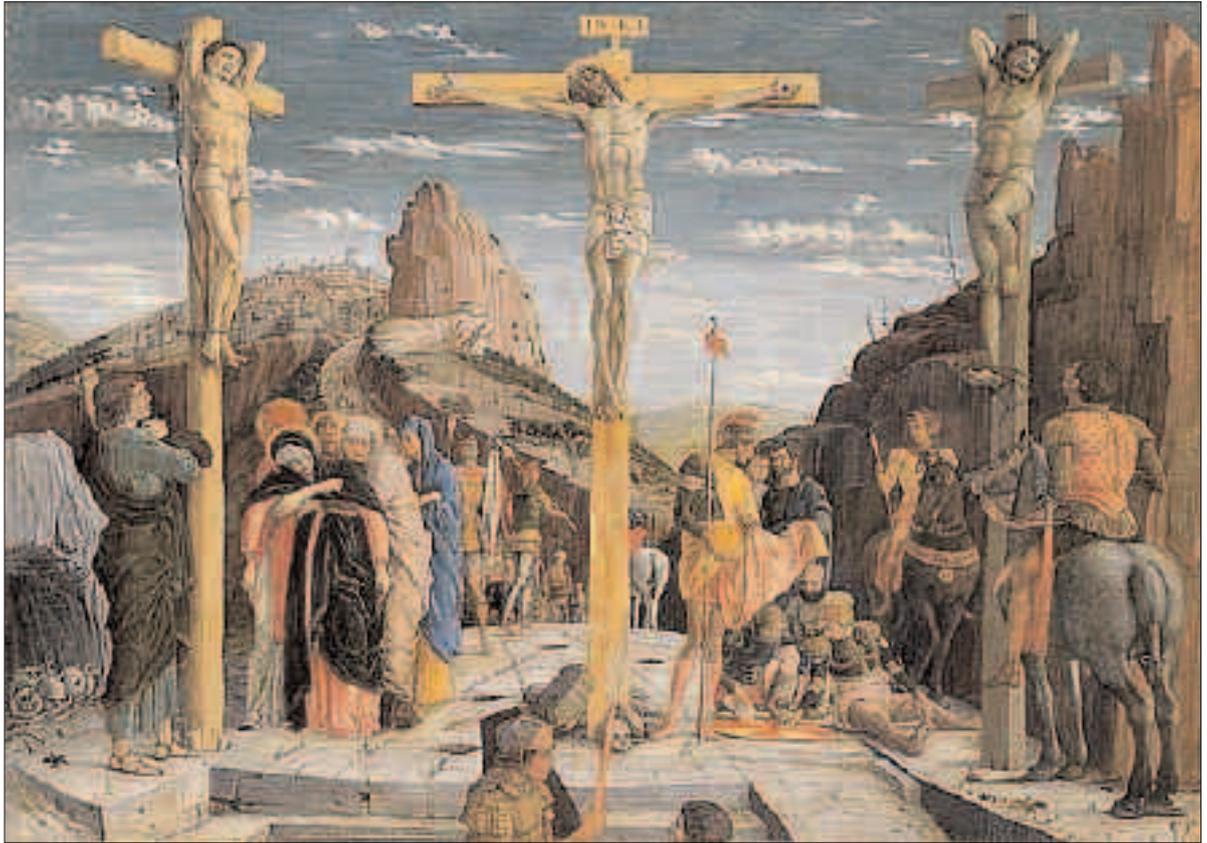


La Crucifixion



ANDREA MANTEGNA (1431-1506), *Le Calvaire*. Huile sur bois, 76 x 96 cm, 1456-1460. Paris, musée du Louvre.



La crucifixion représente le supplice de Jésus, qui meurt cloué sur une croix sur l'ordre du procurateur romain.

Nom : *Crucifixion*
It. : *Crocifissione*.
Angl. : *Crucifixion*.
All. : *Kreuzigung*

Date : à la fin de la vie de Jésus, vers 30 ap. J.-C. vers sa trentième année.

Lieu : à quelques pas de Jérusalem, sur le lieu dit Golgotha.

La scène se passe au Golgotha (mont appelé « lieu du crâne », d'où l'ossuaire sur le bord gauche du tableau). On reconnaît en arrière-plan la ville de Jérusalem. Au centre, Jésus est cloué sur la croix. Au-dessus de lui, l'écriteau « INRI, acronyme de « Jésus de Nazareth, roi des Juifs ». Au pied de la croix : le crâne d'Adam.

Sur les croix latérales sont liés les deux brigands : le « bon larron » est à gauche dans une position sereine, à droite l'autre est dans l'ombre. Au tout premier plan à gauche, Jean dans une position de souffrance, puis le groupe des femmes qui soutiennent Marie. Un groupe de soldats est en train de jouer aux dés la tunique de Jésus, un soldat tient la lance avec laquelle il transpercera son flanc. Un cavalier non identifié à droite est peut-être le centurion qui s'écriera : « Vraiment, celui-ci était le fils de Dieu ! ».

LES TEXTES

Les quatre évangélistes font le récit du crucifiement et de la mort de Jésus, ajoutant ou retranchent tel ou tel élément et proposant leur interprétation de l'événement.

Matthieu et Marc présentent deux récits assez semblables.

Marc 15, 22-39 : « Et ils amènent Jésus au lieu dit Golgotha, ce qui se traduit lieu du Crâne. Et ils lui donnaient du vin parfumé de myrrhe, mais il n'en prit pas. Puis ils le crucifient et se partagent ses vêtements en tirant au sort ce qui reviendrait à chacun. C'était la troisième heure quand ils le crucifièrent. L'inscription qui indiquait le motif de sa condamnation était libellée : "Le roi des Juifs." Et avec lui ils crucifient deux brigands, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche []. Les passants l'injuriaient en hochant la tête et disant : "Hé ! toi qui détruis le Sanctuaire et le rebâties en trois jours, sauve-toi toi-même en descendant de la croix !" Pareillement les grands prêtres se gaussaient entre eux avec les scribes et disaient : "Il en a sauvé d'autres et il ne peut se sauver lui-même ! Que le Christ, le Roi d'Israël, descende maintenant de la croix, pour que nous voyions et que nous croyions !" Même ceux qui étaient crucifiés avec lui l'outrageaient. Quand il fut la sixième heure, l'obscurité se fit sur la terre entière jusqu'à la neuvième heure. Et à la neuvième heure Jésus clama en un grand cri : "Élôï, Élôï, lema sabachthani", ce qui se traduit : "Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?" Certains des assistants disaient en l'entendant : "Voilà qu'il appelle Élie !" Quelqu'un courut tremper une éponge dans du vinaigre et, l'ayant mise au bout d'un roseau, il lui donnait à boire en disant : "Laissez ! que nous voyions si Élie va venir le descendre !" Or Jésus, jetant un grand cri, expira. 38 Et le voile du sanctuaire se déchira du haut en bas. 39 Voyant qu'il avait ainsi expiré, le centurion, qui se tenait en face de lui, s'écria : « Vraiment cet homme était fils de Dieu ! »

Ces textes fournissent un certain nombre de données propres à être représentées par la peinture ou la sculpture et sur lesquelles sera mis en privilégiant tel ou tel aspect, tel ou tel groupe de personnages : le nom du lieu, « lieu du crâne » ; le partage des vêtements ; l'écrêteau (*titulus*) « le roi des Juifs » ; les deux larrons ; les soldats ; les passants qui raillent Jésus ; l'obscurité ou un tremblement de terre ; la boisson vinaigrée au bout d'un roseau ; le dernier cri ; la mort.

L'évangile de Jean, par un recours à des citations bibliques, montre que la mort de Jésus était annoncée par les Écritures. Il donne également d'autres détails :

- 1° le *titulus* est rédigé en trois langues ;
- 2° la présence de femmes (les deux Marie et la Vierge : on les nommera « les saintes Femmes ») ;
- 3° la présence du « disciple que Jésus aimait » (que la tradition a identifié à Jean, qui accueillit Marie chez lui après la mort de Jésus) ;
- 4° la présence des soldats chargés de lui briser les jambes ;
- 5° la lance du soldat qui fait sortir du côté le sang et l'eau.

Luc ajoute quelques détails et modifie certains autres :

- 1° la demande de pardon de Jésus ;
- 2° la différence entre un « bon larron » et un « mauvais larron » ;
- 3° la déchirure du voile du sanctuaire ;
- 4° le dernier cri « Père, en tes mains je remets mon esprit ».

Luc 23 : « On emmenait encore deux malfaiteurs pour être exécutés avec lui. Lorsqu'ils furent arrivés au lieu appelé Crâne, ils l'y crucifièrent ainsi que les malfaiteurs, l'un à droite et l'autre à gauche.

Et Jésus disait : "Père, pardonne-leur : ils ne savent ce qu'ils font." Puis, se partageant ses vêtements, ils tirèrent au sort. Le peuple se tenait là, à regarder. Les chefs, eux, se moquaient : "Il en a sauvé d'autres, disaient-ils ; qu'il se sauve lui-même, s'il est le Christ de Dieu, l'Élu !" Les soldats aussi se gaussèrent de lui : s'approchant pour lui présenter du vinaigre, ils disaient : "Si tu es le roi des Juifs, sauve-toi toi-même !" Il y avait aussi une inscription au-dessus de lui : "Celui-ci est le roi des Juifs." L'un des malfaiteurs suspendus à la croix l'injuriait : "N'es-tu pas le Christ ? Sauve-toi toi-même, et nous aussi." Mais l'autre, le reprenant, déclara : "Tu n'as même pas crainte de Dieu, alors que tu subis la même peine ! Pour nous, c'est justice, nous payons nos actes ; mais lui n'a rien fait de mal." Et il disait : "Jésus, souviens-toi de moi, lorsque tu viendras avec ton royaume." Et il lui dit : "En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le Paradis." C'était déjà environ la sixième heure quand, le soleil s'éclipsant, l'obscurité se fit sur la terre entière, jusqu'à la neuvième heure. Le voile du Sanctuaire se déchira par le milieu, et, jetant un grand cri, Jésus dit : "Père, en tes mains je remets mon esprit." Ayant dit cela, il expira. »

Signification de l'épisode

L'épisode est un moment clé de la foi chrétienne. La mort de Jésus associée à sa résurrection signifie la rédemption (ce qui sauve) des hommes par Dieu.

LA TRADUCTION PICTURALE

La composition

La crucifixion est l'épisode du Nouveau Testament le plus représenté. Sous sa forme la plus simple, la croix figure sur le clocher des églises, sur les objets du culte, aux murs des églises (en particulier sous la forme du « chemin de croix » qui rappelle la montée de Jésus au calvaire). Un crucifix (nu ou portant l'effigie du Christ) peut être accroché au mur d'une pièce, en particulier la chambre à coucher, mais aussi posé sur un bureau, une table... Le signe de croix est un signe d'affirmation de la foi chrétienne. Une petite croix est portée autour du cou par de très nombreux chrétiens...

On distingue habituellement plusieurs sortes de crucifixion, selon le nombre de personnages au pied de la croix :

- 1° la crucifixion à un seul personnage qui montre le Christ seul sur la croix¹ ;
- 2° la crucifixion à trois personnages : Jésus, Marie et Jean, selon l'évangile de Jean ;
- 3° la crucifixion à quatre personnages : + Marie-Madeleine ;
- 4° la crucifixion à cinq personnages² : + Jean-Baptiste ;
- 5° la crucifixion « à grand spectacle »³ : une foule envahit le Calvaire, sans doute sous l'influence des représentations théâtrales de la Passion au Moyen Âge et à la Renaissance.

La représentation du crucifiement ne se trouve pas dans l'art primitif : on représentait symboliquement le Christ sous la forme de l'*agneau mystique* (un agneau et une croix). L'empereur Constantin est le premier à faire de la Croix un symbole de triomphe. Lorsqu'il fit construire la basilique du Saint Sépulcre, à Jérusalem, il fit suspendre dans l'abside une immense croix gemmée tandis qu'il faisait décorer d'une croix analogue le plafond d'une des salles du palais de Constantinople⁴. En 692, le concile *in Trullo* (du nom du *trouillos*, une salle voûtée du Palais impérial de Constantinople) recommande aux artistes de représenter le Christ sous forme humaine.

Jusqu'au Moyen Âge, on figure le *Christ glorieux* : il ne porte pas la couronne d'épines, mais le diadème royal. Il a les yeux grands ouverts, la tête relevée, les bras



D'après Vélasquez, XVII^e siècle.



L'Agneau mystique

1. VÉLASQUEZ, 1632, Madrid, musée du Prado. 2. GRÜNEWALD, 1515, Colmar, musée d'Unterlinden. 3. HANS MEMLING, XIV^es., Budapest, musée des Beaux-Arts. 4. EUSÈBE DE CÉSARÉE, *Vie de Constantin*, III, 49. Voir la croix gemmée de l'abside de Sainte-Pudentienne à Rome.

tendus horizontalement qui dominent la croix, le buste altier. À partir du XI^e siècle (XIII^e siècle en Italie), on représente le *Christ mort* sous l'influence d'une spiritualité de la compassion qui donne une valeur rédemptrice à la douleur. C'est une transformation profonde de la sensibilité chrétienne où un mysticisme sentimental se développe. Saint François d'Assise, les *Méditations* du Pseudo-Bonaventure [voir ouverture du chapitre « Jardin des Oliviers »], les *Révélations* de sainte Brigitte (1303-1373) sont les témoins de ce changement profond, où il s'agit moins de glorifier le Christ triomphant de la mort que d'émouvoir les fidèles par le spectacle de ses souffrances. On le représente donc les yeux fermés, le corps ployé, la tête qui tombe sur l'épaule droite.

Les personnages

Le Christ en croix. – Le supplice de la croix était, à Rome, le supplice par lequel les esclaves étaient exécutés. Lorsque les esclaves se révoltèrent sous la conduite de Spartacus, ils furent systématiquement crucifiés. À l'origine, les condamnés étaient simplement pendus sur un poteau de bois. Les Romains ajoutèrent une poutre transversale (*patibulum*) qui serait fixée sur le haut (croix en T) ou légèrement plus bas (croix latine ☩) et que le condamné devait porter jusqu'au lieu de son supplice, après avoir été flagellé; il pouvait porter un écriteau reprenant le motif de sa condamnation. Il était ensuite ligoté à la croix ou cloué. Il mourait de mort lente, par asphyxie ou par épuisement: pour prolonger son supplice, on pouvait avoir chevillé une planchette de bois sur laquelle le supplicié pouvait appuyer les pieds ce qui lui permettait de respirer. Pour alléger ses souffrances, on lui donnait parfois à boire une boisson stupéfiante ou on lui brisait ses jambes: il ne pouvait plus alors reprendre son souffle et s'étouffait.

Les esclaves romains crucifiés étaient complètement nus. Pour des motifs de décence, le Christ crucifié est représenté vêtu à de rares exceptions près (comme le Christ nu de Michel-Ange de l'église San Spirito à Florence). Il porte une longue tunique sans manches (le *colobium*) ou une tunique à manches longues⁵ (la *dalmatique*) ou encore un simple pagne noué autour des hanches, le *perizonium*. La représentation du *perizonium* est souvent l'occasion pour l'artiste de faire d'intéressants effets de matière, de plis. Certains claquent au vent comme des bannières.

Dans les représentations anciennes, le Christ était représenté « en gloire », portant une couronne royale, ensuite, il est représenté tête nue, ou, quand on veut insister sur ses douleurs, couronné d'épines (voir Marc 15, 17).

Habituellement, le Christ est crucifié sur une croix charpentée de forme grecque (☩) ou latine (☩). Il a une planchette sous les pieds (*suppedaneum*) que les Latins présentent horizontale et que les Orientaux inclinent vers la droite. Parfois, les artistes



D'après Zurbaran, XVII^e siècle.



Une crucifixion à trois personnages, Marie et Jean d'après une enluminure, XI^e siècle.

Sainte Brigitte décrit le crucifié. – « Il était couronné d'épines. Ses yeux, ses oreilles et sa barbe ruisselaient de sang; ses mâchoires étaient distendues, sa bouche ouverte, sa langue sanguinolente. Le ventre, ramené en arrière, touchait le dos comme s'il n'avait plus d'intestins. » *Révélations* IV, chap. 70.

5. *Christ roman en bois*, Le Puy-en-Velay, chapelle Saint-Michel-d'Aiguilhe.

interprètent cette croix dans un sens symbolique. Reprenant la métaphore des pères de l'Église de la croix comme arbre de vie puisqu'elle apporte le salut, la croix peut être verdoyante au point que des oiseaux s'y perchent⁶. On trouve aussi des croix vivantes ou brachiales (croix de l'humanité) : des quatre extrémités de la croix, on voit sortir des bras humains⁷. Sur la croix se trouve habituellement le *titulus* « Jésus le Nazaréen, le roi des Juifs ». Il est parfois uniquement en latin, parfois dans les trois langues ; parfois, il est réduit aux simples initiales INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudæorum*). Le soleil et la lune sont souvent associés à la représentation, au moins jusqu'au X^e siècle⁸. Il peut s'agir soit d'une allusion aux phénomènes naturels (obscurité, tremblement de terre, qui par ailleurs traduisent la présence de la divinité) qui suivirent la mort du Christ, soit d'une évocation symbolique de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance. Le thème provient sans doute également de la symbolique funéraire païenne : les Anciens croyaient que les deux astres disparaissaient à tour de rôle pour visiter le domaine des morts puis réapparaissaient pour briller dans le domaine des vivants.

Dans les premières représentations, le supplicé est cloué des quatre membres (les deux mains et les deux pieds). Ensuite on a figuré trois clous (peut-être par allusion à la Trinité) : les deux pieds sont cloués ensemble. Les clous sont plantés directement dans les mains ; en réalité, il est probable que les clous étaient fixés aux poignets, les mains étant trop fragiles pour soutenir le poids d'un homme. Les bras sont généralement à l'horizontale, parfois légèrement vers le haut.

Les deux larrons. – Lorsqu'ils sont représentés, les deux larrons sont bien distingués de Jésus. Ils sont rarement fixés par des clous, plutôt par des cordes. Leurs bras passent parfois derrière le *patibulum* de la croix. Alors que Jésus est souvent représenté dans une position très calme (les bras largement étendus, le corps collé à la croix), ils n'arbovent pas la même impassibilité.

Usuellement, on distingue le bon larron, souvent à la droite du Christ, jeune et imberbe, calme et résigné, qui lève les yeux avec confiance puisqu'il possède l'assurance d'être sauvé le jour même, du mauvais larron, barbu, laid, qui se tord dans ses liens et détourne la tête⁹. Certains artistes représentent un ange qui recueille l'âme du bon larron et un démon noir qui s'empare de celle du mauvais.

L'évangile de Nicodème (rédigé vers le IV^e siècle, mais constamment réécrit jusqu'à la fin du Moyen Âge) les nomme Gestas et Dismas.

Les soldats. – Les soldats romains peuvent figurer dans la représentation. Plusieurs se détachent :

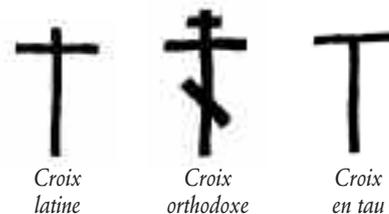
1^o le porte-éponge, que la tradition nomme Stephanon ou Calpurnius : il approche



Christ portant un colobium, d'après l'Évangélaire de Rabula, VI^e siècle.



Christ nu d'après Michel Ange, XVI^e siècle.



Croix latine

Croix orthodoxe

Croix en tau



Titulus

6. Mosaïque, XII^e s., église San Clemente, les oiseaux peuvent être interprétés comme représentant les apôtres. Retable de Weiterswiller, musée de Strasbourg, XVI^e s.
7. Fresque russe de Iaroslav, XVII^e s., croix du musée de Beaune, peinture du musée des Thermes de Cluny à Paris. 8. Voir les reliures en ivoire du Sacramentaire de Drogo, Paris, BNF. 9. Antonello da MESSINA, *Crucifixion*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten : le mauvais larron est arqué sur la croix.

une éponge imbibée de vinaigre (le petit vin qui était la boisson des soldats) censée calmer la douleur des lèvres du crucifié;

2° le porte-lance, appelé Longin par l'évangile de Nicodème (dont le nom vient peut-être du grec « lance », *longkê*), qui donne le coup au côté, d'où sortent le sang et l'eau, symboles de l'eau du baptême et du sang de l'eucharistie. La *Légende Dorée* en fait un saint: du sang aurait coulé de la plaie jusque dans ses yeux et l'aurait guéri de sa cécité. Comme souvent, la cécité physique cachait une cécité spirituelle, et Longin aurait pieusement fini sa vie en souffrant le martyr.

3° Les soldats qui tirent au sort la tunique sans couture du Christ. Les vêtements appartenaient de droit aux bourreaux. Ils sont généralement au nombre de quatre, accroupis dans un coin, ils jettent parfois des dés.

Les personnages au pied de la croix. – La mère de Jésus se tient souvent à gauche du tableau, à droite de son fils, soutenue par quatre femmes. La Vierge présente habituellement toutes les marques de la douleur extrême: elle se tord les mains et peut être figurée en pâmoison. Plus se développe la piété mariale et plus elle paraît souffrir: alors que dans les premières représentations, elle se tient droite, à partir du XIV^e siècle elle a besoin d'être soutenue, puis elle s'effondre à partir du XV^e siècle. Jean est à côté d'elle ou de l'autre côté de la croix. Il est représenté jeune et imberbe.

Madeleine, qui a parfumé et essuyé avec ses cheveux les pieds du Christ est très souvent au pied de la croix. Elle a une éclatante chevelure blonde. Son désespoir éclate avec plus d'ostentation que celui de la Vierge. Les saintes femmes, Marie-Cléopas et Marie-Salomé sont moins individualisées, elles constituent une sorte de chœur funèbre.

Les objets

Échelle. – En Occident, à partir du XIV^e siècle, par imitation de l'art byzantin (XI^e siècle¹⁰), la croix, qui était basse, devient de plus en plus haute, ce qui nécessite l'utilisation d'échelles. Deux nouvelles scènes apparaissent donc: le Crucifiement (le moment où Jésus est cloué sur la croix) et la Descente de croix (quand le corps mort de Jésus est descendu, le plus souvent soutenu par Joseph d'Arimathie – l'homme qui ensevelit Jésus, voir Mc 15, 42-46). La composition même de la Crucifixion en est modifiée: le Crucifié domine la scène.

Crâne. – À la base de la croix se trouve assez régulièrement un crâne par allusion au nom du lieu du supplice, Golgotha, qui vient de l'araméen *gulgota* ou de l'hébreu *gulgôlet* qui signifie « crâne ». Il s'agissait sans doute d'un tertre dénudé qui avait l'apparence d'un crâne chauve. Une tradition affirmait que le crâne d'Adam, le



Les instruments de la Passion.

Dans l'Église byzantine étaient proposés à la vénération des fidèles les principaux instruments

de la Passion du Christ: la croix, les clous, la couronne d'épines. Cette tradition fut reprise à partir du XIII^e siècle en Occident. On y ajouta d'autres détails inspirés des évangiles canoniques ou apocryphes: *la lance de Longin* qui perça le côté de Jésus, *l'échelle* qui servit au Christ pour monter sur la croix, *le marteau* qui enfonça les clous dans les chairs de Jésus, *les tenailles* qui les arrachèrent, *une main* qui souffleta Jésus lors de flagellation, et enfin *une lanterne* devenue nécessaire au moment où le Christ mourut et où « les ténèbres s'étendirent sur toute la terre » (Mc 15, 33).

¹⁰. Voir la fresque de la Periblètos à Mistra, XIV^e s.

premier homme, y était enterré, d'où le nom de « Golgotha » donné à ce lieu. Au moment où le Christ rendit l'esprit, on raconte que la terre trembla, les rochers se fendirent et les sépulcres s'ouvrirent... et le crâne d'Adam réapparut. Cette histoire légendaire marque la volonté de relier le péché originel d'Adam et la mort rédemptrice du Christ sur la croix : si par Adam, la mort est entrée dans le monde, le Christ l'a vaincue, il est le nouvel Adam¹¹ (voir l'épître de Paul aux Romains, 5, 12-21).



Le lieu

Les artistes, selon leur inspiration, ont fait du Golgotha un lieu désolé, en insistant sur la détresse de Jésus ; un lieu verdoyant, en insistant sur le renouveau rendu possible par cette mort ; ou un lieu tourmenté, par allusion au tremblement de terre et à l'obscurité. Souvent se profile dans le lointain la ville de Jérusalem.

Ajouts iconographiques

Au cours des siècles, on peut trouver dans les crucifixions des éléments qui ne sont pas dans le texte biblique. Ainsi, des animaux, des anges qui volent dans le ciel (particulièrement dans la peinture italienne des XII^e-XIV^e s.¹²), une reprise de l'agneau mystique.

Une légende remontant au IV^e siècle raconte qu'une femme, Véronique (dont le nom provient de *vera icona*, « vraie icône »), aurait essuyé le visage du Christ avec un linge ; le visage du Christ serait resté imprimé sur ce linge. On voit parfois sainte Véronique présentant son voile¹³.

Certaines crucifixions multiplient les personnages ; les artistes flamands, comme Bruegel, situent la crucifixion dans des paysages d'Europe du Nord, comme pour marquer l'actualité et la contemporanéité de l'épisode.



D'après le Maître de la Véronique de Londres, XV^e siècle.

OUVERTURE

L'évolution de la représentation Crucifixion témoin de l'évolution de la réflexion sur le Christ

Au cours des deux millénaires écoulés, les représentations de la crucifixion sont multiples et diverses : elles fournissent un bon indicateur de l'évolution dans la compréhension de la personne de Jésus.

¹¹. Parfois, on découvre le corps d'Adam ou son squelette : miniature de l'*Apocalypse* de Beatus de Lleba, Gérone, 975 ; portail central de la cathédrale de Strasbourg, XIII^e s. ¹². GIOTTO, 1304-1306, Padoue, cappella Scrovegni. ¹³. Exemple d'un voile de Véronique : Hans MEMLING, v. 1470-1475, Washington, National Gallery of Art.

1. L'absence de représentation jusqu'au V^e siècle. – Jusqu'au V^e siècle, on ne connaît pas de représentation de la Crucifixion. Non seulement se posait le problème de la représentation du Christ, mais il semble que les chrétiens répugnaient à représenter leur dieu mourant d'un châtement d'esclave. Au III^e siècle, un graffiti sur le mur des Thermes de Rome¹⁴ représente un crucifié affublé d'une tête d'âne légendé «Alexamène adore son dieu»: ce tag raillait probablement un chrétien.

2. Le Christus triomphants du Haut Moyen Âge. – Même après que Constantin (qui se convertit au christianisme en 313) eut mis en honneur la croix, les représentations du Christ crucifié restèrent timides puisque les premières remontent aux années 430¹⁵. Bien souvent, on se contentait de la croix nue, on représentait uniquement un buste du Christ à la croisée des deux montants¹⁶, ou bien on le figurait au pied de la croix, en orant. Ce n'est qu'après les objurgations du concile *in Trullo* (692) qui recommanda d'abandonner le langage symbolique au profit de la représentation réaliste, qu'il devint d'usage de peindre le Christ en croix. Le concile, qui s'attachait à compléter l'œuvre des deux conciles précédents, entendait en effet réagir contre le monophysisme, conception qui absorbait la nature humaine du Christ dans sa nature divine et considérait ses souffrances comme symboliques. Représenter le Christ en Croix permettait de mettre l'accent sur la réalité du supplice. Le modèle adopté durera jusqu'au XII^e siècle: le Christ, les yeux ouverts, est figuré en vainqueur de la mort. Il est le plus souvent vêtu d'une longue tunique, il a le visage impassible, montrant son indifférence à la douleur¹⁷: on peut y lire les traces d'un certain docétisme (hérésie qui prétend que le Christ n'aurait fait que semblant de souffrir) ou d'une pudeur à exhiber la souffrance. Au lieu d'une couronne d'épines, il porte une couronne royale, celle de roi du monde¹⁸.

3. Le Christus patiens de l'an mil. – Avec l'an mil, en réaction contre les incertitudes sur la fin des temps et une certaine corruption de l'Église, une conception nouvelle naquit, plus centrée sur l'humanité de Jésus. Vers 965, l'évêque Géron de Cologne commande le premier crucifix connu présentant les douleurs de l'agonie¹⁹: le Christ a le corps légèrement penché, les yeux fermés et la bouche entrouverte. Petit à petit se multiplient les représentations d'un homme souffrant. Cela correspond à ce qui s'écrit alors, par exemple les *Méditations* d'Anselme de Cantorbéry (XI^e s.). Les crucifix romans, montrant la souffrance de Jésus, sont dans la droite ligne de cette conception centrée sur l'humanité de Jésus²⁰.

4. Le XIII^e siècle et la mise en lumière de la souffrance. – Si, jusqu'au XIII^e siècle, montrer la souffrance de Dieu était un moyen de souligner sa proximité avec l'humanité, le XIII^e siècle accomplit un pas supplémentaire. La souffrance n'est pas seu-



Instruments de la passion.

14. Rome, musée des Thermes. 15. Plaque d'ivoire, 420, Londres, British Museum; porte de l'église Sainte-Sabine, 430, Rome; voir aussi l'évangélaire syriaque de Rabula, 586, Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana. 16. Ravenne, VI^e s., Saint Apollinaire de Classe; ampoule de pèlerinage de Monza, VI^e s. 17. Fresque de Santa Maria Antica, 750, Rome. 18. Émail de Limoges, début XIII^e s., Paris, musée du Louvre. 19. Cologne, musée de la cathédrale. 20. Voir par exemple le grand crucifix en bois sculpté du musée du Louvre, XII^e s.

lement une marque d'humanité, c'est également l'un des moyens par lesquels le Christ sauve les hommes. Saint François d'Assise, l'un des chantres de ce nouveau mouvement, prie pour partager les souffrances du Sauveur. Celui-ci lui apparaît après quarante jours de jeûne sur le mont Alverne sous la forme d'un séraphin et de ses plaies jaillissent des rayons qui viennent creuser des blessures dans la chair de François : ce sont les stigmates. Aussi voit-on se multiplier des représentations insistant sur les plaies du Christ, sur sa souffrance. Pour la première fois Giunta Pisano²¹ ose représenter un Christ mort sur la croix : le corps contorsionné, les traits marqués par la souffrance : le hiératisme des représentations précédentes est abandonné au profit d'une représentation réaliste de la souffrance et de la mort.



*Couronne d'épine
d'après Grünewald, XVII^e siècle.*

5. Le XV^e siècle et l'Homme de douleur. – Cette tendance à exalter la souffrance se retrouve dans les siècles suivants, d'autant que les guerres, les épidémies de Peste noire et les famines se multiplient à la fin du Moyen Âge. Alors que se développe une piété plus personnelle, des représentations insistent sur les souffrances du Christ. On le représente au milieu des instruments de la Passion (la lance, l'éponge, la couronne d'épines, etc.) ou bien exhibant ses Cinq Plaies. De nouvelles scènes naissent comme celle de la Pietà, la déploration de Marie tenant sur ses genoux son fils mort. Les détails tragiques sont omniprésents, surtout dans la peinture du Nord : le Christ est décharné, du sang coule largement de ses plaies, il a le corps tordu par la souffrance²². Même en Italie, le doux Fra Angelico représente saint Dominique à genoux au pied d'une croix inondée de sang²³.

6. XVI^e-XVIII^e : Réforme et Contre-Réforme. – Si la Renaissance avait amorcé un mouvement de retour à des formes plus apaisées dont témoignent les tableaux de Raphaël²⁴, c'est la Réforme et la réaction de la Contre-Réforme qui vont imprimer un tour décisif à la représentation de la crucifixion. Les Réformés se méfient des images : la Contre-Réforme va insister sur les représentations du Christ. Les réformés proposent une certaine austérité, les catholiques véhiculent une image attrayante et munificente. Alors qu'au sein du catholicisme, les crucifix jansénistes continuent de refléter un réalisme doloriste, les crucifixions de la Contre-Réforme renouent avec le beau Dieu et avec l'idéal classique. Jésus est représenté en athlète musclé aux proportions parfaites, environné de lumière dans un paysage assombri par des orages²⁵. Sa puissance éclate de partout. Souvent, au lieu de le représenter mort ou les yeux fermés, il a les yeux ouverts, semblant adresser une prière en faveur des hommes²⁶.



Pietà d'après Michel Ange, XVI^e siècle.

7. XIX^e-XX^e siècles : entre contestation et électisme. – Après les contestations du siècle des Lumières et de la Révolution, le XIX^e et le XX^e siècles virent se multiplier les critiques du christianisme. Des représentations viennent railler la crucifixion,

21. Vers 1250, Bologne, église san Domenico. 22. Matthias GRÜNEWALD, *Retable d'Issenheim*, 1515, Colmar, musée d'Unterlinden ; LUCAS CRANACH, 1503, Munich, Alte Pinakothek. 23. 442, Florence, museo di San Marco. 24. Vers 1503, Londres, National Gallery. 25. Lucas CRANACH, 1503, Munich, Alte Pinakothek ; Annibal CARRACHE, 1583, Bologne, Santa Maria della Carità ; Guido RENI, 1637, Rome, San Lorenzo in Lucina ; Philippe de CHAMPAIGNE, 1655, musée de Grenoble.

depuis celle de Félicien-Rops se servant du prétexte de la Tentation de Saint-Antoine pour dessiner une croix sur laquelle se tient une femme liée comme pour un rituel sadomasochiste²⁷ jusqu'à celle de Dalí représentant un Christ vu de haut flottant sur un lac²⁸ ou celle de Bacon (cf. ci-après). Moins critiques, certains peintres entendent adapter la représentation de la crucifixion aux évolutions de leur art : Gauguin peint un Christ avec ses couleurs fétiches²⁹, Maurice Denis entend renouer avec le classicisme des primitifs italiens, Rouault peint des crucifixions expressionnistes, Chagall adapte la crucifixion à son style poétique³⁰.

Une « crucifixion » contemporaine : Francis Bacon

La scène de la crucifixion n'a jamais cessé d'inspirer les peintres même si au XX^e siècle elle perd son symbolisme religieux pour entrer dans une signification nouvelle. Francis Bacon (1909-1992), par exemple, a été hanté toute sa vie par ce sujet qui représente ce qui peut advenir à l'humanité tout entière puisqu'il s'agit de la présentation de la mort d'un dieu-homme. « Je n'ai jamais trouvé jusqu'à présent un sujet qui m'ait autant aidé à embrasser certains domaines du sentiment et du comportement humains. Il se peut que ce soit seulement à cause du grand nombre de gens qui ont travaillé sur ce thème particulier, que s'est créée cette armature - je ne vois pas de meilleure façon de dire - grâce à laquelle on peut opérer à toutes sortes de niveaux sensibles³¹. » Rien de plus barbare que cette façon de tuer quelqu'un ; ce supplice en devient l'archétype de la condition humaine. La crucifixion lui sert d'« armature » à laquelle on peut accrocher tous les sentiments et les sensations, tout le destin humain. Cette présentation crucifiée de la figure humaine ne fouaille pas seulement les corps, mais aussi ce qui les angoisse et qui les anime. L'humanité se manifeste à travers un malaxage des formes travaillées de l'intérieur.

Fragment d'une crucifixion, de 1950³². On ne voit pas dans cette crucifixion la figure attendue du Christ, mais deux êtres blanchâtres mi-animal, mi-humain, reliés par des traces sanglantes. L'un tente d'escalader les bras de la croix, l'autre, une sorte d'oiseau monstrueux, pousse un hurlement terrible dans une bouche distendue aux dents proéminentes. Peu à peu la forme prégnante de la croix disparaît pour devenir la croisée d'une fenêtre à travers laquelle on peut apercevoir des scènes de rue, de la vie familière. Comme si l'horreur faisait partie de la vie quotidienne et s'accomplissait dans l'indifférence générale car commune à tout être humain.

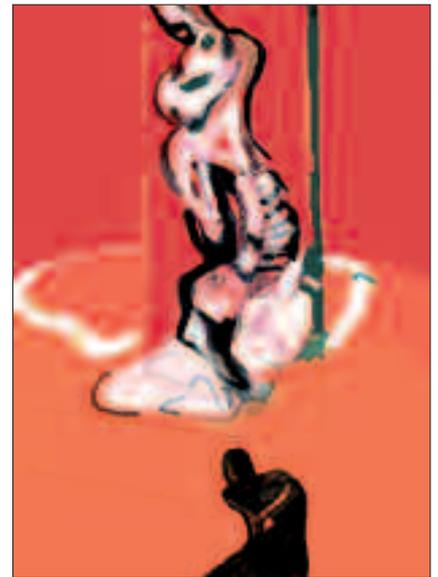


D'après Bacon, 1950

Trois études pour une crucifixion³³, de 1962. Dans ce triptyque, le panneau droit

26. RUBENS, 1613, Anvers, musée des Beaux-Arts ; LE BRUN, 1635, Paris, musée du Louvre. 27. 1878, Bruxelles, Bibliothèque royale. 28. 1951, Glasgow, Art Gallery. 29. *Le Christ jaune*, 1889, Buffalo, Allbright-Knox Art Gallery. 30. *La Crucifixion blanche*, 1938, Chicago, Art Institute. 31. Francis Bacon, in *Francis Bacon, L'Art de l'impossible*, Entretiens avec David Sylvester, préface de Michel Leiris, traduit de l'anglais par Michel Leiris et Michael Peppiatt, Paris, Skira, 1976, tome I, p. 89. 32. Huile et coton sur toile, 139 x 108 cm, non signé, non daté. Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum. 33. Huile et sable sur toile, triptyque, chaque panneau : 198, 2 x 144, 8 cm. Non signé, non daté. Solomon R. Guggenheim museum, New York.

présente la figure christique la tête en bas : le corps glisse comme habité par une forme rampante. Bacon donne une indication sur cette étrange posture dans un entretien avec David Sylvester : « Vous connaissez la grande Crucifixion de Cimabue ? L'image d'elle que j'ai toujours en tête, c'est celle d'un ver rampant vers le pied de la croix. J'ai essayé de faire quelque chose de l'impression que m'a donnée parfois ce tableau : cette image bougeant, ondulant vers le bas de la croix³⁴. » Si en effet on renverse les deux crucifixions de Cimabue, celle d'Arezzo et celle de Santa Croce, une chose vermiforme annelée apparaît sur le torse du Christ. Forme que l'on retrouve explicitement dans un tuyau d'évacuation aux formes biomorphiques, qui semble greffée au corps monstrueux qui se répand. Ver dont on retrouve peut-être la réminiscence dans les anneaux des côtes de la carcasse humaine de la *Crucifixion* de 1962. Pourquoi le ver ? Non seulement par association d'idées avec les pectoraux du Christ de Cimabue, mais peut-être par une rencontre fortuite ou savante avec le texte biblique les chants du Serviteur d'Isaïe et le psaume **XXX** : « Je suis un ver et non un homme, l'opprobre des hommes et le rebut du peuple³⁵. » On peut toujours gloser sur la signification du ver de terre : chair animale, mal qui ronge le corps et l'esprit, châtiment, facteur de décomposition ou de remords, ici il représente ce qui se trame à l'intérieur de l'homme. L'homme paraît réduit à n'être plus qu'un corps, une figure suspendue qui perd ses matières - la masse blanche graisseuse qui se répand ou ce liquide noir qui s'écoule du torse - ou ses os qui sont prêts à s'extirper de la chair. L'anticipation du cadavre annoncé. Or cette figure humaine ne manque pas d'esprit, mais ainsi que le note Deleuze : « c'est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme : un esprit-porc, un esprit-buffle, un esprit-chien, un esprit-chauve-souris³⁶ » et peut-être aussi un esprit-ver. Et c'est bien pour cela que ces personnages nous révulsent et nous font horreur. Car ils éveillent en nous des angoisses sourdes que chacun tente d'oublier. Parce que, sous ces figures animales, on ne peut pas ne pas reconnaître des hommes. Le malaise provient de cet étalage de chair animale où l'être humain perdant ses prérogatives spirituelles est réduit à l'état de viande. Ce qui nous fait peur ce n'est pas tant la forme de l'homme tordu que la force de torsion qui fait se convulser ce corps.



D'après Bacon, 1962

³⁴. Francis BACON, in *Francis Bacon, L'Art de l'impossible*, op. cit., p.38. ³⁵. Voir aussi les analyses de Jean-Louis SCHEFER, « Chair de la peinture », in *Francis Bacon*, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou de 1996, p. 39. ³⁶. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, la logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, p. 19.

