

Les regards de Jésus-en-Croix : 21 siècles d'art et de contemplation

L'histoire du crucifix est aussi complexe que riche... Comment et pourquoi les regards si variés du Crucifié ont-ils nourri la prière et l'engagement de ses disciples pendant 2000 ans ?

Depuis longtemps, et sans doute pour longtemps encore, le christianisme est perçu comme une religion de la Croix. De fait, la Croix a pris une telle place dans l'art sacré, qu'elle est souvent considérée comme l'emblème ou le drapeau du christianisme. Si bien que beaucoup pensent qu'il en est ainsi depuis les origines du christianisme, il y a près de 2000 ans. Eh bien, l'histoire, en particulier l'histoire de l'art, leur donne tort. Les artistes chrétiens ont mis plusieurs siècles à représenter l'image cruelle d'une crucifixion et plus encore d'un crucifié. Les premières images ou sculptures de la Croix étaient en quelque sorte anonymes : seul l'instrument de supplice était représenté, à charge pour le spectateur d'en faire une lecture symbolique et non pas terre à terre.

Dès le I^{er} siècle, Saint-Paul avait fort bien évoqué les sentiments complexes que le Christ crucifié suscitait chez ses contemporains. Pour les juifs c'est un véritable scandale, et pour les Grecs c'est de la pure folie. Pourtant, insiste Saint-Paul, il en va en réalité de la visibilité de la puissance et de la sagesse de Dieu. Mais ce n'était pas évident ! Même pour les premiers croyants, il n'allait pas du tout de soi que Dieu soit soumis à un supplice de criminel politique et encore moins que ce Dieu puisse en mourir. Si bien que les historiens de l'art nous disent que pendant des siècles les chrétiens ont contemplé des représentations somptueuses du signe de la croix mais parfaitement abstraite. Une croix sans personne dessus... C'est vrai qu'elle est parfois associée au symbole de l'agneau ; mais sans jamais mettre en exergue le réalisme de cette mort si humaine. En d'autres mots, on contemple la *figuration* du crucifié, mais non pas son visage. Cette figuration ne montre pas d'emblée un cadavre suspendu au bois de la croix. Un tel réalisme ne sera atteint qu'au neuvième siècle, à l'époque de Charlemagne, et cela dans un but qui ne vise pas d'abord à nourrir la dévotion mais bien à arrêter de vives bagarres théologiques, très précisément des controverses christologiques.

Les premières générations chrétiennes, qui, n'oublions pas, étaient traqués et persécutés pour leur foi, ont néanmoins cherché à nourrir leur dévotion avec des objets visibles susceptibles de leur remettre constamment en mémoire le nom de celui qu'il portait en tant que « Christ-ien ». Pendant 150 ans environ, ils ont donné une interprétation chrétienne à des figures issues de l'art païen gréco-romain. On a retrouvé sur leurs sarcophages et dans leurs catacombes des thèmes bien connus de leurs contemporains, tels Orphée ressuscitant des morts, ou encore l'Orant, je veux dire le priant. Ils aimaient aussi l'ancre et le dauphin, ou encore encore le berger « criophore », tel Hermès en berger portant un bélier. Ce berger pouvait être une parabole de la passion de Jésus, car l'attitude corporelle de porter la brebis sur ses épaules rappelle celle du Christ portant sa croix. Ce ne sera qu'au 4^e siècle que l'agneau sera représenté seul.

Pour notre sujet, la conversion de l'empereur Constantin au christianisme va avoir un rôle déterminant pour la représentation de Jésus sur une croix. L'histoire, pour une part légendaire, est assez connue. En 312 l'empereur romain latin Constantin gagne la grande bataille contre son rival Maxence, empereur romain d'Orient, à la tête d'une armée nettement plus nombreuse. Constantin devient le maître du vaste empire romain tout entier. Cette victoire totalement inattendue lui est venue d'une vision qu'il aurait eu la nuit précédant la bataille : « Constantin, avec ce signe tu vaincras... » et il voit un signe étrange, que l'on appelle désormais un « chrisme ».

Constantin fit peindre à toute vitesse le signe céleste sur les boucliers de ses soldats. Voilà comment la Croix devient à la fois un signe impérial et un signe de victoire, en réalité éclatante et inattendue...

Surmonté d'un chrisme serti dans une couronne, l'instrument de supplice devient un trophée. La mort du Christ n'est pas directement représentée ; mais elle est alors, au 4^e siècle naissant, associée à la résurrection. Telle est bien la signification de la couronne de lauriers. Sa présence rappelle l'influence de l'iconographie impériale sur l'iconographie chrétienne. Au fur et à mesure d'une schématisation progressive, la couronne deviendra une *mandorle* elliptique ou ovoïde.

Vers la fin du 5^e siècle surgit un gros problème... Les images deviennent des « objets » de la religiosité, voire des « actrices » quand apparaissent des images parlantes et miraculeuses... Ainsi le Christ en croix de l'abside de Saint-Genis à Narbonne, qui s'adresse au prêtre Basile pour se plaindre que tout le monde le voyait nu alors que les autres personnages de l'abside étaient habillés. Non, Don Camillo n'est donc pas le premier bénéficiaire d'un échange véritable, à la fois visuel et auditif ; entre le Christ et le prêtre. La multiplication de ces images parlantes et/ou leur assimilation à de l'idolâtrie polythéiste va provoquer à une des moments les plus sombres de l'histoire de l'art chrétien : la crise iconoclaste et sa destruction de quantités d'oeuvres.

Mais il y a ici quelque chose de très intéressant à relever. A partir du moment où l'image est tenue pour potentiellement vivante, soit par elle-même soit par un mécanisme de transfert du représenté au représentant, la question du jeu des regards entre une oeuvre et son spectateur va devenir déterminante. C'est, aujourd'hui encore, ce qui fait la force d'attraction d'une icône, par exemple. Beaucoup savent combien les chrétiens d'Orient attachent de l'importance du regard du Christ. Plus que les latins. Les peintres et les théologiens byzantins ont fait de l'icône une occasion de rencontre entre le fidèle et la personne représentée. L'art de l'icône implique, depuis le 6^e siècle, que celui qui fixe son attention sur l'icône ne s'intéresse pas d'abord, en intellectuel, à une vérité du Credo, ni, en critique d'art, au talent du peintre. Le spectateur-regardé s'adresse, par contemplation aimante, au « prototype », c'est-à-dire au saint ou à la sainte peinte sur l'icône. Dans la foi, nous ne sommes pas loin ici d'une « présence réelle », par image interposée...

Le Pantocrator attire l'attention sur la personne même de Jésus, indépendamment de toute action déterminée. Il s'y dit sa victoire et sa gloire, certes, mais il s'y dit d'abord une intensité de présence. Les nombreux Pantocrator qui ornent les églises sont tout entiers destinés à instaurer une rencontre entre la personne représentée est celle qui la regarde.

Revenons, à présent, à l'histoire du crucifix. Le chrisme impérial a sans conteste favorisé une image triomphante de la croix. Mais l'abstraction a des limites. L'absence de visage et de corps humains favorise la vision du règne éternel de Dieu et son impassibilité face à la mort ; en même temps elle risque de gommer la réelle humanité du Christ. La nécessité de rééquilibrer l'image se fait sentir. La représentation du Christ dans son corps humain et sur la croix s'impose progressivement. Et comme on s'en doute, le premier type de crucifixion paléochrétienne répond à la conception de la Croix glorieuse. Malgré des variantes notables — la longueur des cheveux, le visage encadré d'une barbe ou imberbe — il est possible d'extraire une thématique commune aux images des crucifixions anciennes. Elle se résume à l'absence de trace de mort et de souffrance. Le Christ n'inspire pas la mort, les yeux grands ouverts, ils s'affichent vivants et impassibles, par-delà la mort et la souffrance, la tête droite ou bien légèrement inclinée. Le buste

et le corps s'inscrivent dans une ligne verticale sans courbure ni déhanchement. Les bras sont horizontaux les mains ouvertes et les pouces écartés.

La période où la croix triomphale domine a duré pas moins de cinq siècles, du 8^e au 12^e inclus. L'une des premières œuvres où l'on peut suivre la direction du regard du crucifié et la peinture murale de la chapelle dite « de Théodote » à l'église Sainte-Marie-antiques de Rome, exécuté vers 750. Le Christ, vêtu d'un *colobium* — tunique sans manche, descendant jusqu'aux chevilles — ne fixe aucun des quatre témoins de bout au pied de la croix, à savoir d'abord Marie à gauche et Saint-Jean à droite. Eux deux ne semblent pas regarder le crucifié, à la différence du soldat avec sa lance et du porte-éponge qui ont la tête levée vers lui. Le Christ regarde devant lui, au loin. Son visage peut éveiller pour les uns une certaine tristesse, tandis que pour d'autres il montre une impassibilité. Mais l'inclinaison de la tête n'est pas une marque d'insensibilité. Il reste que cette œuvre où règne la dignité hiératique n'ambitionne pas de révéler les sentiments du supplicié mais plutôt de manifester sa victoire sur la mort.

Fin du 8^e siècle, la miniature du sacramentaire de Gellone montre un Christ cloué sur une croix très large ornée de petits motifs circulaires et faisant office de la majuscule T (la prière qui ouvre le canon de la messe : *Te igitur clementissime Pater*). C'est la première crucifixion sans Marie, Jean, ni autre témoins. Le crucifié a le corps droit et le visage impassible, ce qui traduit l'idée que sa nature divine le rend victorieux de la mort. Les sourcils relevés ses grands yeux ouverts regardent vers le haut. Mais de son flanc droit, de ses mains et de ses pieds cloués coulent le sang, abondamment, ce souligne aussi sa nature humaine.

A partir du 12^e siècle, on trouve des crucifix peints sur planche, à l'intérieur d'un cadre soigneusement tracé, faisant d'eux des « croix-icônes ». Ces tableaux comportent outre le motif du corps du crucifié parfois aussi grand que nature, des scènes peintes aux extrémités de la traverse ou dans les panneaux latéraux. La plupart de ces crucifix sont de style byzantin et montrent un Christ mort, aux yeux fermés, la tête inclinée sur l'épaule droite, le corps marqué par la souffrance. Certains dégagent une paix souveraine, ce qui les ouvrent à ce qui suit la mort, en particulier quand ces crucifix ont un Christ à la tête droite ou presque, aux yeux ouverts.

C'est le cas du crucifix de Saint Damien. Thomas de Celano, l'un des témoins qui ont raconté la vie du Poverello d'Assise, rapporte que le Christ, depuis ce crucifix là, aurait parlé à François et lui aurait dit : « va et répare ma maison qui, tu le vois, tombe en ruine ». Le crucifié sur la croix de Saint Damien est à la fois mort et vivant. Qu'il ait pu parler étonne moins que s'il avait été représenté mort. C'est en effet un crucifié-ressuscité. Il est censément mort, puisqu'il a sa plaie aux côtés, dont saint Jean rapporte qu'elle ne lui fut infligée qu'une fois la mort constatée. Il est visiblement vivant : il tient la tête comme les morts ne la tiennent plus. Il a les yeux ouverts et regarde pensivement et paisiblement devant lui, ou plutôt un peu vers le haut.

L'étude de ces crucifiés glorieux, et apparemment impassible, fait naître la conviction que les yeux ouverts n'ont pas pour visée principale d'instaurer un rapport avec le spectateur mais plutôt d'affirmer que le Christ a vaincu la mort au moment même où il accepte de mourir en croix. Mais il y a plus encore. L'art ancien ne dissociait pas la mort du Christ de sa résurrection et de sa deuxième venue à la fin des temps. L'image la crucifixion exprimait cette attente glorieuse de l'accomplissement ultime et collectif du salut. Voyez la figure immense du Christ assis sur un trône dans une mandorle de lumière immatérielle, entouré par les 4 vivants et les 24 vieillards. Nulle trace de jugement ou de séparation des justes et

des damnés : seule la gloire resplendit et annonce la rencontre ultime de Dieu avec tout homme aux temps derniers.

Le milieu du 15^e siècle constitue un tournant radical dans l'histoire de l'art en général et dans celle du thème « Dieu dans l'art » en particulier. On glisse en quelques décennies d'un art de la signification avant tout (intellectuel, symbolique, spirituelle) à un art hanté par le rendu conquérant de la réalité (physique, matérielle, optique). En d'autres mots, on passe de la retenue à une certaine démonstrativité pathétique et émotionnelle. Le point de vue panoramiques cède la place au gros plan dramatique.

À un art équilibré succède un art tourmenté où règne la douleur et la mort. Les millions de victimes de la peste noire y ont sans doute contribué. C'est alors qu'apparaissent les Christ souffrants, décharnés, pendus à la croix. L'humanité du Christ, ses souffrances humaines envahissent le champ iconographique. Les traits de son visage perdent leur divine splendeur et se crispent. Ses joues se creusent. Saint-Louis rapporte la relique de la couronne d'épines à Notre-Dame de Paris en 1239. À partir de ce jour ce thème fait son entrée dans l'art occidental et devient en quelques décennies l'accessoire incontournable des images de la crucifixion. Les épines se multiplient jusqu'à atteindre le nombre de 77. Sur le visage, la barbe et les cheveux du Christ, le sang ruisselle des blessures causées par elle. Cette vision du Christ tourmenté, couronné d'épines, défigurée par la douleur, transporte le message d'une expiation atroce. On est tenté de se demander si c'est bien la même religion que les artistes interprètent... Jésus n'enseigne plus, il souffre. Ou plutôt il semble nous proposer ses plaies et son sang comme l'enseignement suprême... Le mot-vedette du christianisme n'est plus « aimer » mais « souffrir »...

Nous avons ici un Christ humain profondément émouvant, mais seulement humain. Jusque-là, les bras étendus à l'horizontale s'ouvrent largement en signe d'offrande et de victoire. Au 13^e siècle, sous l'effet du naturalisme qui traduit l'affaissement du corps et le relâchement des muscles après le décès, les bras se relèvent légèrement au-dessus de l'horizontale. Ouverte au début du siècle, les mains ont tendance à se fermer. La croix cesse tout un coup d'être un symbole, et apparaît pour la première fois comme un gibet. Une spiritualité nouvelle fait l'apologie d'une fusion avec le Christ par l'intermédiaire de ses souffrances. La vie intérieure revêt l'habit de la « sensibilité ». Et le moteur de cette sensibilité sera l'émotion, suscitée par une série de supports, tels que la littérature, la sculpture, la peinture ou le vitrail, mais aussi les sermons des prédicateurs. Ils savent apitoyer l'assistance. Ils arrachent les larmes aux foules par l'éloquente descriptions des horreurs de la passion et la grandeur de l'amour divin qui peut y faire face... La dévotion en hérite de sentimentalisme et d'individualisme. Et comme l'iconographie glorieuse cède du terrain au jugement, la sévérité des Crucifiés jansénistes prolifère. Ses deux bras se rapprochent jusqu'à devenir presque parallèles. Et le nombre d'élus possibles étant réservés au seul espace entre ses bras, peu d'humains seulement ne pourront prétendre au salut.

Le Christ en croix regardant droit devant lui de l'époque romane n'est jamais reparu. Au 17^e et 18^e siècles, ou bien il est figuré mort, la tête droite, comme dans la grande toile du Greco conservée au Prado, ou bien — et c'est beaucoup plus fréquent — la tête tombe presque par devant, comme dans la crucifixion de Vélasquez (1632), ou s'incline vers son épaule droite.

Le 19^e siècle fut une période peu propice à l'épanouissement du motif du regard du Christ dans l'art. En France et en Europe, l'héritage de la philosophie des Lumières suscite une enflure du rationalisme. Le mystère de Dieu est transformé en objet d'investigation. La démarche intellectualiste et analytique finit par objectiver et

fragmenter la réalité. Le règne du « comment » et du « pourquoi » va brider l'approche contemplative et donc unitive à Dieu. Et quand la raison est congédiée, il ne subsiste souvent que le sentiment ou l'émotion. Le thème de la crucifixion est supplanté notamment par le Sacré-Cœur ou le Rédempteur enfant.

Le 20^e siècle est celui de la déconstruction et de l'abstrait. Et avec l'abstraction et le cubisme le regard semble condamné à s'éclipser sinon à disparaître, même dans les œuvres relevant du genre portrait. Le figuratif est délaissé, jusqu'à l'effacement du visage lui-même. Là où on attendrait un visage, on trouve un ovale vide ou un visage réduit à sa plus simple expression élaborant que la ligne du nez croisait par celle des yeux, quand de ce n'est pas un visage ricanant ou tellement déformé qu'il n'a plus rien d'humain. Le fait d'attenter au visage du Christ, et plus généralement de le déformer, de le taguer, de lui faire revêtir un masque à gaz est totalement nouveau. Non sans liens avec un siècle de guerres et de souffrances. Ainsi, par sa célèbre *Crucifixion blanche*, le juif Marc Chagall cherche-t-il, en 1938, à dénoncer les persécutions tant nazies que stalinienne. On dénombre plus de 350 motifs d'hommes christiques en croix. Dans la grande majorité des cas il a les yeux fermés sur ce qui se passe autour de lui.

Si la production de crucifixion continue de plus belle, elle est marquée presque exclusivement, du moins jusqu'aux années 1980, par l'agonie et la mort, et par la souffrance extrême qui noie le regard, quand ce n'est pas par la révolte et le sentiment de la justice et de l'absurde. Il se pourrait toutefois que les deux décennies 1990–2010 amorcent un changement et qu'une vague de fond s'annonce que l'on peut désigner comme celle des crucifixions–résurrection, qui semble vouloir tourner la page d'avec la souffrance triomphante. Mais on est loin d'un copier-coller des crucifiés romans. L'influence de l'art abstrait perdure. Ainsi Arcabas. Son crucifié a les yeux ouverts, mais son regard est souvent insaisissable. On ne voit guère que la bouche et l'arête du nez. Ce qui a captivé l'attention d'Arcabas, ce n'est pas la direction du regard, mais bien le geste puissant, athlétique, de la sortie du tombeau, mains ouvertes et poignets stigmatisés.

Formulons le vœu que ce retable du *Ressuscité tenant le Christ en croix*, peint en 2012, inspire les autres artistes du 21^e siècle à retrouver toute la force de la Résurrection à travers ce supplicié du Golgotha. Nul doute que ce soit Lui que d'innombrables adorateurs de la croix retrouvent aujourd'hui face à un crucifix. C'est en tout cas ce dont saint Paul faisait la confidence à ses chers Philippiens, il y a deux mille ans déjà : *Il s'agit de le connaître, lui, et la puissance de sa résurrection, et la communion à ses souffrances, de devenir semblable à lui dans sa mort, afin de parvenir, s'il est possible, à la résurrection d'entre les morts.*

Orientations bibliographique

PÉNEAUD Philippe, *Le visage du Christ. Iconographie de la Croix* (coll. Religions et Spiritualité), Paris, L'Harmattan, 2009.

SEPIÈRE Marie Christine, *L'image d'un Dieu souffrant (IXe-Xe siècle). Aux origines du crucifix* (coll. Histoire), Paris, Cerf, 1994.

BOESPFLUG François, *Le regard du Christ dans l'art, IVe - XXIe siècle. Temps et lieux d'un échange* (coll. Jésus et Jésus-Christ), Paris, Mame-Desclée, 2014

LABIE Jean-François, *Le visage du Christ dans la musique des XIXe et XXe siècle*, Paris, Fayard, 2005.

LABIE Jean-François, *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Fayard, 1992.