

LES *THREE STUDIES FOR FIGURES AT THE BASE OF
A CRUCIFIXION* DE FRANCIS BACON

DU TEXTE AU CRI

Si une certaine tradition, comme on vient de le voir, a tenté de donner sens au dernier cri de Jésus en croix en cherchant parfois à l'adoucir, le ^{xx}^e siècle l'a massivement compris comme absurde et tente d'exprimer toute l'horreur de cette souffrance dont on peine à découvrir le sens. L'un des jalons les plus importants de cette expression du cri est constitué par les *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*¹ du peintre britannique Francis Bacon (1909-1992) (fig. 1). Étrange composition, qui échappe à toutes les traditions de représentation auxquelles l'art occidental nous a rendus familiers. Où est-elle cette croix au pied de laquelle ces trois personnages sont censés se trouver? Et qui sont-ils, ces trois-là? Depuis sa présentation à la Galerie Lefevre à Londres en avril 1945², l'œuvre a déchainé l'incompréhension, face à ce que l'un des premiers critiques a nommé «des entrailles, une leçon d'anatomie ou une vivisection»³. En effet, depuis que Paul de Tarse a lié la mort de Jésus sur la croix avec son œuvre rédemptrice et a fait de la Croix l'une des pierres de fondation du christianisme, la crucifixion est devenue l'épisode le plus représenté dans l'art chrétien. Et jamais une crucifixion n'a ressemblé à cela. Comment lire le tableau? Faut-il l'inscrire dans la longue histoire de la réception de la mort de Jésus? Est-ce au contraire la contestation de toute la tradition précédente? Est-ce enfin quelque chose de tout à fait nouveau, sans aucun rapport avec le christianisme, comme une grande partie de l'art occidental contemporain, qui s'est lentement dégagé de l'emprise chrétienne?

1. Francis BACON, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, huile sur bois aggloméré, 95 × 73,5 cm (chaque panneau), 1944. London, Tate Britain. Voir fig. 1 infra, p. xxx.

2. J. RUSSELL, *Francis Bacon*, trad. M. ANTHONIOZ *et al.* (L'univers de l'art, 38), Paris, Thames & Hudson, 1994, pp. 9-10.

3. «Perhaps it was the red background that made me think of entrails, of an anatomy or a vivisection and feel squeamish». H. FURST, *Current Shows and Comments: On the Significance of a Word*, in *Apollo* 41 (1945), no 231, 108.

I. UNE ŒUVRE DÉCONCERTANTE

Comme le rappelle le critique d'art John Russell, la première présentation du tableau fit scandale puisque certains spectateurs

en ressortirent à peine entrés: juste à droite de la porte se trouvaient des images tellement angoissantes que l'esprit se bloquait net à leur vue [...] C'étaient des chimères, des monstres étrangers aux soucis de l'époque, les produits d'une imagination si excentrique qu'elle ne pouvait avoir aucune influence durable⁴.

1. *Trois figures inquiétantes*

En effet, la première figure, toute en épaule, avec des moignons d'aile ou de bras, est perchée sur une sorte tabouret. Présentée de profil, on ne voit que sa chevelure coiffée comme celle d'une détenue ou d'une gardienne. Le second personnage ressemble à une «autruche déplumée»⁵ possède une bouche très humaine au bout d'un cou épais, un bandage dissimulant le reste de ses traits. Enfin, la figure de droite n'est que cri. La bouche ouverte dans une position impossible à toute mâchoire humaine, elle en exhibe pourtant l'anatomie. Munie d'oreilles proéminentes, elle semble tout autant écouter que crier. Son corps, qui ressemble autant à un meuble qu'à une bête, est pourvu d'une patte/pied de chaise qui repose sur une pelouse piquante à la couleur repoussante.

Le plus terrifiant dans ces trois créatures est l'impossibilité de définir le rapport qu'elles entretiennent avec l'animalité, l'humanité et le monde des objets. Alors que l'on peut clairement déceler des éléments d'ameublement (un tabouret, une chaise), ceux-ci se confondent avec la forme des pattes des créatures. Et tandis que certaines parties du corps paraissent animales, une bouche, une oreille, un profil donnent à ces figures un aspect anthropomorphe⁶. Cette indécision provoque un malaise qui est renforcé par les aspects plastiques de l'œuvre: la représentation précise et l'effet de modelé confèrent à ces chimères une réalité dérangeante⁷.

Même si ces créatures semblent parfaitement impossibles, leur anthropomorphisme conduit à leur attribuer à la fois une sorte de malignité

4. RUSSELL, *Francis Bacon* (n. 2), pp. 10-11.

5. *Ibid.*, p. 10.

6. Cette indécision par rapport à l'animalité est l'un des traits constitutifs de la peinture de Bacon selon Gilles DELEUZE. Voir ID., *Francis Bacon, logique de la sensation* (La vue le texte, 1), t. 1, Paris, Seuil, 1984, p. 19.

7. F. HERGOTT et al. (éds), *Francis Bacon. Catalogue de l'exposition rétrospective du Centre Pompidou 27 juin – 14 octobre 1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 84.

fondamentale, mais aussi une grande souffrance qui peine à s'exprimer. Celle de gauche est en effet tournée, comme enfermée en elle-même, celle du milieu est rendue aveugle par le linge enserrant le cou, celle de droite n'a pas d'yeux visibles.

2. *Est-ce une crucifixion ou une cruci-fiction?*

Le premier réflexe est évidemment de rejeter l'identification que nous propose le titre. Nous connaissons tous la forme canonique de la crucifixion, telle qu'elle se développe depuis le v^e siècle et ses premières apparitions dans les ampoules de pèlerinage de Monza, le f^o 13 de l'évangile de Rabboula⁸ et la fresque de Santa Maria Antiqua⁹. Le Christ, parfois entouré des deux larrons, est pleuré par les saintes femmes et le Disciple bienaimé en présence, éventuellement, des Romains qui ont présidé au supplice. Dans certains cas, cette petite troupe se résume à la présence de Jean et Marie.

Que reconnaître dans le triptyque de Bacon? Est-ce que la figure de gauche serait Marie de Magdala à cause de sa chevelure, celle du milieu Marie (parce qu'elle arbore un voile) et celle de droite Jean? Le Christ est-il au contraire la figure du milieu, avec Marie à gauche et Jean à droite¹⁰?

En lien avec les déclarations de Francis Bacon, beaucoup d'interprètes admirent que cette entreprise soit en complète rupture avec la réception chrétienne parce que cet art ne promet aucun salut¹¹. D'autres certifient que Bacon n'adopte que le point de vue humain et ne tient aucun discours sur Dieu¹². Michel Leiris par exemple se montre très affirmatif:

Les triptyques paraissent résulter d'une laïcisation et d'une actualisation de tableaux religieux anciens, figurant notamment l'Homme-Dieu au corps surhaussé mis en exergue par le crucifiement. De cette imagerie, l'ordonnance majestueuse demeure, bien que pourvue d'un tout autre contenu, voire vide de tout contenu. [...] À la façon, un peu, dont l'Odyssée, purgée de toute merveille, a fourni à James Joyce les grandes têtes de chapitre

8. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56, v. 586.

9. On trouvera un regard à mi-chemin entre théologie et histoire de l'art sur la crucifixion in R. VILADESAU, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2006.

10. W. SCHMIED, *Francis Bacon. Commitment and Conflict*, München – New York, Prestel, 1996, p. 96.

11. V. GAMPER, *The Motif of the Crucifixion in Triptych Format*, in W. SEIPEL et al. (éds), *Francis Bacon and the Tradition of Art*, Milano, Skira, 2004, 329-337, p. 329.

12. M. PEPPIATT, *Francis Bacon. Anatomy of an Enigma*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1996, p. 99.

de son épopée dublinoise de l'âge de la machine à vapeur, c'est la tradition iconographique chrétienne qui définit, ici, l'architecture sans autre signification que sa structure même¹³.

De fait, il semble que Bacon n'ait conservé ici du triptyque que son architecture trine, ainsi que le fait qu'il ait servi, dans l'histoire de l'art de support à des scènes pathétiques. *Das Triptychon als Pathosformel* selon la formule de Klaus Lankheit, le triptyque est une forme pour la souffrance¹⁴.

Ces spéculations sont confirmées par les déclarations de Francis Bacon recueillies par David Sylvester: ces trois figures de cauchemar ne sont pas personnages chrétiens, mais des Euménides¹⁵. Ces divinités chtoniennes, appelées aussi les Érinyes, étaient chargées de venger les crimes pendant la vie de leur auteur. Un peu avant la composition de son œuvre, en 1943, Bacon avait été fasciné par ces déesses implacables assoiffées de châtement, qu'il avait découvertes dans la transposition de T.S. Eliot dans sa pièce *The Family Reunion* et dans un livre de William Stanford sur Eschyle¹⁶.

Mais en même temps, Bacon n'a cessé par ailleurs d'être envouté par la crucifixion, depuis son premier tableau conservé, remontant à 1933¹⁷ jusqu'à ses dernières peintures. Il a tant accordé d'importance à ce triptyque qu'il en a donné une seconde version quarante ans plus tard¹⁸. Bien plus, cette œuvre, qu'il a toujours considérée comme le début de sa peinture¹⁹, était prévue dans une mise en scène qui révélait clairement une allusion à la crucifixion de Jésus. En effet, les trois figures devaient entourer un tableau figurant une crucifixion jamais réalisée, soit comme une prédelle, soit comme dans un cercle²⁰.

13. M. LEIRIS, *Francis Bacon, face et profil* (Bibliothèque Albin Michel Idées, 6), Paris, Albin Michel, 2004, pp. 48-49.

14. K. LANKHEIT, *Das Triptychon als Pathosformel* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Klasse, 1959, no 4), Heidelberg, Winter, 1959. Cité par GAMPER, *The Motif* (n. 11), p. 329.

15. D. SYLVESTER, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, New York, Thames & Hudson, 1988, pp. 46, 112.

16. W.B. STANFORD, *Aeschylus in His Style. A Study in Language and Personality*, Dublin, University Press, 1942. Sur cette fascination voir PEPPIATT, *Anatomy* (n. 12), pp. 89-90.

17. D. SYLVESTER, *Un parcours, Francis Bacon*, in HERGOTT et al. (éds), *Catalogue de l'exposition rétrospective* (n. 7), 13-41, ici pp. 13-14.

18. Francis BACON, *Second Version of Triptych 1944*, acrylique et huile sur toile, 198 x 147,5 cm (chaque panneau), 1988. London, Tate Britain.

19. J. ROTHENSTEIN – R. ALLEY, *Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 1964, p. 11. Cité in HERGOTT et al. (éds), *Catalogue de l'exposition rétrospective* (n. 7), p. 84.

20. SYLVESTER, *Brutality* (n. 15), p. 112.

II. QUE VEUT FAIRE BACON?

Si le lien avec la Crucifixion n'est pas si absent qu'il en a l'air, on doit alors s'interroger sur le projet de Francis Bacon. C'est le lien avec les Euménides qui nous met sur la voie.

Les Euménides sont les personnages clés de la pièce de 458 av. J.-C. d'Eschyle qui constitue une réponse littéraire aux interrogations philosophiques qui agitaient Athènes, en particulier la question de la justice rétributive. Protagoras, en effet, remettait en cause la loi du talion en arguant que la demande que «le sang venge le sang» ne concerne pas le passé, qui ne peut être changé, mais le futur et donc ceux qui restent et qui ne devraient pas avoir besoin de ces représailles systématiques. Eschyle va dans le même sens en faisant le portrait de la fin d'un rétributivisme aveugle²¹. Oreste, qui a tué sa mère Clytemnestre et l'amant de cette dernière Égisthe, est poursuivie par les Érinyes jusqu'à ce qu'un tribunal réuni à Athènes l'acquitte de ce matricide. Dépossédées de leur raison d'être par l'assomption de la justice légale, les Érinyes, appelées désormais les *Semnai* («les Vénérables»), deviennent les gardiennes des tribunaux d'Athènes.

En parlant donc des Euménides, Bacon évoque la question de la légitime aspiration à la responsabilité pour le sang versé et pour les abominations du monde. Mais il ne retient de la pièce d'Eschyle que la première partie, celle des divinités horrifiées par le sang versé et répondant à la violence par la violence. Dans un entretien télévisé de 1985, Bacon confesse qu'un vers d'Eschyle le hante depuis des années: Ὅσμη βροτείων αἱμάτων με προσγεῶ²², «l'odeur du sang humain me sourit»²³. Ce que peint Bacon est l'aspiration primaire à la vengeance que l'humanité ressent devant l'abjection du sang versé, dont le meurtre du Christ est en quelque sorte le paradigme.

Il s'agit bien de la réaction et non de l'horreur elle-même. Quelque effroyable qu'elle puisse l'être, l'entreprise artistique de Bacon se comprend à la lumière de sa déclaration dans un entretien avec David Sylvester: «j'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur»²⁴. Gilles Deleuze, qui

21. D. COHEN, *Theories of Punishment*, in M. GAGARIN – D. COHEN (éds), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2005, 170-190, p. 174.

22. ESCHYLE, *Euménides*, v. 243.

23. «The reek of human blood smiles out at me». M. GALE – C. STEPHENS, *Francis Bacon*, London, Tate Publishing, 2008, p. 26.

24. «You could say that a scream is a horrific image; in fact, I wanted to paint the scream more than the horror». SYLVESTER, *Brutality* (n. 15), p. 48.

voit dans ces mots la clé de l'œuvre de Bacon, commente: «Bacon n'a pas cessé de vouloir éliminer le «sensationnel», c'est-à-dire la figuration primaire de ce qui provoque une sensation violente»²⁵.

Aussi se focalise-t-il sur le cri. Dans le cri, l'homme s'immobilise, terrassé par la perception douloureuse, mais ce n'est pas un pur réflexe organique. Le cri fait reprendre l'initiative, en étant une réaction de vie qui inscrit la marque de l'individu dans ses relations avec ses proches. Il est plus que le sursaut de douleur de celui qui est écrasé par la souffrance; il mord sur le monde des objets et des hommes; il est force de vie. Renoncement au cri et renoncement à la vie vont ensemble. De même, dans les camps de concentration, les hommes déshumanisés, réduits à l'état de numéro, résignés à l'inévitable, ne criaient plus, comme si le cri était le dernier rempart contre la destruction²⁶.

Chez Bacon, le cri est avant tout un manifeste pictural. Contre Arthur Schopenhauer qui dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* affirmait que les arts plastiques ne pouvaient rendre le cri²⁷, et avec d'autres artistes du xx^e siècle comme Munch, Schiele ou Picasso, Bacon se déclare fasciné par le cri et la possibilité de restituer le mouvement de bouche et des dents²⁸. Il explique comment il a été marqué par le cri d'une des mères du *Massacre des Innocents* ou de celle de la nurse de la scène de l'escalier d'Odessa du film *Le Cuirassé Potemkine*²⁹.

Mais en même temps, comme l'avait parfaitement vu Deleuze³⁰, ce que Bacon cherche à faire par ses cris, c'est de dépasser la figuration pour atteindre la Figure, c'est-à-dire la forme sensible qui est immédiatement rapportée à la sensation. À l'instar de Cézanne s'efforçant de rendre non pas le réel, mais l'impression qu'il nous fait, Bacon cherche à susciter en nous la sensation. Deleuze commente ainsi la série des Papes:

Quand il peint le pape qui crie, il n'y a rien qui fasse horreur, et le rideau devant le pape n'est pas seulement une manière de l'isoler, de le soustraire

25. DELEUZE, *Logique de la sensation* (n. 6), p. 29.

26. M. SCHNEIDER, *La Part de l'ombre, approche d'un trauma féminin*, Paris, Aubier, 1992, pp. 108-109.

27. Schopenhauer s'interrogeait sur le fait que le Laocoon ne crie pas, question classique depuis Winckelmann. *Le Monde comme volonté et comme représentation* III, § 46 in A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, t. 1, trad. A. BURDEAU, Paris, Alcan, 1912, pp. 235-238. Cité par B. STEFFEN, *The Scream*, in SEIPEL et al. (éds), *Francis Bacon and the Tradition* (n. 11), 147-161.

28. SYLVESTER, *Brutality* (n. 15), p. 48.

29. Nicolas POUSSIN, *Le Massacre des Innocents*, Huile sur toile, 147 × 171 cm, 1625 ou 1629. Chantilly, Musée Condé. S.M. EISENSTEIN (réal.), *Броненосец «Потёмкин»*, 1925.

30. DELEUZE, *Logique de la sensation* (n. 6), pp. 27-31.

aux regards, c'est beaucoup plus la manière dont il se voit lui-même, et *crie devant l'invisible*: neutralisée, l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, et non l'inverse³¹.

Cette saisie est immédiate, comme seule peut l'être la sensation. Elle ne doit donc pas passer par les méandres habituels de la figuration, et surtout, elle ne doit pas s'insérer dans une narration. Bacon, en effet, juge avec dureté certains de ces tableaux qu'il trouve trop «narratifs» en citant une phrase qu'il attribue à Valéry et qui semble son mot d'ordre: «donner la sensation sans que pèse l'ennui de sa transmission»³². Car il n'est pas facile de résister à soi-même et à la volonté de peindre ses démons. Comme le dit Deleuze, l'artiste emporte avec lui toute la violence de l'Irlande, du nazisme et de la guerre et doit éviter de reconstituer une scène d'horreur, qui réintroduira une histoire à raconter. Deleuze l'exprime bien, derechef:

Dès qu'il y a horreur, une histoire se réintroduit, on a raté le cri. Et finalement, le maximum de violence sera dans les Figures assises ou accroupies, qui ne subissent aucune torture ni brutalité, auxquelles rien de visible n'arrive, et qui effectuent d'autant mieux la puissance de la peinture³³.

Bacon dit fuir le narratif comme la peste, ainsi que le montre une séquence des entretiens avec D. Sylvester à propos du tableau:

FB – Dans l'étape compliquée dans laquelle la peinture se trouve aujourd'hui, du moment qu'il y a plusieurs personnages – en tout cas plusieurs personnages sur le même tableau –, l'histoire commence à s'élaborer. Et du moment que l'histoire s'élabore, l'ennui vient: l'histoire parle plus fort que la peinture. Encore une fois, c'est parce que nous nous trouvons vraiment dans des temps très primitifs, et nous ne sommes pas parvenus à nous empêcher de raconter des histoires (*story-telling*) entre une image et une autre.

DS – Et il est vrai que les gens ont cherché à trouver une histoire dans le triptyque de la *Crucifixion*. Est-ce qu'il y a en fait une explication de la relation entre les figures?

FB – Non³⁴.

31. *Ibid.*, p. 29.

32. «To give the sensation without the boredom of its conveyance». SYLVESTER, *Brutality* (n. 15), p. 65.

33. DELEUZE, *Logique de la sensation* (n. 6), p. 29.

34. «FB – In the complicated stage in which painting is now, the moment there are several figures – at any rate several figures on the same canvas – the story begins to be elaborated. And the moment the story is elaborated, the boredom sets in; the story talks louder than the paint. This is because we are actually in very primitive times once again, and we haven't been able to cancel out the story-telling between one image and another. DS – And it is true that people have been trying to find a story in the *Crucifixion* triptych. Is there in fact any explanation of the relationship between the figures? FB – No». SYLVESTER, *Brutality* (n. 15), p. 22.

III. *THREE FIGURES*

DANS L'HISTOIRE DE LA RÉCEPTION DE LA MORT DE JÉSUS

Forts de cette explication, que pouvons-nous conclure de l'entreprise de Bacon, et quelle place pouvons-nous lui réserver dans l'histoire de la réception de la mort de Jésus?

1. *Une œuvre en opposition à la tradition picturale*

De manière évidente, la méthode de Bacon se trouve en complète opposition avec la tradition picturale, qui adopte une démarche narrative. Si les crucifiés anciens exprimaient – cela est fort connu – la puissance de vie en gardant les yeux ouverts comme le fameux Christ de San Damiano ou la *Majestat Batlló*³⁵, et si toute trace d'horreur avait disparu, la fin du Moyen Âge connaît un envahissement progressif de la souffrance dans l'iconographie. Comme l'expliquait il y a plus d'un siècle Dom Leclercq dans le *dacl*³⁶, on passa lentement du *Christus triumphans* au *Christus patiens*, qui avait les yeux fermés, puis du *Christus patiens* au *Christus dolens*, qui exprime largement sa douleur. Peu à peu, au cours du Moyen Âge tardif, l'iconographie se remplit de violence³⁷, dont l'un des sommets paradigmatiques pourrait être le *Retable d'Issenheim*³⁸. De nouveaux sujets exaltant la souffrance sont créés comme l'*imago pietatis*, l'Homme de Douleur, qui se répand au XIII^e siècle³⁹, ou le changement de sens des *arma christi*, qui depuis la patristique étaient des signes de triomphes du Christ et dont le sens se chargea peu à peu de dimensions doloristes⁴⁰.

Face à ces œuvres dont on peut retrouver l'influence jusqu'au fameux Christ de Germaine Richier sur le plateau d'Assy⁴¹, une constatation s'impose: *il y a trop à voir*. Trop de sang, trop de douleurs, trop de larmes.

35. *Crocifisso di San Damiano*, tempera et or sur bois, 190×120 cm, v. 1100. Assisi, Basilica di Santa Chiara. *Majestat Batlló*, Sculpture sur bois, 94×96×17 cm, XII^e s. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

36. H. LECLERCQ, *Croix et crucifix*, in F. CABROL – H. LECLERCQ (éds), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 3.2, Paris, Letouzey & Ané, 1914, 3045-3131.

37. C.W. BYNUM, *Violent Imagery in Late Medieval Piety*, in *Bulletin of the German Historical Institute* 30 (2002) 3-36.

38. Matthias GRÜNEWALD, *Retable d'Issenheim*, tempera et huile sur bois de tilleul, entre 1512 et 1516. Colmar, musée Unterlinden.

39. M. O'KANE, *Picturing «The Man of Sorrows»*. *The Passion-filled Afterlives of a Biblical Icon*, in *Religion & the Arts* 9 (2005) 62-100.

40. BYNUM, *Violent Imagery* (n. 37), p. 18.

41. Germaine RICHIER, *Crucifix*, 1950. Église du plateau d'Assy.

Et comme aurait dit Bacon, trop de récit. On est très éloigné de ce que proposent les *Three Studies*: peindre le cri et non l'horreur, ou selon la belle formule de Deleuze représenter des personnages qui «crient devant l'invisible».

2. Une œuvre qui renoue avec le texte évangélique

En cela, et de manière très paradoxale, l'artiste renoue avec le texte évangélique qui présente justement une très grande économie de moyens. Où l'horreur est-elle décrite dans les quatre évangiles? Où est-elle contée? Nulle part. Les fameuses souffrances corporelles sont mentionnées avec une remarquable parcimonie. Seuls Matthieu et Marc se bornent à dire qu'il fut flagellé (Mt 27,26; Mc 15,15). L'épisode de la couronne d'épines est lui aussi réduit au minimum: on la lui «met sur la tête» (Mt 27,29; Mc 15,17; Jn 19,2). Les outrages se limitent à des crachats (Mt 27,30; Mc 15,19), des gifles (Jn 19,3) et des coups sur la tête (Mt 27,30; Jn 15,19). Le pénible portement de croix, qui donna lieu à toute la liturgie du vendredi de la Grande Semaine de l'Église de Jérusalem acclimatée en Occident par les Franciscains sous le nom de *Via crucis*, se résume à un verset chez les synoptiques (Mt 17,32; Mc 15,21; Lc 23,26) et un demi-verset chez Jn (Jn 19,17a). Le verset des synoptiques est des plus intéressants puisqu'il nous indique par l'intermédiaire de Simon de Cyrène la dureté de la tâche. L'horrible souffrance du crucifiement, enfin, se révèle par un simple «ils le crucifièrent» (Mt 27,35a; Mc 15,24a; Lc 23,33a; Jn 19,18a). Rien n'est dit de l'éprouvante agonie, dont les recherches – avides de détails pathétiques – ont montré qu'elle pouvait durer des heures. Et la mort se dit dans ce simple raccourci du cri et de l'expiration (Mt 27,50; Mc 15,37; Lc 23,46; Jn 19,30).

Narrativement, la mort du Christ, si elle ne se dit pas sous le mode de l'ellipse comme la Résurrection, se dit sous celui de l'euphémisme ou de la litote. Et comme chez Bacon, c'est dans le regard des personnages que l'on peut déceler l'horreur de la situation. Celle-ci se dit dans la présence des femmes et d'un disciple, qui se tiennent à distance aussi bien de la Croix (Mt 27,55; Mc 15,40; Lc 23,49; Jn 19,25-27) que du Tombeau (Mt 27,61; Mc 15,47; Lc 23,55-56), mais qui attendent pour rendre ce dernier soin infiniment triste qu'est l'onction du cadavre. Elle se dit également dans les larmes de Marie de Magdala (Jn 20,11-18). Elle se dit enfin dans le visage sombre et les mots pleins de morosité des disciples d'Emmaüs (Lc 24,13-35). Comme chez Bacon, l'horreur est peut-être plus grande parce qu'elle se lit dans les yeux de ses spectateurs.

Même s'il ne s'agit pas ici d'annexer Bacon, qui s'est toujours défendu de réaliser des œuvres chrétiennes, force est de constater que le dispositif qu'il met en place dans ses tableaux – représenter le cri et non l'horreur elle-même – présente des similitudes avec la narration évangélique.



Fig. 1 – Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944. Huile sur bois aggloméré, 95×73,5 cm (chaque panneau).
Londres, Tate Britain
© Tate, London 2017

Faculté de théologie
Institut de recherche RSCS
Université catholique de Louvain
Grand-Place 45 / L3.01.01
BE-1348 Louvain-la-Neuve
Belgique

Régis BURNET