

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE ET DE LA CULTURE
REUNION DES MUSEES NATIONAUX

CORPS CRUCIFIES

18 novembre 1992 - 1er mars 1993

Musée Picasso
Hôtel Salé
5, rue de Thorigny
75003 Paris

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

CORPS CRUCIFIES

18 novembre 1992 - 1er mars 1993

Musée Picasso
Hôtel Salé
5, rue de Thorigny
75003 Paris
Tél : (1) 42 71 25 21

Horaires : Ouvert tous les jours sauf le mardi, de 12h à 18h. Dimanche et vacances scolaires, de 9h à 18h. Pour les groupes : de 9h30 à 12h sur réservation.

Prix d'entrée : 32F, tarif réduit et dimanche : 20F donnant accès aux collections permanentes

Renseignements et réservation groupes : (1) 42 71 70 84 - 42 71 63 15

Commissaires : Gérard Régnier, conservateur général du patrimoine, chargé du musée Picasso, Anne Baldassari, conservateur au musée Picasso

Métro : Saint-Paul, Filles du Calvaire.

Contacts :
Réunion des musées nationaux
Alain Madeleine-Perdrillat, communication
Marianne Lemarignier, presse
Tél : (1) 40 13 48 49

PUBLICATION

Catalogue de l'exposition, Editions : RMN, 160 pages, 53 illustrations couleur, 60 illustrations N/B. Auteurs : Francis Bacon, Gianfranco Bruno, Jean Clair, Enrico Crispolti, Christian Heck, Ruth Kaufman, Philippe Sollers, Claire Stoullig.

SOMMAIRE DU CATALOGUE

"Cette chose admirable, le péché..."
par Jean Clair

La Crucifixion de Picasso de 1930
par Ruth Kaufman

Grünewald et l'art du XXe siècle
par Christian Heck

Guttuso, Crucifixion
par Enrico Crispolti

L'oeuvre de Graham Sutherland
par Gianfranco Bruno

Picasso, De Kooning : un même goût pour le dessin
par Claire Stoullig

"Un désastre se prépare..."
un entretien de Francis Bacon avec Jean Clair

Crucifixions
par Philippe Sollers

Liste des oeuvres exposées

COMMUNIQUE DE PRESSE

Cette exposition est organisée par la Réunion des musées nationaux/Musée Picasso, le musée des Beaux-Arts de Montréal et le musée d'Unterlinden de Colmar.

La Crucifixion est un thème majeur dans l'oeuvre de Picasso. Il apparaît dès la onzième année du peintre, et sa permanence est attestée par une trentaine d'oeuvres couvrant la période 1892-1959, qui forment l'axe principal de l'exposition "Corps crucifiés".

C'est en 1930 qu'est peinte la magistrale petite *Crucifixion* suivie, deux ans plus tard, par les treize magnifiques feuillets inspirés du retable d'Issenheim de Grünewald, conservé au musée d'Unterlinden, à Colmar. En 1959, se succèdent dans le deuxième carnet de "Toros y Toreros", vingt six dessins où fusionnent violemment les thèmes de la Crucifixion et ceux de la corrida.

L'exposition montre parallèlement une vingtaine de peintures d'artistes contemporains directement inspirés par ce thème de la Crucifixion. Seront ainsi rassemblées des oeuvres majeures de Francis Bacon, Otto Dix, Renato Guttuso, Graham Sutherland, Willem de Kooning et Antonio Saura. Pour la première fois sera présenté hors d'Angleterre, le fameux triptyque de Bacon *Three studies for figures at the base of a Crucifixion* de 1944, auquel l'artiste se référait encore quelques semaines avant de mourir.

Le manuscrit de l'*Apocalypse de Saint-Sever* de Beatus de Liebana, source première de Picasso, des planches d'anatomie de Bidloo et de Gamelin, des photos d'hystériques dans la posture du "crucifiement" prises par Albert Londe à la Salpêtrière, enfin un chemin de croix saint-sulpicien en terre cuite comme ceux qui ornaient les églises à la fin du XIXe siècle, rappelleront la dimension transcendante du supplice que l'Antiquité classique considérait comme le plus infamant qu'on puisse infliger à un être humain.

Dans "La Tête d'Obsidienne", André Malraux rapporte que Picasso lui avait dit comment la petite *Crucifixion* en 1930 l'avait mené au monumental *Guernica* de 1937 en révélant le sens qu'elle avait à ses yeux : "On peut exprimer la mort par le Tres de Mayo; ou par le crâne, on le fait depuis longtemps...mais pas par un accident d'auto." Picasso appelait thèmes la naissance, la grossesse, la souffrance, le meurtre, le couple, la mort, la révolte, peut-être le baiser. "Ils viennent de plus loin que la civilisation..." *Guernica* (...): "il y a l'énorme lanterne par terre, au centre. Elle, qu'est-ce qu'elle éclaire ? Le type aux bras dressés, le martyr. Vous regarderez bien : elle n'éclaire que lui. La lanterne, c'est la mort."

Il ajouta : "Ici, j'ai un squelette de chauve-souris, ailes étendues. C'est très joli, très fin. Je ne m'étais pas aperçu que c'est aussi une crucifixion, une crucifixion formidable..."

L'exposition sera ensuite présentée à Montréal, au musée des Beaux-Arts, du 25 mars au 16 mai 1993, puis en partie reprise à Colmar, par le musée d'Unterlinden, du 19 juin au 20 septembre 1993.

"CETTE CHOSE ADMIRABLE, LE PECHE..."

(EXTRAIT DU TEXTE DE JEAN CLAIR)

Il est difficile de réanimer l'iconographie de la Passion. La croix est sans doute l'objet le plus vulgarisé, le plus banalisé qui soit. En 1801, à Londres, Benjamin West, Thomas Bank et Richard Cosway, académiciens (c'est-à-dire s'occupant d'académies, autrement dit de la correction du corps nu), s'inquiétaient des inexactitudes anatomiques dans les représentations anciennes du Christ en croix. Ils connaissaient bien sûr la légende selon laquelle Michel-Ange aurait cloué un homme sur une croix pour en faire le dessin - et la vérité, qui, selon Vasari, était que pour réaliser le crucifix destiné à l'église du *Santo Spirito* de Florence et qu'on voit aujourd'hui à la *Casa Buonarotti*, le maître de la Sixtine aurait eu à disposition plusieurs chambres où des cadavres étaient disposés pour qu'il pût étudier leur anatomie. Ils demandèrent donc à l'éminent anatomiste Joseph Constantine Corpue, qui venait de publier sa *Description of the Muscles of the Human Body*, de les aider. L'opération eut lieu le 2 octobre 1801. A l'occasion d'une rixe entre soldats qui provoqua un mort, le corps encore chaud de ce dernier fut cloué sur une croix par le chirurgien de l'hôpital de Chelsea. Le cadavre refroidi, un plâtre fut moulé sous la direction de Thomas Banks, et l'on observa le résultat. Il apparut que le Christ était mort par suffocation, comme le montrait la forme de la cage thoracique. Mais le plus étonnant fut la remarque de Benjamin West : "Jamais auparavant, il n'avait vu *la main humaine*." Or le fait est qu'un peintre au moins, dans l'histoire passée, avait vu la main humaine : c'est Grünewald, dans le retable de Colmar. Nul doute qu'il avait vu des corps crucifiés et que ce que l'on croit être, dans son chef d'oeuvre, les élaborations d'un fantasme, ne sont que l'illustration la plus précise possible de ce que ses yeux avaient vu.

GRUNEWALD ET L'ART DU XXe SIECLE

(EXTRAIT DU TEXTE DE CHRISTIAN HECK)

Les treize dessins que Picasso réalise à Boisgeloup, entre le 17 septembre et le 21 octobre 1932, d'après la *Crucifixion* de Grünewald, peuvent étonner, tant par le choix du thème que par celui du modèle. La création contemporaine, ne s'est-elle pas délibérément éloignée des traditions religieuses et artistiques du monde occidental ? En réalité, le répertoire des oeuvres de notre époque influencées par les *Crucifixions* de Grünewald forme un énorme corpus, qui permet de voir dans les dessins de Picasso non une tentative isolée, mais un exemple - certes majeur, décisif - dans une véritable tradition du XXe siècle.

Si l'on observe que l'art du XXe siècle n'a pas cessé de questionner, en dehors de tout cadre religieux, le thème de la Crucifixion, et que cet art a également trouvé une source d'inspiration dans la peinture allemande de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, on comprendra que les *Crucifixions* de Grünewald, et en particulier celle du *Retable d'Issenheim*, aient pu constituer une référence fondamentale, un support majeur.

En effet, les *Crucifixions* de Grünewald portent une interrogation toujours vivante, immédiate, et qui ne cesse de faire vibrer les sensibilités.

En renonçant à un art d'équilibre et de mesure, en se détournant d'un réalisme pondéré, au profit de l'accumulation non réaliste de détails d'un naturalisme exacerbé, en privilégiant l'expression des émotions aux dépens du canon des figures, Grünewald anime sa peinture par l'association des extrêmes.

Si l'on comprend que l'oeuvre de Grünewald ait pu cristalliser un intérêt pour l'expression de la souffrance et de la mort à travers la Crucifixion, il faut noter aussi que ce mouvement a été particulier à l'art du XXe siècle. Grünewald est une redécouverte de l'histoire de l'art.

Pour que les *Crucifixions* de Grünewald puissent servir de modèles, encore faut-il que les artistes soient attirés par le thème lui-même. François Boespflug rappelait cependant récemment à quel point "*depuis l'expressionnisme, il saute aux yeux que l'image du Christ joue de nouveau un rôle capital dans l'art. On ne compte plus les peintres et sculpteurs ayant interprété le thème christique*". Soit pour en faire le signe de la condition humaine, écrasée mais librement assumée (Corinth, Falken, Knaupp, Rainer, Barlach ; des peintres "sombres", en général), soit pour y faire briller le signe du salut (Nolde, Rouault, Klee, Jawlensky) - l'antique symbole de la lumière faisant un retournement en force (Manessier, Rohlf) - soit enfin pour en faire le lieu d'une critique de la société (Grosz, Dix) ou de la religion (Ernst, Bacon, Magritte).

Les *Crucifixions* de Grünewald sont à la croisée de ce double mouvement d'intérêt pour le thème par excellence de l'expression du tragique, et pour l'art germanique ancien.

Dans son exploration de la souffrance, Francis Bacon utilise la peinture du passé comme une aide à l'expression la plus forte d'un désespoir marqué dans la chair même. Le seul lien formel précis semble être la reprise du linge qui cache les yeux du Christ, et que l'on retrouve sur la tête de la créature du panneau central du triptyque de 1944, de la Tate Gallery. Mais en dehors de l'influence de Picasso, que Bacon signale lui-même, une relation générale au *Retable d'Issenheim* a été évoquée pour ce triptyque, de même que l'admiration du peintre pour Grünewald, source d'inspiration régulière de son

oeuvre. Il est évident que les *Crucifixions* de Grünewald accumulent, comme aucune autre, l'obscurité, la chair déchirée et éclatée, et l'absence de toute espérance.

Trois précisions de Bacon, à propos de son intérêt pour le thème de la Crucifixion, aident à comprendre ce rapport au *Retable d'Issenheim* : *"L'art européen comprend un tel nombre de grandes peintures de la Crucifixion, que c'est une armature magnifique à laquelle vous pouvez relier toutes les sortes de sentiments et de sensations. On pourrait trouver curieux qu'une personne non religieuse prenne la Crucifixion, mais je pense que cela n'a rien à voir. Les grandes Crucifixions auxquelles on pense - on ne sait pas si elles ont été peintes par des hommes qui avaient des croyances religieuses"*.

Picasso regarde la peinture allemande ancienne, copiant souvent Cranach, s'enthousiasmant pour Altdorfer qu'il découvre dans un ouvrage. Sa curiosité personnelle incessante le pousse à puiser avec liberté dans les ouvrages et revues d'art.

"Le caractère areligieux de la Crucifixion de Picasso est extrême (...), le sens général de la composition peut être compris si l'on considère que l'artiste a abandonné sa position traditionnelle d'observateur et s'est mis à la place du protagoniste...".

La série des *Crucifixions* de Boisgeloup s'inscrit donc à la fois dans les propres recherches de Picasso, et dans cette tradition du XXe siècle du regard porté vers Grünewald. Mais, dans cet ensemble, elles forment un groupe à part, riche d'une diversité interne qu'il faut souligner.

GUTTUSO, CRUCIFIXION

(EXTRAIT DU TEXTE DE EMILIO CRISPOLTI)

Parmi les principaux tableaux de Guttuso, la célèbre *Crucifixion* de 1941 joue un rôle particulier. Récapitulation des expériences culturelles et éthiques de l'artiste au cours de la décennie, et préfiguration de ses développements futurs, cette oeuvre, plus que les autres, constitue en effet une étape fondamentale du parcours du peintre. Par ailleurs, elle représente un moment de conflit intense avec la culture artistique du début des années quarante. Ce tableau, mémorable par sa tension et sa complexité imaginative, figure parmi les témoignages les plus significatifs d'une volonté de résistance et de contestation dans le contexte européen de cette époque.

En octobre 1940, Guttuso écrit dans son journal : *"Je vais devoir peindre un tableau sur commande : deux mètres sur deux. C'est une affaire arrangée par Cairola. Le commanditaire veut une Crucifixion à placer en tête de lit. Comment fera-t-il pour tenir suspendue sur son sommeil la scène d'un supplice ? C'est une époque de guerres et de massacres : Abyssinie, gaz, potences, décapitations ; en Espagne, ailleurs. Je veux peindre ce supplice du Christ comme une scène d'aujourd'hui. Non pas dans le sens où le Christ meurt chaque jour sur la Croix pour expier nos péchés... mais comme symbole de tous ceux que l'on outrage, emprisonne, supplicie, à cause de leurs idées... les croix (les potences) élevées à l'intérieur d'une chambre. Les soldats et les chiens - les femmes éplorées, échevelées et à demi-vêtues - à la lumière d'une chandelle (la chandelle de Guernica ?). Des gens qui entrent et qui sortent... ou bien mettre l'accent sur le contraste. Le supplice parmi le peuple avec bateleurs et soldats - Cirque et massacre - Sous le soleil avec l'ouragan qui s'annonce...."*

Plus de dix ans après sa *Crucifixion*, Guttuso expliquait ce qu'il entendait par oeuvre d'art religieuse, aujourd'hui : *"la religiosité d'une oeuvre d'art est le fruit non pas tant du sentiment individuel, ni de la sincérité de l'inspiration individuelle, que de la participation à une conception générale du monde, qui se reflète dans l'oeuvre d'art (...). En 1940 j'ai essayé de peindre un tableau religieux ; l'Europe était en guerre et je voulais rapporter le supplice du Christ au drame de la guerre. La motivation de ce tableau était, à ma façon, humaine, et, dans un certain sens, religieuse. Il y avait dans ce tableau un désespoir, un cri, quelque chose que j'essayais d'expliquer à moi-même. Ma Crucifixion était un tableau hybride, de même que mes sentiments, à ce moment, étaient hybrides et incertains"*.

L'OEUVRE DE GRAHAM SUTHERLAND

(EXTRAIT DU TEXTE DE GIANFRANCO BRUNO)

Entre 1945 et 1946, alors qu'il travaille sur la thématique religieuse, Sutherland réfléchit à l'oeuvre de Grünevald "(...) j'estime ce peintre peut-être plus que tout autre, et le compte parmi les plus grands de tous les temps". Bien qu'il n'ait abordé la thématique religieuse que sur commande, Sutherland fait preuve d'un grand intérêt et d'un engagement profond pour la Déposition et la Crucifixion du Christ.

La réactualisation du thème dans la conscience de l'artiste s'effectue selon les procédés d'imitation de la nature : l'imagination récupère la valeur historique du thème en en retrouvant l'actualité à travers ses propres émotions. "*(...) je me rendis à la campagne - écrit-il - où, pour la première fois, je commençai à remarquer les buissons épineux et les structures des pointes qui lacéraient l'air. Je fis quelques dessins et, pendant l'exécution, un changement curieux intervint: en disposant les feuilles, les épines, tout en conservant leurs pointes, se transformèrent en quelque chose de nouveau qui délimitait un espace vital, une espèce de support pour une Crucifixion et une tête crucifiée*". En même temps, l'artiste peint des buissons tordus, avec, à leur sommité, un enchevêtrement d'épines.

"La Crucifixion m'attirait - écrit Sutherland - par sa dualité qui m'a toujours fasciné. C'est le thème le plus tragique et, cependant, il contient de manière inhérente la promesse du salut : c'est le symbole de l'instant d'équilibre précaire, l'espace infinitésimal entre blanc et noir ; c'est le moment où le ciel paraît magnifiquement bleu, mais - alors même qu'on remarque la qualité de ce bleu, superbe parce que susceptible de virer au noir à tout moment - se présente l'autre côté du miroir ; c'est le point d'équilibre d'où on peut tomber dans une mélancolie profonde ou au contraire accéder au plus grand bonheur.

Vous aurez peut-être remarqué que mes têtes couronnées d'épines se détachent sur un fond bleu ciel. J'aurais voulu représenter la Crucifixion sur un fond de ciel bleu. Les épines sont nées de l'idée d'une cruauté potentielle. Plus précisément, elles étaient pour moi la cruauté. J'ai donc cherché à rendre l'idée d'une double torsion - si on peut l'appeler ainsi - en plaçant les épines dans un cadre confortable : cieux bleus, herbe verte, croix enveloppées de tiédeur. Les cieux azurés peuvent en effet créer un effet extraordinairement horrifique ; le choix de la couleur que j'ai en fin de compte employée - un violet bleuâtre, traditionnellement la couleur de la mort - m'a été en partie dicté par la nécessité d'une harmonie avec des éléments déjà présents dans l'église".

Les *Standing Forms* représentent une puissante métaphore de la nature constamment interchangeable des formes de la vie : érigées en totem, elles renvoient parfois à la figure humaine, parfois au végétal, à l'insecte ou à la machine.

PICASSO / DE KOONING UN MEME GOUT POUR LE DESSIN

(EXTRAIT DU TEXTE DE CLAIRE STOULLIG)

"Je suis un peintre éclectique par chance. Je peux ouvrir n'importe quel livre de reproductions et y trouver une peinture par laquelle je pourrais être influencé... Maintenant je peux dire comme Manet qui disait "Oui, je suis influencé par tout le monde. Mais chaque fois que je mets les mains dans les poches, j'y trouve les doigts de quelqu'un d'autre".

Cette réflexion illustre ce que De Kooning nomme la *no-style position*, énoncée lors d'une conférence en 1950.

De Kooning aura examiné les dessins de Crucifixion de Picasso publiés dans le premier numéro du *Minotaure* en 1933. Picasso évoque à plusieurs reprises son sujet, soulignant l'interchangeabilité des manières de le construire, témoignant notamment de la fascination qu'exerce la plasticité des os.

Dans *Untitled, Women and Crucifixion*, si De Kooning se soumet à la structure traditionnelle de la scène, il prend ses distances avec le sujet, en attribuant à la figure du Christ un regard diabolique. Son audace se cristallise sur ce visage qui ressemble à ceux de ses portraits-autoportraits d'homme, exécutés au début des années 40; serait-ce, chez De Kooning, un désir d'identification à Dieu, l'artiste se considérant lui aussi comme un créateur? Ou est-ce une telle souffrance de peindre la figure, de réintégrer le sujet dans la peinture à un moment où il acquiert la réputation d'un grand artiste abstrait? Une volonté de réduire le sujet à une scène ordinaire, le Christ étant un homme comme les autres?

"UN DESASTRE SE PREPARE..."

Extrait de l'entretien de Francis Bacon avec Jean Clair
Mars 1992

Francis Bacon : Je sais que j'ai été très influencé par Picasso, surtout quand j'étais jeune - mais aujourd'hui on est tellement submergé par les reproductions qu'en fin de compte, on sait à peine par quoi on est influencé.

J.C. : Oui, mais après la guerre, dans les années quarante, ce n'était pas déjà comme ça ?

F.B. : Oh, non, ce n'était pas comme ça. A l'époque, c'était certainement l'influence de Picasso. Vous savez, pour moi, le plus grand artiste de ce siècle, c'est lui.

J.C. : Est-ce qu'il vous est arrivé de le rencontrer ?

F.B. : Non, je n'ai jamais rencontré quelqu'un de cette qualité, à part Giacometti. C'était sans aucun doute un homme absolument merveilleux. Je ne crois pas qu'on gagne quoi que ce soit à rencontrer quelqu'un.

J.C. : Sauf à des occasions très particulières.

F.B. : Oui, exactement. Je veux dire que si on les connaît très bien et qu'ils vous critiquent, en disant "faites ceci", "ne faites pas cela", ça peut vraiment vous aider.

J.C. : Et à propos de Picasso - étiez-vous plus intéressé par ses sculptures ou par ses peintures ?

F.B. : J'aime beaucoup les peintures. Mais j'aime aussi les sculptures. C'était un artiste tellement complet. Il a fait tellement de choses merveilleuses. Et même si dans tout ce qu'il a fait très tard, en matière de peinture, il y a beaucoup de choses que je n'apprécie pas beaucoup ; dans la dernière partie de sa vie, il y a beaucoup de dessins merveilleux, n'est-ce pas ?

J.C. : Surtout les autoportraits.

F.B. : Oui, ils sont extraordinaires. Et je me souviens, je ne sais pas comment c'est venu, je me souviens d'avoir discuté un jour avec Michel Leiris et Michel Leiris parlait du surréalisme. Et puis je ne sais comment, j'ai dit que oui, bien sûr, Picasso était le meilleur peintre surréaliste. Et il m'a répondu, bien sûr, qu'il n'avait rien à voir avec le surréalisme. Ce qui est sans doute vrai - il n'appartenait pas au "parti" des Surréalistes - mais peut-être qu'après tout les Espagnols sont foncièrement surréalistes. Peut-être que ça fait partie de - vous comprenez ce que je veux dire ? - de ce qu'on appelle le surréalisme.

J.C. : A cause de sa manière paroxystique de traiter la figure ? De sa proximité avec la mort ?

F.B. : Ca va toujours de pair chez tous les grands artistes.

J.C. : Vous avez déjà vu la *Crucifixion* de Picasso, de 1930 ?

F.B. : Vous savez, je ne l'ai jamais vue. Je n'ai vu qu'une reproduction. Chaque fois que je vais au musée Picasso, il y a toujours - vous devez tellement prêter - que c'est toujours... Je ne l'ai jamais vue - voilà. Mais les dessins ! Il y a quelques très beaux dessins autour de la *Crucifixion*.

J.C. : Oui, nous avons environ 13 dessins de 1932, qu'il semble avoir faits d'après Grünewald à Colmar.

F.B. : J'aime particulièrement celui où l'on voit un morceau de tissu, avec simplement une épingle à nourrice, ou quelque chose comme ça. Je trouve qu'il y en a des beaux parmi ceux-là. Il y a énormément de choses de Picasso que je n'aime pas du tout. Comme par exemple ses versions de *Las Meninas*, que je n'aime pas du tout.

J.C. : Pourquoi ? Vous pensez qu'elles sont trop formelles ?

F.B. : Je pense que... Bon, on pourrait dire que c'est toujours un jeu entre... Je trouve que c'est une chose tellement parfaite, qu'on n'aurait rien dû faire avec *Las Meninas*.

J.C. : On ne peut rien ajouter ? Transformer ?

F.B. : Exactement. C'est comme les choses stupides que j'ai essayé de faire moi-même un jour, à partir de ce grand Pape de Velasquez. Et c'était vraiment très stupide, parce qu'on ne peut rien ajouter à quelque chose d'aussi parfait. Je regrette encore beaucoup d'avoir fait ces tableaux. Je les déteste.

J.C. : Ils sont considérés comme vos chefs-d'oeuvre.

F.B. : Eh bien, je n'aime pas... Je ne pense pas qu'ils fonctionnent - pour moi. Je regrette toujours beaucoup de les avoir faits, je dois dire.

J.C. : Pourquoi ?

F.B. : Eh bien, vous voyez, je crois que c'est tellement un chef-d'oeuvre en soi, qu'on ne peut absolument rien faire. En fait, si quelqu'un essaie - c'est simplement parce que c'est si remarquable, je suppose que si on essaie de faire quelque chose avec, d'aller plus loin, c'est impossible, bien entendu.

J.C. : Pour revenir à la *Crucifixion*, pensez-vous que vous pourriez ajouter quelque chose à une scène que l'on représente depuis, je ne sais pas, presque 2000 ans ?

F.B. : Je pense que c'est stupide de faire ça, mais il y a une des images de la *Crucifixion*, la figure sur la croix, qui figure au musée Guggenheim ; que j'aime toujours - le panneau...

J.C. : Vous pensez au premier panneau ?

F.B. : Non, au troisième, en fait.

J.C. : Ah, oui, le volet de droite.

F.B. : Je ne sais pas si vous voyez celui que je veux dire... J'ai bien aimé celui-là (*montre la reproduction*).

J.C. : Mais nous nous éloignons de la Crucifixion elle-même avec ce troisième panneau. C'est plus qu'une Crucifixion, c'est presque un massacre, une boucherie, de viande et de chair pilée.

F.B. : Bon, mais c'est ça la Crucifixion, après tout ?

J.C. : Je ne sais pas.

F.B. : Alors, ce n'était pas ça d'après vous ?

J.C. : Pendant longtemps, non, parce que c'était une image si douceuse, oui douceuse - je ne trouve aucun autre mot.

F.B. : Vous pensez que c'est doux ?

J.C. : En fait, non, mais tant qu'on n'a pas fait soi-même des expériences très violentes, on ne peut pas comprendre ce qu'est cet homme sur la croix autrement que comme une figure abstraite. C'est une chose très banale, on porte ça sur la poitrine, sur le corps, comme un bibelot, par exemple, un bijou.

F.B. : Exactement. c'est tout à fait vrai. Et donc, d'une certaine manière, bien sûr... Avez-vous été élevé comme un catholique ? Bien entendu, vous comprenez, il est inévitable qu'on voit les choses sous cet angle, vous ne croyez pas ? Vous comprenez, d'après la manière dont on a été élevé. On y pense de cette façon, mais en fait, on ne peut rien imaginer qui soit plus barbare que la Crucifixion, et que cette manière précise de tuer quelqu'un.

CRUCIFIXIONS

(EXTRAIT DU TEXTE DE PHILIPPE SOLLERS)

Qui a pu croire que cette histoire de crucifixion était terminée et bouclée ? Qu'elle relevait désormais du Musée ? La voici reparue, transformée, chez au moins trois spécialistes du mouvement et du spasme subjectif : Picasso, De Kooning, Bacon. Chacun à sa façon, ils vont chercher cette croix de la représentation, ils la sortent du poncif où on a voulu la fixer. Plus rien à voir avec l'ostentation frontale proposée à la gèneuflexion ou à la méditation d'une collectivité : il s'agit ici d'une expérience personnelle obligée d'inventer le code où elle se déroule. C'est pourtant bien de crucifixion qu'il est question, pas d'autre chose. Simplement, l'épreuve est réactivée, déplacée, les coordonnées ne sont plus les mêmes, un autre vertige est à l'oeuvre. On reprend le drame par l'intérieur, et peu importe qu'une telle transgression paraisse un blasphème à ceux qui ont pris une assurance sur la souffrance devenue cliché ou à ceux qui ne peuvent pas voir (tradition ou timidité) un crucifix en peinture. Personne n'est content ? Tout le monde est troublé ? Voilà l'art.

LISTE DES OEUVRES EXPOSEES

Manuscrit de l'Abbaye de Saint-Sever
Fac Simile
Bibliothèque Nationale, Paris

Main écorchée
Anonyme XIe siècle, plâtre à l'échelle
Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris

Chemin de croix
12 pièces, terre cuite, 19e siècle
Collection particulière

Francis Bacon
Three studies for figures at the base of a Crucifixion, 1944
Huile et pastel sur panneau, triptyque
Tate Gallery, Londres

Fragment of Crucifixion, 1950
Huile et ouate sur toile
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

Goard Bildloo
Anatomia Humani Corporis, 1685
Planches-imprimé, peau de veau, papier
Bibliothèque inter-universitaire de médecine, Paris

Otto Dix
Le rêve de la Sadiste, 1922
Aquarelle
Paris, collection particulière

Jacques Gamelin
Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie, 1779
Imprimé, peau de veau, papier
Bibliothèque inter-universitaire de médecine, Paris

Renato Guttuso
Crocefissione, 1940
Huile sur toile
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome

Jeandel
Photographies, 1890-1900
Musée d'Orsay

Willem de Kooning
The jolly Crucifixion, 1972
Dessin au fusain
Paris, Collection particulière

Untitled 1966
2 dessins, fusain sur papier
Collection particulière, New York

Untitled Crucifixion
1966, fusain
Collection particulière, New York

Albert Londe
Hystérique (posture de crucifiement)
Photos, vers 1885
Paris, collection particulière

Pablo Picasso

La Crucifixion, 1930
Huile sur contreplaqué
Musée Picasso, Paris

Le Christ devant Pilate, 1896
Plume et encre brune
Musée Picasso, Paris

Femme en prière au chevet d'un enfant, 1899
Crayon noir
Musée Picasso, Paris

Feuille d'études : tête de Christ, vieille femme assise, profil de femme et main tenant un pinceau, début 1901
Encre de Chine et pastel
Musée Picasso, Paris

Christ en croix, 1902
Mine de plomb
Musée Picasso, Paris

Crucifixion et étreintes, 1903
Mine de plomb et rehauts de crayon bleu
Musée Picasso, Paris

Crucifixion, 1915-1918
Mine de plomb
Musée Picasso, Paris

Crucifixion, 1917
Mine de plomb
Musée Picasso, Paris

Etude pour une Crucifixion : cavalier à la lance, 1917
2 dessins, mine de plomb
Musée Picasso, Paris

Feuilles d'études, 1929
2 dessins, mine de plomb
Musée Picasso, Paris

La Crucifixion, 17/9/1932
2 dessins, encre de Chine
Musée Picasso, Paris

La Crucifixion, 19/9/1932
4 dessins, encre de Chine et frottage
Musée Picasso, Paris

La Crucifixion, 4/10/1932
2 dessins, encre de Chine
Musée Picasso, Paris

La Crucifixion, 7/10/1932
4 dessins, plume et encre de Chine
Musée Picasso, Paris

La Crucifixion, 21/10/1932
4 dessins, plume et encre de Chine
Musée Picasso, Paris

Feuille d'études : larmes, 1937
Plume et encre brune au verso d'une enveloppe
Musée Picasso, Paris

Feuille d'études : la femme qui pleure, 1937
Plume et encre de Chine
Musée Picasso, Paris

La femme qui pleure, 1937
Musée Picasso, Paris

La Crucifixion, 1938
Plume et encre de Chine
Musée Picasso, Paris

Le Portement de croix d'après le retable de Saint-Thomas de maître Francke, 1951
Musée Picasso, Paris

Toros y toreros, 1961
Musée Picasso, Paris

La Corunya, 1892
Mine de plomb/papier
Musée Picasso, Barcelone

Cristo crucificado, 1896-97
Huile sur toile
Musée Picasso, Barcelone

Antonio Saura
Crucifixion, 1979
Huile sur toile
Centro Reina Sofia, Madrid

Graham Sutherland
Standing form II, 1952
Huile sur toile
Centro Reina Sofia, Madrid

LISTE DES DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES DISPONIBLES POUR LA PRESSE

CORPS CRUCIFIES

18 Novembre 1992 - 1er Mars 1993

+ diapositives * noir et blanc

+ * 1

Francis Bacon

Three studies for figures at the base of a Crucifixion, 1944
Huile et pastel sur panneau
Tate Gallery, Londres

+ * A

Francis Bacon

Three studies for figures at the base of a Crucifixion, 1944 (Détail)

+ * B

Francis Bacon

Three studies for figures at the base of a Crucifixion, 1944 (détail)

+ * C

Francis Bacon

Three studies for figures at the base of a Crucifixion, 1944 (détail)

+ * D

Willem de Kooning

The jolly Crucifixion
Fusain
Collection particulière, Paris
Photo ; Béatrice Hatala

+ E

Graham Sutherland

Standing form II, 1952
Huile sur toile
Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

+ * F

Antonio Saura

Crucifixion, 1979
Huile sur toile
Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

+ * G

Pablo Picasso

La Crucifixion, février 1930

Huile sur contreplaqué

Musée Picasso, Paris

+ * H

Pablo Picasso

La Crucifixion

Boisgeloup, 17 septembre 1932

encre de Chine

Musée Picasso, Paris

+ I

Pablo Picasso

La Crucifixion

Boisgeloup, 19 septembre 1932

encre de Chine

Musée Picasso, Paris

+ * J

Pablo Picasso

La Crucifixion

Boisgeloup, 7 octobre 1932

plume et encre de Chine

Musée Picasso, Paris

+ K

Pablo Picasso

La Crucifixion

Boisgeloup, 21 août 1938

plume et encre de Chine

Musée Picasso, Paris

+* L

Renato Guttuso

Crocefissione, 1940

Huile sur toile

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome

