautement spirituel.

Ce n'est pas non plus cela qui m'a intéressé dans l'effectivité figurative d'un portrait laïc transporté dans l'iconographie des Vierges peintes. À côté d'une iconologie théologique traditionnelle – par l'identification de motifs ou de thèmes expressément rapportés à l'histoire de l'art chrétien –, des films, qu'ils aient un rapport avec le moindre contenu visuel religieux ou non, vont plus loin en proposant une pensée figurative renouvelant certains débats théologiques et engageant par ces inventions plusieurs conjectures théoriques sur les images filmiques, la théologie éclairant la nature du médium cinématographique dont Epstein – encore et toujours lui – a redit la parenté théorique avec la doctrine eucharistique de la présence réelle du Christ dans l'hostie consacrée : la chose photographiée est présente (elle n'est pas représentée), mais elle est présente sans être là, on la voit sous d'autres espèces dans son invisibilité corporelle¹. *L'Ange de la rue* est très précisément de ces films.

¹ EPSTEIN, Jean, *Écrits complets*, « Conférence Lacroix » [1921], volume II, éd. Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat, Montreuil, Éditions de l'œil, 2019, p. 186 : le cinéma est « miracle de la présence réelle, la vie manifeste, ouverte comme une belle grenade, pelée de son écorce, assimilable, barbare : théâtre de la peau ».



Fig. 1



Fig. 2