La Vierge aux deux visages

Permanence et paradoxe de la figure mariale dans les arts visuels
(peinture, cinéma, photographie)

Christophe Damour

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1061>
DOI : 10.4000/doublejeu.1061
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011
Pagination : 87-96
ISBN : 978-2-84133-397-4
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Christophe Damour, « La Vierge aux deux visages », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1061> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1061>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LA VIERGE AUX DEUX VISAGES

PERMANENCE ET PARADOXE DE LA FIGURE MARIALE DANS LES ARTS VISUELS (PEINTURE, CINÉMA, PHOTOGRAPHIE)

Certains motifs de l'iconographie chrétienne tendent à devenir, en raison de leur abondante utilisation par la peinture, le cinéma et la photographie, des formes symboliques immédiatement reconnaissables et universellement reconnues au sein d'une « mémoire collective occidentale » à la délimitation à la fois large et imprécise¹. Parce qu'elles ont été « largement diffusées dans le temps et dans l'espace sur différents supports », certaines images, « sorties de leur contexte et dépouillées de leur signification historique », deviennent des « représentations emblématiques », de véritables « icônes »² qui semblent ainsi transcender les croyances religieuses et les identités culturelles. L'historien Henry Rousso affirme ainsi que « partout dans le monde, malgré des contextes politiques ou culturels différents, malgré l'extrême diversité des héritages historiques », les « formes de représentations collectives [...] se ressemblent de plus en plus », si bien que « les points communs, les transferts, les emprunts [...] semblent malgré tout l'emporter sur les singularités nationales ou continentales »³.

-
1. Comme l'indique Raphaële Bertho : « Le terme de "mémoire collective" est ici entendu au sens, très large, de mémoire collective occidentale. Il convient de considérer [...] la notion de mémoire collective non comme une notion complète [...] mais plutôt comme un outil conceptuel. La mémoire collective, ou partagée, désigne ainsi la mémoire d'un ensemble d'individus » (« Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *Images re-vues*, n° 5, 2008, www.imagesrevues.revue.org/336, note 3).
 2. Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement... », p. 2.
 3. Henry Rousso, « Vers une mondialisation de la mémoire », *Vingtième siècle*, n° 94, avril-juin 2007, p. 3 et 4.

Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier la puissance expressive et le caractère universel d'un motif biblique en particulier (celui de la *pietà*⁴). Nous proposons ici de poursuivre notre réflexion iconologique (au sens de l'étude de ces représentations codifiées qui, migrant d'un champ visuel à un autre, se perpétuent et deviennent des formes plus ou moins figées⁵) en évoquant les effets symboliques de postures faisant délibérément référence à la Vierge Marie.

LA SYMBOLIQUE DU VOILE AU CINÉMA

Dans la mesure où il est habituellement admis que « le voile est l'attribut de la Vierge »⁶, la présence d'un personnage féminin portant le voile pourra être lue dans certains films comme une métaphore mariale et influencer la perception du spectateur en conférant à la scène en question une dimension sacrée.

Cette référence est particulièrement flagrante dans les films hollywoodiens des années cinquante qui vont mettre en scène une série de figures christiques, sous l'impulsion de nouveaux acteurs à la *persona* doloriste comme Marlon Brando, James Dean ou Paul Newman. Ainsi, si la célèbre photographie de plateau de Floyd McCarty représentant Liz Taylor agenouillée aux pieds d'un James Dean les bras reposant sur son fusil, prise à l'occasion du tournage d'*À l'est d'Eden* [*East of Eden*] (Elia Kazan, 1955), évoque à Lloyd Baugh une « imagerie de la Passion » (« *Calvary-image* »), c'est non seulement en raison de la posture de « Christ crucifié » de l'acteur et de l'agenouillement

-
4. Christophe Damour, « De l'iconographie religieuse à l'imagerie universelle: les références à la "Pietà" dans le cinéma hollywoodien », *Ligeia*, n°s 77-78-79-80, juillet-décembre 2007, *Peinture et cinéma*, p. 111-119.
 5. Ce double critère de « généralité culturelle » et de « migration médiale » est également rappelé en préambule de l'étude iconologique de Jean-François Robic, « Bruissements dans le jardin d'Éros et de Thanatos – Le motif du vent dans l'arbre: fortune d'un thème iconographique à travers la peinture et le cinéma », *Cahiers de recherche*, n° 11, 2008.
 6. Paola Checchi, « Sur l'efficacité symbolique de la citation. Le cas de deux photos de guerre », in *Citer l'autre* (Actes du colloque « Citer l'autre – Quoting the other » de Calgary (Canada), 3-7 octobre 2004), M.-D. Popelard, A. Wall (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 153. La force rhétorique du voile contamine également le champ culturel et social: en novembre 2009, en pleine polémique sur le fait que la chanteuse de rap Diam's porte le voile islamique, des affiches dans le métro parisien pour la promotion de son album (SOS) jouent ironiquement sur la proximité analogique avec le voile chrétien; cadrés en gros plan, son pull à capuche et son col roulé blancs évoquent l'uniforme immaculé des religieuses du cinéma anglo-saxon des années cinquante (de Deborah Kerr dans *Le narcisse noir* [*Black Narcissus*] de Michael Powell et Emeric Pressburger, 1947 ou *Dieu seul le sait* [*Heaven Knows, Mr Allison*] de John Huston, 1957 à Audrey Hepburn dans *Au risque de se perdre* [*The Nun's Story*] de Fred Zinnemann, 1959).

de l'actrice, mais aussi très probablement grâce au foulard que cette dernière a noué sur sa tête⁷.

Cette dimension sacrée sera le plus souvent rencontrée chez des personnages issus de communautés latines catholiques, mexicaines ou italiennes, ce qui permet aux cinéastes réalistes de fondre habilement le caractère symbolique de leur sujet dans la crédibilité diégétique de leur histoire. À la fin du *Gaucher* [*The Left-Handed Gun*] (Arthur Penn, 1958), lorsque Paul Newman est abattu et qu'il s'effondre les bras en croix, l'aura christique du personnage est redoublée par la présence de Jo Summers portant un voile clair. De la même manière, à la fin de *West Side Story* (Robert Wise, 1961) après que Richard Beymer a expiré dans les bras de Natalie Wood, celle-ci reste agenouillée la tête enveloppée dans un voile sombre. Signe ostentatoire du deuil, le voile noir sera parfois doté d'un pouvoir prémonitoire, de Jean Peters à la fin de *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952), cadrée comme une Vierge à l'enfant avec son petit chien dans les bras et portant un voile qui semble anticiper le malheur à venir (l'assassinat de son époux campé par Brando), à Talia Shire lors du finale du *Parrain 3* [*The Godfather, part III*] (Francis Ford Coppola, 1990), qui répète le geste annonciateur d'une des chanteuses du spectacle auquel elle vient d'assister en se couvrant d'un voile noir après la mort violente de sa nièce sur les escaliers de l'opéra de Palerme. Ce visage féminin voilé exhibant sa souffrance revêt également une dimension intertextuelle, dans la mesure où il renvoie à celui composé par la mère de l'enfant au berceau au moment où celle-ci tombe sous les balles des soldats tsaristes dans une autre séquence d'escaliers célèbre (*Le cuirassé Potemkine* [*Bronenosets Potyomkin*], Sergueï Eisenstein, 1925). La connotation symbolique dépendra toutefois d'une réelle volonté de stylisation (dans le cadrage, l'éclairage et la direction d'acteur) que le port du voile seul, même dans une situation diégétique de deuil, n'induit pas automatiquement : ainsi, la mère voilée qui veille son mari dans *La mère* [Mat] (Vsevolod Poudovkine, 1926) a peut-être la dignité impassible et résignée de la Vierge, mais à aucun moment la stylisation qui permettrait de la transformer en figure mariale (il y a nettement moins de tentation à l'afféterie chez Poudovkine que chez Eisenstein, comme nous le verrons plus loin).

Alfred Hitchcock s'inspirera lui aussi souvent dans ses films de la Bible « comme "imagerie" (matrice figurative) »⁸. Dans une fameuse séquence de *L'état* [*Topaz*] (1969), il met en scène deux rebelles agonisant après

-
7. Lloyd Baugh, *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*, Kansas City, Sheed & Ward (Communication, culture and theology), 1997, p. 221.
 8. Alain Bergala, « Alfred, Adam et Eve », in *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*, D. Païni, G. Cogeval (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou et Milan, Mazzotta, 2000, p. 111-125.

avoir été torturés. Là encore les personnages sont de nouveau d'origine latine, mais le cinéaste compose cette fois une figure mariale sans avoir recours au traditionnel voile.

CLASSICISME VS BAROQUE : UNE FIGURE HYBRIDE

Hitchcock choisit dans un plan de *L'étau* de citer la célèbre *Pietà d'Avignon* d'Enguerrand Quarton (1457) en faisant presque littéralement prendre à l'homme la position caractéristique du Christ sur la peinture (le corps en diagonale cambré sur les genoux de la femme, la main gauche reposant sur sa hanche et le bras droit tendu vers le sol). Mais le cinéaste ne répète absolument pas l'attitude de recueillement adoptée par la Vierge Marie, le visage neutre, les yeux fermés et les paumes des deux mains jointes dans la gestuaire traditionnelle de la prière. Il adopte même la solution expressive la plus antithétique puisque, s'il conserve chez son personnage féminin l'inclinaison de la tête, il lui fait ouvrir les yeux et la bouche dans une mimique d'effroi, prolongeant même la scène par un gros plan sur ce masque de douleur qui rompt ainsi, par le montage, avec la composition de Quarton. Le visage ainsi isolé bénéficie de la dimension sacrée produite par la référence à la Vierge dans le plan précédent, tout en dérivant vers une forme d'expressivité étrangère au hiératisme marial classique, mais qui sert toutefois les desseins spectaculaires du cinéaste.

La mise en scène hitchcockienne joue ainsi « sur les deux tableaux », en hybridant à merveille hiératisme classique et pathétique baroque : le « style passionné » de la Vierge baroque du XVII^e siècle, « d'inspiration dramatique », style caractérisé « par l'intensité de la mimique et l'éloquence des gestes » (dont l'archétype pourrait être la *Pietà* de l'artiste castillan Gregorio Fernandez conservée au musée de Valladolid), s'oppose point par point aux « attitudes calmes » et aux « gestes sobres » de la Vierge classique, dont « l'expression est tout entière tournée vers la méditation et la vie intérieure »⁹ (et dont la *Pietà* sculptée par Michel-Ange dans les derniers jours du Quattrocento est le parfait exemple).

Ainsi, il n'est pas juste d'affirmer que sur la célèbre photographie de Hocine Zaourar réalisée en 1997 en pleine guerre civile algérienne et intitulée *Pietà de Benthala*, « la position et l'emphase du cri de douleur font penser à toutes les Pietà, comme si la tradition artistique avait imprimé dans notre mémoire collective un stéréotype de la Pietà »¹⁰. Il n'existe pas une

9. Germain Bazin, *Baroque et rococo*, Paris, Thames & Hudson (L'univers de l'art ; 37), 1994, p. 52-53.

10. Paola Checcoli, « Sur l'efficacité symbolique de la citation... », p. 153.

représentation stéréotypée unique à « toutes » les piétés, qui ont, au contraire, connu des solutions expressives souvent diamétralement opposées, selon les époques, les pays et les sensibilités artistiques. Et il n'est pas juste non plus de conclure que sur cette photographie « cette femme en position frontale tourne vers nous son visage et rend visible les signes du chagrin », que « [sa] douleur morale [...] est perceptible dans l'attitude qu'elle adopte (la tête penchée, les yeux mi-clos, la bouche largement ouverte) » et que « la position frontale dans laquelle elle est représentée offre au regard du lecteur l'émotion de son visage, exactement comme dans les tableaux ou les sculptures de Madone »¹¹. En effet, si « l'inclinaison latérale de la tête », connotant « pour nos sociétés une attitude d'écoute, de disponibilité franche » est bien une posture traditionnellement utilisée dans la peinture de la Renaissance pour souligner l'attitude des représentations de la Vierge à l'enfant¹², le visage « marial » demeure dans l'art classique empreint de « gravité classique », et ce dans tous les épisodes du récit chrétien (du plus pastoral, la Nativité, au plus tragique, la piété). Car Heinrich Wölfflin a bien rappelé que, même « sous le coup d'une suprême émotion, en présence du cadavre de son fils, la Vierge ne pousse aucun cri, ne verse aucune larme » ; « immobile, sans aucune trace apparente de douleur, elle écarte les mains et regarde vers le ciel », mais « elle le fait sans y mêler ni véhémence ni gémissements »¹³. C'est ainsi par exemple qu'à la fin d'*Allemagne année zéro* [*Germania anno zero*] (Roberto Rossellini, 1948), André Bazin peut noter avec pertinence que « la femme s'est adossée au tas de pierres, les bras pendants dans l'attitude éternelle des Piétés »¹⁴, car l'abandon accompagné d'une attitude faciale neutre relève bien de la gestique classique.

En revanche, la femme voilée à la tête penchée, mais à la bouche largement ouverte dans « l'emphase du cri de douleur » citée plus haut représente une forme qui ne provient pas des représentations classiques de la Vierge, qui, de la Vierge à l'enfant à la Vierge de douleur conserve une dimension maternelle dont ni la tendresse ni la souffrance n'affectent le hiératisme¹⁵, mais plutôt d'une lignée baroque puisant allègrement dans

-
11. Pierre-Alban Delannoy, *La piété de Bentalha : étude du processus interprétatif d'une photo de presse*, Paris / Budapest / Turin, L'Harmattan (De visu), 2005, p. 48-49.
 12. David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié (Suites sciences humaines ; 8), 2003, p. 153.
 13. Heinrich Wölfflin, *L'art classique*, C. von Mandach (trad.), Saint-Pierre-de-Salerno, Gérard Monfort (Imago mundi), 1990, p. 115-116.
 14. André Bazin, « Allemagne année zéro », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éd. du Cerf, 1961-1969, t. III, *Cinéma et sociologie*, p. 32.
 15. Voir Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints : guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990, p. 218-219.

un catalogue de passions que codifiera au XVIII^e siècle Charles Le Brun¹⁶. Cette confusion récurrente dans la « mémoire collective iconologique »¹⁷ occidentale entre deux traditions antinomiques a généré une figure hybride passant très facilement du cinéma de fiction au photojournalisme et devenue dans les arts visuels l’emblème de la douleur des victimes endeuillées, comme le montrent régulièrement les photographies choisies en une de journaux afin d’illustrer les conséquences fatales de différentes catastrophes naturelles¹⁸ ou politiques (guerres, attentats).

Quarante ans avant Hitchcock, Eisenstein avait proposé une hybridation semblable au début de *La ligne générale* [*Staroye i novoye*] (1929), en filmant une véritable crèche profane : ses paysans misérables vivant dans la promiscuité de leur cabane insalubre se transforment par la stylisation de la mise en scène en icônes sacrées ; du vieillard hirsute évoquant Joseph aux divers animaux partageant la couche des hommes, en passant surtout par la mère, filmée tout d’abord comme une véritable Vierge à l’enfant, la tête voilée et la paume de sa main protectrice recouvrant la tête de son petit (comme le fera plus tard Anna Magnani, madone des madones, dans *Bellissima* de Luchino Visconti, 1951). Puis, à l’instar d’Hitchcock quelques décennies après, Eisenstein isole le personnage de la mère dans un gros plan qui, en expulsant l’enfant du cadre, abandonne également la vignette maternelle pour se concentrer sur ce visage féminin auréolé d’un voile, la tête fortement inclinée sur le côté et la bouche entrouverte (qui n’est d’ailleurs pas sans rappeler l’attitude de la mère endeuillée du *Cuirassé Potemkine* déjà évoquée plus haut). Cette posture évoque surtout une autre œuvre baroque, la célèbre sculpture du Bernin, *L’Extase de sainte Thérèse* (1652) représentant la « Transverbération » de Thérèse d’Avila, religieuse espagnole du XVI^e siècle ayant été « transpercée » par la lumière de Dieu. Cette référence plastique explicite à l’extase mystique est d’autant plus cohérente chez Eisenstein, qu’elle illustre sa référence théorique à l’extase du spectateur qui doit être selon lui la visée essentielle du cinéma. Le recours aux images religieuses est

16. « Ainsi est-il prescrit par le directeur de l’Académie royale de peinture et de sculpture que le “ravissement” doit être peint de façon à ce que “la tête se penche du côté gauche”, “les sourcils et la prunelle s’élèvent directement” et “la bouche s’entre-ouvre”, et que “la douleur aiguë fait approcher les sourcils l’un de l’autre, et élever vers le milieu”, alors que “la bouche s’entre-ouvre et se retire” » (Charles Le Brun, *Expression des passions de l’âme* [1727], Paris, Aux Amateurs de livres (Recueils d’emblèmes et traités de physiognomonie de la bibliothèque interuniversitaire de Lille ; 10), 1990).

17. Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l’événement... », p. 2.

18. Comme la photographie de cette jeune femme hagarde se dressant parmi les décombres d’un Japon dévasté par le tremblement de terre et le tsunami de mars 2011. Emmitoufflée dans une couverture couleur crème, elle est devenue l’emblème de la catastrophe japonaise, et pour les anthropocentriques médias occidentaux, la « madone des décombres » (par exemple en une de *Paris Match*, n° 3266, 17 mars 2011).

S.M. Eisenstein, *La ligne générale* (détails), 1929

Le Bernin,
Extase de sainte Thérèse
(détail), 1643-1647

au service de la double recherche de sensationnel et d'efficacité qui sous-tend sa théorie du montage des attractions. Ce qui explique cet apparent paradoxe de l'usage de motifs religieux chez un cinéaste par ailleurs très critique envers la religion¹⁹. Mais la polysémie des traits du visage extatique expose surtout le paradoxe entre une opposition de nature (le mystique contre le charnel – on trouve parfois la métaphore chirurgicale de la « transfixion ») et une analogie symbolique (la « pénétration » divine évoque l'acte sexuel).

LA MAMAN ET LA PUTAIN

Cette figure mariale paradoxale est très probablement, comme le déclare Jean-François Robic à propos d'une autre « alliance iconographique » (entre l'arbre, le vent et la figure humaine), « un dispositif iconique, allégorique, en œuvre dans quelques formes artistiques de la peinture et du cinéma, et qui peut-être appartient, au vu de la constance de son retour, à l'imaginaire humain le plus ancien, et dont la présence dans des œuvres récentes témoigne de la constance de nos archaïsmes imaginaires »²⁰. Ce brouillage originel entre le voluptueux et le mortifère (« on interprète l'Extase de sainte Thérèse du Bernin comme une expression profane de la volupté, alors que l'artiste a su montrer comment, sous l'irruption de l'Esprit divin, le corps de la sainte est soudain privé de vie »²¹) n'a cessé de travailler l'histoire de l'art jusque dans ses formes les plus contemporaines, comme l'attestent certaines toiles de l'artiste sud-africaine Marlene Dumas (que l'on peut notamment voir au Tate Modern de Londres) et qui jouent justement sur cette ambiguïté de portraits de femmes bouche ouverte et yeux fermés saisies entre jouissance, mort et sommeil.

Cette hybridité paradoxale prolonge également la dichotomie classique dans l'histoire des représentations entre la sainte et la pécheresse, comme le symbolise la première apparition de la prostituée (Margot Grahame)

19. Comme le souligne Ada Ackerman : « Eisenstein, bien qu'il n'ait cessé de peupler ses films de discours dévalorisants à l'encontre des institutions religieuses, n'en éprouvait pas moins une violente fascination à l'égard de la puissance des mécanismes religieux. En effet, il admirait les capacités de manipulation qu'il désirait transposer au cinéma [...] il vide l'ancienne religion de son contenu tout en conservant et récupérant les méthodes et archétypes qu'il réemploie dans ses films au service du nouveau culte qu'il cherche à créer [...] l'icône étant par essence un médium extrêmement codifié, où chaque élément est réalisé selon des règles et des conventions très précises, elle s'avère très utile pour doter les personnages des connotations symboliques adéquates et pour élaborer ainsi un message » (« L'icône orthodoxe dans les films russes et soviétiques, ou la réactivation du sacré », *Cinémaction*, n° 134, 2010, *Croyances et sacré au cinéma*, A. Devictor, K. Feigelson (dir.), p. 111-112).

20. Jean-François Robic, « Bruissement dans le jardin d'Éros et de Thanatos... », p. 6 et 12.

21. Germain Bazin, *Baroque et rococo*, p. 26.

dans *Le mouchard* [*The Informer*] (John Ford, 1935), où l'inclinaison et l'éclairage du visage de l'actrice renforcent la confusion entre le châle trivial et le voile sacré :

Par le vêtement, par l'orientation du visage vers le haut, par les effets de *sfumato*, nous sommes complètement dans l'idéalisation presque mystique. Mais le voile virginal glisse et dévoile le béret de travers. Dans le même plan, et dans le mouvement, Marie la Vierge se transforme en Marie Madeleine²².

Cette opposition entre pureté et volupté (voire souillure) est un thème traditionnel d'un certain cinéma américain imprégné de puritanisme catholique, dont le premier long-métrage de Martin Scorsese (*Who's That Knocking At My Door*, 1967), est assurément l'un des meilleurs exemples. Dès le premier plan du film, une statue d'une Vierge à l'enfant cohabite dans le cadre avec le reflet dans un miroir d'une *mama* italienne traditionnelle (jouée par la propre mère de Scorsese) faisant la cuisine pour une tablée d'enfants. Ce personnage de mère nourricière au début du film est lui-même une icône, une abstraction et non pas un personnage diégétique, puisqu'il ne réapparaîtra plus par la suite en tant que personnage (le protagoniste principal campé par Harvey Keitel évoque bien sa mère, mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'une autre), mais bien comme une mère symbolique, à la manière de Lilian Gish dans *Intolérance* [*Intolerance*] (D.W. Griffith, 1916), effigie métaphorique qui plane sur tout le film sans vraiment tenir de rôle individualisé. Le film établit une distinction très nette entre les « poules » (les garces ou les filles faciles, avec lesquelles on s'amuse) et les « saintes » (épouses et mères potentielles). Cette opposition est reprise en abyme au sein du film par une querelle d'icônes (les posters de pin-up placardés aux murs des bars s'opposant aux statuette religieuses trônant sur les commodes des chambres ou dans les églises) et renoue avec « une vision sociale à la Maupassant, chez lequel les “filles” et les “femmes honnêtes” sont à la fois séparées par un infranchissable fossé, et toujours tentées de se rapprocher »²³.

À partir des années quatre-vingt-dix, les photographes de mode exploiteront abondamment le filon de cette contradiction ontologique entre le sacré et le pulsionnel, à la manière d'Oliviero Toscani et de sa

22. Exemple donné par Christian Viviani lors de la journée d'étude sur Luchino Visconti, organisée par l'université Paris I à l'INHA le 9 novembre 2006, et repris dans son mémoire d'habilitation à diriger des recherches, *Observer l'acteur de cinéma et sa mise en scène. Éléments en vue d'une synthèse*, sous la direction de Vincent Amiel, université de Caen Basse-Normandie, juin 2010.

23. Jacqueline Nacache, « Pour un observateur lointain : une lecture “épique” de *Casque d'Or* », in *Casque d'Or : lectures croisées*, M. Chabrol, A. Kleinberger (dir.), Paris, L'Harmattan (Champs visuels), 2010, p. 150.

célèbre image de la religieuse embrassant le prêtre dans le cadre de sa campagne choc pour Benetton (*Kissing Nun*, 1992). Ce traitement paradoxal et transgressif de la figure mariale est depuis devenu un motif peu original mais toujours efficace, comme l'illustrent certaines photographies utilisées en couverture de magazines. Ainsi, celle de l'édition mexicaine de la revue pour adultes *Playboy* de décembre 2008 met en scène un top model mexicain drapé et quasi nu, avec comme titre provocateur *Te Adoramos Maria*, qui insiste sur le caractère ambigu du terme « adorer ». Outre la justification du jeu de mots blasphématoire (Maria est également le nom du mannequin en question), la coïncidence entre photo de mode et sacré est elle-même un sacrilège, dans la mesure où, selon les mots de Roland Barthes, « le saint est avant tout un être sans contexte formel » et que « l'idée de mode est antipathique à l'idée de sainteté »²⁴. Quant à celle du magazine culturel *Poly* (octobre 2010), elle reprend la photographie de l'artiste roumaine Luminita Liboutet (*Madonna*, 2002). La légende, qui qualifie l'œuvre de « sensuelle » et « déroutante », met en exergue les hypothèses contradictoires largement rebattues avant elle, mais qui suscitent toujours autant la polémique : « Religieuse jouant l'épisode de *La dernière tentation du Christ* ? Sainte en pleine crise mystique ? Vierge s'apprêtant à se "dévoiler" ? Image pieuse ou photo de charme ? »²⁵.

De l'Italie au Mexique et à la Roumanie pour la photographie, ou de l'URSS à Hollywood pour le cinéma, la figure mariale constitue ainsi « une sorte de précipité intertextuel »²⁶ au sein d'une « mémoire collective iconologique construite par les médias »²⁷. Les mêmes intentions esthétiques (du choc recherché par le montage des attractions, à celui des campagnes publicitaires provocantes ou des poignantes images d'actualité) s'allient aux mêmes références iconographiques, afin d'exploiter les mêmes effets d'hybridité d'une figure dont la puissance expressive est inévitablement fonction de ses contradictions internes, tant stylistiques (la mesure et l'excès) que symboliques (le spirituel et le trivial).

CHRISTOPHE DAMOUR
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

24. Roland Barthes, « Iconographie de l'abbé Pierre », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 57 ; rééd. 1970, p. 54-56.

25. *Poly*, n° 136, octobre 2010, p. 8.

26. Vincent Lowy, *La surexposition des catastrophes dans les représentations cinématographiques de la mondialisation*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Jacques Walter, université Paul Verlaine-Metz, novembre 2010, p. 12.

27. Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement... », p. 2.