

LE SERPENT DE BRONZE ET SES AVATARS BIBLIQUES ET PICTURAUX

S'il est un texte apparemment anecdotique dans la Bible hébraïque dont la réception dans l'art est sans commune mesure avec sa longueur, c'est bien le petit récit relatant l'érection par Moïse d'un serpent de bronze. Perdu au milieu du livre des *Nombres*, au chapitre 21, versets 4 à 9, ce bref récit de quelques lignes raconte la dernière d'une série de rébellions des Israélites contre Dieu et ses représentants, au cours de la marche qui les conduit de l'Égypte d'où ils sont sortis libres au pays de Canaan que YHWH a promis de leur donner. Suite à cette contestation, des serpents agressent le peuple qui confesse son péché et demande à Moïse de prier Dieu pour qu'il mette fin au fléau. YHWH ordonne alors à Moïse de dresser un serpent d'airain sur une hampe, de sorte que puissent vivre ceux qui le regarderont.

Pourtant très avare de détails visuels permettant de se représenter la scène, la narration a donné lieu, dans le monde chrétien, à de nombreuses œuvres d'art, en particulier picturales. Cette fortune, le récit la doit sans doute moins à lui-même qu'à sa réception au sein de la Bible elle-même – dans ses canons catholique et orthodoxe. Deux textes écrits en grec reviennent en effet sur l'épisode pour le méditer en lui donnant une nouvelle orientation. Le livre deutérocanonique de la *Sagesse*, parfois appelé *Sagesse de Salomon*, l'utilise dans une méditation sur la bonté miséricordieuse de Dieu vis-à-vis de son peuple, tout en encourageant celui-ci à adhérer à la parole de la Loi, source de guérison et de salut (Sg 16,5-12). Quant à l'évangile de Jean, il fait du serpent élevé par Moïse au désert le type de l'élévation en croix du fils de l'homme, qui ouvre à la vie éternelle quiconque met sa foi en lui (Jn 3,14-18). À n'en pas douter, c'est cette interprétation christique qui a été déterminante dans le monde chrétien.

Cet article est le fruit d'un séminaire qui a réuni autour du serpent d'airain deux biblistes et deux historiens de l'art. Après une étude détaillée du récit de Nb 21,4-9 considéré comme le terme de la série des rébellions, de manière à mettre en évidence ses particularités et sa portée propre, une deuxième partie est consacrée à l'étude des échos plus ou moins amples que l'on trouve dans la Bible elle-même, en vue de faire ressortir les accents spécifiques de chacune des reprises. La troisième partie nous transporte dans l'Italie du XVI^e siècle où trois peintres, Michel-Ange, le Tintoret et Alessandro Allori, ont représenté la scène biblique en se laissant peut-être

influencer par l'une de ses relectures bibliques¹. Dans une rapide conclusion, on se posera la question de savoir si les œuvres d'art peuvent à leur tour inspirer aux exégètes de la Bible des pistes à même de modifier leur regard sur le texte.

I. UNE LECTURE DU TEXTE SOURCE: *NOMBRES* 21,4-9

Le texte source est un épisode très bref de la marche d'Israël au désert, après sa libération d'Égypte par YHWH et l'alliance conclue au Sinaï à l'initiative de ce dernier. Dans ce récit suivi, le sujet du premier verbe n'est pas nommé: il s'agit des Israélites sous la conduite de Moïse.

⁴ Ils partirent de Hor la montagne par le chemin de la Mer des roseaux pour contourner le pays d'Édom, et le peuple perdit patience² en chemin. ⁵ Et le peuple parla contre Élohîm et contre Moïse: «*Pourquoi nous avez-vous fait monter d'Égypte pour mourir dans le désert? Car il n'y a ni pain, ni eau et notre gorge est dégoûtée du pain minable*». ⁶ Et YHWH lâcha dans le peuple des serpents brûlants, ils mordirent le peuple et il mourut beaucoup de peuple d'Israël. ⁷ Alors le peuple vint vers Moïse et ils dirent: «*Nous avons péché car nous avons parlé contre YHWH et contre toi. Prie YHWH pour qu'il éloigne de nous le serpent*». Et Moïse pria en faveur du peuple. ⁸ Et YHWH dit à Moïse: «*Fais-toi un brûlant et place-le sur un étendard. Tout mordu qui le verra vivra*». ⁹ Et Moïse fit un serpent de bronze et il le plaça sur l'étendard. Et si le serpent mordait un homme et que celui-ci regardait le serpent de bronze³, alors il vivait.

Ce récit du serpent de bronze présente la particularité de relater la dernière d'une succession de révoltes du peuple, qui commence aussitôt après le passage de la Mer. Six d'entre elles – qui vont nous retenir particulièrement – sont relatives au manque d'eau et de nourriture. Elles sont organisées en deux séries: les trois premières, dans le livre de l'*Exode*, sont successives et se produisent immédiatement après la traversée de la Mer. Il s'agit des épisodes des eaux de Mara (Ex 15,22-27), du don de la manne (Ex 16) et des eaux de Massa et Mériba (Ex 17,1-7). Les trois suivantes, dans le livre des *Nombres*, encadrent un ensemble de révoltes aux motifs

1. L'étude du texte de Nb 21,4-9 est due à Béatrice Oiry (Université catholique de l'Ouest, Angers); les quelques réflexions sur les interprétations bibliques ont été rédigées par André Wénin; l'analyse des œuvres d'art est de Noémie Montignie guidée par le Pr. Ralph Dekoninck (ces trois derniers de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve). La conclusion est écrite par A. Wénin et intègre des suggestions de B. Oiry.

2. Littéralement: «*la gorge du peuple fut courte*», ce qui peut signifier aussi «être affaibli». Voir R.D. HAAK, *A Study and New Interpretation of QŠR NPŠ*, in *JBL* 101 (1982) 161-167.

3. Sur l'adjonction d'une sous condition à la première proposition conditionnelle voir P. JOÜON, *Grammaire de l'hébreu biblique*, Roma, Pontificio Istituto Biblico, 1996 [1923], § 167e, p. 514.

divers. Il s'agit des épisodes suivants: les caillies (Nb 11,4-34), les eaux de Mériba (Nb 20,1-13) et enfin le serpent de bronze (Nb 21,4-9). Au fil du récit, ces rébellions prennent un tour de plus en plus dramatique. Les trois premières, avant le don de la Loi au Sinaï, sont causées par un manque d'eau et de pain réels. Dieu répond au peuple en lui donnant ce dont il a besoin. Ce don constitue une sorte de loi qui a pour fonction d'éduquer le peuple et d'éprouver sa confiance (Ex 15,25-26; 16,28-30)⁴. Mais en *Nombres*, après que l'Alliance ait été conclue et que le peuple ait reçu la Loi, tout devient plus grave. La répétition des mêmes plaintes dans des situations similaires rend celles-ci toujours plus dramatiques. D'emblée mises sous le signe de la convoitise, ces révoltes deviennent fatales aux Israélites (Nb 11,34; 21,6) et à leurs leaders (Nb 20,12). Le drame va crescendo, dans une narration pleine de péripéties et qui fait une large place à l'expression de tensions de plus en plus fortes entre les protagonistes.

C'est pourquoi, lorsqu'il intervient, l'épisode du serpent de bronze tranche par sa sobriété. Il est bref et s'organise selon une intrigue tellement simple qu'elle pourrait sembler n'être que le canevas de ce que les déclinaisons précédentes ont déployé dans des récits plus amples et plus complexes⁵. Après une notice d'itinéraire, le narrateur note le découragement du peuple (v. 4). Puis il donne à entendre sa plainte et ses griefs (v. 5). YHWH suscite alors un châtement: il envoie des serpents mortels qui tuent un grand nombre parmi les Israélites (v. 6). L'hécatombe conduit le peuple à revenir vers Moïse. Il reconnaît sa faute et demande l'intercession de son leader (v. 7). Moïse s'exécute. YHWH lui donne alors des consignes pour réaliser un serpent antidote (v. 8). Moïse obéit (v. 9a). Et le narrateur conclut par un sommaire itératif qui rapporte comment, dans le respect des conditions posées par YHWH, le serpent permet au mordu de vivre (v. 9b)⁶.

4. Voir P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre Testament. T. 1. Essai de lecture*, Paris, Seuil, 1976, pp. 44-47; A. WÉNIN, *Pas seulement de pain... Violence et alliance dans la Bible* (Lectio divina, 171), Paris, Cerf, 2002, pp. 217-222.

5. À la suite de R. ALTER, *The Five Books of Moses. A Translation with Commentary*, New York – London, Norton, 2004, pp. 676-677, on se gardera de voir une scène type dans la succession de ces rébellions. Certes, le schéma narratif est le même, mais, remarque Alter, les protagonistes sont également les mêmes. La récurrence d'une situation similaire suscitée à chaque fois par les mêmes plaignants, dans des conflits qui engagent les mêmes parties, ne relève pas du phénomène de la scène type, mais d'un procédé narratif où la répétition est utilisée pour produire une intensification du drame. D'épisode en épisode, elle manifeste ici l'endurcissement du peuple. Ceci est différent de la scène type, qui est exploitée dans des livres et des cycles différents, et dont l'intérêt repose sur les variations que chaque récurrence présente par rapport au schéma commun. Si elles se font écho, les scènes types sont indépendantes les unes des autres et ne sont pas prises dans un unique mouvement de dramatisation.

6. Pour une typologie des récits de rébellion d'Ex et Nb selon leur structure, voir P. BUIS, *Les conflits entre Moïse et Israël dans Exode et Nombres*, in VT 28 (1978) 257-270.

L'intrigue est donc, sinon schématique, du moins stylisée. De plus, deux traits de la facture du récit rendent la narration particulièrement lisse. La construction des personnages d'abord ne fait pas de place à l'expression de leurs intentions, de leurs motivations, calculs ou réactions. Leur subjectivité est tenue à distance. La façon dont le peuple présente sa situation puis qualifie le pain (v. 5) sont les seules notes dans lesquelles un investissement affectif se donne à entendre, et elles apparaissent dans une plainte qui reste sobre par rapport à celles des épisodes précédents. Quant aux autres personnages, le narrateur ne lève jamais le voile sur ce qu'ils éprouvent. Aucune notation, par exemple, de la colère de YHWH qu'on avait vu fulminer précédemment. Le châtement qu'il inflige au peuple est rapporté de façon très factuelle, sans motivation ni explication, de même, d'ailleurs que ce qui concerne le serpent de bronze. Quant à Moïse, il exerce certes sa fonction de médiateur, mais le narrateur enregistre seulement qu'il se plie à la demande d'intercession du peuple (v. 7) puis aux ordres de YHWH (v. 8). Il est remarquable que dans cet épisode, Moïse demeure un personnage muet; le médiateur étant ainsi réduit au silence, la narration ne présente aucun dialogue. La plainte du peuple comporte bien une adresse à la deuxième personne du pluriel (v. 5), mais elle reste sans réponse verbale de Moïse ou de YHWH qui châtie sans sommation. Pas de dialogue non plus entre YHWH et son prophète: c'est donc le mode d'interaction habituellement privilégié par la narration biblique⁷ qui manque dans ce récit. Et ceci est pour beaucoup dans son apparente platitude.

Ce côté lisse est renforcé par la concordance entre le discours des personnages et celui du narrateur. C'est le second trait caractéristique de la narration. Cette concordance est repérable aux nombreuses expressions que des discours ont en commun. Ainsi, par exemple, le narrateur rapporte «le peuple parla contre Élohîm et contre Moïse» (וידבר העם באלהים ובמשה, v. 5) puis on entend le peuple confesser: «nous avons parlé contre YHWH et contre toi» (דברנו ביהוה ובך, v. 7). Il demande à Moïse «prie YHWH» (ותפלל), et le narrateur enchaîne «et Moïse pria» (ותפלל). L'ordre de fabriquer le serpent et son exécution présentent des phénomènes de reprises similaires (vv. 8 et 9a) – avec des variations sur lesquelles nous reviendrons – et la répétition de la séquence «voir» (ראה) et «vivre» (חיה) (vv. 8 et 9b) garantit que l'antidote fonctionne bien comme YHWH l'a annoncé. Si les événements sont dramatiques, leur traitement narratif fait tout pour estomper cette gravité. La narration est sans aspérité, elle ne fait place ni aux émotions, ni aux appréciations, ni aux tensions que

7. Voir R. ALTER, *L'art du récit biblique* (Le livre et le rouleau, 4), Bruxelles, Lessius 1999 [original anglais 1981], pp. 94-95.

les événements produisent chez les protagonistes. En ce sens, cet épisode semble plat en comparaison des rébellions précédentes d'autant plus qu'il vient au terme d'une dramatisation jusque-là croissante.

C'est pourtant de ces rébellions, on va le voir, que le récit du serpent de bronze reçoit tout son relief. Et c'est donc bien à leur suite qu'il doit être lu. Ce dont les épisodes précédents ont chargé la mémoire du lecteur parle entre les lignes et remplit les espaces laissés par le traitement stylisé⁸. L'épisode reçoit donc sa pleine signification de son rapport à ce qui précède, et ceci d'une double manière. D'abord par la façon dont il s'inscrit dans le mouvement de dramatisation que l'on a esquissé plus haut. Il en est l'ultime étape, le coup de grâce en quelque sorte. Mais il est signifiant aussi, on va le voir, par les écarts qu'il entretient avec les récits précédents, et notamment avec leurs éléments récurrents. Les quatre grands temps du récit – plainte du peuple, châtement, retour du peuple, édification du serpent – marquent à chaque fois le franchissement d'un seuil par rapport aux rébellions précédentes. C'est à cela que tient son caractère décisif: l'épisode du serpent de bronze n'est pas une révolte de plus, mais bien l'ultime révolte. Une lecture de ces quatre moments de l'action dans leur séquence et sur fond de leurs déclinaisons précédentes voudrait le faire apparaître.

1. *La plainte du peuple* (v. 5)

Ce n'est ni par ses thèmes ni par sa structure que cette plainte se distingue des précédentes. Moins développée, elle fait seulement entendre dans sa forme la plus simple, le cœur de l'accusation récurrente du peuple: «Pourquoi nous avez-vous fait monter d'Égypte pour mourir dans le désert?»⁹. Si le reproche pouvait se comprendre lorsque les Israélites étaient affamés et assoiffés en arrivant au désert après la traversée de la Mer, c'est bien la convoitise qui nourrit ici le grief. Elle transpire de la bouche même du peuple dans l'organisation du discours direct. Remarquons d'abord le jeu sur les verbes qui précisent l'état de la gorge du peuple: קצר «être court» dans le discours du narrateur, et קצה «être dégouté» dans les paroles du peuple. La proximité phonétique des racines

8. Sur ce point voir J.S. ACKERMAN, *Nombres*, in R. ALTER – F. KERMODE (éds), *Encyclopédie littéraire de la Bible*, Paris, Bayard, 2003 [original anglais 1987], 113-127, p. 116: «le rédacteur a créé un nouveau contexte dans lequel les histoires se commentent mutuellement et offrent ainsi la clé de leur interprétation». Ce qu'il dit ici des liens entre Nb 11 et les récits des rébellions de l'Exode peut être étendu à l'ensemble des épisodes des Nombres.

9. Voir précédemment Ex 16,3; 17,3; Nb 11,5-6; 14,2-3; 20,3-5.

suggère un rapport de causalité entre les deux états¹⁰. Robert D. Haak note que le narrateur joue subtilement des deux sens que peut avoir l'expression «avoir la gorge courte» (נפש קצר) suivant le contexte: soit «être faible», soit «perdre patience»¹¹. Si, à la lecture du début du v. 4, le lecteur est enclin à penser que le peuple est affaibli par la marche, les termes de la plainte le conduisent à comprendre qu'il est en fait saisi d'impatience. Celle-ci s'exprime dans le dégoût (קצה) qu'il formule et dans la qualification de la nourriture qu'il reçoit comme «pain minable» (לחם קלקל)¹². La convoitise éclate également dans la contradiction interne du discours¹³: dans la même phrase le peuple déclare qu'il est près de mourir par manque d'eau et de pain et il critique le pain qu'il reçoit. Cette contradiction est un double aveu: d'une part qu'il ne manque pas de la nourriture nécessaire à sa vie, de l'autre qu'il est lassé de celle-ci. Une telle plainte n'est pas nouvelle et, en arrière-fond, elle fait revenir à la mémoire du lecteur celles qui ont déjà été exprimées à ce sujet. Ce sont toujours les mêmes griefs que le peuple fait entendre.

Cette plainte marque pourtant un point de rupture par rapport aux précédentes. Elle change de registre et de destinataires. Le peuple quitte le «murmure» (לחן), qui était le mode privilégié des révoltes précédentes¹⁴ pour la critique ouverte: il «parle contre» (דבר ב). L'expression est peu utilisée avec ce sens d'opposition dans la Bible hébraïque¹⁵ et il est difficile de préciser une différence sémantique claire avec «murmurer». Mais

10. Voir A. WÉNIN, *Le serpent de Nb 21,4-9 et de Gn 3,1. Intertextualité et élaboration du sens*, in T. RÖMER (éd.), *The Books of Leviticus and Numbers* (BETL, 215), Leuven – Paris – Dudley, MA, Peeters, 2008, 545-554, p. 547.

11. HAAK, *A Study and New Interpretation of QSR NPŠ* (n. 2), pp. 166-167. Sur une signification «en avoir assez de», voir la proposition de S.Z. ASTER, «*Bread of Dungheap*». *Light on Num. 21:5 from the Tell Fekherye Inscription*, in VT 61 (2011) 341-358, p. 353.

12. Sur l'origine et la signification du hapax קלקל, voir la revue des hypothèses et la proposition d'ASTER, «*Bread of Dungheap*» (n. 11), pp. 341-349.

13. Voir J. MILGROM, *Numbers* (The Jewish Publication Society Torah Commentary), Philadelphia, PA – New York, The Jewish Publication Society, 1989, p. 173; ASTER, «*Bread of Dungheap*» (n. 11), pp. 351-352.

14. Voir Ex 15,24; 16,2(×2).7(×2).8; 17,3; Nb 14,2.27(×2).29.36(×2); 16,11; 17,6.20. Notons que sur les 17 occurrences de לחן «murmurer» dans la BH, 16 se trouvent dans les récits de rébellion d'Ex et de Nb. La seule qui soit hors de ce corpus se lit en Jos 9,18. Le «murmure» apparaît donc comme le registre privilégié des rébellions, mais il n'est pas exclusif. Ainsi, l'épisode des caillies est scandé par בכה «pleurer» (Nb 11,4.10.13.18.20) que l'on ne retrouve qu'en Nb 14,1. Enfin, en Nb 20,3 on relève le verbe ריב «quereller» (v. 3) qui, comme en Ex 17,1, est lié au caractère étiologique du récit.

15. On trouve l'expression avec ce sens d'hostilité en Nb 12,1.8; 21,5.7; Jb 19,18; Ps 50,20; 78,19. 5 fois sur les 7, il s'agit des rébellions du désert. Voir B.A. LEVINE, *Numbers 1–20. A New Translation with Introduction and Commentary* (Anchor Bible), New Haven, CT, Doubleday, 1993, p. 328.

en *Nombres*, l'expression apparaît également dans un autre épisode de rébellion, celui de la mise en cause de l'autorité de Moïse par Miriam et Aaron (12,1.8). Or, ces deux épisodes ont en commun que les rebelles reconnaissent ensuite avoir péché¹⁶. Ainsi peut-on supposer que «parler contre» est une transgression particulièrement grave. Mais c'est surtout par leurs destinataires que ces propos constituent un point culminant. Pour la première fois, le peuple s'en prend directement à Dieu qui est, avec Moïse, le destinataire explicite de ses reproches. Dès lors, le grief «Pourquoi nous avez-vous fait monter d'Égypte pour nous faire mourir dans le désert?» prend une tout autre dimension. Ce n'est plus le médiateur de la libération, le leader terrestre qui est mis en cause, mais l'auteur du salut lui-même. Le peuple dénonce dans l'œuvre de son libérateur, une œuvre perverse. Il conteste ainsi l'acte qui fonde le lien spécifique que YHWH a tissé avec lui, celui qui a motivé la révélation du buisson ardent (Ex 3,7-8) et que YHWH en est venu à endosser comme l'expression de sa propre identité lorsqu'il se révèle au Sinaï au moment de proclamer les Dix paroles (Ex 20,2). C'est en cela que cette plainte passe un seuil.

2. *Le châtiment (v. 6)*

Le narrateur rapporte sans transition la réaction de YHWH à cette accusation: il lâche des serpents mortels et c'est l'hécatombe. Il n'est pas nouveau que la rébellion ait une issue fatale pour une partie du peuple. C'est le cas depuis l'épisode des cailles, et en cela, celui-ci s'inscrit bien dans la logique enclenchée par la convoitise (Nb 11)¹⁷. Mais la réponse de YHWH à l'accusation du peuple présente, ici encore, des traits inédits. Relevons-en trois, particulièrement saillants. Pour la première fois, la réponse de YHWH est immédiate: elle ne passe pas, comme précédemment, par la médiation de Moïse, ou au minimum par un dialogue préalable avec lui. Pour la première fois également, YHWH ne répond pas à la demande de nourriture et de boisson du peuple¹⁸. Pour la première fois enfin, le rapport entre la plainte et le châtiment n'apparaît pas immédiatement. Lors des révoltes

16. La reconnaissance d'un péché se produit également en Nb 14,40, suite à une faute qui est aussi de l'ordre de la critique, et que YHWH dénonce comme étant une critique contre lui (14,11.27).

17. De façon suggestive, la mort des Israélites frappés lorsqu'ils consommaient les cailles vaut au lieu où est situé l'épisode le nom de Qivrôt ha-Taawa, «Tombe de la convoitise» (Nb 11,33-34).

18. Voir T.R. ASHLEY, *The Book of Numbers*, Grand Rapids, MI, Eerdmans, 1993, p. 402.

précédentes, qu'elles aient été motivées par la convoitise ou par le refus d'entrer dans le pays promis, le châtement a un lien direct avec les griefs exprimés par le peuple. Ainsi, par exemple, la viande désirée devient-elle un fléau (Nb 11,18-20) et la fin du récit souligne le rapport de cause à effet entre la convoitise des Israélites et leur mort (11,33-34).

Pourquoi Dieu envoie-t-il des serpents au peuple qui «parle contre lui»? En quoi ce châtement est-il une réponse adéquate à la rébellion du peuple? Deux directions d'interprétation, non exclusives l'une de l'autre, peuvent être envisagées. André Wénin a montré comment plusieurs traits de Nb 21,4-9 orientent vers une intertextualité avec le serpent du jardin d'Éden, celui qui, par ses propos, introduit la convoitise et tourne les humains contre Dieu le soupçonnant de vouloir leur mort¹⁹. Dès lors, le rapport entre le grief et le châtement s'éclaire: YHWH livre le peuple au principe de ce qui l'anime. De la sorte, l'épisode du serpent de bronze marque le point de non-retour de cette logique à l'œuvre depuis longtemps. Une telle lecture voit dans l'insatisfaction chronique du peuple la pointe de son péché: voilà ce qui le pousse à critiquer YHWH. La seconde ligne d'interprétation, quant à elle, voit dans la critique elle-même la racine du péché. Ainsi, par exemple, le commentateur médiéval Bekhor Shor écrit:

J'ai appris qu'il y a encore dans le monde des serpents qui mordent un cheval au talon et ce dernier est immédiatement brûlé et réduit en cendres. Et si un homme monte ce cheval et n'en descend pas rapidement, il est lui aussi réduit en cendres. Et c'était là mesure pour mesure; ils avaient péché par la langue, comme le dit l'Écriture: «et le peuple parla contre Dieu et contre Moïse» et c'est pourquoi il les mit à mort par la langue d'une vipère d'une espèce rougeâtre parmi les serpents qui se hâtent de tuer par leur venin²⁰.

Dans ce cas, c'est la gravité du «parler contre» (דבר ב) qui motive un châtement «mesure pour mesure»²¹. Notons que, cette interprétation repose sur un élément d'analogie entre le moyen de la faute et le serpent.

19. WÉNIN, *Le serpent de Nb 21,4-9 et de Gn 3,1* (n. 10), en particulier pp. 552-553. Voir aussi ID., *Pas seulement de pain...* (n. 4), p. 224.

20. BEKHOR SHOR, *Pirûšê Ha-Tôrâ*, 278. Trad. inédite de J.-P. SONNET.

21. Notons que le *Targum Pseudo-Jonathan* de Nb 21,6, voit dans la critique la cause du châtement et dans les serpents les descendants de celui de Gn 3 qui doivent, eux aussi, se nourrir d'une nourriture qui leur a été imposée: «Maintenant donc, que viennent les serpents qui n'ont pas murmuré à cause de leur nourriture, et qu'ils mordent le peuple, qui a murmuré à cause de sa nourriture!»: voir R. LE DÉAUT, *Targum du Pentateuque*. T. 3 *Nombres* (Sources chrétiennes, 261), Paris, Cerf, 1979, p. 193. L'identification entre les deux serpents est également opérée par RASHI dans une formule voisine de celle du Targum, mais qui reste centrée sur la faute par la langue, sans référence à la nourriture: «Que vienne le serpent qui avait exprimé la médisance et qu'il détruise ceux qui ont exprimé la médisance», *Miqra'ot Gedolot*, ad locum, trad. inédite de J.-P. SONNET.

3. *Le retour du peuple* (v. 7)

De façon aussi brusque qu'il avait introduit le châtement divin, le narrateur rapporte le retournement apparemment immédiat et complet du peuple. Celui-ci revient vers Moïse pour reconnaître son péché d'une manière, là encore, nouvelle dans les récits de révolte. Avouant qu'il a «parlé contre YHWH et contre toi» il reconnaît sa faute dans les termes mêmes qui avaient été ceux du narrateur. Il fait ainsi preuve d'une lucidité inédite²². Puis il en appelle à la prière de Moïse, espérant obtenir par sa médiation la fin du châtement.



4. *Le serpent de bronze, ordre et réalisation* (vv. 8-9)

Dans la suite des épisodes précédents, le lecteur suppose qu'à la prière de Moïse, le châtement viendra à cesser. Le caractère temporaire d'un fléau mortel est en effet un élément récurrent de ces épisodes de révolte. Les rébellions relatées en *Nombres* sont d'emblée placées sous ce schéma par le petit sommaire qui précède l'épisode des caillies en Nb 11,1-3. Alors que le peuple gémit, YHWH se met en colère et envoie un feu qui détruit le peuple. Celui-ci crie vers Moïse qui prie et le feu s'apaise. Sur ce modèle, les châtements suivants connaissent un terme. Tel n'est pas le cas ici. La réponse de YHWH surprend: elle n'annonce pas le retrait des serpents, elle ne propose pas non plus un dispositif préventif, mais plutôt un dispositif antidote. YHWH laisse le peuple livré à la morsure des serpents mais propose les conditions d'une vie après celle-ci. Dispositif inédit, là encore, dont on peut relever trois traits fondamentaux: son caractère mimétique, la façon dont il invite à faire mémoire de l'identité de YHWH, et la manière dont, *in fine*, il renvoie chacun à sa responsabilité.

Le premier trait notable du dispositif est sa forte dimension mimétique. Elle est finement suggérée par les variations entre les consignes divines et le détail de leur mise en œuvre par Moïse. Ce n'est pas un serpent (נחש) que YHWH ordonne à Moïse de réaliser mais «un brûlant» (שרף), c'est-à-dire précisément un serpent envisagé dans sa dangerosité. C'est donc bien la menace mortelle qu'il s'agit de figurer, sans que les modalités en soient spécifiées. Or, Moïse ne réalise pas «un brûlant», mais «un serpent de bronze» (נחש נחשת). Contrairement à ce qui est fréquent dans la narration biblique, la variation de vocabulaire n'exprime pas une distance par rapport à l'ordre reçu, mais au contraire sa fidèle exécution. En mettant l'accent sur le matériau choisi, le narrateur fait coup double sur ce plan. Il fait

22. Voir les précédents, mais dans une expression moins lucide en Nb 12,11 et 14,40.

d'abord un jeu de mots, נחש נחשת, *n^eḥaš n^eḥošet*: la paronomase saute aux oreilles et fonctionne comme un intensif²³. C'est «un serpent de chez serpent», si l'on peut dire, que Moïse réalise. C'est là une première suggestion de la fidélité de la reproduction. De plus, cette paronomase est amplifiée par les assonances que produit la succession serrée de la chuintante ש (lue *sh*) et des sifflantes ס et ש (lues *s*) dans les vv. 8-9²⁴. En racontant la réalisation du serpent en bronze, le récit va jusqu'à faire entendre son inquiétant sifflement. Mais ce serpent est-il un brûlant? Ici encore, le choix du matériau se révèle décisif: choisir un métal, plus que la pierre ou le bois par exemple, n'est-ce pas le moyen de faire un brûlant sous le soleil du désert? Ainsi, cet artefact est-il une parfaite représentation du serpent dans sa dangerosité²⁵. C'est d'abord cela qui est mis sous les yeux d'Israël: la brûlure fatale de sa convoitise et de ses dénigrement.

Mais il y a plus dans ce signe, car le serpent est une figure double²⁶. S'il met sous les yeux du peuple le principe de sa faute, s'il l'oblige à la regarder, il le convie aussi à se remémorer qui est YHWH. En cela, il se présente comme une thérapeutique à la perception faussée qu'Israël a de son libérateur. Deux éléments, en effet, évoquent subtilement les deux premières nominations de YHWH qui suivent le passage de la Mer (Ex 14), c'est-à-dire précisément celles qui ont marqué les premières expériences du peuple au désert sous la conduite divine. Le fonctionnement général

23. Le jeu de mots souligne également le procédé de magie sympathique auquel fait penser ce dispositif. Voir entre autres J.L. SKA, *Nombres 21,4-9. Un serpent d'airain et un tissu d'énigmes*, in A. PUIG I TÀRRECH (éd.), *Relectures de l'Escriptura a la llum del Concili Vaticà II (2). La serp d'Aram* (Scripta Biblica, 15), Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya – Facultat de Teologia de Catalunya – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2015, 11-23, pp. 20-22 (avec bibliographie); B.A. LEVINE, *Numbers 21-36. A New Translation with Introduction and Commentary* (Anchor Bible), New Haven, CT, Doubleday, 2000, pp. 88-89 souligne comment, dans le Proche-Orient ancien, un acte de type magique ne fonctionne que si la divinité le décide. Elle y engage son autorité.

24. Voir V.A. HUROWITZ, *Healing and Hissing Snakes – Listening to Numbers 21: 4-9*, in *Scriptura* 87 (2004) 278-287, pp. 280-281, qui fait remarquer les séquences suivantes:

– 4 sifflantes dans l'ordre divin du v. 8 après la chuintante du nom de משה ש: ש
רף ושים אתו עלינס
– 8 sifflantes et 3 chuintantes dans le récit de son exécution et de son efficacité:
ירעש משה נחש וישמוהו עליהנס והיה אם-נשך הנחש את-איש והביט אל-נחש הנחשת וחי

25. ASHLEY, *The Book of Numbers* (n. 18), p. 405 et MILGROM, *Numbers* (n. 13), p. 174 remarquent que נחשת peut aussi être du «cuivre» et que c'est alors la couleur qui fonctionne également comme un élément mimétique.

26. J'emprunte l'expression à WÉNIN, *Le serpent de Nb 21,4-9 et de Gn 3,1* (n. 10), p. 553. Sur les valeurs symboliques du serpent dans les cultures anciennes et en particulier la dualité, voir J.H. CHARLESWORTH, *The Good and Evil Serpent. How a Universal Symbol Became Christianized* (The Anchor Yale Bible Reference Library), New Haven, CT – London, Yale University Press, 2010, pp. 188-268 et, de façon synthétique, SKA, *Nombres 21,4-9* (n. 23), p. 19.

du dispositif, d'abord. Il est notable que le serpent de bronze soit un signe dont la vue ne protège pas de la morsure, mais guérisse le mordu. Or, la première plainte du peuple à Mara et le premier don de YHWH sont suivis d'une exhortation à l'obéissance qui s'achève par un solennel «Moi, YHWH, je suis ton guérisseur» (Ex 15,26). Voilà comment, dès après le miracle de la Mer, YHWH se révèle à son peuple, lui livrant la clé de la confiance qui doit le soutenir dans sa traversée du désert. Il est conduit par un Dieu qui le guérit pour peu qu'il écoute sa voix. C'est à cette expérience que le serpent de bronze reconduit radicalement le peuple. Le second élément est l'étendard auquel le serpent doit être fixé. Il permet certes que, mise en hauteur, l'antidote soit bien visible, mais il renvoie aussi à la façon dont Moïse a nommé YHWH à l'issue du combat contre Amaleq, «YHWH, mon étendard» (Ex 17,15)²⁷. Ainsi, YHWH commande-t-il de fixer le serpent précisément à ce que Moïse a utilisé comme métaphore de celui qui donne au peuple la victoire.

Que le serpent de bronze soit une représentation fidèle de ceux qui mordent le peuple et qu'il soit élevé sont les deux seuls éléments livrés par le narrateur sur le dispositif qui peut sauver les mordus. Et ils sont d'importance. En effet, ce sont ainsi deux serpents similaires qui se trouvent au milieu du peuple, ou encore c'est bien le serpent comme «figure double» qui est mis sous son regard. Mais si l'un rampe à terre, l'autre est ~~tendu~~ vers le ciel. Par leur ressemblance et leur distance, ils forment les deux pôles entre lesquels un axe se dessine. On le disait en commençant, le récit du serpent de bronze présente un caractère stylisé qui tranche avec les développements des rébellions précédentes. Cette sobriété, et en premier lieu la disparition des tensions et des émotions qui agitent les protagonistes dans les autres épisodes, est un moyen de faire ressortir narrativement la dimension spatiale de cette intrigue²⁸. Tout s'efface des convulsions du drame pour que seuls ressortent la polarité des deux serpents et l'axe qu'elle trace, celui d'un salut.

Mais il ne suffit pas que ce dispositif soit installé pour que le peuple soit sauvé. Notons d'abord le caractère paradoxal de la réponse que YHWH apporte à la prière de Moïse. La voie de salut proposée ne met pas fin au châtimeur; YHWH laisse les Israélites soumis au risque de la morsure, sous la menace permanente de ce qui, de façon analogique, évoque leur péché. YHWH leur en dévoile ainsi le caractère mortel (v. 7) et ne les en

27. On ne compte que 4 occurrences de **וַיִּשָּׂא** dans le Pentateuque: Ex 17,15; Nb 21,8.9; 26,10.

28. Merci à J.-P. SONNET qui a attiré l'attention sur ce point et sur l'épreuve que constitue le déplacement du regard.

épargne pas. Mais une voie de guérison est offerte aux mordus, une voie qui est elle-même une épreuve. Car parcourir du regard l'axe qui va du serpent terrestre à la représentation élevée vers le ciel ne va pas de soi. Un tel regard requiert une décision²⁹. Comment, lorsque la menace mortelle glisse furtivement au ras du sol, lorsqu'elle a atteint le talon, prendre le risque d'arracher les yeux de terre et de les lever vers le ciel? Cette conversion du regard requiert un véritable acte de confiance dans la prescription divine qui met chaque mordu devant un choix. Celui-ci peut garder les yeux rivés au sol, fasciné par ce qui le conduit à une mort certaine, ou se risquer à se tourner vers le serpent de bronze et soutenir l'épreuve de ce regard. Il fait alors face au paradoxe de la représentation du brûlant. Sa dimension mimétique le renvoie à lui-même, à ce qui le conduit à la mort. Mais l'image du serpent s'inscrit dans une histoire d'expériences et de paroles, qui dépasse l'individu et sa faute. Il n'est pas anodin que le dispositif proposé pour sortir de ce qui sera la dernière révolte soit une mise en acte de ce que YHWH énonçait de son identité au terme de la première. Le dispositif du serpent sollicite la mémoire du mordu et l'invite à ne plus rester centré sur ce qui fait mourir pour entendre à nouveau, alors que la mort menace, les promesses dont sont porteuses les nominations «Je suis celui qui te guérit», «YHWH mon étendard». L'expérience réactive la nomination fondatrice que la convoitise et le dénigrement avaient rendue inaudible: «Je suis YHWH ton Dieu qui t'ai fait sortir d'Égypte, de la maison de servitude» (Ex 20,2). À travers l'image, mais au-delà d'elle, la prescription du serpent réintroduit sur le chemin de son histoire celui qui s'est égaré jusqu'à la mort.

II. INTERPRÉTATIONS DE Nb 21,4-9 DANS LES DEUX TESTAMENTS

Le bref récit du «serpent de bronze» que l'on vient de découvrir dans la version du livre des *Nombres* n'est pas isolé au sein du corpus biblique. Fait assez rare pour un si bref récit, il ne compte pas moins de quatre échos plus ou moins développés dans le reste de la littérature biblique, du moins, on l'a dit, selon les canons catholique et orthodoxe.

1. Deux brefs échos (2 R 18,4 et 1 Co 10,9)

Le premier écho est lié directement à l'objet élevé sur une hampe au désert sur ordre de YHWH. Ce serpent est clairement identifié comme tel

29. RASHI, *Miqra'ot Gedolot, ad locum*, souligne la détermination nécessaire à ce regard.

lorsqu'il réapparaît en 2 Rois 18,4b qui précise: «le serpent de bronze qu'avait fait Moïse». Là, on apprend que cette effigie avait reçu un nom, *Nehušṭān* (נחשטן) et que «les fils d'Israël brûlaient de l'encens pour lui», deux signes que ce serpent était devenu un objet de vénération. Dans le cadre de la réforme religieuse qu'il entreprend, le roi Ézéchias le met en pièces, lui infligeant le même sort que celui qu'il réserve aux stèles et aux idoles, quand il fait disparaître les «hauts lieux», c'est-à-dire les sanctuaires où les Israélites rendaient un culte à d'autres dieux que celui d'Israël. Ce texte est intéressant non parce qu'il fournirait une interprétation du récit de Nb 21, mais parce qu'il montre implicitement que – au niveau de la cohérence du texte biblique reçu, en tout cas – le serpent de Moïse n'a pas la fonction de représenter une divinité ou de servir à son culte³⁰: c'est un objet symbolique au moyen duquel YHWH a permis aux Israélites d'être sauvés de la mort, suite à la confession de leur péché.

Que la morsure des serpents puisse être vue comme le fruit de la faute du peuple est une lecture attestée par l'apôtre Paul dans la 1^{re} Lettre aux Corinthiens. Dans un texte aux accents midrashiques, il s'appuie sur des événements relatés dans les livres de l'Exode et des Nombres pour mettre ses «frères» en garde contre diverses déviations – convoitise, idolâtrie, débauche, contestations de Dieu. Dans ce contexte, il fait une rapide allusion à la première partie du récit de Nb 21: «Ne tentons pas le Christ comme certains tentèrent, et ils furent détruits par les serpents» (1 Co 10,9)³¹. Selon la Bible, tenter Dieu, le mettre à l'épreuve, c'est être incapable de se fier à lui: pour un croyant, c'est une forme de trahison de l'alliance, attitude mortifère s'il en est.

2. L'interprétation du livre de la Sagesse (16,5-12)

Plus intéressant, un passage de la *Sagesse de Salomon* (16,5-12) propose une interprétation du récit dans la seconde partie du livre, qui se présente comme une méditation midrashique sur l'exode (Sg 11–19). Dans cette section, l'auteur polémique volontiers contre l'idolâtrie. Pour inciter les lecteurs à fuir les idoles, il oppose à plusieurs reprises l'action bienfaisante

30. Sur l'origine idolâtre probable de cet objet, voir par ex. J. GRAY, *I & II Kings. A Commentary*, 3^d fully revised édition (OTL), London, SCM, 1964, pp. 670-671, qui évoque la possibilité que Nb 21,4-9 soit au départ la légende étiologique de ce serpent; voir, plus récemment, M. NOBILE, *1-2 Re. Nuova versione, introduzione e commento* (I libri biblici. Primo Testamento, 9), Milano, Paoline, 2010, pp. 426-427.

31. Les autres allusions concernent toutes des épisodes de la marche d'Israël au désert: le veau d'or (Ex 32, dont le v. 6 est cité en 1 Co 10,7), la débauche avec les filles de Moab (Nb 25, voir 1 Co 10,8) et la révolte du peuple contre Moïse et Aaron (Nb 17, voir 1 Co 10,10).

de Dieu vis-à-vis d'Israël à ses interventions punitives contre les ennemis idolâtres du peuple. C'est ainsi qu'il recourt au récit du serpent de bronze pour montrer, en gros, que la mansuétude de Dieu vis-à-vis d'Israël le pousse à vouloir son salut même quand il faute, tandis qu'il se montre sans pitié quand il châtie ses ennemis. Alors que, du côté d'Israël, les serpents sont l'instrument de la colère divine, mais une colère passagère qui fait rapidement place au salut, les ennemis sont irrémédiablement victimes des sauterelles et les mouches. Voici une traduction de ce texte.

⁵ En effet, même quand la terrible fureur de bêtes sauvages vint sur eux et qu'ils périssaient de la morsure de serpents tortueux, ta colère ne dura pas jusqu'à la fin.

⁶ Pour un avertissement, pour peu (de temps) ils furent effrayés, ayant un signe-gage (σύμβολος) de salut pour rappel du précepte de ta loi:

⁷ en effet, celui qui se retournait (ἐπιστραφείς) était sauvé non par ce qui était regardé, mais par toi le sauveur de tous.

⁸ Et en cela, tu as convaincu nos ennemis que c'est toi qui es celui qui délivre de tout mal.

⁹ *Eux, en effet, la morsure de sauterelles et de mouches (les) tua et il ne fut pas trouvé de remède pour leur vie (ψυχή) car ils étaient dignes d'être châtiés par de telles (bêtes);*

¹⁰ mais tes fils, même les dents de dragons venimeux ne les vainquirent pas car ta miséricorde (ἐλεος) survint et les guérit.

¹¹ En effet, pour rappel de tes paroles (λόγια), ils étaient aiguillonnés et rapidement ils étaient sauvés

afin que, ne tombant pas dans un profond oubli, ils restent conscients de ton action bienfaisante.

¹² En effet, ni herbe ni emplâtre ne les soigna, mais ta parole, Seigneur, qui guérit tous.

Comment l'auteur de *Sagesse* comprend-il le récit du serpent de bronze que son lecteur implicite connaît? Une rapide comparaison impose une première constatation: aucun terme spécifique ne désigne le serpent d'airain, même si l'allusion est évidente, en particulier grâce à l'expression «ce qui était regardé» (v. 7a) dans un contexte où il est question de périr de la morsure de serpents sinueux (v. 6b, ὄφεις comme 7 fois en Nb 21,6-9^{LXX}), ou des dents des dragons venimeux (v. 10a). Dans un développement où la volonté de lutter contre toute idolâtrie est manifeste, il est possible que l'auteur ait voulu éviter de nommer un serpent qui, un temps, avait été considéré comme un objet de vénération, voire comme une idole. On notera ici une autre absence de taille, celle de Moïse. On y reviendra bientôt.

Une deuxième constatation, plus significative, s'impose également: *Sagesse* ne s'attarde en rien sur le péché qui, dans le récit de Nb 21 vaut

à Israël d'être attaqué par les serpents. Il se contente d'allusions très indirectes dans des expressions par lesquelles il insiste bien davantage sur la bienveillance divine. Si les Israélites meurent de la morsure des serpents, c'est en raison de la colère de Dieu – et le lecteur, qui connaît le récit source, comprend que c'est leur péché qui l'a déclenchée. Mais cette colère n'est mentionnée que pour être aussitôt mitigée: «ta colère ne dura pas jusqu'à la fin» (v. 5c); elle est seulement une façon d'effrayer le peuple (ταράσσω) pour un temps assez bref, et cela, afin de l'admonester (νουθεσία, v. 6a). Au verset 7, on peut encore supposer une légère allusion indirecte à un péché dans le verbe «se retourner» (ἐπιστρέφω) susceptible de connoter un mouvement de conversion³². De façon tout aussi légère, au verset 10, si les «dragons venimeux» ne viennent pas à bout des «fils» de Dieu, c'est parce que ceux-ci sont guéris sans retard par sa «miséricorde» (ἐλεος), un terme qui peut laisser penser qu'il y a eu péché, même si ce n'est pas très souvent le cas dans la LXX³³. Et l'auteur de répéter que les dents des bêtes étaient comme des aiguillons visant à ramener Israël à la parole du dieu qui sauve (v. 11).

Dans ces conditions, en Sg 16, la dynamique péché-salut qui structure le récit de Nb 21 est repoussée dans l'implicite et n'est donc en rien centrale dans l'interprétation: les serpents sont vus non pas comme la conséquence du péché ou comme un châtiment divin, mais comme un moyen d'avertir le peuple pour qu'il reste fidèle à la loi. Symptomatique à cet égard est l'occultation totale de Moïse qui, en Nb 21, est sollicité par les pécheurs désireux de revenir à Dieu pour obtenir de lui qu'il éloigne les serpents. Dans ces conditions, le serpent d'airain ne peut plus être compris comme la concrétisation de la figure du serpent intérieur, c'est-à-dire du péché consistant à accuser Dieu de vouloir la mort du peuple. N'étant plus lié au peuple et à sa rébellion contre YHWH (et Moïse), en effet, le serpent est désormais lié seulement à celui qui a demandé de l'ériger, le dieu qui met une limite à sa colère (v. 5c) et manifeste la pitié qu'il éprouve pour «ses fils» (v. 10b). À ce titre, il est présenté comme un σύμβολος, à la fois signe et gage, du salut que Dieu veut pour les siens (v. 6b).

La façon dont fonctionne ce symbole n'est pas simple et elle fait l'objet d'un développement sur deux axes qui convergeront au verset 12. D'une part, l'objet est clairement un gage de la volonté divine de salut (6ba: σύμβολον... σωτηρίας), puisque celui qui le regarde reçoit ce salut

32. Voir par ex. en Dt 30,2.8; 3 Règles 8,33.47; Ne 9,29, etc.

33. Certains usages du mot l'associent au pardon d'un péché. Voir par ex. Ex 34, 7; Nb 14,19; Dt 30,3; Jr 39,18^{LXX} (= 32,18TM).

directement de Dieu (v. 7b) – ce qui est de nature à montrer aux adversaires d’Israël la puissance de Dieu face aux forces du mal (v. 8) et son pouvoir de guérison (v. 10b). D’autre part, ce gage de salut proposé au peuple reçoit une autre fonction dès le verset 6: celle de rappeler par un signe le précepte de la loi divine (v. 6bβ: ἀνάμνησις ἐντολῆς νόμου σου). Au verset 11, l’auteur rapproche ces deux lignes: il y dit que l’aiguillon que sont les dents des dragons rappelle (ὀπόμενῃσις) à Israël les «paroles» divines – le terme employé ici, τὸ λόγιον, étant le plus souvent utilisé dans la LXX pour désigner la loi – un rappel rapidement suivi du salut. Enfin, au verset 12b, la conjonction des lignes s’opère: ce qui guérit le peuple, ce n’est rien d’autre que la parole du Seigneur elle-même³⁴. Ce que cette convergence progressive fait peu à peu apparaître, c’est que la guérison du peuple par Dieu au moyen du serpent d’airain s’opère en réalité par la parole divine. Si l’on veut s’en tenir à la scène de *Nombres*, cette parole est celle que Dieu adresse à Moïse pour lui demander d’ériger l’objet à regarder. Et cette parole, parce qu’elle est à la fois un ordre et une promesse de vie pour celui qui y adhère, renvoie elle-même à cette parole qu’est la loi, une loi qui, aux yeux d’Israël, est le signe certain de la volonté de vie de Dieu pour lui (voir par ex. Dt 30).

De la sorte, en Sg 16,5-12, loin d’être une idole ou un objet de vénération, loin d’être liée, même indirectement, à une faute du peuple, la «chose regardée» devient une métaphore de la parole guérissante du dieu qui «délivre de tout mal» (v. 8b), et plus radicalement une métaphore de la loi de vie du «sauveur de tous» (v. 7b).

3. Une figure christologique en Jean 3,14-18

Le quatrième évangile reprend lui aussi la figure du serpent de Moïse, mais cette fois, il ne craint pas de le nommer. Le contexte est la visite nocturne de Nicodème avec qui Jésus tient une conversation. Après que le «notable juif» lui a demandé comment peut s’opérer la naissance «d’en-haut» ou «de l’esprit», Jésus se lance dans une longue réponse dans laquelle il évoque l’épisode du livre des *Nombres*. Il le fait pour initier une réflexion sur ce qui permet à l’être humain de naître à la vie éternelle et ainsi d’échapper à la perdition.

¹⁴ Et comme Moïse a élevé le serpent dans le désert, ainsi il faut que soit élevé le fils de l’homme, ¹⁵ pour que tout qui croit en lui ait vie éternelle.

¹⁶ Car Dieu a ainsi aimé le monde qu’il a donné le fils, l’unique-engendré,

34. Au v. 12b, l’expression ὁ πάντα ὀόμενος est clairement liée à ὁ σὸς (...) λόγος, et non au vocatif κύριε.

pour que tout qui croit en lui ne périsse pas, mais ait vie éternelle. ¹⁷ Car Dieu n'a pas envoyé le fils dans le monde pour qu'il juge le monde mais pour que le monde soit sauvé à travers lui. ¹⁸ Qui croit en lui n'est pas jugé; qui ne croit pas est déjà jugé parce qu'il n'a pas cru dans le nom de l'unique engendré fils de Dieu.

Le développement de la thématique fait l'objet d'une insistance marquée par des répétitions. Dieu a clairement l'initiative: il donne et envoie au monde le fils unique (Jn 3,16 et 17a). Son but est que tous puissent «avoir vie éternelle» (vv. 15 et 16c) au lieu de «périr» (ou «se perdre», ἀπώλλυμι). Et comme avoir vie éternelle suppose que l'on échappe à la perte, c'est d'un salut (σῶζω) offert à tous qu'il s'agit (v. 17b). Par rapport au récit de Nb 21, on perçoit immédiatement la parenté thématique, puisque là aussi, il s'agit d'être arraché à la perte, à la mort (Nb 21,6b), pour «vivre» (21,9b) et cela, à l'initiative de YHWH qui demande à Moïse de donner à Israël un moyen d'échapper à la mort (21,8). Certes, le thème du salut n'est pas explicité comme tel en Nb 21, mais la reprise dans la *Sagesse de Salomon* qualifie bien le processus de «salut» (σωτηρία, Sg 16,6) et l'attribue clairement à Dieu, le «sauveur de tous» (16,7: διὰ σῶτὸν πάντων σωτήρα). Cette dernière expression globalise l'action salvatrice de Dieu, elle aussi soulignée dans le quatrième évangile (Jn 3,16-17).

C'est donc bien dans le cadre d'une thématique très semblable que l'allusion au serpent élevé par Moïse intervient dans l'évangile de Jean. Elle y est l'objet d'une transposition typologique dans le cadre d'une comparaison: «comme... ainsi» (καθὼς... οὕτως). L'élévation du serpent qui, en Nb 21, constitue le moyen de salut offert par Moïse en fidélité à la parole divine, est ici le type de «l'élévation du fils de l'homme». Le verbe ὑψόω utilisé par deux fois au verset 14 a une portée particulière en Jn. Après notre texte, il revient à trois autres reprises, toujours à propos de l'élévation du fils de l'homme (8,28 et 12,32.24). Celle-ci correspond à l'élévation de Jésus en croix, mais aussi et en même temps à son exaltation par la résurrection: «la croix elle-même manifeste aux hommes la gloire eschatologique du Christ»³⁵.

Mais qu'ont en commun le serpent et le Christ «fils de l'homme» en son élévation³⁶? Élevé de terre en croix, Jésus est un signe double. D'une part, sa crucifixion est le signe de son rejet par les autorités juives et le

35. X. LÉON-DUFOUR, *Lecture de l'évangile selon Jean*, t. 1 (Parole de Dieu), Paris, Seuil, 1988, p. 302.

36. Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans la discussion sur le sens de cette expression, dans la Bible en général et dans le 4^e évangile en particulier.

peuple qui, par la bouche des grands prêtres, déclarent n'avoir pas d'autre roi que César (Jn 19,15), après avoir réclamé sa mort en croix (19,6 et 15a), une mort qui sera consommée. D'autre part, c'est le signe de la liberté de Jésus qui se livre volontairement à la mort (10,18)³⁷ pour que le don qu'il fait de lui-même soit source de vie pour tous (10,10b), un don qui débouchera sur la résurrection. Signe de mort et de vie, signe du péché des humains et de la volonté de salut de Dieu à la fois, le crucifié johannique correspond bien au serpent de Nb 21 qui figure en même temps le péché qui fait mourir le peuple et la volonté de vie de Dieu³⁸.

Mais dans le récit vétérotestamentaire, le serpent ne donne pas la vie par lui-même. Ce qui fait vivre, selon YHWH, c'est le fait de «voir»: «Tout mordu qui le verra (ראה) vivra» (Nb 21,8b). Cela suppose qu'il regarde (נבט Hifil, v. 9), dans un mouvement volontaire³⁹, ce que Moïse a placé comme signe à la fois de la faute qui porte la mort et du désir de vie de YHWH. Le quatrième évangile soulignera lui aussi la même dynamique, mais en l'explicitant: il s'agit de «croire» (πιστεύω, Jn 3,15-17, 5 fois), autrement dit de mettre sa foi dans le fils de l'homme élevé, c'est-à-dire de reconnaître en lui le don de l'amour du dieu qui veut que tous aient la vie éternelle (v. 16) et que le monde soit sauvé (v. 17). Ce croire est déterminant, au sens où celui qui n'y entre pas est «jugé», ou plus exactement condamné (v. 18)⁴⁰. Voilà qui explicite un élément auquel la finale de Nb 21,4-9 ne s'arrête pas: celui qui ne regarde pas pour voir le signe du salut reste dans la mort.

III. LE SERPENT D'AIRAIN DANS LA PEINTURE ITALIENNE DU XVI^e SIÈCLE

Dans l'iconographie médiévale, la représentation du Serpent d'airain est profondément inspirée par la lecture typologique qui lui confère un sens résolument christique – fidèle, en cela, à la lecture de saint Jean –, la représentation du serpent, et plus encore bien entendu le regard que l'on porte sur lui, préfigurant la rédemption par la crucifixion. La force de ses constructions typologiques transposées en image est de créer de

37. Cette liberté de Jésus est mise en évidence dans la scène du jardin au début du récit de la passion (18,3-11).

38. Sur ce point, voir WÉNIN, *Le serpent de Nb 21,4-9 et de Gn 3,1* (n. 10), p. 553.

39. C'est ce mouvement que Sg 16,7 souligne par le verbe ἐπιστρέφω, «se retourner».

40. Sur le sens du verbe «juger» ici, voir LÉON-DUFOUR, *L'évangile selon Jean* (n. 35), p. 308. Selon J.P. LOUW – E.A. NIDA, *Greek-English Lexicon of the New Testament Based on Semantic Domains*, New York, United Bible Societies, 1989, p. 556 (56.30), un des sens du verbe κρίνω est en effet «to judge a person to be guilty and liable to punishment».

fortes analogies non seulement thématiques mais également formelles⁴¹. Si cette confrontation des temps vétéro- et néo-testamentaire disparaît progressivement des arts au premier âge moderne, toute représentation du serpent d'airain, ~~traitée désormais de manière autonome~~, fait figure de véritable palimpseste christologique: on ne peut s'empêcher d'y voir en filigrane la crucifixion derrière la *figura* biblique. D'où l'accent porté sur le regard des Hébreux fixant le serpent d'airain, privilégiant la contemplation et la guérison à l'attaque des serpents et, par là, à la représentation de la souffrance et de la mort.

1. Michel-Ange (1475-1564)

Le xvi^e siècle introduit une rupture par rapport à cette tradition, principalement sous l'influence de Michel-Ange et de sa représentation du thème dans la Chapelle Sixtine. Sous son impulsion, la puissance anatomique et le pathos sont mis en valeur. L'attaque des serpents ainsi que la lutte qui s'ensuit sont mises en avant et démontrent la maestria de l'artiste dans la représentation des corps et des émotions. Dans la redécouverte des modèles de la statuaire antique, une place de choix doit être ici réservée à la redécouverte à Rome, au début du xvi^e siècle, du *Laocoon* (Fig. 1), dont s'inspire manifestement Michel-Ange dans sa représentation du Serpent d'airain.

Michel-Ange s'est plusieurs fois penché sur le thème du Serpent d'airain, comme en témoignent les études du Kunstmuseum de Düsseldorf et celles de l'Ashmolean Museum d'Oxford. Toutefois, un seul projet fut réalisé: celui de la Chapelle Sixtine. Le *Serpent d'airain* (Fig. 2) fait partie des quatre pendentifs d'angle représentant le salut miraculeux du peuple d'Israël avec les épisodes de *Judith et Holopherne*, *David et Goliath* et la *punition d'Aman*.

La scène est divisée en deux parties présentant deux moments du récit. À l'avant-plan à droite, Michel-Ange évoque l'attaque des serpents contre les Hébreux tandis qu'à l'arrière-plan à gauche, l'artiste représente les personnes tournées vers le serpent d'airain dans l'espoir de la guérison. Analysons d'abord cette partie de la fresque. Un serpent jaune brillant est enroulé autour d'une hampe, tel le serpent d'Esculape, et fait face aux fils d'Israël. Ces derniers, à gauche, sont disposés en un petit groupe bien

41. On peut citer ici l'exemple du triptyque de la Crucifixion d'Hugo van der Goes datant d'environ 1465-1468 (Cathédrale St Bavon, Gand) ou celui du triptyque de la Crucifixion de Cornelis Engebrechtsz datant de 1515-1517 (Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden).



Fig. 1. – Anonyme d'après Agesander, Athenodorus et Polydorus de Rhodes, *Laocöon*, 1^{er} siècle après J.-C. Marbre. Vatican, Musée du Vatican

© à compléter

hiérarchisé levant yeux et bras vers la statue tout en adoptant une attitude calme, presque sereine, mais implorante et empreinte de foi. En opposition, le groupe de droite est désordonné, agité, et les corps témoignent de la terreur et de la douleur. Des serpents suspendus dans les airs et enroulés sur eux-mêmes attaquent enfants et adultes. Au premier plan, quatre personnages – dont les postures et les expressions ne sont pas sans rappeler le *Laocöon* – sont déjà aux prises avec les reptiles qui semblent



Fig. 2. – Michel-Ange, *Le Serpent d'airain*, 1511. Fresque, 585×985 cm.
Vatican, Chapelle Sixtine
© à-compléter

vouloir les étouffer davantage que les mordre. Les deux figures centrales sont en pleine lutte avec l'animal tandis qu'à l'extrême droite, un serpent entre dans la bouche d'un jeune homme, et qu'un autre attaque de sa gueule grande ouverte la tête d'un vieillard, comme pour la dévorer. À l'avant-plan, un personnage, vu en contreplongée, git inanimé, victime du venin ou de l'étouffement. Un véritable sentiment de chaos ressort de ce deuxième groupe: toutes les figures se chevauchent, se marchent les unes sur les autres, comme pour tenter de fuir le châtement divin.

Michel-Ange est avant tout un sculpteur. Le corps humain devient pour lui l'outil plastique principal de la scène, au détriment du paysage. En effet, son œuvre ne présente pas de fond paysagé, l'accent étant placé sur les personnages qui occupent tout le pendentif. L'artiste met en avant la représentation du corps humain, qu'il dote d'une forte plasticité. Il étudie l'anatomie et les expressions humaines à travers, notamment, la sculpture antique dont il imite la virtuosité et la puissance corporelle. Les personnages sont représentés à la manière de héros, tout en musculature et force. Nous pouvons constater l'influence du *Laocoon* dans les jambes de la figure gisante à l'avant-plan et le dos du personnage à sa gauche, le visage terrifié du vieillard à l'extrême droite et la manière dont les serpents s'enroulent autour des corps. Le peintre arrive ainsi à faire passer l'esprit

antique dans son œuvre, pourtant à sujet biblique. Il est intéressant de voir comment il exalte la puissance physique et la met en valeur. Les personnages du groupe de gauche – calmes et sereins – sont entièrement habillés (à l'exception du bébé à l'arrière-plan). Le groupe de droite, en revanche, est en plein effort physique – il occupe du reste la plus grande partie de l'espace disponible dans le pendentif, montrant ainsi l'intérêt privilégié de Michel-Ange pour la mise en avant de la musculature et son goût pour la peinture sculpturale. Michel-Ange met ainsi en valeur la musculature. Toute l'œuvre est une exaltation du corps masculin. L'artiste joue sur les effets d'étirement, de torsion et de déformation causés par la douleur mais également par les raccourcis utilisés (personnage au torse nu, tout à droite). Si la musculature met en évidence la souffrance et la peur que peuvent ressentir les personnages de la composition, il en est de même pour les visages: alors que les personnages de gauche arborent des faces sereines et pleines d'espoir, deux visages, celui du personnage effrayé levant les bras et celui du vieillard tout à droite, témoignent d'une émotion violente. Pour ceux-ci, Michel-Ange s'inspire à nouveau du *Laocoon* montrant à la fois la peur (visage des fils) et la souffrance (visage du père).

Qui a lu attentivement le passage du serpent d'airain en Nb 21 se souvient que Moïse occupe une place importante dans le déroulement de l'histoire. Or, dans la fresque de Michel-Ange, Moïse n'est aucunement mis en valeur et, s'il est représenté, il est très difficile à identifier. Plusieurs hypothèses sont avancées: quand certains voient Moïse dans l'homme soutenant la femme en blanc à gauche⁴², d'autres le trouvent sous les traits de l'homme effrayé aux mains levées à droite. Mais on peut aussi concevoir que Moïse ne soit tout simplement pas présent dans la composition. Cela pourrait s'expliquer par le pessimisme reconnu de Michel-Ange⁴³ qui voulait peut-être indiquer que la figure à l'origine du miracle est absente, que, de ce fait, l'espoir a disparu et que le peuple est livré à la colère divine sans intercesseur. Une autre explication à l'absence de Moïse est possible: l'artiste connaissait bien la Bible et s'en faisait sa propre interprétation⁴⁴. Il n'est dès lors pas impossible qu'il se soit appuyé sur le texte de la *Sagesse* qui, on l'a vu, éclipse la figure de Moïse. En effet, la scène est placée – rappelons-le – dans un contexte de quatre pendentifs

42. Leur position n'étant pas sans rappeler celle de saint Jean soutenant Marie dans les scènes du Calvaire.

43. M. BRION, *Michel-Ange*, Paris, A. Michel, 1995, pp. 98-99.

44. Vasari écrit dans ses *Vite*: «Il prenait grand plaisir à la Sainte Écriture en excellent chrétien qu'il était». G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'A. CHASTEL, vol. 9, Paris, Berger-Levrault, 2005, p. 308.

représentant des épisodes du salut d'Israël, où le peuple est sauvé par une intervention miraculeuse. De plus, les pendentifs mettent en avant la miséricorde et la bonté d'un Dieu prêt à accorder le salut sans réclamer la pénitence⁴⁵, exactement comme Sg 16 le laisse entendre. Cette scène, avec les trois autres, veut donc montrer la présence permanente de Dieu dans la vie des Hébreux, ainsi que le renouvellement incessant de sa Parole sous des formes surprenantes visant à renforcer la foi et la confiance en vue de la rédemption, et cela, malgré les circonstances dramatiques.

2. *Le Tintoret (1518-1594)*

Envisageons à présent le traitement que Tintoret va proposer du même thème. On sait que l'artiste vénitien cherche à combiner le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien⁴⁶. Le peintre étudie les œuvres du premier avec une certaine autonomie: il forge un nouveau langage figuratif très dynamique. Il va également plus loin que le Titien dans l'utilisation du coloris, introduisant dans ses peintures de puissants jeux d'ombres et de lumières caractéristiques et jouant sur les nuances sombres. Les œuvres sont ainsi placées dans une atmosphère nocturne, le but étant de dramatiser la scène représentée⁴⁷.

Le *Serpent d'airain* (Fig. 3) est réalisé pour le plafond de la salle supérieure de la Scuola Grande de San Rocco à Venise. Il s'agit de la première œuvre que l'artiste effectue pour la salle, comme peinture centrale du plafond; il la complètera rapidement par deux autres scènes de la vie de Moïse: *Le frapement du rocher* et *La récolte de la Manne*. Ces trois peintures doivent être comprises comme formant un ensemble: il s'agit de la délivrance miraculeuse de la maladie, de la soif et de la faim, symbolisant «les trois fléaux corporels de l'humanité»⁴⁸ que la Scuola cherche à apaiser: la peste⁴⁹, la faim et la soif considérées comme les misères de la population⁵⁰. Ainsi, la décoration du plafond de la salle n'est pas seulement une illustration de scènes vétérotestamentaires montrant le salut

45. T. HARTT – F. MANCINELLI – M.-J. MONDZAIN, *La Chapelle Sixtine*, vol. 1, Paris, Éditions Citadelles, 1989, p. 11.

46. V. DELIEUVIN – J. HABERT, *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, Paris, Hazan – Musée du Louvre éditions, 2009, p. 34.

47. *Ibid.*, p. 370.

48. G. LORENZETTI, *Venise et son Estuaire*, Roma, s. éd., 1926, s. p. .

49. La peste est considérée comme un châiment divin, résultat d'un manque de foi des hommes et de leur indifférence à Dieu. C'est déjà le cas dans la bible hébraïque (voir par ex. Jr 21,6-9).

50. R. PALLUCCHINI, *Tintoretto a San Rocco*, Venezia, Le «Tre Venezie» editrice, 1937, p. 45.



Fig. 3. – Tintoret, *Le Serpent d'airain*, 1575. Huile sur toile, 840x520 cm.
Venise, Scuola Grande di San Rocco

© à compléter

dû à l'intervention divine, elle est aussi le reflet allégorique des activités charitables qui prenaient place dans ce lieu⁵¹.

Le panneau du *Serpent d'airain* donne une impression tumultueuse de figures qui se mêlent dans une certaine tension dramatique, accentuée par un clair-obscur qui sculpte les formes et les gestes. La lumière joue un rôle important au sein de l'œuvre; elle guide le regard, depuis l'enchevêtrement de figures agonisantes dans la partie inférieure jusqu'au serpent d'airain, montré par Moïse sur une hauteur. Bien plus, elle permet de se rendre compte qu'il s'agit de l'illustration d'un miracle: une sorte de lumière divine émane de l'arrière-plan comme si elle provenait de Dieu et des anges⁵². Cet éclairage est en quelque sorte symbolique, car il semble émaner des profondeurs de la toile pour prendre une existence indépendante⁵³ et sauver les hommes des ténèbres et donc de leurs péchés, accentuant ainsi l'aspect salubre de l'érection du serpent d'airain.

La distribution des zones d'ombre et de lumière divise le champ pictural de manière oblique, de gauche à droite, ce qui est caractéristique de l'œuvre du Tintoret⁵⁴. Le clair-obscur et l'aspect turbulent, presque orageux, du «nuage» divin ainsi que l'importance de la gestuelle de Dieu, des anges, de Moïse et des Hébreux attirent le spectateur à l'intérieur de l'œuvre⁵⁵. L'influence de Michel-Ange se repère à la puissance anatomique des corps et au pêle-mêle qu'ils forment. Le jeu entre l'habillé et le déshabillé de la fresque de la Sixtine est également présent chez le Tintoret: les êtres agonisants à moitié nus montrent la puissance des corps en lutte et en proie à la souffrance, en opposition aux personnages guéris et en prière qui, eux, sont entièrement habillés.

Moïse est placé en hauteur avec, à ses côtés, le serpent d'airain qu'il indique comme signe du salut. Ce que les artistes considéraient souvent comme le noyau central de la scène du serpent d'airain se trouve ici excentré de la composition. C'est là une des caractéristiques de l'œuvre du Tintoret: les éléments importants sont placés en marge pour donner un certain dynamisme à l'œuvre⁵⁶. En même temps, l'artiste joue habilement sur la

51. D. ROSAND, *Peindre à Venise au XVI^e s. Titien, Véronèse, Tintoret*, Paris, Flammarion, p. 192, et PALLUCCHINI, *Tintoretto a San Rocco* (n. 50), p. 45.

52. DELIEUVIN – HABERT, *Titien, Tintoret, Véronèse* (n. 46), p. 53.

53. Cela s'explique par le fait que la lumière du tableau respecte l'éclairage réel de la salle, pratique traditionnelle de la Renaissance.

54. A. RAUCH, *La peinture de la haute Renaissance et du maniérisme à Rome et en Italie centrale*, in R. TOMAN (éd.), *La Renaissance italienne. Architecture, peinture, sculpture, dessin*, Potsdam, Ullmann, 2013, 000-000, p. 404.

55. ROSAND, *Peindre à Venise au XVI^e s.* (n. 51), p. 170.

56. DELIEUVIN – HABERT, *Titien, Tintoret, Véronèse* (n. 46), p. 196 et RAUCH, *La peinture de la haute Renaissance* (n. 54), p. 404.

lumière et les mouvements pour conduire le regard du spectateur précisément vers ces éléments essentiels. Ceci dit, la composition campe en son centre une figure féminine. Sans doute peut-on l'identifier à Miriam, la sœur de Moïse (et cela, même si, dans le récit biblique, cette femme est morte bien avant que les serpents agressent le peuple). Elle désigne Moïse d'un geste ample qui est comme prolongé par le geste du médiateur indiquant le serpent sur la croix. Cette posture lui donne des allures de Madone, ce qui fait écho au thème christique présent dans la peinture. Ce parcours du regard est aussi un moyen de présenter les différentes étapes de l'épisode de Nb 21. En effet, la peinture montre différents moments du récit, et la lumière permet de suivre la narration comme si le spectateur lisait la Bible: tout commence dans le campement des Hébreux (en bas à droite); viennent ensuite l'attaque des serpents (enchevêtrement des figures centrales), la demande d'éloigner les serpents brûlants (figure agenouillée levant le bras gauche, au centre), l'intervention divine (en haut à droite) et enfin l'érection du serpent d'airain (au centre, à gauche).

Un détail de la composition mérite de retenir l'attention: la hampe sur laquelle est élevé le serpent d'airain n'a ni la forme de la verge d'Aaron, ni celle d'un Tau, mais celle d'une croix latine. Cela pourrait être une référence au quatrième évangile où, on l'a dit, le serpent de bronze est interprété comme une figure du Christ en croix (Jn 3,14)⁵⁷. En outre, le programme iconographique de la Scuola forme un tout unifié: toute la décoration de la salle supérieure entre en corrélation avec les scènes de la vie de la Vierge, du Christ et de sa Passion présentes dans les autres salles. Ainsi, le *Serpent d'Airain* annonce la mort du Sauveur dont la scène est délibérément placée dans la pièce contigüe.

Tintoret s'inspire donc de Nb 21 pour la représentation de la scène évoquant la symbolique liée aux œuvres caritatives de la Scuola, mais il utilise également le récit de Jn 3 pour l'inscrire dans le programme iconographique complet que le bâtiment propose. Cette œuvre accentue la foi dans le Christ guérisseur physique et spirituel. Dans l'ensemble du programme iconographique de la Scuola, la salle supérieure constitue une étape dans la découverte du sens de la Passion représentée par la Crucifixion dans la salle contigüe.

3. Alessandro Allori (1535-1507)

Le troisième artiste retenu pour cet aperçu de la façon dont la scène du serpent de bronze est traitée dans la peinture italienne du XVI^e siècle

57. Chez Tintoret, le serpent d'airain sur la croix est également dressé sur une hauteur ressemblant à une colline, rappelant la croix du Christ, élevée sur le mont Golgotha.



Fig. 4. – Alessandro Allori, *Moïse et le serpent d'airain*, 1560. Huile sur panneau, 3259,5 cm. Florence, Galerie Palatine et appartements royaux. Palais Pitti, n° inv. 8016

© à compléter

est Alessandro Allori. Très peu d'informations ont pu être réunies sur son *Moïse et le serpent d'airain* (Fig. 4) mais nous savons qu'il fait partie d'un ensemble de quatre œuvres, composé du *Sacrifice d'Isaac*, *Jonas et la baleine* et *Habacuc transporté par l'ange pour apporter la nourriture à Daniel dans la fosse aux lions*⁵⁸. Ces quatre thèmes placés en parallèle annoncent la crucifixion du Christ et sa résurrection, la rédemption et le salut universel. Les tableaux ont été réalisés pour la Compagnie de Jésus, certainement pour accompagner une crucifixion.

Alessandro Allori présente ici une composition calme fortement inspirée des œuvres de la Haute Renaissance, en particulier celles de Raphaël. Nous y retrouvons également l'influence de l'Antiquité, non plus dans l'anatomie, mais dans les vêtements et les poses des personnages. Ainsi, Moïse prend l'allure d'un orateur et porte la toge tout comme son frère Aaron derrière lui⁵⁹; le personnage tournant le dos au spectateur à l'avant-plan est habillé comme un soldat romain⁶⁰; la femme étendue à droite

58. FONDAZIONE FEDERICO ZERI, *Alessandro Allori. Tavolette con storie bibliche dalla Compagnia del Gesù*, in UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, *Cataloghi on-line. Catalogo fototeca* que l'on peut trouver sur le site de l'Université. Voir <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it> (consulté le 15/04/2016).

59. C'est en tout cas ce que disent habituellement les commentaires. Par rapport au texte biblique, la présence d'Aaron est cependant étrange, vu que la mort du prêtre frère de Moïse est relatée à la fin du chapitre précédent du livre des Nombres (Nb 20,22-29).

60. Il pourrait s'agir de Josué représenté comme un capitaine dès sa première apparition dans le récit du combat contre Amalek en Ex 17,8-14; mais aussi, bien sûr, dans la suite (Dt 1,38; Jos 1-11).

porte une robe serrant sous la poitrine (la partie du dessus ayant certainement été arrachée pendant l'attaque des serpents); celle qui s'enfuit, à gauche, est revêtue des haillons d'une *stola* et d'une *palla*, tandis que le personnage derrière elle porte le *pallium*. Autre élément faisant référence à l'Antiquité: le serpent d'airain est enroulé comme le serpent d'Esculape autour de la hampe, celle-ci ayant la forme d'une croix latine et soulignant donc la référence christologique – sans doute en lien avec le programme iconographique d'ensemble de l'artiste. Grâce au jeu de lumière, l'accent est ici mis sur la contemplation du symbole permettant la guérison et sur la prière du peuple, comme si l'artiste voulait souligner l'importance de la rédemption. La partie gauche de l'œuvre illustre, néanmoins, l'attaque des serpents. Les figures composant ce groupe résument quatre étapes d'une sorte de récit: la tentative de fuite dans l'espoir d'échapper aux reptiles, le serpent prenant le dessus, le venin commençant à faire effet projetant ainsi l'Israélite au sol, lequel essaie toujours de lutter, et enfin la mort. Ce récit en images développe clairement le texte biblique, dont on a dit qu'il ne fournit guère de détails permettant de se représenter les détails de l'histoire. En dramatisant la seconde partie du verset 6 («des serpents brûlants [...] mordirent le peuple et moururent beaucoup de gens d'Israël»), il donne à voir le processus effrayant qui conduit les pécheurs à la mort et qui contraste avec le sentiment de sérénité et de gratitude qui émane de ceux qui sont sauvés.

Dans son œuvre *Moïse et le serpent d'airain*, Allori ne cherche donc pas à mettre en avant son savoir-faire dans la représentation de nus puissants d'un point de vue anatomique, comme le font Michel-Ange et le Tintoret. Il propose plutôt une œuvre à partir de laquelle le fidèle peut méditer aussi bien sur le malheur qui guette les pécheurs que sur la bonté de Dieu envers son peuple et sur les enjeux christologiques que ces thématiques mettent en jeu.

RÉFLEXION CONCLUSIVE

Des quelques études proposées ici, se dégage une sorte d'évidence. Au-delà des tendances esthétiques propres à la peinture italienne de la période en général et de chaque artiste en particulier, force est de constater qu'en représentant la scène du serpent d'airain, chacun en propose en réalité une interprétation différente. La peinture rejoint en cela ce que l'on constate dans les divers textes bibliques qui font écho au récit source de Nb 21, l'un en faisant une dénonciation de l'idolâtrie (2 R 14,4), un autre une illustration de la bonté divine pour un Israël invité à se conformer à

la loi (Sg 16,5-12), un autre encore une mise en garde contre la mise à l'épreuve de Dieu (1 Co 10,9), un dernier y voyant une préfiguration de la mort salvatrice du Christ (Jn 3,14).

Il est même possible de trouver des affinités entre telle représentation picturale et tel texte biblique, même si nous ne saurons jamais si c'est dans un passage plutôt que dans un autre que tel artiste a puisé son inspiration. Ainsi, en choisissant de ne pas représenter Moïse, Michel-Ange a des affinités avec le texte de la *Sagesse* qui, en évitant de mentionner le médiateur, centre l'événement sur la souffrance des Hébreux et sur la miséricorde divine qui leur offre un signe et une parole de guérison et de salut. La référence à la croix du Christ n'y semble pas présente, au contraire de ce que l'on constate chez le Tintoret et Allori, où la hampe figurant une croix latine rend sensible l'allusion à la mort du Christ, dans la ligne de l'interprétation johannique. La proximité avec cette lecture évangélique est accentuée chez Allori qui se fait plus discret sur l'attaque des serpents, tout en proposant une sorte de récit qui pourrait illustrer l'affirmation de Jean : «qui ne croit pas est déjà jugé...» (Jn 3,18), tandis qu'il accentue la position priante – et donc croyante – des personnages tournés vers le serpent. C'est sans doute le Tintoret qui se rapproche le plus du récit des *Nombres* lui-même en «racontant» l'histoire au moyen de nombreux détails visuels. De plus, il théâtralise la monstration du serpent par Moïse tout en attirant l'attention sur cette scène grâce au jeu entre ombre et lumière. On notera encore que c'est la seule de ces trois peintures qui représente l'un des personnages principaux du récit biblique : Dieu, dans une position qui évoque le créateur de la Sixtine, ce créateur qui, s'il a le pouvoir de donner la vie, peut aussi donner la mort et, qui inversement, s'il peut conduire à la mort, peut aussi en délivrer.

CONCLUSION : ŒUVRE D'ART ET EXÉGÈSE DU TEXTE

Loin de n'être qu'une représentation d'une page biblique, les œuvres d'art en offrent une exégèse visuelle et émotionnelle. Celle-ci fournit dès lors au spectateur une ou des clés pour entrer dans le récit biblique lui-même, pour peu qu'il prenne la peine d'aller le (re)lire en contemplant l'œuvre. Mais celle-ci peut-elle aussi donner à l'exégète de métier des clés pour retourner vers le texte et y découvrir ce qu'elle seule peut lui en révéler ? Telle était une des questions à la base de l'organisation du séminaire auquel cet article fait écho. Il n'est pas simple de répondre à cette question, en tout cas pour le récit choisi. En effet, on l'a dit, le récit biblique est très sobre. En s'en tenant au mode narratif, sauf là où il cite

les paroles du peuple et de YHWH, le narrateur ne donne quasiment aucun point de repère au lecteur pour qu'il puisse se représenter une scène exempte de toute dramatisation. En cela, ce récit est aux antipodes de l'art pictural qui ne représente pas les discours des personnages, mais seulement l'action, une action dont il est contraint de figer l'un ou l'autre moment, quitte à en juxtaposer plusieurs dans une même composition, à l'instar du Tintoret ou, dans une moindre mesure, d'Alessandro Allori. Dans ces conditions, faut-il se résoudre à admettre que, pour le cas qui nous a retenu, l'œuvre en tant que telle ne fournit guère de clé à un bibliste de métier pour l'amener à porter un regard renouvelé sur le texte?

Pas tout à fait. Il faut reconnaître en effet que l'enjeu central attaché au regard dans le récit de *Nombres* constitue un point de convergence significatif avec l'art pictural. Or, en mettant cet enjeu en relief, les représentations étudiées font ressortir une caractéristique de l'épisode peu fréquente dans le récit biblique: le fait que les différents moments restent pour ainsi dire «actifs» en même temps, peut-être justement parce qu'ils ne sont pas dramatisés. Ainsi, lorsque les artistes représentent ce qui correspond aux tout derniers mots du récit – un choix qu'ils font toujours –, ils en représentent en réalité les deux derniers tiers (à partir du v. 6), seules les critiques du peuple n'étant pas explicitement représentées. En évitant ainsi de ramener le récit à un seul de ses moments et de laisser le reste dans l'ombre, ils rendent manifeste cette caractéristique de la scène biblique où des Israélites sont encore mordus alors que le serpent de bronze est élevé. C'est ce que leurs représentations font «voir» quand elles montrent des gens que mordent les serpents, d'autres en train de mourir ou déjà morts, tandis que d'autres encore regardent et vivent. On voit aussi parfois Moïse campé dans son rôle de médiateur et désignant le serpent. Une seule scène permet de représenter tout cela, sans devoir faire appel à une séquence d'images ou à des images dans l'image (sauf chez le Tintoret, on l'a vu), comme le fait aussi la finale du récit biblique, où ce qui est raconté depuis l'envoi des serpents reste en quelque sorte «présent» au moment que raconte la seconde partie du verset 9: «Et si le serpent mordait un homme et que celui-ci regardait le serpent de bronze, alors il vivait». C'est ainsi toute une dramatique du regard qui s'organise autour de la représentation dressée. L'œuvre picturale explore les différentes attitudes de ceux qui se trouvent autour du serpent de bronze et les conséquences liées au fait qu'ils la regardent ou non. En cela, l'image fait ressortir la pointe du récit avec une force que celui-ci ne pourrait atteindre à lui seul.

En outre, par sa façon de mettre en valeur l'enjeu vital attaché au regard dans l'épisode biblique, l'image en vient à parler d'elle-même. En effet,

les représentations du récit du serpent d'airain sont immanquablement des mises en abîme⁶¹: elles offrent au regard une image sur laquelle des personnages du tableau regardent eux-mêmes une image. En ce sens, elles sont des méta-images. C'est donc du statut de l'image et de sa fonction qu'il est question non seulement sur la toile, mais aussi dans le récit, et c'est ce que la représentation révèle avec une force incomparable⁶¹.

Si les représentations picturales peuvent ainsi être utiles au bibliste dans le cadre de son travail, le programme pictural dans lequel l'artiste a choisi de représenter le serpent de bronze peut lui donner encore d'autres idées. Ces trois représentations font partie, en effet, d'ensembles qui mettent cette scène en rapport avec d'autres, le tout construisant une sorte d'inter-textualité biblique originale qui pourrait être explorée dans une recherche exégétique, de type synchronique en tout cas.

Le plafond de la chapelle Sixtine est un impressionnant ensemble de fresques entièrement consacrées à l'Ancien Testament. Dans ce cadre grandiose, la représentation de Nb 21 fait partie d'un sous-ensemble – les quatre pendentifs d'angle – qui, on l'a souligné plus haut, reprend des scènes où est en cause le salut d'Israël. Côté portail, la décapitation de Goliath par David (1 S 17) et d'Holopherne par Judith (Jdt 8) forment un diptyque où le salut d'Israël est le fruit de la victoire d'un faible sur un guerrier puissant; côté autel, la punition par empalement d'Aman l'ennemi des juifs (Est 7) répond au châtement des pécheurs abondamment représenté dans la scène du serpent d'airain. Dans ces deux fresques, le pieu dressé ouvre au salut du peuple de Dieu, l'un en condamnant son persécuteur, l'autre en faisant vivre ceux qui se tournent vers le serpent.

L'œuvre du Tintoret est formée quant à elle de trois scènes issues d'un même corpus: la vie de Moïse, ou plus précisément le séjour au désert où Israël, par la médiation de son guide, fait l'expérience d'un Dieu qui le sauve de la détresse voire de la mort. À bien y regarder, on constate que la récolte de la manne (Ex 16), l'eau du rocher (Ex 17 et Nb 20) et le serpent d'airain (Nb 21) sont des scènes qui, dans le récit de la Torah, encadrent pour ainsi dire la marche du peuple au désert, depuis les premières étapes marquées par les épreuves de la faim et de la soif (Ex 16–17), jusqu'aux

61. Ce faisant, l'image représentée croise le texte biblique sur un terrain beaucoup plus large et ambitieux que le seul épisode des *Nombres*, non plus seulement pour l'illustrer ou pour l'interpréter, mais aussi pour débattre avec lui. L'épisode du serpent est sollicité comme un allié qui peut permettre à la représentation de revendiquer sa légitimité dans le grand débat qui a traversé le christianisme sur le statut de l'image, depuis l'interdit posé dans les dix Paroles (Ex 20,4). Cet aspect a été évoqué dans le cadre du séminaire par l'exposé de Ralph Dekoninck qui n'a pas pu être repris dans le présent article.

dernières, où la soif sévit toujours avant que le peuple se plaigne à nouveau du manque de nourriture (Nb 20–21). Chaque fois pourtant, Dieu vient au secours d’Israël.

Ce sont d’autres liens encore que propose l’ensemble des peintures d’Allori dont fait partie son serpent d’airain et qui, on l’a dit plus haut, devaient accompagner une crucifixion. Les scènes du sacrifice d’Isaac (Gn 22), de Jonas sortant de la baleine (Jon 2), d’Habacuc nourrissant Daniel qu’on a jeté dans la fosse aux lions (Dn 14,23–42^{lx}) ont ceci de commun avec le récit de Nb 21 qu’à chaque fois des humains menacés d’une mort imminente (Isaac, Jonas, Daniel et les Hébreux mordus par les serpents) sont libérés de celle-ci par une intervention de Dieu à travers un tiers qui en reçoit l’ordre (Abraham, la baleine, Habacuc et Moïse). Auprès d’une crucifixion du Christ, ces scènes rappellent que Dieu n’abandonne pas ses fidèles livrés à la mort, mais intervient *in extremis* pour qu’ils vivent. Voilà qui pourrait souligner que le miracle de la résurrection dépasse tous les autres puisque c’est dans la mort même et sans intermédiaire humain que Dieu donne la vie à son Christ.

Les artistes ébaucheraient-ils à leur insu des projets de recherche en intertextualité biblique, donnant dès lors du grain à moudre aux spécialistes de la Bible ou aux théologiens?

Faculté de théologie
Université catholique de l’Ouest
3, place André Leroy
F- 49100 Angers
beatrice.oiry@gmail.com

Béatrice OIRY

Faculté de philosophie, arts et lettres
~~Faculté de théologie~~
Université catholique de Louvain
~~Grand-Place 45 / L3.01.01~~
BE- 1348 Louvain-la-Neuve
~~noemie.montignie@student.uclouvain.be~~

Noémie MONTIGNIE

Faculté de théologie
Institut de recherche RSCS
Université catholique de Louvain
Grand-Place 45 / L3.01.01
BE-1348 Louvain-la-Neuve
~~Belgique~~
andre.wenin@uclouvain.be

André WÉNIN