

Méditer la Passion à partir d'un tableau de Saint-Séverin *La Crucifixion*

Attribuée à Pieter Bruegel le jeune



La crucifixion, Sacristie de Saint-Séverin, Paris. Huile sur bois, 90 x 130 cm.

Partie 3

P. Vincent THALLIER – Carême 2020

Après avoir observé le cadre, prenons le temps de regarder les différents protagonistes, à commencer par le Christ et les deux malfaiteurs puis le groupe du partage de la tunique.

Introduction

I. Un tableau disparu

II. Le cadre naturel

A. Le paysage

B. La ville en arrière-plan

C. Le Golgotha

III. Les protagonistes

Un groupe assez nombreux – environ cent-cinquante personnes – s’est attroupé entre les croix. Si le Christ n’est pas au centre du tableau, il est au centre des préoccupations d’une foule disparate. Certains désignent le Christ par des gestes emphatiques. Saint Luc précise qu’ils ont accompagné Jésus dans sa marche vers le supplice : « *Le peuple en grande foule, le suivait, ainsi que des femmes qui se frappaient la poitrine et se lamentaient sur Jésus* » (Luc 23, 27) et une fois arrivé au Golgotha, « *le peuple restait là à observer* » (Luc 23, 35).



Quelques-uns sont encore en train d’arriver par le fond, à gauche du Christ. D’autres, plus nombreux, s’empressent dans l’angle inférieur droit. Ce sont des familles, hommes, femmes et enfants chargés de provisions. Ils suivent un chemin qui vient de la ville du fond et contourne les collines par les bois sur la droite du tableau. Ce chemin est celui



emprunté par les condamnés peu de temps avant. On retrouve la verve pittoresque, habituelle dans les scènes de villages peints par Bruegel l’Ancien, et souvent repris pas son fils, Bruegel le Jeune. Un cavalier

franchit un escarpement pour couper au plus court. Quelques personnages isolés vaquent à leurs occupations ou grimpent dans les arbres pour mieux voir



la scène. Un colporteur assis au bord du chemin avec sa hôte posée à ses côtés semble être une citation du *Portement de croix* du musée de Vienne (cf. p. 4).

Sur le plateau central, la foule est plus dense. Elle dessine avec les crucifiés un ensemble cohérent. Le Christ occupe la position centrale d’une courbe qui part du poteau de la croix de gauche en train d’être érigée et va jusqu’à l’étendard en englobant les deux autres croix. Une courbe inversée lui répond en suivant la limite inférieure du groupe des assistants.

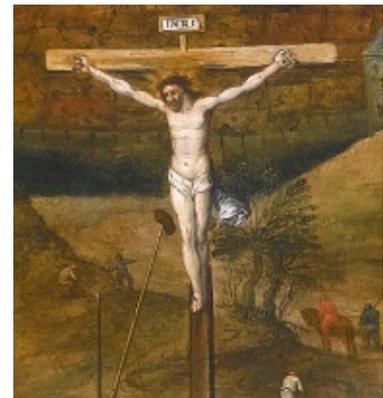




Dans la foule de cette scène centrale, cinq groupes se distinguent. Trois sont reliés à une des croix. Le plus important est rassemblé au pied de la croix du Christ (1). Il se mêle au second groupe, au pied du crucifié à droite (2). Le troisième, au pied du crucifié à gauche est plus clairsemé, en parti caché par un repli de terrain (3). Au premier plan un quatrième groupe se détache, centré sur une dispute entre trois personnages (4) Enfin à l'écart, un peu en hauteur sous les arbres, trois femmes et deux hommes soutiennent la mère de Jésus (5).

A. Le Christ

Nous l'avons déjà signalé, si le Christ est au centre de la composition originale, dans la version de Saint Séverin, il est décalé sur la gauche. Mais c'est lui qui est le centre de l'attention de la plupart des participants. Il est dépouillé de ses vêtements, contrairement aux deux autres crucifiés. La blancheur de sa peau contraste fortement avec les tons bruns de l'ensemble. Il attire les regards sur lui. Il se tient très droit sur la croix, les bras largement étendus, ses yeux sont ouverts. Il encore vivant, semble attentif aux cris du malfaiteur de gauche, vers lequel il est tourné.



La croix est surmontée d'un *titulus* portant l'acronyme : INRI. Si tous les évangélistes mentionnent l'affichage du motif de la condamnation, c'est saint Jean qui développe et en donne la formule complète : « *Pilate avait rédigé un écriteau qu'il fit placer sur la croix ; il était écrit : "Jésus le Nazaréen, roi des Juifs."* Beaucoup de Juifs lurent cet écriteau, parce que l'endroit où l'on avait crucifié Jésus était proche de la ville, et que c'était écrit en hébreu, en latin et en grec. Alors les grands prêtres des Juifs dirent à Pilate : "N'écris pas : 'Roi des Juifs' ; mais : 'Cet homme a dit : Je suis le roi des Juifs.'" Pilate répondit : "Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit" » (Jean 19, 19-22 cf. Matthieu 27, 37 ; Marc 15, 26 ; Luc 23, 38).

B. Les deux larrons

Arrêtons-nous sur les deux malfaiteurs qui encadrent le Christ. Le peintre a choisi le moment où les bourreaux sont en train de hisser la croix du troisième condamné. Ce choix offre une image



dynamique, évitant la répétition de trois croix alignées. De plus, les positions variées des bourreaux et soldats qui tirent ou qui poussent la croix de gauche, permettent au peintre de se laisser aller à sa verve anecdotique. Quelques témoins contemplent passivement cette agitation et semblent commenter l'effort fourni. Le malfaiteur lui-même se retrouve

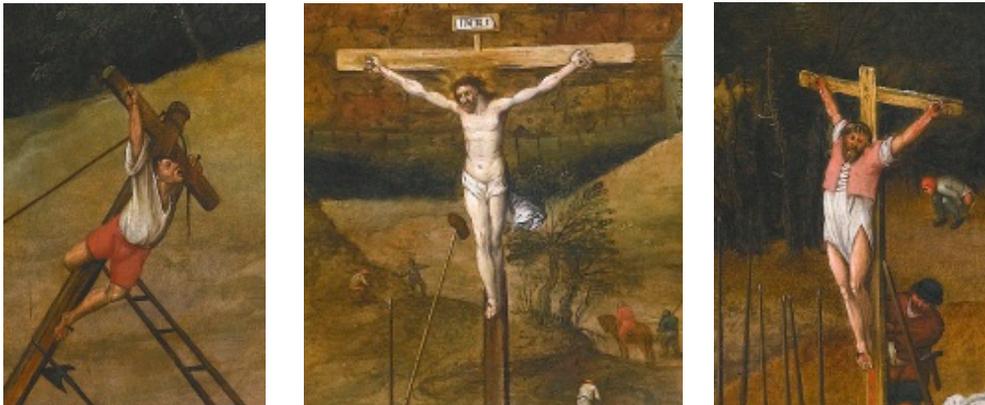
dans une position grotesque, un des pieds n'ayant pas encore été cloué. Cet ensemble est construit en un jeu de lignes obliques, croix, cordes, lances, hallebarde et échelle, qui accentue l'impression de déséquilibre.

A l'inverse, autour de l'autre larron, déjà crucifié, une série de lignes verticales ponctue la composition strictement ordonnée. La croix vient d'être hissée, puisqu'un homme, vu de dos, est encore en train de tasser la terre dans laquelle elle est fichée. Un autre, redescend de l'échelle, portant au côté le marteau avec lequel il vient de clouer les pieds. Quelques témoins serrés derrière la croix sont encore tournés vers lui.



Le peintre figure ainsi, à travers les trois condamnés, l'image des trois étapes de la crucifixion. Ce choix ne présente pas qu'un avantage esthétique. Il permet de mettre en scène le dialogue entre les larrons et le Christ. En effet la position instable de la croix de gauche, encore en équilibre, oriente l'homme vers le Christ. Il tend le cou exagérément, le visage grimaçant tourné vers lui, la bouche ouverte pendant que le Christ le regarde. Au-dessus de brouhaha de la foule un dialogue semble se nouer entre les deux. Saint Luc rapporte : *« L'un des malfaiteurs suspendus en croix l'injuriait : "N'es-tu pas le Christ ? Sauve-toi toi-même, et nous aussi !" Mais l'autre lui fit de vifs reproches : "Tu ne crains donc pas Dieu ! Tu es pourtant un condamné, toi aussi ! Et puis, pour nous, c'est juste : après ce que nous avons fait, nous avons ce que nous méritons. Mais lui, il n'a rien fait de mal." Et il disait : "Jésus, souviens-toi de moi quand tu*

viendras dans ton Royaume.” Jésus lui déclara : “Amen, je te le dis : aujourd’hui, avec moi, tu seras dans le Paradis” » (Luc 23, 39-43).



Par conventions le « bon larron », celui qui reçoit la promesse du paradis, est placé à la droite du Christ. Celui qui reçoit la promesse du paradis est donc l’être le plus grimaçant. La promesse du paradis n’est pas le fruit d’une imitation formelle du Christ mais de l’imploration confiante.



Au contraire le larron de droite – donc à la gauche du Christ – détourne la tête. À ses pieds, un homme est habillé d’une tunique à cagoule brune, à l’instar les membres de confréries qui accompagnaient les condamnés à mort au XVI^e siècle. Il brandit vers lui un objet plat et sombre – une image des tables de la Loi ? – semblant exhorter le condamné à une mort pieuse. C’est un anachronisme, qui correspond plutôt à une condamnation contemporaine du peintre, et pourtant renforce le message. Le malfaiteur se détourne à la fois du Christ et de la Loi de Dieu. « *Tu ne crains donc pas Dieu* » lui disait son compagnon (Luc 23, 40). Le réalisme leste de Bruegel l’a conduit à placer en perspective un homme pris sur le vif, en train de se soulager sans pudeur. Une telle proximité visuelle peut donner à voir la pensée du larron, et l’associe à une forme d’impureté.

C. La dispute de la tunique



Une bagarre violente occupe le premier plan. Trois soldats aux mines patibulaires, se disputent un vêtement bleu-gris. Quelques dès roulés au sol laissent supposer un tirage au sort qui a mal tourné. Un des soldats,

dague à la main, s'apprête à frapper un de ses compagnons de jeux, tout en saisissant la chevelure du troisième qui s'empare de la tunique avec avidité. Plusieurs personnes contemplent cette rixe.

Tous les évangiles évoquent le partage des vêtements mais c'est saint Jean qui donne le plus de précision : « *Quand les soldats eurent crucifié Jésus, ils prirent ses habits ; ils en firent quatre parts, une pour chaque soldat. Ils prirent aussi la tunique ; c'était une tunique sans couture, tissée tout d'une pièce de haut en bas. Alors ils se dirent entre eux : "Ne la déchirons pas, désignons par le sort celui qui l'aura."* Ainsi s'accomplissait la parole de l'Écriture : *"Ils se sont partagé mes habits ; ils ont tiré au sort mon vêtement. C'est bien ce que firent les soldats"* » (Jean 19, 23-24. Cf. Matthieu 27, 35 ; Marc 15, 24 ; Luc 23, 34).

Chacun des évangiles cite le Psaume 21-22, 19. L'accomplissement des Écritures semble bien être l'enjeu principal de cet épisode. Ce n'est pas sans ironie que ceux qui ont persécuté le Christ et se partagent ses dépouilles soient ceux par qui se réalise l'accomplissement du projet divin. On est au cœur du sens de la Passion : Le Fils éternel de Dieu s'est soumis aux hommes qui ont refusé de se soumettre à Dieu. Ces trois soldats querelleurs, illustrant la convoitise et la violence, deviennent ainsi le signe du péché de l'homme. Le contraste est saisissant entre le Christ dénudé et humilié mais dominant la scène en sauvant le genre humain et l'abaissement du pécheur réduit à ramper au sol pour s'agripper à l'objet de sa convoitise.

Le symbole de la tunique sans couture nous invite également à développer le contexte historique de la création de notre tableau. En effet dès les premiers siècles, saint Cyprien de Carthage († 258) a interprété la tunique indivise comme image de l'unité de l'Église fondée sur l'unité des personnes

divines. Or la vie des Bruegel, père et fils se déroule pendant l'expansion de la Réforme dans les Pays-Bas espagnols et de sa répression violente doublée d'une guerre d'indépendance.

Si on retient la date de 1559 pour la réalisation de l'original perdu de notre crucifixion par Bruegel l'Ancien, ou l'aube du XVIIe siècle pour les copies de son fils, nous sommes au cœur de ces conflits. La Réforme protestante arrive dans cette région autour de 1530. Elle s'y développe, malgré les répressions du pouvoir impérial. Après 1555, c'est sous l'autorité de Philippe II d'Espagne qu'est menée une répression plus sévère. Héritier de ces territoires, il leur est parfaitement étranger et l'hostilité religieuse se double d'une opposition politique qui débouche sur la révolte des gueux de 1566, prélude de la guerre de quatre-vingts ans (1568-1648). Cela aboutit à la séparation des sept Provinces-Unies (la Hollande) actée en 1609.

Qu'en est-il de la dynastie Bruegel ? Nous savons qu'ils sont demeurés catholiques (Bruegel l'Ancien est enterré en l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles), mais la fréquentation de cercles humanistes les plaçait au cœur de ces débats. De plus vivant entre Anvers et Bruxelles, ils sont dans la région la plus touchée par les conflits armés. Ce n'est peut-être pas étranger à la mise au premier plan de la tunique sans coutures. Saint Jean avait présenté la condamnation de Jésus par les autorités comme annonce prophétique d'unité : « *[Jésus allait mourir] afin de rassembler dans l'unité les enfants de Dieu dispersés* » (Jean 11, 52).



Pour compléter le parallèle avec *le Portement de croix* de Vienne, on peut noter que Bruegel a utilisé la même couleur pour la tunique du Christ dans les deux tableaux.