

Crucifixions à scandale ? Guttuso, Manzù

Brigitte Urbani

▶ **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Crucifixions à scandale ? Guttuso, Manzù. Italies, 2007, Italies, Bonnes manières et mauvaise conduite (11), pp.291-335. 10.4000/Italies.2149 . hal-02551068

HAL Id: hal-02551068
https://amu.hal.science/hal-02551068

Submitted on 22 Apr 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Italies
Littérature - Civilisation - Société

11 | 2007
« Bonnes manières et mauvaise conduite »

Crucifixions à scandale ? Guttuso, Manzù

Brigitte Urbani

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/italies/2149
DOI : 10.4000/italies.2149
ISBN : 978-2-8218-0188-2
ISSN : 2108-6540

Éditeur
Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée
Date de publication : 1 octobre 2007
Pagination : 291-335
ISSN : 1275-7519

Référence électronique
Brigitte Urbani, « Crucifixions à scandale ? Guttuso, Manzù », *Italies* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 24 juin 2011, consulté le 03 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/italies/2149 ; DOI : 10.4000/italies.2149

Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Brigitte Urbani
Université de Provence

CRUCIFIXIONS À SCANDALE ? GUTTUSO, MANZÙ

« Una crocefissione che sembri una natura morta
e una natura morta che sembri una crocefissione :
ciò è capitato a ogni vera pittura
dai bizantini a Caravaggio, a Picasso. »
Renato Guttuso, *Paura della pittura*[1]

La crucifixion, l'une des scènes de la vie du Christ les plus fréquemment représentées de l'art chrétien, inspire chez les fidèles dévotion et révérence et, du moins dans ses innombrables figurations traditionnelles (et placée en des lieux appropriés), nul ne songerait à s'en offusquer. Or cette scène, aujourd'hui si "banale" qu'un crucifix est ravalé au rang d'objet quotidien fixé au-dessus du lit ou de pendentif accroché au cou, fut, au cours des premiers siècles de notre ère, occultée pour le caractère infamant qu'elle revêtait, car le supplice enduré par Jésus était la punition honteuse infligée aux esclaves rebelles sous la domination romaine[2]. Les travaux des historiens

[1] In « Prospettive », genn. 1942, nn. 25-27. Article reproduit in *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, Bari, De Donato, 1972, p. 15.

[2] Si Jésus avait été condamné par les Juifs comme blasphémateur, il aurait été lapidé ; s'il avait été citoyen romain, il aurait été décapité. « N'étant ni

nous apprennent que ce n'est qu'à partir du IV^e^ siècle que la croix commence à apparaître en sculpture, en mosaïque, en peinture, toujours de manière discrète, plus allusive et symbolique que crûment réaliste. Il faut attendre le VI^e^ siècle pour qu'une forme humaine soit esquissée et que la représentation du crucifié perde son caractère infamant.

Du VI^e^ aux XI^e^-XII^e^ siècles, le Christ en croix est un Christ de majesté, non point un Christ de douleur : il se dresse sur la croix plus qu'il n'y est suspendu, tête et regard bien droits, yeux ouverts et apaisés. D'abord revêtu d'une tunique, puis dénudé mais les flancs ceints du *perizonium*[3], il n'exprime pas la souffrance (aucune trace de sang) mais la victoire, la Salvation, le rachat par l'amour, la grandeur. Il est parfois ceint d'un diadème ou d'une couronne royale aux détails ouvragés, mais jamais de la couronne d'épines qui nous est familière : c'est le roi, le rédempteur. Ces représentations du *Christus triumphans* n'ont pas pour but d'éveiller la pitié du spectateur mais de stimuler l'espérance dans le Dieu vivant[4].

Les historiens attribuent au franciscanisme[5] un rôle essentiel dans le tournant iconographique qui voit le passage du *Christus triumphans* au *Christus patiens*, le Christ de douleur, qui s'impose définitivement dès le XIII^e^ siècle, comme en attestent en Italie – et ce ne sont que les exemples les plus connus – les célèbres crucifix de Cimabue, de Margarito d'Arezzo, de Giunta Pisano ou de Giotto. Un Christ couronné d'épines, dont les mains, les pieds et le côté dégout-

l'un ni l'autre, le supplice qui lui fut infligé fut celui des esclaves fugitifs ou révoltés contre leur maître (supplicium servile) : la crucifixion ». Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, Paris, PUF, 1957, p. 462.

[3] Il s'agit du voile de la Vierge. Les esclaves rebelles étaient crucifiés entièrement nus. Les textes apocryphes racontent que Marie, pour couvrir la nudité de son fils, ôta son voile et lui en ceignit la taille. Sans doute fut-ce la décence qui suscita la légende du *perizonium*.

[4] *Christs en croix romans*, Zodiaque, Les points cardinaux, 2^e^ éd., s.l.s.d., pp. 195-197.

[5] Un mouvement qui en ses premiers temps fit lui aussi scandale, au sein d'une Église qui avait en partie perdu de vue sa fonction première.

tent de sang, au visage marqué par la souffrance, aux yeux souvent clos dans la mort, aux bras étirés par le poids d'un corps sans vie qui dessine sur la croix un grand S.

Nous avons voulu mentionner en quelques mots cette première occultation du thème, puis l'évolution qu'il a connue, pour signaler d'entrée combien l'idée de crucifixion est liée dès le départ au scandale, et souligner le poids d'une tradition séculaire dans une iconographie à laquelle une sensibilité émoussée a pris l'habitude de ne plus réagir. Rien de plus naturel que de voir, entre deux larrons, un Christ en croix maculé de sang et une Madone en pleurs soutenue par de "saintes femmes". En modifier la structure ou le message, les actualiser dans une direction non académique, pouvait paraître inconvenant et même relever du blasphème. D'où le choc provoqué par quelques crucifixions "scandaleuses" que des artistes exécutèrent entre 1930 et 1950 : Picasso, Manzù, Guttuso, Bacon, pour ne citer que les plus célèbres.

La première série de crucifixions de Manzù fut exposée en 1941, un an et demi avant la *Crocifissione* de Guttuso. Mais comme le travail du sculpteur sur ce thème est destiné à avoir des prolongements sur l'un des chefs-d'œuvre de sa maturité, la *Porte de la Mort* de la Basilique Saint-Pierre, c'est par la célèbre toile de Guttuso que nous commencerons.

Ces deux artistes[6], au départ géographiquement fort éloignés – le sicilien Guttuso (1912-1987), Manzù le bergamasque (1908-1991) – allaient cheminer de concert ou presque, à partir du moment où ils se

[6] Le travail le plus complet existant sur Guttuso est le *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a cura di Enrico Crispolti, Milano, Mondadori, 4 vol., 1983-1989. Sur Manzù il existe des publications diverses, dont nombre de catalogues d'exposition, mais aucun *Catalogo ragionato* n'est encore constitué. Signalons toutefois le très utile (et accessible) numéro de la série "Art dossier" qui lui est consacré : Giovanni Carandente, *Manzù*, Firenze, Giunti, "Art dossier" n. 184, 2002, 50 p. De même, ont été consacrés à Guttuso le n° 208 de cette même série "Art dossier" (Werner Haftmann, *Guttuso*, 2005) et l'avant-dernier numéro de la série "Regard sur la peinture" (Paris, Fabbri, s.d., n° 99, 32 p.).

rencontrèrent, à Milan où Guttuso dut se rendre pour cause de service militaire, jusqu'à leur mort, à quatre ans d'intervalle à peine. Une amitié dont témoignent des lettres et, hommage final, la tombe bleu azur ornée de colombes que le sculpteur exécuta pour son ami peintre et qui fut inaugurée à Bagheria en 1989 [cf. photos ci-après].

Des textes aux images. Représentations traditionnelles de la Crucifixion

Afin de mieux mesurer l'originalité et la signification des représentations qu'effectuèrent Guttuso, Manzù, Sassu et leurs confrères espagnols ou anglais, sans doute n'est-il pas inutile de rappeler brièvement les codes jusque là utilisés, en relation avec les textes bibliques correspondants. Ces textes, ce sont essentiellement les Évangiles canoniques, les apocryphes n'introduisant que des points de détail (donner des noms aux figures mineures, établir des filiations), des anecdotes, des personnages annexes.

Les quatre Évangiles canoniques n'offrent pas un long récit du supplice du Christ ; c'est la piété populaire qui a enrichi l'épisode. Pas de détails sur la crucifixion elle-même chez Matthieu (27, 35-38) : « Quand ils l'eurent crucifié, ils partagèrent ses vêtements en tirant au sort » ; les trois autres évangélistes ne donnent pas plus d'informations. Ils s'accordent pour signaler que « deux bandits » furent « crucifiés avec lui, l'un à droite, l'autre à gauche », mentionnent l'écriteau exposant « le motif de sa condamnation » (« Celui-ci est Jésus, le roi des juifs »), s'étendent sur les quolibets dont le supplicié fut victime (« Il en a sauvé d'autres et ne peut pas se sauver lui-même ! »). Tous écrivent qu'en plein jour les ténèbres descendirent sur la terre pendant trois heures ; que, Jésus se plaignant de la soif, on lui présenta, à l'extrémité d'un roseau, une éponge imbibée de vinaigre ; et qu'au bout de trois heures, quand il mourut, la terre trembla et eurent lieu des prodiges. De même ils signalent la présence de Jean, de « Marie de Magdala », de « Marie la mère de Jac-

ques le Petit et de José [la Vierge], et Salomé » (Marc, 15, 40), mais ne mentionnent pas d'évanouissement. On doit à Luc la distinction entre le mauvais larron (que la tradition populaire a appelé Gesmas) et le bon larron (Dysmas), l'un ayant insulté le Christ, l'autre ayant imploré son aide après avoir fait des reproches à son compagnon. L'Évangile de Jean (19, 17-37) fournit quelques autres détails que la tradition populaire (et iconographique) a repris et accentués : le fait par exemple que la tunique du Christ était « sans couture, tissée d'une seule pièce depuis le haut » et que, ne voulant pas la déchirer, les soldats la tirèrent au sort. C'est à Jean que l'on doit le récit du coup de lance porté par le centurion romain (que la tradition populaire a appelé Longin et a canonisé) : afin d'éviter qu'une trop lente agonie ne vienne troubler la Pâque juive dont la célébration était imminente (la mort par la croix était en fait une lente asphyxie[7]), les soldats romains reçurent l'ordre de briser les jambes des suppliciés : « Les soldats vinrent donc, ils brisèrent les jambes du premier puis du second de ceux qui avaient été crucifiés avec lui [Jésus]. Arrivés à Jésus, ils constatèrent qu'il était déjà mort et ils ne lui brisèrent pas les jambes. Mais un des soldats, d'un coup de lance, le frappa au côté et aussitôt il en sortit du sang et de l'eau ».

Si la trame offerte par les Évangiles canoniques, enrichie d'ajouts des textes apocryphes et de la tradition populaire, a donné lieu à diverses légendes annexes que les mystères et *sacre rappresentazioni* ont pu développer et actualiser, les variantes proposées par les représentations iconographiques touchent davantage le nombre des personnages que les éléments de la scène.

Généralement, comme l'indiquent les Évangiles, le Christ est représenté seul ou entre les deux larrons : le bon larron (Dysmas) est à sa droite, le mauvais (Gesmas) à sa gauche[8]. Il porte la couronne

[7] Une agonie cruellement prolongée par la présence d'un repose-pieds sur lequel, par réflexe, les malheureux prenaient appui pour reprendre leur respiration.

[8] Les artistes offrant généralement une image frontale de l'ensemble, le "bon" est à gauche de la toile, le "mauvais" à droite.

d'épines ; au-dessus de sa tête figure l'écriteau INRI (Jésus de Nazareth Roi des Juifs). Le plus souvent il s'agit d'une « croix latine » (hampe beaucoup plus longue que la traverse et la dépassant), mais il peut aussi s'agir d'une *crux commissa* ou *patibulata*, croix en T (en forme de gibet). Bien que seul l'Évangile de Jean mentionne les clous (et bien plus tard, au moment de l'apparition du Christ à Thomas), il est de tradition de représenter Jésus cloué sur la croix, pieds réunis ou séparés, fixés ou non sur un repose-pieds, alors que les deux larrons sont ligotés par des cordes. Si la mort est déjà advenue, le Christ porte au côté la blessure infligée par la lance du centurion et les deux larrons pendent, jambes brisées.

Les textes affirmant que les ténèbres se sont étendues sur la terre en plein jour et que le sol a tremblé, les peintres ont souvent figuré une atmosphère nocturne ou un ciel de tempête, et tracé, au pied de la croix, une large fissure faisant apparaître un crâne, en relation avec l'étymologie attribuée par les Évangiles au nom de Golgotha : lieu du crâne[9].

Aux pieds des croix, le nombre de personnages est variable : de un ou deux (Marie et Jean) à une immense foule (soldats romains, prêtres, scribes, membres du Sanhédrin, curieux). Parmi les personnages le plus fréquemment représentés : Longin le soldat romain qui perça Jésus de sa lance, Stéphaton qui tendit l'éponge imbibée de vinaigre, les soldats qui jouent aux dés la tunique du Christ. Marie est souvent accompagnée de "saintes femmes" qui la soutiennent alors qu'elle s'évanouit : ce sont Marie-Madeleine et deux autres femmes appelées Marie dont l'une au moins (peut-être les deux) serait la demi-sœur de la Vierge : Marie-Cléophas et Marie-Salomé.

[9] D'après la célèbre "légende de la croix", racontée dans la *Légende dorée* et illustrée magistralement à Arezzo par Piero della Francesca (église San Francesco), le bois de la croix aurait été taillé dans un arbre né d'une graine remise par l'ange du Paradis terrestre au fils d'Adam, et glissée par ce dernier sous la langue de son père qui venait d'expirer. Le crâne figuré par les peintres serait donc celui d'Adam, le sacrifice du Christ représentant donc bien la rédemption du genre humain, déchu après la faute originelle de nos premiers parents.

Marie, Jean et les amis de Jésus sont généralement représentés à sa droite (à gauche sur les images) alors que les prêtres, les soldats et les curieux sont de l'autre côté. Marie est évanouie, affaissée ou renversée en arrière. Madeleine est souvent au bas de la croix, à genoux, cheveux (blonds) dénoués, embrassant les pieds du Christ[10].

Les grands prêtres et les pharisiens sont vêtus d'amples manteaux luxueux. Fréquente est la présence de chevaux montés par des soldats. Du Moyen Âge au XVI^e^ siècle, le nombre de personnages et de scènes annexes (ou connexes) a tendance à croître et l'épisode à se dramatiser, comme le démontre de façon éclatante la grande toile du Tintoret de la Scuola di San Rocco à Venise. À l'exception de ceux des saintes femmes, les vêtements portés par l'assistance s'actualisent, confirmant très nettement la "mondanisation" des scènes religieuses qui toucha tous les épisodes de l'histoire sainte, si bien que le Concile de Trente dut mettre un frein à ces excès et limiter personnages et atours.

Au cours de ces différents siècles, donc, si "mauvaises manières" il y eut, elles ont concerné essentiellement la théâtralisation à outrance, l'introduction flatteuse et vaniteuse de personnages contemporains, le déploiement de luxe et de scènes annexes qui ôtaient au sujet principal sa centralité et déviaient le sens du message. Et dans tous les cas, elles se sont manifestées à une époque où la religion occupait une place majeure au sein des arts figuratifs.

Ce n'est plus le cas au XX^e^ siècle où domine l'art profane. C'est pourquoi (entre autres) les "scandaleuses" crucifixions dont nous nous occuperons ne feront que raviver chez les représentants du clergé les exhortations à un art religieux orthodoxe et le retour à ce qu'ils considèrent comme l'une des missions premières de l'artiste.

[10] Une sainte Madeleine qui serait un produit de dévotion populaire trop vivant et solide pour que l'Église puisse envisager de le lui arracher. La figure de sainte transmise par la tradition serait en réalité la réunion d'au moins trois femmes mentionnées dans les Évangiles : Marie de Magdala, Marie sœur de Marthe et de Lazare, et la pécheresse dont parle l'Évangile de Luc. (Louis Reau, *op. cit.*, vol. 3, 1958, p. 846).

Guttuso, Manzù et le mouvement « Corrente »

> Manzù e Guttuso si sono conosciuti a Milano negli anni Trenta ; si sono materialmente aiutati negli anni difficili della guerra. Hanno condiviso le battaglie artistiche contro il movimento di « Novecento », reintroducendo nelle loro opere i grandi temi di impegno civile e politico, così attuali a cavallo degli anni Trenta e Quaranta. Alcune loro opere – per esempio le Crocifissioni – sono anche una sorta di loro dialogo interno, di botta e risposta, sia a livello ideologico che artistico. A volte hanno scelto di esporre insieme […]. E insieme sono andati a trovare Picasso in Francia nel '65.[11]

C'est ainsi que Francesca Fiorani résume en quelques lignes le long *sodalizio* qui unit les deux artistes leur carrière durant. En d'autres lieux on trouvera quelques anecdotes sur leur commune position antifasciste : par exemple la mention des munitions qu'en 1936 Guttuso, militaire, déroba dans la caserne de Sant'Ambrogio et qu'il cacha dans l'atelier de Manzù, munitions qui finirent dans un canal l'année suivante, quand une série d'arrestations mit les recéleurs en péril[12]. L'engagement politique de Guttuso, antifasciste et communiste, tôt membre du PCI (il deviendra sénateur de ce même parti en 1976), un engagement qui s'inscrit fortement dans son œuvre, est certes plus marqué artistiquement que celui de Manzù qui (exception faite, précisément, du thème qui nous intéresse) est plus discret. Manzù, qui déclare avoir été communiste de cœur sous le fascisme, n'a jamais souhaité adhérer à un parti politique, de même que, en désaccord avec le groupe « Novecento », il n'a jamais fait

[11] Francesca Fiorani, *A Renato Guttuso, Manzù*, in *Manzù a Guttuso*, Bagheria, Villa Cattolica, 1990, p. 24. Il s'agit d'un volume en édition limitée, publié à l'occasion de l'inauguration, en 1989, de l' "Arca monumentale" réalisée par Manzù pour son ami.

[12] Anecdote relatée par Mario De Micheli, *Gli anni di Corrente*, in *Corrente : il movimento di Arte e Cultura di Opposizione. 1930-1945*, Catalogo della mostra tenutasi a Milano, gennaio-aprile 1985, Milano, Vangelista editore, 1985, p. 105.

partie du mouvement « Corrente », dont il était pourtant très proche, alors que Guttuso en fut l'un des piliers.

Les crucifixions de Manzù s'inscrivent dans le climat "antinovecentiste" de « Corrente » ; de même, la *Crocifissione* de Guttuso est l'un des manifestes les plus évidents de ce mouvement dont l'une des actions représentatives était la participation au « Premio Bergamo », concours antagoniste du très fasciste « Premio Cremona ».

Certes, il ne faut pas confondre le mouvement « Novecento Italiano », qui, après le Futurisme, proposait un « retour à l'ordre », au « métier de peintre », à la grande tradition de l'art italien, avec l'art fasciste rhétorique et de propagande, même si ce mouvement bénéficia de la faveur de Mussolini. D'illustres artistes comme De Chirico, Carrà, Morandi, Sironi en firent partie durant une période variable de leur carrière[13]. Néanmoins, malgré une attention toute particulière accordée aux contenus, aux formes, à la géométrie et aux couleurs, l'engagement (ou le non engagement) éthique de ce mouvement ne pouvait satisfaire des artistes qui ne partageaient pas l'idéologie en place.

L'activité de « Corrente » s'inscrit dans une période qui va de 1938 à 1943. C'est d'abord un périodique, « Corrente di vita giovanile », qui sort de septembre 1938 à décembre 1940, dans lequel écrivent non seulement des artistes mais aussi des écrivains et des poètes (Montale, Vittorini, Saba) et où sont publiées les premières traductions de Rilke, Eliot, Lorca, en un temps où la diffusion des

[13] Fondé à Milan en 1922, inspiré par Margherita Sarfatti, amie personnelle de Mussolini, « Novecento », qui au départ regroupait un petit noyau de sept peintres, prit rapidement de l'importance et devint, en 1926, « Novecento Italiano ». La première exposition fut solennellement ouverte par Mussolini qui exprima son désir de voir fleurir un véritable « art national fasciste », un art qui marquerait l'histoire de l'art italien de ce siècle. Même si tous les artistes n'ont pas adhéré au « Novecentismo », le terme de « Novecento », qui en 1922 désignait un tout petit groupe de peintres, a fini par désigner de manière générique quasiment toute la production artistique italienne du *ventennio* fasciste.

œuvres étrangères n'est pas favorisée. Le veto fasciste en ayant ordonné la suppression, le siège de la revue milanaise, via Spiga, devient une petite galerie d'art où exposent les peintres du mouvement. Leur but, synthétise Mario De Micheli : « sostituire l'uomo al manichino metafisico e all'archeologia, alla tetra e retorica solennità di tanti novecentisti, nonché agli schemi neutrali dell'astrattismo […] secondo il quale la geometria astratta corrispondeva all'"ordine" del fascismo ». Ils revendiquent comme protagoniste de leurs œuvres « l'uomo coi suoi sentimenti – amore disperazione e speranza – » et, contre une tradition quasi exclusivement italienne, le contact avec l'art européen : Delacroix, les impressionnistes, les cubistes, l'expressionnisme allemand[14]. L'activité de « Corrente » consiste aussi à publier quelques monographies et à promouvoir des expositions personnelles.

En fait, ce qui distingue le mouvement « Corrente » de « Novecento » n'est pas le langage artistique en soi mais la dimension éthique, « Corrente » refusant de renoncer à un engagement civique et européen. Dans la revue « Vita giovanile », Marchiori écrit :

> Certi bei tipi augurerebbero oggi, per il loro piccolo diletto, un'arte di beatitudine ottimista. Rispondiamo loro che non si può, senza dimetterci dalla nostra posizione di uomini, essere insensibili al dramma quotidiano. Se essi vogliono un'arte felice, comincino dunque a finirla con questa umanità sofferente di uomini afflitti e timorosi, di esseri senza impiego che dubitano della propria esistenza, con questa baraonda dove ciascuno scansa l'altro per prendergli il posto, rovescia l'altro che gli è nemico, lo calpesta e gli schiaccia la testa per passare. Quando si sarà finito con tutto ciò, riparleremo di ottimismo.[15]

[14] Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 99.

[15] Cité par Enrico Crispolti, *Guttuso. Crocifissione*, Roma, Accademia editrice, 1970, p. 26. Le périodique « Vita giovanile » prit ensuite le nom de « Corrente di vita giovanile ». Sur le mouvement « Corrente », voir également, dans le vol. 1 du *Catalogo ragionato* (cit.), la rubrique de

Les deux prix artistiques instaurés en 1939, le « Premio Cremona » et le « Premio Bergamo » représentent (de manière presque caricaturale) les deux tendances tracées par l'art rhétorique fasciste d'une part et l'art engagé de « Corrente » d'autre part. Il s'agissait de concours à thème pour lesquels des récompenses financières étaient accordées.

Le « Premio Cremona », fortement thématisé, était orienté vers la célébration du pouvoir et de la nation italienne. Les sujets imposés furent, en 1939, « Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce » ou « Stati d'animo creati dal fascismo » ; en 1940 : « La battaglia del grano » ; en 1941 : « La gioventù italiana del Littorio »[16]. Le « premio Bergamo », par contre, offrait une ouverture aux nouvelles recherches des jeunes artistes et laissait plus de liberté aux styles et aux sujets[17]. Guttuso y participa plusieurs fois. En 1940, le tableau *Fuga dall'Etna* obtint à l'unanimité le troisième prix. En 1942, lui fut décerné, pour la *Crocifissione*, le deuxième prix, une attribution qui eut pour effet un double scandale : pour le tableau en lui-même, et parce qu'il avait été primé.

Quand Manzù, en février-mars 1941, avait exposé à la Galleria Barbaroux de Milan les premiers panneaux de bronze de *Cristo nella*

---

l'*Introduzione a Guttuso* intitulée *Il realismo nella « Scuola Romana » e in « Corrente » : 1937-1940*, pp. CXV-CXL.

[16] Pour honorer l'alliance Italie-Allemagne, le concours était également ouvert aux artistes allemands. Farinacci, qui en 1941 prononça le discours d'ouverture, appela les artistes à exalter les valeurs patriotiques et civiques en s'inspirant des événements que l'on vivait alors, et « ad eliminare dalle loro creazioni, in conformità delle direttive del Regime, che vuole sanità *fisica* e *morale* del popolo italiano, tutto ciò che contrasti colla bellezza della nostra razza : sia con l'interpretazione geniale e non morbosa del vero, sia col ritorno alle migliori tradizioni dell'arte italiana. ». *Ibidem*, p. 98, note 114.

[17] En 1939, le thème fut : « Il paesaggio italiano » ; en 1940 : « Due o più figure umane legate insieme da un unico tema compositivo » ; en 1941 : « Figure e paesaggi » ou « Nature morte » ou sujets libres ; en 1942 : sujet libre. (*Ibidem*, p. 99). Puis, en raison de la guerre, les deux concours furent supprimés.

nostra umanità, lui aussi avait soulevé un scandale. Lui aussi s'était attiré les foudres des autorités politiques et de l'Église.

Chacun à leur manière et selon leur propre style, Manzù et Guttuso avaient mis en pratique ce qu'était pour eux le rôle de l'artiste. Dans la revue « Primato » Guttuso écrivait, en 1941 :

> Ferve sulla terra una lotta che si configura in guerre, stragi e stermini. L'uomo impegna la sua vita, la logora, la spezza per la conquista di una sua dignità o di un suo benessere, forse solo per la speranza […] Né l'artista può dirsi che il suo regno è un altro, un astratto regno di colore, di forme, di parole, di suoni, un regno come un rifugio, dove poter vivere almeno senza tante torture. Questo regno è impossibile, almeno per un pittore. […] Perché un'opera viva, bisogna che l'uomo che la produce sia in collera ed esprima la sua collera nel modo che più si confa a quell'uomo. Un'opera d'arte è sempre la somma dei piaceri e dei dolori dell'uomo che l'ha creata. Intendo dire che non è necessario per un pittore essere d'un partito o d'un altro, o fare una guerra, o fare una rivoluzione, ma è necessario che agisca, nel dipingere, come agisce chi fa una guerra o una rivoluzione. Come chi muore, insomma, per qualche cosa.[18]

Les œuvres incriminées de Manzù et de Guttuso sont des actes de rébellion, des œuvres d'« hommes en colère ». Leur but est délibérément provocateur : une provocation strictement morale et civique, sans aucune volonté de dérision de la Passion du Christ.

La *Crocifissione* de Renato Guttuso (1942)

La *Crocifissione* se trouve aujourd'hui à la Galleria d'Arte Moderna de Rome[19], placée entre deux autres tableaux de l'artiste direc-

[18] *Pensieri sulla pittura*, « Primato », a. II, n.16, 15-08-41. Cité par Enrico Crispolti, *ibidem*, p. 22.

[19] Entrepris au départ pour un collectionneur, le tableau fut racheté par l'artiste qui souhaitait le présenter au « Premio Bergamo 1942 ». Guttuso

tement liés à la thématique qui l'occupait alors : la *Fucilazione in campagna* (1938), dédiée à Garcia Lorca (en relation avec la guerre d'Espagne) et la *Fuga dall'Etna* (1939) où la fuite des habitants à l'occasion d'une éruption volcanique évoque une révolte paysanne. La reproduction insérée dans ces pages (de même que les détails qui en sont tirés) provient du catalogue de la très belle exposition consacrée à Guttuso qui s'est tenue au Palazzo Bricherasio de Turin en 2005[20].

Enrico Crispolti a consacré à cette toile un beau volume, riche en textes et en agrandissements de détails, que l'on ne trouve malheureusement que dans quelques rares bibliothèques[21]. L'auteur y brosse le contexte, accomplit un « itinéraire de lecture », puis recense en détails les réactions de la presse à l'édition 1942 du « Premio Bergamo » et le débat qui s'ensuivit au sein de la critique d'art. C'est un travail considérable que nous allons largement utiliser, d'une part en hommage à une recherche aussi approfondie, et d'autre part en raison de l'intérêt présenté par le colossal dépouillement de journaux et de revues qui y est effectué. Tout chercheur ayant le devoir de faire d'abord, autant que possible, le tour des travaux déjà réalisés, puis de s'efforcer d'apporter sa propre pierre à l'édifice, nous allons dans cette rubrique faire une première analyse d'image qui lui sera largement redevable. Dans la rubrique suivante, nous donnerons à l'analyse un tour personnel, essayant de montrer qu'à son tour cet immense travail a été pour nous source de pistes et d'idées qui, sans pour autant nous autoriser à proposer une interprétation nouvelle, précisent et enrichissent les possibles lectures de cette crucifixion si discutée.

---

le conserva chez lui jusqu'à l'année de sa mort (1987) où il fut donné à la Galleria d'Arte Moderna de Rome.

[20] *Guttuso*, a cura di Fabio Carapezza Guttuso, Milano, Electa, coll. 'Capolavori dai Musei', 2005, 220 pages.

[21] Enrico Crispolti (a cura di), *Guttuso. Crocifissione*, Roma, Accademia editrice, 1970, 222 pages.

La *Crocifissione* est un tableau de deux mètres sur deux exécuté sur commande pour un collectionneur génois et dont la gestation fut assez longue, à en juger par les nombreux dessins préparatoires qui nous sont parvenus, et par cette note de « diario » du peintre lui-même :

> Dovrò dipingere un quadro su commissione : due metri per due. […] Il committente vuole una crocifissione da mettere in capo al letto. Come farà a tenere sospesa sui suoi sonni la scena di un supplizio ? Questo è tempo di guerra e di massacri : Abissinia, gas, forche, decapitazioni ; Spagna ; altrove. Voglio dipingere questo supplizio del Cristo come una scena di oggi. Non certo nel senso che Cristo muore ogni giorno sulla croce per i nostri peccati… ma come simbolo di tutti coloro che subiscono oltraggio, carcere, supplizio, per le loro idee… le croci (le forche) alzate dentro una stanza. I soldati e i cani – le donne scarmigliate discinte piangenti – al lume di candela (la candela di Guernica ?). Gente che entra ed esce… oppure puntare sul contrasto. Il supplizio tra il popolo con giocolieri e soldati – Circo e massacro – Al sole con l'uragano che arriva…[22]

Le texte d'une interview confirme que la première idée de l'artiste fut de représenter cette scène non pas à l'extérieur, selon l'usage, mais à l'intérieur d'une pièce[23] ; certains dessins démontrent une

[22] Passage publié dans le catalogue de la *Mostra antologica dal 1931 ad oggi* (Parma, dic. 63-gennaio 64), cité par E. Crispolti, *ibidem*, p. 7.

[23] « La Crocifissione, la pensai subito come un supplizio. La prima idea, che poi non ebbi il coraggio di condurre a fondo, era di rappresentare la Crocifissione in una stanza, in un interno, così come avengono i supplizi oggi, come si uccide nel tempo moderno, col colpo alla nuca. Avevo cercato quindi di legare questa specie di protosupplizio ai supplizi attuali, idea che è stata poi adoperata da altri, da artisti ai quali mi onoro di essermi avvicinato, se non altro per questa idea, come Sartre che ha fatto l'inferno dentro una stanza, come Bacon che ha fatto proprio una crocifissione dentro una stanza. Della prima idea del supplizio, poi, nel quadro definitivo rimase solo il pezzo di natura morta, un tavolo in primo piano sul quale ci sono degli oggetti, oggetti crudeli, oggetti di tortura, come acidi, chiodi,

actualisation extrême ; sur l'un d'eux, un des cavaliers a même les traits (la moustache et les cheveux) d'Hitler.

L'implantation de la scène est inhabituelle : le Christ se trouve bien entre les deux larrons, mais alors que d'ordinaire ou bien les trois croix sont peintes frontalement, ou bien les deux larrons encadrent perpendiculairement le Christ, ici les croix sont plantées de profil et disposées de telle façon que le protagoniste disparaît presque, occulté par la croix du premier plan et par le corps nu de Marie-Madeleine. Cinq personnages s'agitent autour de Jésus : trois femmes éplorées plus ou moins dénudées en qui on devine la Vierge Marie (robe bleue, couvrant de ses mains son visage en pleurs), Madeleine (complètement nue, agrippée au Christ) et Marie de Cléophas (à genoux, bras levés, nue elle aussi au-dessus de l'étoffe qui ceint le bas de ses reins), et deux hommes, deux soldats romains, nus également : celui de l'extrême gauche, sur un cheval bleu foncé, peint de dos et tenant dans la main droite une sorte de bâton, pourrait être Longin, le centurion qui donna le coup de lance ; l'autre, descendu d'un cheval gris, tenant dans la main gauche une lance porte-éponge et dans la droite deux dés, figure à la fois Stéphaton et les soldats qui tirèrent au sort la tunique sans couture, rouge et bien visible, étalée sur le dos du cheval. Les trois suppliciés sont morts : la blessure au côté de Jésus est bien visible, les corps de ses deux compagnons, entièrement nus, pendent, sans vie.

L'angle de vue est inhabituel : le spectateur n'a pas, comme dans la plupart des Calvaires, l'impression d'être au pied de la croix, dans la situation des personnages représentés autour : il est surélevé, au même niveau que les visages des victimes, et donc surplombe légèrement l'ensemble. D'où un tout premier plan a priori étrange : une table en perspective faussée sur laquelle trônent, de façon voyante, des objets qui sont à la fois les symboles de la Passion du Christ (le

una ciotola di sangue. » Cité par M. De Micheli et reproduit par E. Crispolti, *ibidem*, pp. 34-35.

marteau et les clous) et des instruments de torture (couteau, ciseaux, bouteilles qui, écrit le peintre, contiennent de l'acide[24]).

Le paysage sur lequel se détache la scène n'est pas représenté selon une perspective géométrique rationnelle, il acquiert une valeur hautement symbolique : ce n'est pas la campagne de Jérusalem, ni une lande privée de vie, mais un paysage de collines et d'habitations dévastées par un cataclysme. Figurées par des taches de couleurs géométriques, plusieurs maisons sont écroulées ou ne montrent que des pans de murs. Au centre, aux deux tiers supérieurs du tableau, semble se reproduire, en miniature, une autre scène de violence (petits personnages, homme à cheval aux couleurs symétriques de celui du premier plan), sorte de mise en abyme de la scène principale. Les ténèbres qui, selon les Évangiles, se sont étendues sur la terre, revêtent ici l'aspect d'un ciel de tempête aux couleurs violentes (qui rappelle celui de la *Fuga dall'Etna*) : un ciel occupant fort peu d'espace dans l'économie du tableau dont la perspective est résolument terrienne. Le drame qui se joue est un drame de la terre. La croix centrale, qui dans les représentations religieuses traditionnelles assume le rôle d'intermédiaire entre la Terre et le Ciel, soulignant la signification de la mort du Christ (sauver l'humanité), coïncide quasiment avec le bord supérieur du tableau, un tableau de forme résolument carrée qui ne suggère aucune élévation vers un monde meilleur[25].

Guttuso explique son choix (en fait un non choix) de représenter des personnages nus, dans un paysage cataclysmique :

> La nudità dei personaggi non voleva avere intenzione di scandalo. Era così perché non riuscivo a vederli, a fissarli in un tempo : né antichi né moderni, un conflitto di tutta una storia che arrivava fino a noi. Mi pareva banale vestirli come ogni tentativo di recitare Shakespeare in frac, frutto di una visione decadente. Ma, d'altra parte, non volevo soldati vestiti da romani : doveva essere un quadro, non un melodramma. Li dipinsi nudi per sottrarli a

[24] Cf. note 23.

[25] La forme carrée de la toile figure en somme la pièce dans laquelle le peintre pensait initialement situer la scène.

> una collocazione temporale : questa, mi veniva da dire, è una tragedia di oggi, il giusto perseguitato è cosa che soprattutto oggi ci riguarda. Nel fondo del quadro c'è il paesaggio di una città bombardata : il cataclisma che seguì la morte di Cristo era trasposto in città distrutta dalle bombe. […] Ho voluto coprire la figura di Cristo perché non sapevo come farla, non avevo chiara l'idea, mi interessava di far vedere un uomo torturato, nient'altro.[26]

D'où une crucifixion où le Christ ne se distingue des autres victimes que par sa couronne d'épines, par sa blessure, par la couleur plus claire de son corps et par le linge blanc avec lequel Madeleine semble occupée à l'essuyer, anticipation du suaire qui bientôt l'enveloppera. Peu visible, il est l'une de trois victimes de la barbarie humaine en un temps historique qui est aussi celui du peintre. Un temps historique – le fascisme, le nazisme, la guerre civile espagnole – fortement souligné par la couleur rouge du larron ligoté au premier plan, couleur iconologique du Communisme, et par les poings fermés et comme dressés en l'air du Christ et de l'autre larron.

Une crucifixion aux accents picassiens, même si elle est de loin plus "traditionnelle" que celle que peignit Picasso en 1930[27] et bien moins "choquante" que certains dessins du même Picasso sur ce sujet[28]. Picassiens sont, de toute évidence, les chevaux, notamment celui du joueur de dés – une citation de *Guernica* déjà présente dans *Fuga dall'Etna* –, les couleurs, une certaine inspiration cubiste. S'inspirer d'une tradition autre que la « grande tradition de la peinture italienne », comme le faisaient par exemple Carrà s'inspirant (excellemment) de Giotto ou De Chirico de retour au « métier de peintre », et qui plus est bouleverser les codes d'un sujet aussi sacré

[26] Cité par E. Crispolti, *Guttuso.…*, cit., p. 39.

[27] Musée National Picasso de Paris. Visible sur le site internet du Musée (www.musee-picasso.fr,) dans la section nommée « Le sacrifice ».

[28] Par exemple un dessin de 1938 où Madeleine, nue, est accrochée, comme celle de Guttuso, à la croix, mais farouchement agrippée aux testicules (voyants) du Christ.

signifiait forcément encourir la réprobation, le désaveu, voire l'indignation.

S'agissant d'un tableau de commande destiné à un collectionneur privé, sans doute la toile aurait-elle eu un impact limité si sa circulation s'était bornée à un cercle d'amis ou à une exposition personnelle. Mais Guttuso la présenta à un concours national où elle obtint le deuxième prix[29]. Cette attribution revêtait une signification délibérément provocatrice, étant donné le caractère anticonformiste du « Premio Bergamo » par rapport au « Premio Cremona »[30]. D'où les réactions violentes de la presse et des autorités ecclésiastiques[31].

Les journaux catholiques crient au sacrilège, comme l'annonce d'entrée le titre d'un article de « L'Avvenire », *Arte non è sacrilegio* (Rome, 10-09-42). Le tableau est déclaré « uno scandalo che offende e la religione e l'arte ». L'anathème est lancé sur l'ensemble de l'exposition, et tout particulièrement sur le mauvais exemple donné par Guttuso : « ha esposto a Bergamo una cosiddetta "Crocifissione" che altro non è che una sacrilega parodia della Divina Tragedia del Golgota. E malgrado ciò gli fu assegnato il secondo premio, col pericolo […] che s'incominci fra i giovani artisti a 'guttuseggiare', almeno per un paio d'anni, come ne è sintomo nella stessa mostra il

[29] Participèrent à cette édition du « Premio Bergamo » des artistes de renom comme Filippo De Pisis, Massimo Campigli, Ottone Rosai, Arturo Tosi, Renato Birolli… Felice Casorati faisait partie du jury. (E. Crispolti, *Guttuso*, cit., p. 99, note 114).

[30] Il serait toutefois erroné d'imaginer que le « Premio Bergamo » était entièrement frondeur : le fascisme ne l'aurait pas toléré. Les autres attributions le démontrent : le premier prix fut décerné à *La famiglia in campagna* de Francesco Menzio, le troisième aux *Fiori* de Stradone, le quatrième à une *Composizione* de Birolli. (*Ibidem*, p. 97, note 113).

[31] Toutes les indications qui suivent ont été puisées dans la considérable « revue de presse » effectuée par E. Crispolti (*ibidem*, pp. 48-73, auxquelles s'ajoutent d'abondantes et riches notes renvoyées en fin d'ouvrage). Voir également, dans le vol. 1 du *Catalogo ragionato* (cit.), les pages CXLIX-CLIII. Nous nous contentons de donner les principales tendances et de citer les phrases les plus représentatives.

quadro intitolato Deposizione di Bruno Cassinari »[32]. « L'Osservatore Romano », dans un entrefilet intitulé *Mostre e mostri*, traite la *Crocifissione* de « orrenda e oscena figurazione », de « inqualificabile offesa alla religione, alla decenza, all'arte, alla cristiana gentilezza della città di Bergamo »[33]. À Bergame même, l'évêque a pris des dispositions drastiques : interdiction aux prêtres de visiter l'exposition sous peine d'être suspendus de leurs fonctions, et invitation à dissuader leurs paroissiens de s'y rendre[34].

La presse fasciste est tendancieuse et vulgaire. « Il regime fascista » (Cremona, 23-09-42) mentionne les fureurs de la presse catholique en raison d'« una strana crocifissione a base di sederi e di seni, nudi e nauseabondi, di uomini e donne ». L'auteur pense toutefois qu'au lieu de jeter l'anathème sur l'ensemble de l'exposition, il aurait été plus simple d'enlever le tableau de Guttuso (et pire) : « Bastava chiedere l'allontanamento del quadro riprovato e magari esigere la crocifissione dello strano crocifissore, anche perché potrebbe darsi che Guttuso abbia creduto di farsi un merito giudaizzando o bolscevizzando tutte le figure del suo quadro. Egli da molto tempo assiste ai connubi che avvengono nel mondo fra bolscevichi, massoni, ebrei e cattolici, e ha ritenuto lecito ad un certo momento […] di poter sintetizzare sulla tela questa disgustosa situazione politica »[35].

---

[32] E. Crispolti, *Guttuso*…, cit., p. 49. La *Déposizione* de Cassinari représentait (de façon stylisée) la Madone nue sous son manteau.

[33] *Ibidem*, p. 100, note 120.

[34] Dans le catalogue de l'exposition 2005 de Turin, à l'intérieur d'une note à la présentation de l'artiste, Fabio Carapezza Guttuso signale que la position de l'Église n'était plus la même à la fin des années 60 (il cite un jugement très positif du père David Maria Turoldo), surtout à partir du moment où, sous Paul VI, fut ouvert, dans les Musées du Vatican, un Museo d'Arte sacra Contemporanea (Guttuso fut présent lors de l'inauguration, en 1973). *Op. cit.*, p. 33, note 26.

[35] E. Crispolti, *Guttuso*…, cit., p. 53. Ce qui fut fait dix ans plus tard, lors d'une autre grande manifestation. En effet, en 1952 à la Biennale de Venise, une salle avait été consacrée à Guttuso ; la *Crocifissione*, qui faisait partie de l'exposition, en fut exclue une demi-heure avant l'ouverture.

Les journaux qui n'émanent ni de l'Église ni du parti au pouvoir sont moins catégoriques, ils essaient de comprendre. Certains suivent le modèle de la presse catholique et éclatent en invectives[36], d'autres expriment une opinion positive sur l'ensemble de la production de l'artiste, mais émettent des réticences sur le tableau primé, notamment en raison du mélange de sacré et de profane. Toutefois, c'est moins l'interprétation donnée à la scène qui déplaît que le style pictural, si bien qu'un reproche récurrent est celui d'avoir peint un « cartellone pubblicitario ».

Les spécialistes, par contre, ont un discours plus réfléchi et relient la toile aux recherches et orientations de l'art contemporain. Guttuso et le mouvement « Corrente » sont perçus comme une nouvelle forme de romantisme, comme en témoigne le titre de l'article de Pietro Torriano, *I nuovi romantici al Quarto Premio Bergamo* (« Sette giorni », 12-09-42) : « È una nuova ventata di romanticismo che scuote la giovane pittura italiana », écrit-il ; Guttuso est « il corifeo della nuova libertà », le leader des jeunes « nuovi romantici »[37]. Virgilio Guzzi, dans « Primato », voit en lui « la bandiera della nuova generazione », et trouve juste qu'il ait été primé[38]. Arcangeli, par contre, dans un article intitulé *Severità per la giovane pittura* (« Architrave », Bologne, 30-09-42), appelle « décadentisme » cette nouvelle tendance ; quant à Guttuso, « il ribelle, il vessillifero dei 'nuovi romantici' », il lui reconnaît du courage mais n'apprécie pas la *Crocifissione* qu'il taxe de « cattiva azione umana, oltreché stilistica »[39].

Contre ceux qui applaudissent aux libertés courageuses de ces nouveaux romantiques (un article élogieux de Attilio Podestà, dans le numéro de septembre d'« Emporium », un jugement très positif de Antonio Del Guercio dans le numéro du 28 octobre de « Roma fas-

(Rappelé par Guttuso dans un article intitulé *L'arte sacra oggi* [« Ulisse », fasc. 19, autunno 1953, p. 110]).

[36] « Il Meridiano di Roma », par exemple (E. Crispolti, *Guttuso*…, cit., pp. 58-59).

[37] E. Crispolti, *Guttuso*…, cit, pp. 60-61.

[38] *Ibidem*, pp. 63-64.

[39] *Ibidem*, p. 66.

cista », un texte très élogieux de Mario De Micheli dans le numéro de novembre de « Pattuglia »), il y a ceux qui s'offusquent parce que l'on a osé toucher aux canons iconographiques de la crucifixion. Vincenzo Costantini, dans « L'Illustrazione italiana » (13-09-42), insiste sur le fait que les schémas iconographiques de la crucifixion sont fixés depuis des siècles, que l'art sacré est « disciplina di rito » et qu'il est fait à l'artiste « divieto di lavorar di proprio arbitrio »[40].

Comme le souligne Enrico Crispolti à la fin de son minutieux parcours, la *Crocifissione* de Guttuso se situe à un moment charnière non seulement de la carrière de l'artiste, mais de l'évolution de la peinture italienne en général. Après l'affirmation puis le délitement des avant-gardes historiques que furent « l'astrattismo lombardo » et ce que l'on appela le « Secondo Futurismo », « Corrente » s'est imposé face au « Novecentisme » en tant que "nouveau romantisme" par un engagement non seulement formel mais aussi éthique et politique qui allait s'exprimer plus fortement dans la suite des années 40.

La *Crocifissione* de Guttuso : manifeste "caravaggesco" d'un « homme en colère »

La critique a souligné des points de contact évidents entre la toile de Guttuso et Picasso. Effectivement, les chevaux, les couleurs, les figures féminines[41] et l'inspiration cubiste des formes appellent immédiatement Picasso à l'esprit ; d'ailleurs le cheval de *Guernica* était déjà présent l'année précédente dans *Fuga dall'Etna* et les années 40 correspondent à une époque où l'artiste sicilien a souvent emprunté le style cubiste. Enrico Crispolti mentionne également un certain maniérisme et cite à propos de cette toile des 'dépositions' de peintres italiens comme Pontormo, Rosso Fiorentino ou Daniele da Vol-

[40] *Ibidem*, p. 67.

[41] Les figures féminines rappellent un précédent tableau de Guttuso, *Ragazze di Palermo*, lui-même inspiré des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso.

terra[42]. Nous voudrions souligner une autre série de points de contact pertinents. Certes, on pourrait évoquer certaines constructions géométriques multicolores de Piero della Francesca à propos du paysage montagneux semé d'habitations (*Légende de la croix*, Arezzo), ou encore le fond de la *Joconde* – un paysage de fin du monde – et la présence (à gauche, chez Guttuso) d'un pont à arches au-dessus d'une rivière. Références discrètes qui sont de petits clins d'œil. Mais bien plus pertinent à notre avis serait un rapprochement avec le Caravage, peintre rebelle s'il en fut, pour qui notre artiste eut tout au long de sa carrière une sincère admiration, et qu'il interpréta de manière personnelle, à la lumière de ses propres conceptions de l'art et de son propre rapport à la réalité.

En novembre 1939, dans la revue « Storia di ieri e di oggi », Guttuso écrit un article intitulé précisément *Michelangelo da Caravaggio*, où son éloge du grand artiste est tout pétri des polémiques sur l'art du XX^e^ siècle et des critiques adressées à qui refuse de suivre les règles académiques : le Caravage y apparaît comme un Guttuso avant l'heure et un précurseur de Morandi (pour les natures mortes). Tout au long des pages qu'il lui consacre, il fait de lui un rebelle dont les contemporains parlèrent comme d'un délinquant ; et c'est d'un délinquant effectivement qu'ils transmirent l'image (Guttuso se réfère aux écrits de Baglione et de Bellori, auteurs de biographies d'artistes du XVII^e^ siècle) :

> Questo giovinetto rissoso piombava a Roma nel cuore di un'Accademia sterile che col suo professionismo ammantava di nebbie la verità della poesia e di quest'Accademia sconvolgeva l'arcadico gioco. Ma non si assumono, nella storia, siffatti ruoli senza una penosa contropartita.
> E infatti l'insediata Accademia non si lasciò diseredare dal nuovo semidio della pittura realista senza combatterlo con le armi di cui tutte le accademie di tutti i tempi dispongono e che regolarmente adoperano nei riguardi dei novatori. […]

[42] E. Crispolti, *Guttuso*…, cit., p. 97, note 110. Il évoque également, à propos du paysage urbain en ruines, les « demolizioni » de Mafai (p. 41).

> Caravaggio era intervenuto come una specie di ammazzasette in quel placido gioco [l'Accademia]. Al colorire di convenzione aveva preferito il dipingere a modo suo. Il suo criterio della scelta era diverso da quello in uso. Che fissi in inderogabili regole erano già stati dai retori sia il buono che il cattivo della Natura.
> A guardare le biografie del seicento tornano in mente (proporzionando degnamente gli uomini e le storie) certe recenti polemiche. D'altronde si sa che i Pomarancio e i Baglione sono una razza, un tipo animale che prosegue e proseguirà immutato, sempre. Persino le parole assomigliano.[43]

L'année suivante, la préparation d'un film sur le Caravage lui fournit l'occasion d'écrire à nouveau sur le peintre et l'image qu'il convient de donner de lui. Dans un article intitulé *A proposito di Caravaggio* et publié dans « Primato », il se déclare effaré que le rôle du protagoniste soit confié à un acteur qui ne lui correspond en rien :

> […] non mi riesce di pensare a un personaggio così favoloso e diabolico come fu il grande Michelangelo Merisi sotto le spoglie dell'angelico Nazzari che è biondo, alto, scarno […] e con gli occhi chiarissimi e privi dei lampi che Caravaggio doveva avere le notti della sua ebbrezza, nelle taverne dei Borghi, quando si allucinava di visioni e meditava la sua rivoluzione figurativa.[44]

Et Guttuso de suggérer de prendre comme bases les nombreux autoportraits que ses divers biographes lui attribuent. Beaucoup plus tard, quand les éditions Rizzoli/Skira publieront, dans la collection "I classici dell'arte", un volume sur le Caravage, c'est Guttuso qui en écrira la présentation, sous forme d'un chapitre intitulé *Antiaccademismo*. Là encore ressort l'idée d'une « révolution » introduite par le

[43] « Storia di ieri e di oggi », anno I, n. 9, Roma, 15 novembre 1939-XVIII, pp. 12-15.

[44] « Primato », n. 14, 15 nov. 1940, p. 21. Il y eut une réponse indignée, à laquelle Guttuso répondit à son tour, brièvement et ironiquement, souhaitant (sans y croire, c'est évident) un film intelligent, non rocambolesque, ne dénaturant pas la vérité historique (« Primato », n. 16, p. 21).

peintre au sein de l'art de son temps. Et le discours brossé pourrait très bien s'adapter à ce que sa *Crocifissione* eut de « révolutionnaire » :

> Caravaggio dispone a suo modo la materia sana. Il suo discorso con la realtà non gli consente di rispettare alcuno schema prestabilito : lombarde o romane, fastose o severe, le 'macchine' pittoriche controriformistiche si assomigliano tra loro, esprimono la stessa ideologia, volontariamente edificante o ammonitrice ; l'arte del Caravaggio è estranea a questo spirito. Va notato inoltre che nel Caravaggio i popolani non sono, come nella pittura lombarda di Controriforma, spettatori oranti, infelici, appestati, plebe verso la quale la pittura rivolge lo sguardo della carità. No, sono i protagonisti : diventano il Cristo morto, san Matteo, la Madonna, sant'Anna.

L'œuvre du Caravage offrait « una straordinaria occasione rivoluzionaria » que Rome ne sut pas saisir[45].

Dans nombre d'articles de presse, à propos de la *Crocifissione* il était question d'aplats de couleurs, de rouges violents (communistes), de « cartellone pubblicitario ». Il nous semble que ces couleurs fortes, ces rouges, évoquent bien plus les couleurs et les rouges du Caravage que des panneaux publicitaires. Dans la présentation du peintre dont nous venons brièvement de rendre compte, Guttuso cite en exemple un tableau comme *La caduta di san Paolo*. Or quelle est la forme qui au premier coup d'œil se fixe sur la rétine ? C'est le manteau de saint Paul, rouge, étalé au premier plan de la toile. Or les mêmes rouges rougeoient au premier plan de la *Crocifissione* (tunique du Christ étalée sur le cheval gris, rouge du larron au premier plan), de même que rougeoient le manteau de Matthieu assisté par l'ange dans la chapelle Contarini (Rome, Saint-Louis des Français), les étoffes qui font rayonner le corps de saint Jean-Baptiste dans les

[45] Renato Guttuso, *Antiaccademismo*, in *Caravaggio*, Milano, Rizzoli/Skira, "I classici dell'arte", pp. 7-23 (citations p. 21 et 23).

toiles conservées aux Musées du Capitole, à la Galleria Borghese ou à Malte, ainsi que maints éléments essentiels de la *Mort de la Vierge* (Louvre) : le rideau rouge qui encadre théâtralement la scène, la robe de Marie, celle de Madeleine… et l'on pourrait à plaisir allonger la liste.

La position apparente de "non protagoniste" du Christ dans la toile de Guttuso – croix rejetée au second plan par celle du "larron rouge" qui en plus cache le visage de Jésus, corps à moitié couvert par celui de Marie-Madeleine – n'a-t-elle pas un antécédent excellemment caravagesque dans la *Vocation de saint Matthieu* de la chapelle Contarini ? Le Christ de cette célèbre toile n'est-il pas (apparemment) très occasionnellement représenté, cantonné à l'extrême droite, en partie occulté par la carrure massive de saint Pierre (vu de dos), alors que l'attention du spectateur est attirée sur la scène qui se joue dans les deux tiers gauches du tableau, où, habillés comme des gabelous de la Rome papale, Matthieu et ses compagnons, fortement éclairés, jouent aux cartes dans une taverne ? Quant à Marie-Madeleine nue, accrochée à la croix centrale, est-elle vraiment plus choquante aujourd'hui que celle qui, en pleurs, se mouche dans sa manche dans la *Mort de la Vierge* qui fit scandale en son temps et que les commanditaires refusèrent[46] ? Enfin, si l'on se sent physiquement heurté par le "larron rouge" qui déborde presque du "quasi premier plan", exhibant malgré lui des fesses nues en partie occultées par la croix, comment ne pas aller en esprit aux pieds sales et aux postérieurs paysans que le Caravage nous met littéralement sous le nez, par exemple dans la *Madonna dei pellegrini* de l'église Sant'Agostino de Rome (deux paires de pieds sales au premier plan) ou dans la *Crucifixion de saint Pierre* (le postérieur d'un des ouvriers tirant sur la corde pour dresser la croix) ? Nous voulons, pour terminer, faire remarquer que dans sa présentation de l'« antiaccademismo » du Caravage, Guttuso a souligné que le peintre de la

[46] Un scandale dû au fait que pour la Madone Caravage avait pris pour modèle (dit-on) une prostituée morte noyée, et que la Vierge avait les pieds nus, une couleur verdâtre et le ventre gonflé (ajoutons qu'un gros plan est fait sur les fronts chauves et ridés des apôtres).

Chute de saint Paul et de la *Crucifixion de saint Pierre* a organisé les scènes à l'intérieur d'un carré inséré dans un rectangle. Or l'une des particularités structurelles de la *Crocifissione* de Guttuso est précisément que la scène est insérée dans un carré. Le carré, lit-on dans le *Dictionnaire des symboles*, est « le symbole de la terre, par opposition au ciel […] ; il est l'antithèse du transcendant »[47]. Le rectangle dans lequel est inséré le carré du Caravage simule une ouverture (opaque) vers le haut ; celui de Guttuso est délibérément fermé.

Communauté de style, communauté d'un réalisme choquant pour l'époque, communauté aussi dans l'actualisation extrême de scènes évangéliques d'il y a seize et vingt siècles. Le Caravage situait la vocation de Matthieu dans une taverne romaine des XVI^e^-XVII^e^ siècles, Guttuso peint le châtiment de trois hommes rebelles aux idéologies fascistes-nazies-franquistes.

Une lecture actualisée et "politisée" des textes évangéliques est en effet aisée ; on pourrait même dire qu'elle "saute aux yeux" pour peu qu'on les relise en faisant abstraction de tout dogmatisme. Les récits de Matthieu, de Marc, de Luc et de Jean sont d'une telle sobriété que l'on peut en transposer le schéma dans le contexte de n'importe quel pays occupé, ou régi par un gouvernement tyrannique, un pays où les rebelles sont implacablement arrêtés, interrogés, forcés à parler et exécutés en public, histoire de "donner l'exemple".

Tous les maillons de la chaîne sont présents : délation-trahison par un pseudo ami "collabo" (Judas), arrestation par « une troupe armée d'épées et de bâtons »[48], comparution devant un premier "tribunal" et recherche par ce dernier de faux témoignages pour faire paraître coupable un innocent (« Or les grands prêtres et tout le sanhédrin cherchaient un faux témoignage contre Jésus pour le faire condamner à mort »[49]), maltraitances et tortures gratuites (« Alors ils lui crachèrent au visage et lui donnèrent des coups ; d'autres le giflè-

[47] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1982, p. 165.
[48] Matthieu, 26, 47 ; de même Marc, 14, 43 ; Luc, 22, 47 ; Jean, 18, 3.
[49] Matthieu, 26, 59, Marc, 14, 55.

rent »[50]), comparution devant un autre "tribunal", d'État celui-ci (Pilate), nouvelles tortures (flagellation)[51], dérision assortie de sévices supplémentaires (couronne d'épines, crachats)[52]. Le prétexte à la condamnation à mort est que Jésus se serait déclaré « roi des Juifs » ; or, comme le rappelle Jean, se dire « roi des Juifs » signifie être « contre César »[53]. Le « crime » est devenu politique, l'accusé met en danger l'intégrité du pouvoir, il faut l'éliminer.

D'où, en ces années 1935-45, où se déchaînent en Europe les exactions de régimes politiques de type dictatorial et expansionniste, le traitement spontané, sans commande préalable, par des artistes sans nécessaires convictions religieuses, de sujets d'argument biblique, et notamment la crucifixion et la déposition. Si *Guernica* n'est pas une peinture religieuse, elle en contient néanmoins des éléments et révèle un traitement déjà à l'œuvre chez Picasso dans la *Crucifixion* de 1930[54]. Bacon s'inspirera de *Guernica* pour le triptyque des *Trois figures au pied de la croix* réalisé en 1944 (Londres, Tate Gallery). Aligi Sassu, en 1941, peint au moins deux crucifixions et deux dépositions. À l'instar de Guttuso, Sassu est un artiste engagé, antifasciste, heurté par la guerre d'Espagne, comme le démontre son célèbre tableau *Fucilazione nelle Asturie* (1935). Si son chef-

[50] Matthieu, 26, 67 ; Marc, 14, 65.

[51] Matthieu, 27, 26 ; Marc, 15, 15 ; Jean, 19, 1. La flagellation était le supplice romain préliminaire à la crucifixion.

[52] Matthieu, 27, 27-31 ; Marc, 15, 17 ; Jean, 19, 2-3.

[53] Jean, 19, 11-15.

[54] Stupéfiante, peu "lisible" d'emblée, mais beaucoup plus compréhensible si on en effectue une lecture "à rebours", à la lumière de *Guernica*. C'est ce que montre Ruth Kaufmann, qui explique que la *Crucifixion* et *Guernica* en fait traitent un même sujet, celui de l'irrationalité humaine sous la forme de l'hystérie, de la brutalité, un sadisme. « Picasso a donc emprunté des motifs qui renvoient aux anciens rites de la crucifixion, du mithracisme et de la corrida pour dépeindre la situation moderne du bombardement d'une population civile ». *La Crucifixion de Picasso, de 1930*, in *Corps crucifiés* (catalogue de l'exposition présentée en 1992 au Musée National Picasso de Paris), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, p. 83.

d'œuvre de l'époque est une grande *Deposizione* qu'il peint avec passion, signalons néanmoins la *Crocifissione* dont nous reproduisons ci-contre une image. Certes, la photocopie n'est pas de qualité, mais elle permet de discerner des détails glaçants[55] : alors que les deux larrons sont morts et pendent, accrochés par les bras à leurs croix, le Christ, lui, est encore bien vivant, maintenu en vie sur la croix par la grande ceinture passée sous ses épaules, et son visage est terrible[56].

La *Crocifissione* de Guttuso offre une actualisation dont la lecture est presque immédiate. Comme celle de Picasso, elle a des prolongements dans des productions futures d'argument délibérément politique.

Au tout premier plan, les instruments de torture unissent Passion du Christ et Passion des victimes de sévices : si le marteau et les grands clous traditionnels sont présents, le couteau affilé et les ciseaux ont remplacé les tenailles (tenailles qui ne servirent pas à torturer mais à arracher les clous), les bouteilles noires (bouteilles anachroniques) ne contiennent pas de l'eau mais de l'acide, comme l'a suggéré le peintre lui-même (cf. citation, note 23). Quant au bol, il a un antécédent dans des crucifixions des siècles passés où il figure le récipient contenant le vinaigre qui servit à imbiber l'éponge.

---

[55] Riccardo Barletta, *Il rosso è il suo barocco. Il mondo di Aligi Sassu*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 1983, p. 81.

[56] Signalons, puisque l'occasion nous en est donnée, ces deux répliques de *Testi della Passione* de Dario Fo (autre figure coupable de « mauvaise conduite ») entre la Madone au pied de la croix et le soldat qui monte la garde (*Mistero buffo*, *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, vol. V, 1977, p. 164) :

« Maria : Vorrei che prendiate questo scialle e andiate sopra la scala a metterglielo attorno alle spalle, di sotto alle braccia, per aiutarlo un po' a restare attaccato alla croce…

Soldato : O donna, gli volete male al vostro giovane dunque, se lo volete mantenere più a lungo in vita a farlo soffrire di questi tremendi dolori. Nei vostri panni, farei in modo che morisse subito al più presto, io ! »

Présenté bien visible et la bouche béante, rouge, c'est (du moins dans l'art flamand) un symbole du mal, du démon[57] : ici l'intérieur rouge est remplacé par le tissu rouge qui y trempe et qui évoque le sang. Une « nature morte » qui à elle seule « ressemble à une crucifixion »[58].

Les croix ensuite, dans un quasi premier plan, si proches que le spectateur croit s'y heurter. Outre le fait que ces trois T suggèrent à un premier coup d'œil le mot « terreur », ce sont des croix bâties sur le schéma non pas de la croix latine (la plus couramment représentée en Occident), mais de la bien nommée *crux patibulata*, la croix en forme de gibet, de *patibolo*. Les trois hommes y sont exposés pour avoir été rebelles aux autorités de Rome. L'actualisation en fait des antifascistes de gauche, comme le soulignent la couleur rouge du larron de droite et les poings fermés des trois victimes : des poings qui semblent dressés pour affirmer d'autres convictions[59]. Remarquons également que le choix de Guttuso de présenter le larron rouge devant, vu de dos, permet de mettre en évidence les cordes qui ligotent ses poignets, ses pieds, ses genoux : une insistance sur la corde que l'on retrouvera chez Manzù, mais qui chez Guttuso souligne que celui qui s'oppose aux idées du régime est forcément ligoté. L'autre larron aussi a les poignets liés, on a pu s'étonner de sa couleur verdâtre. Mais observons le chromatisme des trois suppliciés : le verd[âtre] et le rouge encadrent la couleur claire des corps du Christ et de Madeleine, soulignée par le grand drap blanc qui descend le long de la hampe. Vert, blanc, rouge : c'est l'Italie tout entière qui est évoquée dans ce calvaire, où la souffrance est affirmée par les corps nus des

[57] Dans un tableau conservé à Saint-Pétersbourg, au Musée de l'Hermitage, et intitulé *Golgotha* (1540), le peintre, Maarten Van Heemskerck a représenté au pied de la croix et presque au premier plan (comme l'a fait Guttuso) le fameux récipient, ouverture rouge bien visible, face au public. (Stefano Zuffi, *Episodi e personaggi del Vangelo*, Milano, Electa, coll. "Dizionari dell'arte", 2004, p. 297).

[58] Cf. la phrase de Guttuso que nous avons placée en exergue (p. 291).

[59] Elément remarqué par E. Crispolti, comme nous l'avons signalé p. 307 ; rappelé par Fabio Carapezza Guttuso (*op. cit.*, p. 25).

personnages (en tout premier lieu les victimes et leurs proches) et le paysage bombardé qui leur sert de décor, sur fond obscur de ciel bas et hermétiquement bouché. Ajoutons que si les deux larrons se font face (selon le schéma possible des trois croix perpendiculaires), l'implantation en parallèle de la croix du Christ ne permet pas de distinguer le "bon" larron du "mauvais". Une désignation hâtive sur la base de l'iconographie traditionnelle porterait à voir le "mauvais" dans la personne du "larron rouge" : or c'est vers lui que le Christ est tourné. Ce qui est "mauvais" pour le pouvoir en place ne l'est pas pour celui qui est contre.

Les poings serrés, signe de ralliement communiste, plus généralement, ici, anti-fasciste et anti-nazi, seront un élément récurrent de la série des *« Gott mit uns »* à laquelle Guttuso travailla au cours des années 1944-45 et dont vingt-quatre planches furent publiées en 1945, en hommage aux victimes des exactions nazies, et tout particulièrement du massacre des Fosse Ardeatine, perpétré le 24 mars 1944[60]. Dans ce recueil, où l'ennemi est présenté sous l'aspect bestial du militaire nazi, les victimes (dans treize planches sur vingt-quatre), qu'elle soient arrêtées ou sur le point d'être fusillées ou déjà tombées, serrent les poings, des poings énormes, le plus souvent figurés sans couleur, limités aux contours du crayon sur le papier, parfois ostensiblement colorés de rouge. Des poings liés dans le dos, brandis dans la chute ou dressés au-dessus d'un charnier. Quant aux couleurs qui dominent les planches, ce sont – outre le bleu-gris des vêtements des victimes – le vert des uniformes allemands, le blanc de la page et des zones non teintées, le rouge du sang (ou de la violence) : encore les couleurs de l'Italie, où le vert est amèrement (et grotesquement) celui de la bestialité nazie.

[60] *« Gott mit uns » - Ventiquattro tavole in nero e a colori di Renato Guttuso*, con una nota introduttiva di Antonello Trombadori, Roma, « La margherita », 1945. La couverture est impressionnante : un monstrueux soldat allemand, court et large, dont les mots du ceinturon servent de titre à l'ensemble. Sur chacune des planches, les militaires ont des traits caricaturaux, alors que les visages des victimes sont à peine esquissés, voire absents.

La *Crocifissione* est bien la toile d'un « homme en colère »[61], qui se donne le droit de s'exprimer et refuse d'avoir « peur », comme il l'affirmait alors, dans un texte intitulé précisément *Paura della pittura* :

> Non vivremo dunque mai come vogliamo ? […] Esprimerci vorrà dire, infine, lasciarci gridare se se ne avrà voglia. Non è detto che gridare significhi aver ragione, ma neanche è detto che per aver ragione basti parlar sommesso. […]
> Paura degli amici, dei nemici, dei critici, dei mercanti, della propria cultura, dei libri che si son letti, del « breviario d'estetica », dei quadri che si son visti e di quel che è stato detto e scritto su quei quadri, paura di se stessi, del proprio passato e del proprio avvenire, paura dell'illustrazione, del decorativismo, del naturalismo, del sentimento, dell'imitazione, paura dell'oggetto come oggetto, paura di essere nella moda e paura d'esserne fuori.[62]

Si la *Crocifissione* n'est pas l'unique toile d'argument évangélique peinte par Guttuso, le thème christique est néanmoins assez rare dans l'ensemble de sa production[63]. Manzù, par contre, lui consacra nombre de panneaux et œuvra pour l'Église. À sa façon.

---

[61] Cf. citation, p. 302.

[62] Cf. note 1 (*Mestiere di pittore*, cit., pp. 16-18).

[63] Le *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso* recense, avant la *Crocifissione*, une *Flagellazione* peinte à 19 ans (1931), une étude de *Crocifissione* réalisée à partir de la photo d'un lynchage (1935), une *Maddalena* qui est en fait le buste d'une jeune femme appuyée à une table (1938), un *Cristo risorto* peint à l'origine pour une chapelle funéraire, et un pathétique *Cristo deriso* de style expressionniste. Plus tard, dans la carrière de l'artiste, il convient d'accorder une mention toute spéciale à la magnifique *Fuga in Egitto* de l'église du Sacro Monte, au-dessus de Varese (signalons sur ce chef-d'œuvre une très belle publication : *Guttuso al Sacro Monte sopra Varese. Il murale della 'Fuga in Egitto'*, testo critico di Luigi Zanzi, Milano, Electa, 1983, 47 p.).

Giacomo Manzù. De *Cristo nella nostra umanità* à la *Porta della Morte*

Si, pour Guttuso, l'objet de notre étude a été circonscrit à un seul tableau, rassembler les différents travaux de Manzù liés au thème qui nous intéresse est une entreprise difficile, car la technique du bronze permet d'exécuter plusieurs copies à partir d'un même modèle, et (contrairement à Guttuso) aucun « catalogo ragionato » de l'œuvre complète de l'artiste n'existe encore. Notre objet d'étude étant le thème de la crucifixion dans la première moitié des années 40, nous limiterons au départ notre examen à quelques panneaux de la série *Cristo nella nostra umanità*[64]. Toutefois, cette thématique et la façon dont le sculpteur la traita ayant eu des prolongements significatifs dans la suite de sa carrière, nous examinerons aussi quelques éléments de la *Porta della Morte* de la Basilique Saint-Pierre.

Les panneaux de la série *Cristo nella nostra umanità* se déclinent en huit scènes (dont chacune, ensuite, a pu donner lieu à des versions diverses fondues dans des alliages de métaux différents, plus ou moins polis ou rugueux, de dimensions variables). La Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome en possède cinq, datés de 1939 à 1942. Les images que nous reproduisons proviennent d'un petit livret édité à Milan « All'insegna del pesce d'oro » en 1945, préfacé par Aligi Sassu et intitulé *Passio Christi. Bassorilievi di Manzù*[65]. Certes elles n'ont pas la qualité qu'auraient des photos plus récentes, mais elles offrent l'avantage d'inscrire les panneaux dans l'arc temporel qui nous intéresse. Ces huit panneaux représentent des crucifixions et des dépositions. Nous nous limiterons à quatre d'entre eux, que nous avons ordonnés et numérotés de 1 à 4 (et que nous reproduisons ci-contre, avec l'aimable autorisation de madame Inge Manzù).

[64] Nous ne pouvons donner de dates précises, les divers catalogues et ouvrages sur l'auteur annonçant des dates variées (qui peuvent correspondre à des panneaux réalisés à des époques légèrement différentes), Manzù ayant travaillé sur ce sujet de 1939 aux années 60 et même au-delà.

[65] Ce livret est le n° 32 de la « Serie illustrata » de cette maison d'édition. Il y a en tout onze photos : les huit panneaux et trois détails.

Dans le panneau 1 le Christ en croix est mort ; à gauche, un soldat casqué muni d'une longue lance s'apprête à le transpercer ou vient de le faire ; à droite un homme à genoux prie et une femme debout pleure. Les panneaux 2 et 3 montrent un Christ accroché sur la croix par un seul bras : en 2 une femme lui caresse la main et deux jeunes gens, dont l'un porte l'autre sur son dos, le contemplent ; en 3 un soldat casqué et ceint d'une épée monte la garde. Dans le panneau 4 le Christ est devenu un squelette encadré à gauche par un enfant, à droite par un cardinal.

Cette première description met en relief une véritable invention de l'artiste : la représentation du Christ sous forme de squelette. Un coup d'œil rapide aux quatre images achève de stupéfier le lecteur : tous les personnages sont nus, y compris le cardinal, reconnaissable au chapeau à glands qu'il tient entre ses mains.

Né dans une famille modeste de Bergame, d'un père « ciabattaio » faisant office de bedeau, Manzù avait reçu une bonne éducation religieuse. Les événements qui marquèrent l'Europe le conduisirent, dit-il, à ne plus pouvoir concevoir l'idée de Dieu. On ne peut savoir où en était son cheminement quand il exécuta ces bronzes, mais ce qu'il importe de souligner d'entrée, c'est que, comme nous l'avons répété pour le tableau de Guttuso, il ne faut voir là aucune volonté de dérision ou de profanation[66]. Les huit panneaux sont empreints d'une profonde *pietas* envers un Christ douloureusement symbolique du genre humain en ces années de dictatures et de guerres. « Questi otto bassorilievi in bronzo non sono altro che semplici studi di un tema che corrispondeva al mio stato d'animo e che ho seguito con tanta passione, dal primo che è dell'autunno 1939 all'ultimo dell'estate 1942 », écrit-il en épigraphe à la publication des images.

Une *pietas* qui est aussi un acte d'accusation contre les coupables de la souffrance qui dévaste l'Europe, et que l'artiste exprime de

[66] Le livre de Costanzo Costantini, *Vita di Manzù* (Roma, Il Cigno edizioni, 2002, 118 pages) est abondamment garni de retranscriptions de fragments de conversations entre les deux hommes. Manzù y affirme qu'en 1939 il n'était plus croyant (p. 36).

façon narquoise voire sarcastique. En effet, certains de ces personnages nus – une nudité qui souligne leur simple statut d'êtres humains – sont marqués par des attributs qui les désignent comme des coupables. Le soldat de l'image 1 est coiffé du casque que portaient les militaires allemands lors de la Première guerre mondiale ; le soldat de l'image 3 porte le casque des nazis de la Seconde guerre mondiale : une manière de désigner l'Allemagne comme coupable de récidivisme. Quant au cardinal, que son chapeau détermine honteusement comme tel, et dont la place sur le côté droit du panneau fait pendant à celle du soldat allemand, à gauche sur le panneau 1, son rôle est de signifier la collusion du fascisme-nazisme et de l'Église. Sur un autre panneau de même argument, Manzù alla jusqu'à représenter un cardinal donnant la main à un soldat nazi[67].

La nudité pour les artistes a été un moyen d'exalter la beauté du corps humain, Michel-Ange y voyait l'étincelle divine de l'homme. Dans les scènes de la Passion d'autrefois les peintres ont souvent souligné la beauté et la douceur des personnages représentant le bien et donné des visages bestiaux aux représentants du mal[68]. Manzù se place dans ce sillage : les soldats et le cardinal exhibent un corps gras, ventru, flasque, répugnant où la sexualité est obscène, alors que le corps du Christ est une longue et jeune silhouette étirée, celui du couple une représentation générique et sobre du genre humain[69], la ronde figure féminine de dos (Madeleine ?) une image de la femme-mère féconde qui voit son fils sacrifié, et les adolescents dont l'un semble ne pas pouvoir marcher une allégorie des souffrances endurées, souffrances tragiquement synthétisées par le squelette qui paraît ricaner à côté d'un cardinal "coupable" qui a exprimé sa déférence ou sa contrition en se découvrant, mettant à nu son crâne chauve.

D'autres détails méritent d'être relevés : la présence du petit chien (dans sept panneaux sur huit), animal symbolisant la fidélité (dans la

[67] Manzù lui-même le rappelle (*Ibidem*, p. 40).

[68] Cf. par exemple certaines fresques de Giotto dans la Cappella degli Scrovegni (Padoue).

[69] La femme est Ève, écrit Aligi Sassu dans les quelques lignes de la préface.

figure 1 il aboie contre le gros militaire, dans la figure 2 lui aussi est tendu vers le Christ), la corde, bien visible et même ciselée avec précision, dans les figures 1 et 4.

Si d'entrée tout spectateur reconnaît la scène évangélique, les symboles religieux y sont pratiquement absents : pas d'auréole ni de couronne d'épines ni même de barbe pour le Christ ; une croix simplement suggérée (1) ou dessinée (2) ou modelée avec une élégance et une finesse irréalistes, selon un relief considérablement aplati (3 et 4), ce relief « stiacciato » qui caractérise la plupart des bas-reliefs de Manzù et que la critique a rapproché du *stiacciato* de Donatello. Les Christs actualisés de Manzù dénoncent la souffrance humaine ; le titre d'ensemble, *Cristo nella nostra umanità*, en est la didascalie sobre et éloquente.

En février-mars 1941, les premiers éléments de la série (trois semble-t-il) furent exposés à la Galleria Barbaroux de Milan. Un acte courageux aussi bien de la part de l'artiste que du directeur de la Galerie. Comme devait le faire l'année suivante la *Crocifissione* de Guttuso, ils soulevèrent une vague d'indignation dans les milieux cléricaux et fascistes[70]. « La Stampa » déclara Manzù « nemico del regime » et même « giudeo internazionale »[71] ; il fut accusé d'obscénité et d'outrage à la religion. Les autorités ecclésiastiques proclamèrent que ces représentations étaient une « indécence »[72]. Manzù raconte :

[70] Hélas, il n'existe pas, pour cet épisode, un travail exhaustif de dépouillement des journaux, comme celui effectué par Crispolti pour la toile de Guttuso. L'entreprise n'est pas irréalisable, mais elle nécessiterait un temps considérable. Nous avons fait quelques tentatives qui se sont avérées quasiment vaines.

[71] Cité par John Rewald, in *G. Manzù*, Roma, Firenze, Istituto Italo Latino Americano, "E. Ariani" e "L'Arte della Stampa", 1975, p. VII.

[72] Cité par Mario De Micheli, in *Hommage à Manzù*, Paris, XX^{e} siècle, 1984, p. 16. De Micheli poursuit : « […] il ne s'agissait pas du tout d'un sentiment catéchristique. C'était, au contraire, un souffle profond qui le poussait à considérer la présence divine dans toute créature opprimée et persécutée par les forces négatives dont le comportement, sur la terre, est

> I prelati del Vaticano credevano che una delle donne nude in quei rilievi fosse la Madonna, ma non era la Madonna. Dissero che le mie opere erano contro la legge che regolava i rapporti fra lo Stato italiano e il Vaticano, cioè contro il Concordato, mentre erano contro la politica del nazismo, contro Hitler.[73]

L'artiste fut menacé d'excommunication et, suite d'une intervention en sa faveur de son ami évêque monseigneur De Luca, il dut même rencontrer le Pape Pie XII en personne pour qu'un semblant de paix soit faite[74].

Les amis artistes et les critiques éclairés comprirent le message. Attilio Podestà, dans une chronique de février 1941 de la revue « Primato » intitulée *Manzù e la critica*, ne recense pas les méchancetés qui ont commencé à se dire et n'entreprend pas non plus une analyse d'image, mais, soulignant « l'errore della critica », il fait l'éloge de celui qui rompt avec la tradition aussi dramatiquement et poétiquement, et axe son discours sur le style du sculpteur et la façon nouvelle dont est traité le thème du Golgotha :

> In tre lastre di bronzo che valgono da sole a far la gloria di un uomo e a dare una giustificazione attualissima alla nostra passione d'uomini d'oggi, Manzù ha ricreato la tragedia del Golgota

dicté par les prérogatives de l'oppression. De ces créatures le Christ devenait, dans sa représentation, l'exemple le plus sublime. Étant lui-même une créature soumise aux mêmes tourments, il assumait dans son corps brisé et couvert de plaies tout le drame des hommes qu'une idéologie sanguinaire et irrationnelle forçait à mourir » (p. 16).

[73] C. Costantini, *op. cit.*, p. 40.

[74] Évoquant cette rencontre, bien des années après, il dira : « Il primo incontro che io ho avuto [avec Pie XII] era per condannarmi, perché, allora, nella mia Crocifissione che avevo fatto nella primavera del '39, prima che scoppiasse la guerra nazista, avevo messo la Madonna nuda davanti al Cristo. […] non era la Madonna nuda, era una prostituta che andava a baciare le mani del Cristo. Ma di questo non si era tanto convinto e mi ha fatto dei rimproveri ». *Manzù e il sacro. L'incontro con Papa Giovanni*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 37.

> al di là di ogni limite imposto dalla iconografia tradizionale, ma nel limite di una suprema e urgente modernità di visione. […] Di fronte agli sconvolgimenti spirituali che la guerra ha svelati nella loro ampiezza, ma anche che da lungo tempo inquietavano le anime più sensibili, l'apparizione d'immagini come queste che Manzù ha create ha un enorme potere di consolazione.[75]

Aligi Sassu, dans le bref texte de présentation des huit photographies, synthétise la pensée de ceux qui, loin de crier au scandale, n'exprimèrent que des éloges :

> [Le otto tavole] vivono autonome in una luce d'arte charissima in cui il dramma del Cristo degli uomini del nostro tempo, di tutti i tempi, esce purificato e sanato da queste immagini chiare in cui passa un brivido di poesia.
> La piatta uniformità dei tempi che ha elevato sugli altari del Mito le forze del male più torbide, qualificandole quali la più alta espressione dello spirito, non ci deve far esitare oggi a definire l'opera di Manzù nella sua interezza, nella sua concreta espressione, come una delle voci più alte dell'arte e dello spirito nuovi.[76]

Les travaux de Manzù sur le thème de *Cristo nella nostra umanità* se poursuivirent après la guerre et se laïcisèrent : la figure du Christ devint celle du maquisard, que l'artiste représenta le plus souvent pendu par les pieds : d'abord dans une série de panneaux conservés en différents endroits ou collection privées, puis dans un grand *Monumento del Partigiano* pour sa ville de Bergame (à droite le maquisard, pendu par les pieds, reins drapés dans une sorte de perizonium, torse découvert par le glissement de la chemise sous les

[75] Attilio Podestà, *Manzù e la critica*, « Primato. Lettere e arti d'Italia », anno III, n. 4, 15 febbraio 1941-XIX, p. 26.
[76] Aligi Sassu, *Passio Christi*, cit., préface (non paginée).

aisselles ; à gauche, pieds au sol, une jeune femme drapée comme un ange ; en haut, bien visible, une corde chargée de nœuds)[77].

Les thèmes de la mort, de la violence, de la guerre eurent une grandiose issue dans le chef-d'œuvre de la maturité de l'artiste, œuvre dont la gestation et l'exécution furent laborieuses, que d'aucuns comparèrent à la « tragedia » qui parcourut la carrière de Michel-Ange (la tombe de Jules II). Un rapprochement qui n'est pas infondé puisque les travaux, amorcés en 1947, n'aboutirent que seize années plus tard, et que cette *Porte de la Mort* de la Basilique Saint-Pierre inscrit le nom de Manzù à côté de ceux de Michel-Ange, Bramante, Maderno, Bernin.

En 1947, en effet, le Vatican lança un concours pour l'attribution de la « cinquième » porte de la basilique, celle qui se trouve à l'extrême gauche quand on fait face à l'édifice. Le thème en était « la Chiesa docente e discente nei suoi Martiri e nei suoi Santi », ou plus simplement « le Triomphe des Saints et des Martyrs de l'Église » ; les participants devaient présenter un modèle de plâtre de l'ensemble et exécuter un détail. Il n'y a pas lieu ici d'exposer l'affaire par le menu, nous renvoyons pour cela aux travaux de Cesare Brandi[78] ou de John Rewald. Il suffit de dire que ce concours fut pour Manzù une humiliation, étant donné qu'il se trouva en concurrence avec quantité d'artistes bien inférieurs à lui (professionnels de figures de madones et de saints de patronage, ou émules attardés de Ghiberti[79]), que ce concours déboucha sur une sélection dont il fit partie, sélection qui donna lieu à un deuxième concours qu'heureusement il remporta. Manzù perçut cette *via crucis* comme une punition infligée par Pie

[77] Le monument fut inauguré en 1977, mais ce thème occupa l'artiste des années durant.

[78] Cesare Brandi, *Manzù - Le porte, Roma, Salisburgo, Rotterdam*, Milano, Silvana editoriale, 1989, 180 p.

[79] Cf. un article de Virgilio Guzzi, dans « L'Illustrazione italiana » (anno 75, n. 9), qui traite les concurrents de « mestieranti », « madonnari », « santarellari », « professionisti falliti e bacchettoni », bref, de sculpteurs « fuori della grazia di Dio » (p. 323).

XII suite aux "panneaux à scandale" de 1941[80]. Quand, en 1958, Jean XXIII lui succéda, la porte était loin d'être faite, l'artiste n'en avait plus envie : les exigences de la Commission Vaticane qui contrôlait le travail ne correspondaient pas à ce que lui dictait son inspiration. Cette porte était celle par laquelle sortaient les cortèges funèbres, Manzù voulait en faire une vraie « porte de la mort », non une porte du triomphe de l'Église. Il fallut l'intervention de Jean XXIII, dont Manzù était alors occupé à faire le portrait et qui voulait que la porte soit achevée à l'ouverture du Concile Vatican II, pour que l'artiste accepte de s'y remettre, avec la promesse que la Commission Vaticane ne lui opposerait plus d'obstacles. Le pape mourut avant de voir l'œuvre achevée, mais Manzù s'était mis au travail et allait lui rendre hommage.

Il n'est pas question, dans les limites de cet article, de faire une étude exhaustive de la *Porte de la Mort*. Nous voulons seulement signaler des points de contact avec les fameuses crucifixions des années 39-42 et souligner la continuité de l'engagement de l'artiste dans une thématique certes religieuse, mais traitée de façon laïque, dans la ligne des panneaux de *Cristo nella nostra umanità*.

Chacun des deux battants de la porte se scinde en deux moitiés offrant dans la partie supérieure un grand panneau, et dans la partie inférieure un ensemble de quatre petits panneaux. Les deux grands panneaux représentent la mort de la Vierge (à gauche) et la mort du Christ (à droite) ; la première série horizontale de panneaux plus petits illustre les morts de personnages célèbres de l'histoire sainte : Abel, Joseph, saint Étienne et le pape Grégoire VII. La deuxième série devait illustrer la mort reliée aux quatre éléments de notre monde (mort dans le "feu" de la violence, mort dans l'eau, puis dans

[80] Une « punition » qui se manifesta aussi sous d'autres formes, puisque la porte de l'extrême droite, la *Porte Sainte*, avait été confiée sans concours à un artiste inférieur à Manzù (Consorti) et inaugurée à Noël 1949. De même, pour l'attribution des deux autres portes "modernes", celles qui encadrent la porte centrale (la porte dite "de Filarete", du nom du sculpteur toscan qui en fut l'auteur, au XV^{e} siècle), il n'y eut pas tant d'histoires.

l'air et enfin sur terre) ; la mort dans l'eau fut remplacée par la "mort de Jean XXIII". Dans l'espace séparant moitié supérieure et moitié inférieure l'artiste a placé les symboles de l'eucharistie, sous la forme concrète et naturelle de bouquets d'épis de blé et de sarments de vigne. Le bas de la porte est bordé par une série d'animaux indices de nuit, de sommeil ou de mort : un oiseau mort, un loir, un hérisson, une chouette, une tortue tenant dans la bouche un serpent, un corbeau.

Nous nous arrêterons sur quelques-uns de ces panneaux, et en tout premier lieu sur la *Mort du Christ* [cf. figure 5 ci-après] qui est en fait une 'déposition'. Comparons-la aux figures précédemment examinées : même type de croix fine et plate, même personnage féminin (mais vêtu) que sur la figure 1 ; le Christ n'est plus complètement nu, mais porte le même perizonium que le maquisard auquel nous avons fait allusion ci-dessus ; la corde (avec ses nœuds) est bien visible. Si par décence en ce lieu la nudité a disparu, on continue à ne voir ni auréole ni couronne d'épines ni barbe, et le fond du panneau, privé de tout élément décoratif ou annexe, met en relief, comme dans les précédentes images, le drame humain de l'épisode.

Dans la première série de panneaux inférieurs [cf. partie supérieure des figures 6 et 7], la mort est liée à la violence, à l'exception de celle de Joseph, dont le poétique signe de reconnaissance est la fleur qui jaillit de sa canne de vieillesse[81] : la scène où Caïn tue Abel est une très réaliste scène d'assassinat que l'artiste reproduira presque à l'identique quelques années plus tard, quand il fondra la *Porte de la Paix et de la Guerre* de l'église de Rotterdam ; les pierres qui s'abattent sur Étienne (dont une va lui fracasser la tête) évoquent des boulets de canon ; quant à Grégoire VII, dont le pontificat fut marqué par la Querelle des Investitures (et donc par des démêlés avec l'empereur germanique, qu'il humilia à Canossa et, plus tard, qu'il

[81] Allusion à la jolie légende du mariage de la Vierge, racontée dans la *Légende dorée* et reprise par nombre de peintres (Giotto à Padoue, Raphaël dans *Lo sposalizio della Vergine* de la Galleria Brera de Milan) et d'auteurs de *sacre rapresentazioni* : cf., dans ce numéro d'« Italies », le compte rendu du livre de Claire Vovelle, effectué par Chantal Dauxin.

excommunia) et qui mourut en exil (suite à la prise de Rome par Henri IV), Manzù le représente assis, de profil, contemplé par un jeune soldat presque nu portant accroché au cou, dans le dos, le casque des Allemands de la Première guerre mondiale. Le choix de ce Pape en particulier, et la représentation du soldat sont une manière, discrète sans doute mais sans équivoque, d'évoquer en creux les liens douteux entre Église et pouvoir temporel qui ont une partie du XX^{e} le siècle. Ajoutons que ce casque accroché au cou et pendant derrière les épaules sera encore bien visible (sans pointe toutefois) dans le dos du meurtrier représenté sur le panneau illustrant la Guerre, à Rotterdam.

La dernière série de panneaux [cf. partie inférieure des figures 6 et 7] est encore (à l'exception de celui en hommage à Jean XXIII) clairement liée au thème de la guerre : la "mort par violence" est une version presque à l'identique des diverses « mort du partisan » que Manzù n'a cessé de travailler depuis les crucifixions des années 39-42 ; la "mort dans les airs" (représentée sous l'aspect d'une figure humaine drapée, précipitée tête en bas dans le vide) pourrait certes figurer une mort accidentelle, mais que de morts dans les airs il y eut au cours de la dernière guerre (et que de morts dans l'eau…) ; quant à la "mort sur la terre", ce n'est pas la paisible mort d'une personne âgée, dans un lit, au milieu d'un cercle familial : la jeune femme renversée sur sa chaise, tandis que son enfant terrorisé pleure dans l'embrasure de la fenêtre, évoque encore des images de violence subie que la porte de Rotterdam offrira à nouveau[82].

Comme pour la *Crocifissione* de Guttuso, nous avons fait une lecture politiquement et civiquement orientée des reliefs de *Cristo nella nostra umanità*. Ce que nous voulons souligner, comme le démontrent ces quelques remarques et rapprochements, c'est que la *Porte de la Mort*, même si elle ne suggère pas une lecture civique immé-

[82] Dans le panneau supérieur, qui illustre la Paix, une jeune femme à demi étendue au sol sur un coussin, lève dans ses bras un petit enfant. Dans le panneau inférieur, qui illustre la Guerre, le même petit enfant, bras levés, pleure pendant que l'on massacre ses parents.

diate, est néanmoins et sans équivoque dans le droit fil des travaux conduits par l'artiste depuis la dernière guerre. À côté de remarques qui "sautent aux yeux" comme la ressemblance entre la *Mort du Christ* de cette Porte et la première des crucifixions, ou entre la *Mort par violence* et la *Mort du maquisard*, on lit, dans les ouvrages consacrés à Manzù, que la première série de panneaux plus petits concerne de grands personnages de l'histoire sainte et que la seconde illustre « i quattro tipi di morte comuni nell'esistenza degli uomini »[83]. L'explication est un peu rapide : pourquoi le choix de Grégoire VII, par exemple ? Les morts par l'air, par l'eau et par la violence, ou la mort brutale d'une jeune mère sont-elles les morts les plus communes ? Ces choix iconographiques, et d'ailleurs l'ensemble de la conception de Manzù – une *Porte de la Mort* profondément humaine et tragique, sans auréoles, sans décors, sans habiles effets de perspective, sans symboles de divinité transcendante (une eucharistie évoquée sans hostie ni calice, par un bouquet d'épis de blé et des sarments) au lieu du « triomphe de la Chiesa discente e docente » initialement requis – témoignent chez l'artiste d'une conception humaine, laïque (non moins profonde) de la foi, une foi qui doit induire à combattre la violence sur Terre.

Si la série de *Cristo nella nostra umanità* avait été jugée scandaleuse, et donc l'artiste coupable de « mauvaise conduite », alors que le propos de Manzù était exactement inverse, la *Porte de la Mort* est, pour l'Église et les hommes, un guide de « bonne conduite », par les exemples et les contre-exemples qu'elle propose, sobrement, en dehors de tout dogmatisme. « La morte non è cattolica né anticattolica. La morte è morte », aurait répondu l'artiste aux cardinaux de la Commission Vaticane, qui avaient accepté le changement de programme décoratif, mais à condition que le sculpteur représente « la mort catholique »[84].

[83] John Rewald, *op. cit.*, p. XIX.

[84] Cité par Costanzo Costantini, *op. cit.*, p. 70. Manzù rappelle la discussion avec le pape Jean XXIII durant laquelle il lui exposa son désaccord avec la Commission Vaticane : « Vorrebbero che io facessi la porta come dico-

Encore le Caravage ?

En 1938 Manzù réalisa un *David* auquel il donna les traits d'un petit enfant nu, accroupi, maigre, chevaux ras, un personnage tout droit issu de la réalité populaire, qui suscita chez Mario De Micheli la réflexion suivante : « Lorsqu'on réfléchit à cette tendance, chez Manzù, à transposer les personnages de la Bible et des Évangiles dans la réalité de tous les jours […] on peut estimer qu'il s'agit d'une disposition analogue à celle de quantité d'autres artistes lombards et, en particulier, de ceux qui sont originaires des régions de Bergame et de Brescia : du Caravage à Moretto, de Jules Romain à Ceruti »[85]. Le terme de « disposition » est particulièrement adapté, car on ne saurait rapprocher Manzù du Caravage exactement comme nous avons pu le faire pour Guttuso. Autant Guttuso peut être violent dans ses couleurs, ses formes, ses angles, ses audaces, autant Manzù émeut par la douceur et la fluidité de ses lignes, par la pureté et la poésie de son expression. Et si la carrière de Guttuso offre une palette thématique et stylistique de grande diversité, celle de Manzù est marquée au contraire par des constantes, des thèmes voisins repris et déclinés[86]. L'élément caravagesque des panneaux de Manzù consiste donc dans le choix de sujets tragiques par excellence, dans leur actualisation extrême, dans une humanisation des protagonistes qui fait d'eux des prototypes de la souffrance humaine. Signalons toutefois qu'un hommage direct au Caravage s'est affirmé au moins à deux reprises dans la production du sculpteur : par une corbeille de fruits en bronze reproduisant la célèbre nature morte de la Galleria Ambrosiana de Milan, et, à la fin de sa vie, par une grande statue actuellement exposée dans le jardin du Palazzo della Provincia de Bergame : une statue

no loro, che ci mettessi le corone per il rosario. Ma io, Santità, faccio lo scultore, non il propagandista di santi » (p. 71).

[85] *Giacomo Manzù par Mario De Micheli*, In *Hommage à Manzù*, cit., p. 13.

[86] Cf. bien sûr les panneaux de *Cristo nella nostra umanità* et tous ceux qui en ont dérivé pendant les trente années qui suivirent, mais aussi d'autres thèmes récurrents comme les figures de cardinaux ou les couples d'amants.

de bronze représentant le peintre assis, comme en méditation, image du « combattente in riposo », « simbolo dell'artista che riflette sulla sua opera »[87].

Dans un article de 1953 intitulé *L'arte sacra oggi*, Guttuso affirme fortement la nécessité du lien entre œuvre et époque : « Parlare dei rapporti tra arte sacra e religione o di arte religiosa significa in primo luogo parlare del contenuto dell'opera d'arte, del legame tra l'espressione artistica e l'ideologia dominante in una data epoca ». Car l'art doit être capable de faire revivre dans le présent des thèmes historiques, mythiques, bibliques, d'exprimer « un giudizio realistico e storico ». Or, parlant des œuvres expressément réalisées pour des lieux de culte, le peintre déclare qu'il ne connaît aucune œuvre moderne qui ait cette force ; les essais jusque là tentés ne l'ont pas convaincu. Il cite Severini, Léger, Matisse : « Tutto ciò avrà certo a che fare con la decorazione e col gusto moderno, ma non ha niente a che fare con la religione, né con l'arte religiosa »[88].

Les œuvres que nous avons examinées dans ces pages n'ont pas été commandées par l'Église (au départ, la *Porte de la Mort* devait traiter un tout autre sujet) et elles ne sont pas l'œuvre d'artistes de confession expressément catholique. Néanmoins, comme beaucoup d'autres crucifixions contemporaines ou postérieures non conventionnelles (Bacon, Saura), elles démontrent une profonde identification de l'auteur avec les protagonistes des scènes, et veulent susciter chez ceux qui les contemplent une émotion et une identification de même ordre. Le sens dogmatique de la scène est délaissé au profit de l'expression pure et simple de la souffrance[89].

---

[87] Site internet www.provincia.bergamo.it. La statue a 249 cm de haut. Exécutée en 1988, elle a été acquise par la Provincia de Bergame en 2002, à l'occasion du dixième anniversaire de la mort du sculpteur.

[88] In « Ulisse », fasc. 19, autunno 1953, anno VII, pp. 105-111.

[89] Bacon, qui a beaucoup travaillé le thème de la crucifixion et qui, après l'impressionnant triptyque aujourd'hui exposé à la Tate Gallery, l'a traité sous forme de carcasses sanguinolentes, affirme son intérêt pour ce sujet : « L'art européen comprend un tel nombre de grandes peintures de la crucifixion, que c'est une armature magnifique à laquelle vous pouvez relier

Ainsi, au XX^e^ siècle, sommes-nous parvenus aux antipodes des *Christus triumphans* de l'art religieux primitif. La laïcisation du thème nous a ramenés aux premiers temps de l'ère chrétienne, quand la représentation de la croix était infamante. À la différence qu'aujourd'hui l'infamie retombe sur ceux qui crucifient.

toutes les sortes de sentiments et de sensations. On pourrait trouver curieux qu'une personne non religieuse peigne la crucifixion, mais je pense que cela n'a rien à voir. Les grandes *Crucifixions* auxquelles on pense, on ne sait pas si elles ont été peintes par des hommes qui avaient des croyances religieuses ». Bacon interviewé par D. Sylvester, cité par Christian Heck, *Entre le mythe et le modèle formel. Les crucifixons de Grünewald et l'art du XX^e^ siècle*, in *Corps crucifiés*, cit., p. 97.