

## Andrea Mantegna, *Le Christ Mort*.



### Sources

- *Andrea Mantegna*, <http://www.wikipedia.org>, site de l'Encyclopédie libre.
- *André Mantegna*, <http://www.sindone.org>, site de l'Église catholique italienne.
- BÄTZNER Nike, *Andrea Mantegna 1460/31-1506*, Könemann, 1998.
- BONNEFOY Yves et GARAVAGLIA Niny, *Tout l'œuvre peint de Mantegna*, Flammarion, Paris, 1978.
- CANTALAMESSA Raniero, *Troisième méditation de Carême*, Zenit, Vatican, 2006.
- *La peinture pense*, <http://accordphilo.free.fr>, site de Philosophie.
- *Le « Christ mort » de Mantegna à Mantoue et « l'Annonciation » de Léonard au Japon*, in *La tribune de l'art*, Paris, septembre 2006.
- LEUPIN Alexandre, *Phallophanies : la chair et le sacré*, Éditions du Regard, Paris, 2000.
- LEGRAND Gérard, *L'art de la renaissance*, Larousse, Paris, 2006.
- *Mantegna*, <http://www.wga.hu>, site de reproductions d'œuvres d'art.

Andrea Mantegna, Le Christ Mort

Art des Temps Modernes – 3 novembre 2006

Par A. ROUILLAC, corrections de M. LORA Licence d'Histoire de l'Art – Université Paris I

- MICHEL François Bernard (dir.), *L'Homme, de l'anatomie aux arts* plastiques, in *Lettre de l'Académie des Beaux-arts*, Institut de France, Paris, printemps 2005.

## Introduction

*Le Christ mort* d'Andrea Mantegna (1430/31, 1506) est l'une des œuvres les plus mystérieuses de cet artiste du Nord de l'Italie, à la Renaissance. Cinq siècles plus tard elle continue de susciter interrogations, polémiques, inspirations et voire mêmes vocations.

Andrea Mantegna est né vers 1430/31 à Isola di Carturo, dans le giron de Venise. A l'âge de onze ans il entre dans l'atelier de Francesco Squarcione, à Padoue. Il devient rapidement l'un des élèves favori de son maître qui l'adopte. Il réalise à dix-sept ans son premier autel autonome. Il épouse cinq ans plus tard Nicolosia, la fille de Jacopo Bellini, peintre de Venise. Vers 1459 il entre au service de la cour des Gonzague, à Mantoue. Il y travaille entre autre le décor de *La chambre des époux*, un cycle de fresque en trompe l'œil. Trente ans plus tard il est au service du pape Innocent VII. Il vit à Rome pour quelques années, avant de revenir au service des Gonzague à Mantoue, où il meurt en 1506. Il laisse derrière lui de nombreux chefs d'œuvres de commande, comme *La Madone de la Victoire* (1496) ou le *Triomphe de César* (1484-1495). L'inventaire réalisé par son fils Ludovico dans son atelier à sa mort relève la présence d'un *Christ en raccourci*, inconnu jusqu'alors.

Les dimensions de cette détrempe sur toile sont de 66 x 81 cm. Le tableau est appelé *Christ mort*, mais aussi *Déploration sur le Christ mort*, ou encore *Christ en raccourci*, sans qu'on connaisse au juste sa destination originelle : œuvre personnelle de l'artiste réalisée pour sa chapelle funéraire ou œuvre de commande ? Andreas Prater a supposé que le commettant était le cardinal Bessarion (1403-1472), qui fut un défenseur zélé de la Croisade contre les Turcs. Ceux-ci avaient conquis Constantinople en 1453, où était en effet conservée la relique de la « pierre de l'onction » représentée sur ce tableau.

Les historiens de l'art se disputent quant à eux sur les dates de réalisation de ce tableau : période padouane (Yriarte) ou plus tardive (Fiocco et Beranson), elle ne peut pas avoir été exécutée après 1490 (Longhi). Certains la datent de 1475 (Arslan et Ragghianti) ou jugent qu'elle a été commencée entre 1478 et 1485 (Camesasca). Enfin, Tietze-Conrat, contredite par Cipriani, mais suivie par Bottari, soutient que les figures de pleurants sont une adjonction ultérieure<sup>1</sup>.

Acheté par le cardinal Sigismondo, elle disparaît après le sac de Mantoue en 1630. On la retrouve alors dans les collections de Louis XIV à Versailles, où le Bernin l'admire. Nouvelle disparition lors de la Révolution française, elle semble avoir été achetée en France au début du 19<sup>ème</sup> siècle, peu de temps avant d'entrer à la Pinacoteca di Brera (1824) avec la collection de Giuseppe Bossi. Cette généalogie est contestée par certains historiens de l'art (Yriarte). L'œuvre est aujourd'hui visible à la Pinacothèque de Brera à Milan. Son prêt en septembre 2006 à Mantoue pour commémorer le cinquième centenaire de la disparition de Mantegna a suscité une polémique nationale en Italie.

Commentaire : Bien

Le *Christ mort* a interpellé ses contemporains et continue d'interpeller aujourd'hui. Il a interpellé au 16<sup>ème</sup> siècle car pour la première fois le corps du Christ était représenté dans son humanité, avec un souci évident du détail anatomique. Mantegna a ainsi ouvert la voie à des artistes comme Holbein le Jeune (Annexe 1). Le *Christ mort* a aussi interpellé car Mantegna a appliqué au corps humain les leçons d'Alberti sur la perspective. De nombreux peintres s'y sont ensuite à leurs tours prêtés, que ce soit Carracci (Annexe 2) ou Rembrandt (Annexe 3).

<sup>1</sup> BONNEFOY Yves et GARAVAGLIA Niny, *Tout l'œuvre peint de Mantegna*, Flammarion, Paris, 1978.

Enfin il interpelle toujours aujourd'hui. En témoigne une prédication de Carême devant le pape Benoît XVI au Vatican en avril 2006. Le comparant au Suaire de Turin le père Cantalamessa s'est en effet indigné : « *La théologie nous dit qu'à la mort du Christ son âme s'est séparée de son corps, comme dans le cas de tout homme qui meurt, mais sa divinité est restée unie aussi bien à son âme qu'à son corps. Le Saint Suaire est la plus parfaite représentation de ce mystère christologique. (...) Pour s'en rendre compte il suffit de comparer le Saint Suaire avec d'autres représentations du Christ mort réalisées par des artistes humains, comme par exemple le Christ mort de Mantegna et plus encore celui de Holbein le Jeune, au Musée de Bâle, qui représente le corps du Christ dans toute la rigidité de la mort et le début de la décomposition des membres. Devant cette image – disait Dostoïevski qui l'avait longuement contemplée lors d'un voyage – on peut facilement perdre la foi ; devant le Saint Suaire, au contraire, on peut trouver la foi, ou la retrouver si on l'a perdue.* »<sup>2</sup>

Puisque les historiens de l'art ne s'accordent ni sur l'origine ni sur la destination de ce chef d'oeuvre, c'est à la lumière des cinq siècles de controverses que suscite cette œuvre que la volonté de l'artiste peut être éclairée : *Le Christ Mort* de Mantegna est-il une simple *déploration* propice à une leçon d'anatomie (I), ou plutôt une puissante œuvre de foi détournant les leçons de la perspective, pour un ode à la résurrection et à la vie (II) ?

---

<sup>2</sup> CANTALAMESSA Raniero, *Troisième méditation de Carême* (prononcée en présence du pape Benoît XVI et de la curie, dans la chapelle *Redemptoris Mater* du palais apostolique), Zenit, Vatican, 2006.

## I. *Déploration sur le Christ mort*: une leçon d'anatomie ?

### A. Analyse plastique d'un thème religieux : *Déploration sur le Christ mort*

#### 1. L'effet narratif chronologique du format rectangulaire est redoublé par la quadrature de la pierre de l'onction

Le format rectangulaire et horizontal de cette toile de taille moyenne est propice à narrer un épisode ou une histoire. Si tant est qu'on puisse donner un sens de lecture chronologique à cette déploration, on pourrait la lire de gauche à droite : dans un premier temps trois personnages pleurent le Christ mort (déploration), puis le Christ lui-même est allongé sur le dos, de face, sur la table de l'onction, avec sur la droite de la table un vase d'onguents qui serviront à embaumer son corps. Enfin la porte du tombeau, ouverte sur le noir, est située en haut à droite.

Le cadre rectangulaire du tableau est rappelé par le cadre de la table de l'onction sur laquelle le Christ est couché, centré au centre de cette pierre. La pierre, ou table, de l'onction est la pierre sur laquelle le corps du Christ a été déposé à la descente de la croix. C'est sur cette pierre que le corps du Christ sera lié « de linge avec les aromates, selon le mode de sépulture en usage chez les Juifs<sup>3</sup> ». Puis, il sera transféré dans un tombeau neuf creusé dans le roc. La répétition du cadre de la toile par les bords de la pierre redouble donc la sensation temporelle de ce moment particulier. Le visage du Christ, les yeux fermés, légèrement tournés vers la droite et vers la porte ouverte sur le tombeau montre l'étape suivante : l'enterrement.

#### 2. Le cadrage serré invite le spectateur à pleurer le Christ

Cet effet narratif est renforcé par l'effet participatif du cadrage très serré de l'œuvre. Tant les personnages pleurant le Christ sur la gauche, que l'auréole du Christ en haut, ses pieds en bas et la pierre de l'onction à droite sont coupés et hors du champ visuel. Ce cadrage serré renforce l'impression de proximité pour le spectateur, qui est ainsi transposé sur le même plan que les pleurants, au pied du Christ dont il voit la plante au premier plan. En prenant un point de vue plus élevé sur la scène, Mantegna amène le spectateur à baisser ses yeux quand il regarde le tableau, comme s'il était lui-même au chevet du Christ.

#### 3. La composition s'équilibre autour du sexe du Christ

Le Christ est placé au centre du tableau, et aussi au centre de la pierre de l'onction. Allongé sur le dos, il est face au spectateur ; un linge blanc est jeté sur son bas ventre et sur ses cuisses. À gauche, deux ou trois personnages pleurent le mort, cachant le haut de la pierre de l'onction. À droite la pierre offre sa surface vide. À peine observe-t-on un vas à onguents à côté d'un coussin rouge sur lequel repose la tête du Christ. À droite de la pierre il n'y a pas de personnage. On voit le sol en brique (ou en terre), et une ouverture sur le noir. La pierre d'onction est aussi à nue au bas du tableau, là où ni le linge ni les jambes du Christ ne la recouvrent. La zone de gauche avec les personnages tranche donc par sa richesse iconographique avec la zone de droite, qui semble vide et sombre. Certains historiens de l'art ont même imaginé que ces personnages avaient été ajoutés dans un deuxième temps. Toutefois, la grande présence du Christ mort au centre du tableau, avec la couleur pâle de sa peau et le blanc lumineux du linge estompe toute impression de déséquilibre dans l'occupation de l'espace autour du corps mort.

---

<sup>3</sup> Jean, 19 38-42

En traçant des lignes horizontales, verticales et diagonales tant dans le cadre de la toile que dans celui formé par la pierre de l'onction, on réalise que ce tableau a été dessiné et s'équilibre autour du sexe du Christ. On devine un pénis sous le linceul mortuaire, dont les plis se répètent cinq fois en écho du sexe divin. Le tableau est donc composé autour du sexe, mais celui-ci n'est pas le centre de la tension spatiale dans l'œuvre.

#### 4. L'espace est transcendé par le raccourci du Christ

Le Christ a le regard tourné vers sa gauche (la droite du tableau), cachant sa face aux pleurant à gauche. Le premier personnage, Saint Jean le plus proche du spectateur, regarde en direction de la tête de Jésus. Le second, la Vierge Marie, a le regard dirigé vers le corps de son fils mort. Il n'y a donc aucune tension symbolique ou artistique autour du pénis. Au contraire, l'élément qui se dégage est le haut du corps du Christ, qui semble bombé et musclé, prêt à se relever. Les yeux fermés confirment cependant que le Christ est mort.

L'audace de ce tableau a été de représenter une vue « en raccourci du Christ », c'est-à-dire en perspective. C'est la première fois qu'un personnage est représenté allongé de face. Cette prouesse est possible grâce aux expériences menées par Brunelleschi à Florence, et théorisées par Alberti dans son traité *de Pictura*. De nombreux autres peintres s'essaieront à cet exercice, que ce soit Rembrandt avec son *Anatomie du docteur Joan Deyman* (annexe 3) et Annibale Carracci avec *Le cadavre du Christ* (annexe 2).

Une opération semblable a été attribuée à l'école d'Andréa Mantegna à la fin du 15<sup>ème</sup> siècle. Le sujet profane représente *Cupidon et Nymphe endormie* (annexe 4). Cupidon est représenté lui aussi en raccourci, le dessin est plus lourd et le petit dieu de l'amour dort après ses ébats. La confrontation entre le corps de Cupidon en raccourci, et celui de la nymphe de profil est une belle illustration de l'application des théories de la perspective architecturale à la représentation du corps humain.

#### 5. Le vermillon de la pierre de l'onction tranche avec la pâleur du corps vidé de son sang

Les couleurs utilisées dans cette œuvre sont très sobres, et limitées à des tons de rouges (pour la table d'onction et le coussin sur lequel repose la tête du Christ), de blanc (pour le linge qui recouvre le bas du corps), de teinte blanchâtre et verdâtre (pour le corps du Christ), plus roses pour celles de personnages qui le pleurent, de bleu (pour le manteau de la vierge à gauche) et enfin de noir pour le mur au fond et la porte ouverte sur le tombeau.

Le fond sombre permet à la scène de la déploration de ressortir nettement. Les teintes vivantes des personnages à gauche contrastent avec la pâleur du corps du Christ mort. La pâleur de ce corps, vidé de son sang, contraste surtout avec le vermillon strié de veines blanches de la pierre de l'onction, comme si elle s'était gorgée du sang dont le Christ s'est vidé. A cet égard le contraste est saisissant, il renforce l'aspect dramatique de la scène, et incite à penser que cette pierre rouge pourrait très bien avoir été à l'origine du tableau. Elle a en effet disparu lors de la prise de Constantinople par les Turcs en 1453 ; certains à Rome prêchent la croisade pour récupérer cette relique en particulier. Le pape Pie II lui-même prêche la croisade contre les Turcs, lors d'un congrès à Mantoue vers 1459/60.

#### 6. Une lumière crépusculaire nimbe la déploration du Dieu

La lumière vient de la droite du tableau, un peu en hauteur. On la reconnaît aux ombres sous le menton du Christ, à son côté droit (gauche du tableau) plongé dans l'ombre, et aux taches de lumière qui couvrent la partie de pierre laissée nue sur la droite. Une distinction doit être faite pour les personnages sur le côté gauche, qui semblent directement éclairés par cette lumière, et dont les couleurs apparaissent automatiquement plus chaudes. Le Christ, au contraire, et la pierre sont comme enveloppés d'un voile assombrissant.

Quelle est la source de cette lumière ? L'évangile de Jean dont est tirée cette scène (voir plus bas) indique qu'elle aurait pu se dérouler dans un jardin, le soir de la Passion. La scène se déroulerait donc en extérieur, sans lumière artificielle. Le visage du Christ serait ainsi tourné vers l'ouest, là où le soleil se couche. La douceur et l'irrégularité de l'éclairage viendraient de ce fait de l'ambiance crépusculaire. Sur la base de cette supposition on peut noter que le tombeau serait représenté ouvert vers le nord

## 7. Les personnages sont trois intimes pour pleurer le Christ

Le Christ est allongé sur la pierre de l'onction, où son corps sera enduit d'onguents comme le veut la tradition juive<sup>4</sup>. La scène se situe au moment de la déploration, quand les proches du défunt le pleurent, avant de l'embaumer et de le mettre au tombeau. C'est pourquoi, toujours selon la tradition juive, aucun des personnages ne tient ou ne touche le mort.

On reconnaît nettement deux personnages alignés sur le côté gauche en haut du tableau. On en devine derrière eux un troisième. Le premier des personnages, les mains jointes en signe de prières, et les traits tirés par la douleur, a le visage coupé comme un masque. C'est l'évangéliste Saint Jean. Se décrivant comme le « disciple que Jésus aimait », il est le seul des douze apôtres au pied de la Croix lors de la crucifixion, avec entre autre Marie la mère du Christ, et Marie de Magdala. C'est sur la croix que le Christ dit à sa mère : « *Femme voici ton fils*. Puis il dit au disciple : *Voici ta mère*.<sup>5</sup> » Ce passage de l'évangile est considéré comme le don que fait Jésus de sa mère à l'Église. Le deuxième personnage est la Vierge Marie, la mère du Christ. Voilée, elle sèche ses larmes que l'on voit couler sur le côté droit de son visage. Elle essuie son œil gauche avec un tissu. Derrière elle se trouve un autre personnage qu'on devine être Marie-Madeleine ou Marie de Magdala, une amie du Christ très populaire à la Renaissance. Elle est le symbole de l'Amour des hommes pour le Christ. Il s'agit donc de trois intimes, qui étaient présents au pied de la croix à l'étape précédent, réunit pour cette déploration.

## 8. La boîte de myrrhe permet de situer le récit chez Saint Jean

La composition du tableau est d'une très grande sobriété. Trois objets seulement figurent sur la toile : un coussin, une auréole et une boîte d'onguents. Le coussin rouge est placé derrière la tête du Christ, qu'il maintient relevée au dessus du torse. Elle permet ainsi au spectateur de voir dépasser la tête au dessus du corps. Au dessus de la tête se trouve aussi l'auréole du Christ. Ici l'auréole est traitée en transparence, elle n'est pas remplie à la feuille d'or, comme dans l'art médiéval. Elle est au contraire une démonstration de maestria par Mantegna, qui montre combien il maîtrise son travail : elle apparaît et disparaît entre les cheveux et le coussin sans qu'on s'en rende compte, évanescence. Elle indique la divinité du personnage, sans s'imposer brutalement, et suggérant la disparition de celui-ci.

La présence de la boîte d'onguents est relatée diversement dans les évangiles. Pour Jean c'est un disciple, Nicodème, qui a apporté « un mélange de myrrhe et d'aloès, d'environ cent livre<sup>6</sup> ». Ce mélange a servi à embaumer le Christ avant de l'ensevelir. Pour Luc, les femmes ont préparé « aromates et parfum<sup>7</sup> » avant le sabbat et ont attendu la fin du sabbat pour aller embaumer le corps du Christ. Pour Marc enfin, le Christ a été enseveli dans un linge sans être embaumé. A la fin du sabbat les femmes « achetèrent des aromates pour aller

<sup>4</sup> Luc, **23** 55-56

<sup>5</sup> Jean, **19** 25-27.

<sup>6</sup> Jean, **19** 38-2

<sup>7</sup> Luc, **6** 56

oindre le corps.<sup>8</sup> » Il s'agit manifestement de l'évangile selon Saint Jean qui est donc relaté ici, car le récit des autres ne permet pas de concevoir une scène de déploration en présence de cette boîte d'onguent. En effet c'est quand les femmes sont revenues après le sabbat qu'elles ont trouvé le tombeau vide.

## B. Les relations entre l'art et la science (anatomie) depuis la Renaissance

### 1. La statuaire, première source d'inspiration de Mantegna

Mantegna a découvert la statuaire antique chez son premier maître, Squarcione, qui collectionnait les antiques. Mantegna a à son tour réuni une collection de statues, qui fut offerte par la ville de Mantoue à Charles Quint lorsqu'il la visita en 1530. Il est singulier de noter que c'est l'année de la mort de Mantegna, en 1506 qu'à été découvert à Rome le plus important groupe de figure de l'antiquité : *Laocoon*. Mantegna s'est aussi inspiré des sculptures de Donatello, qu'il a découvert à Padoue, notamment lors de la pose de sa statue équestre *Gatamelatta* en 1453, sur la place devant l'église Saint Antoine. Mantegna développe un goût prononcé pour la statuaire antique, qu'il considère plus belle que la nature. On reconnaît ses toiles (le *Christ mort* en particulier) au plissé et au drapé des vêtements modelé suivant la technique du linge mouillé, directement tirée de l'antiquité.

Dans ce Christ mort, le drap, comme si il était mouillé, suit les formes aussi bien du corps que de la dalle. La figure du Christ semble être ciselé : le corps, le drap et la pierre semble être fait du même matériaux.<sup>9</sup> On dit d'ailleurs de Mantegna qu'il « sculptait le marbre avec le pinceau ». Connaissant les représentations du corps humain et l'harmonie des corps grâce aux statues, Mantegna représente ici un Christ plus vrai que nature, avec un torse bombé, une barre abdominale musclée et des tétons saillants. Le linge qui s'intercale entre le corps et la pierre au dessous, puis qui revient cacher le bas du corps du Christ est l'objet d'une autre preuve de maîtrise artistique. Il rappelle tant le suaire que le *subligar*, le voile de décence de la crucifixion Ses plis et replis, ses plissés, ce qu'il cache et ce qu'il montre sont parfaitement maîtrisés, dans un effet dramatique réussi.

### 2. Les progrès de la médecine influencent les représentations artistiques du corps humain

La Renaissance est l'occasion d'une redécouverte du corps humain par la statuaire, mais aussi par les progrès de la médecine, avec la libéralisation de l'autopsie. Les premières dissections avaient été pratiquées à Alexandrie, au 3<sup>ème</sup> siècle, avant qu'un interdit impose ensuite son emprise quinze siècles durant. Si le premier manuel d'anatomie date de 1136, *Anathomia*, par Mondino de Liuzzi, c'est Gui de Chauliac qui obtient des papes installés à Avignon l'autorisation de disséquer des cadavres, et qui publie en 1365 son *Guidon de la Grande Chirurgie*. De retour à Rome les papes permirent aux artistes italiens qui les côtoyaient et dont ils étaient les mécènes de disséquer avant de sculpter ou de peindre<sup>10</sup>. Vitruve a alors codifié les proportions anatomiques, et l'Académie florentine de dessin institué un enseignement obligatoire de l'anatomie dont on largement bénéficié Pollaiuolo, Verrocchio, Donatello ou Raphaël. Léonard de Vinci ne se disait-il pas « *pintura anatomista* », disséquant trente cadavres en vingt-huit ans ? En 1543, Vésale publie à Bâle *De humani*

<sup>8</sup> Marc, 161

<sup>9</sup> BÄTZNER Nike, *Andrea Mantegna 1460/31-1506*, Könemann, 1998.

<sup>10</sup> MICHEL François Bernard (dir.), *L'Homme, de l'anatomie aux arts plastiques*, in *Lettre de l'Académie des Beaux-arts*, Institut de France, Paris, printemps 2005.

*corporis fabrica* qui marquera les représentations artistiques du corps humain pour de longs siècles. Il faut attendre le 20<sup>ème</sup> siècle, avec l'apparition de la radiologie, scanner et IRM pour que les artistes imaginent une nouvelle façon de représenter le corps humain, comme Yves Klein (annexe 5), puis la découverte de la bio anatomie avec la représentation de l'infiniment petit par Moore ou Brancusi (annexe 6). Ces œuvres sont aujourd'hui rapprochées de celle du Christ mort de Mantegna, au point qu'un concours du CAPES 2005 en demande une comparaison.

Mantegna a très certainement profité des progrès liés à la dissection. Non seulement il a pu compléter sa connaissance des proportions liée à la statuaire, mais aussi il a pu observer et apprendre à représenter la chair telle qu'elle est. C'est un des autres tours de force de cette toile, que la représentation des trous laissés par les clous dans la chair des pieds et des mains du Christ mort. La chair est ouverte, les clous ont été retirés, la peau est déchirée, plus transparente que l'auréole ; toute trace de sang a disparue : il ne reste que la chair nue, blanche et vidée de son sang. C'est cette représentation scientifique du corps du Christ qui semble choquer le plus le prêcheur du Vatican au 21<sup>ème</sup> siècle. La rapprochant du Christ mort de Holbein le jeune (annexe 1) il craint que la mise à nue de la chair d'une façon si réaliste soit une épreuve trop dure qui puisse faire vaciller le croyant.

Si le *Christ mort* de Mantegna est une remarquable leçon d'anatomie appliquée avec talent à une scène religieuse à laquelle le spectateur est intuitivement invité par la maestria du peintre, cette œuvre est aussi et surtout un témoignage de Foi qui ne se contente pas de pleurer la mort de Dieu fait homme mais qui annonce la « bonne nouvelle de sa résurrection » à venir.

## II. *Le Christ en raccourci*: annonce de la Résurrection ?

### *A. Application et inversion de la perspective pour ce Christ en raccourci*

#### **1. Inversion de la perspective : la beauté du visage et la force du torse prime sur les traces de clou dans les pieds**

Nous avons vu que ce tableau est le premier à présenter un personnage « en raccourci ». Or si Mantegna a appliqué les leçons sur la perspective en architecture d'Alberti, il les a détourné et inversé dans ce tableau pour leur donner un sens nouveau.

Strictement appliquées, les théories sur la perspectives montrent les éléments au premier plan plus importants que ceux des plans suivants. La photographie de Sam Taylor Wood, un artiste contemporain qui s'est inspiré de ce tableau pour son travail (annexe 7), montre naturellement des pieds plus importants que le corps, lui-même plus important que la tête. Or ici les proportions ne sont pas les bonnes. La tête, les bras et le torse sont beaucoup plus importants que le bas ventre, les jambes et les pieds. Mantegna a tout simplement inversé sa perspective, puisque le Christ n'est pas montré du bas, où est situé le spectateur, mais de haut en bas et par le fond.

Certes l'audace de ce raccourci rend la scène plus dramatique, et permet de montrer les trous des clous dans les mains et dans les pieds avec beaucoup de réalisme. Mais si cette perspective n'avait pas été inversée, le tableau aurait été composé complètement autrement, avec un énorme premier plan sur les trous laissés par les clous dans la plante des pieds. Ici l'attention se porte sur le visage intact du Christ, sur son torse bombé et sur ses bras vigoureux. Il ne s'agit pas d'un cadavre mutilé en état de décomposition, mais d'une représentation de Dieu fait homme qui jusque dans sa mort sur croix se détache par sa beauté et par sa force. L'artiste ne cherche donc pas tant à montrer un homme mort dans une

configuration morbide, mais un Dieu qui évoque encore la puissance, la douceur et l'amour... et qui ressuscitera.

## **2. Les intimes réunis pour pleurer sont aussi les premiers témoins de la Résurrection**

Il n'est pas innocent que Mantegna ait choisi de représenter Jean et Marie de Magdala auprès de la Vierge pour pleurer le Christ mort, car ils seront aussi les premiers témoins de la résurrection. D'habitude de nombreux personnages sont représentés, et mis en scène que ce soit autour d'une descente de croix, d'une déploration (Van der Weyden, annexe 8), ou pour une mise au tombeau (Lotto, annexe 9). Marie de Magdala représentée sur ce tableau est une des femmes parmi les premières à se rendre au tombeau le matin de la Résurrection et à le trouver vide<sup>11</sup>. Elle est aussi la première à qui le Christ apparaît après sa mort. Apprenant la nouvelle aux disciples, Jean qui est le plus jeune d'entre eux, court et arrive le premier sur place<sup>12</sup> pour trouver le tombeau vide. Le choix des personnages témoigne donc tant de la mort du Christ par leur présence au pied de la croix que de sa résurrection, dont ils seront les premiers témoins.

Le choix d'un cadrage rapproché sur le sujet, avec des personnages dont on n'aperçoit pour deux d'entre eux que le visage, et qu'on devine pour la dernière, amène automatiquement le spectateur sur le même plan que les pleureurs. C'est une invitation directe à constater la mort du Christ et à le pleurer avec ceux qui seront les premiers témoins de sa résurrection.

## **3. Les signes discrets et symboliques précurseurs de la résurrection : composition et détails**

Au-delà de l'inversion symbolique de la perspective et du choix de personnages intimement liés à la résurrection, Mantegna donne des signes discrets dans la composition de son tableau de cet événement à venir. Ainsi les pieds du Christ dépassent en bas de la pierre de l'onction, et même en bas de la toile. C'est le signe que cette pierre faite pour accueillir le corps des hommes morts n'est pas taillée pour un Dieu mort. Ces pieds qui dépassent montrent d'une part que le Christ n'est pas un homme comme les autres, mais qu'il est Dieu fait homme : qu'il dépasse les hommes. Ces pieds annoncent d'autre part que le Christ dépasse plus que cette pierre d'onction : il dépasse la Mort elle-même. Ces pieds meurtris dans leur chair par les clous de la croix dépassent le cadre de la Mort, et sont un signe par Mantegna de la Résurrection à venir.

De même, la présence du vase d'onguents peut être perçue comme un clin d'œil du peintre, qui lui aussi procède à l'enduit de sa toile avant de peindre et de poser ses couleurs. L'enduit que pose le peintre sur la toile est une préparation à la vie de son œuvre, afin qu'elle passe les épreuves du temps. Dans le corps mort la peinture est embaumée de façon littérale. La boîte de myrrhe peut ainsi être le symbole de la préparation du corps du Christ non pas à la mort, mais pour le retour vers son Père dans la vie éternelle.

### ***B. Éloge de l'incarnation humaine et sexuée de Dieu avant sa résurrection d'entre les morts***

#### **1. Les sexes symbole de l'humanité du Christ**

Contrairement à l'art antique, l'art sacré a toujours veillé à cacher les représentations sexuées de Dieu ou des saints, et de cacher leur nudité, qui est pourtant le premier attribut de

---

<sup>11</sup> Luc **24** 1-10

<sup>12</sup> Jean, **20** 3-4

leur humanité. Il faut attendre la Renaissance pour un retour au dévoilement des corps, avec les tableaux de Botticelli par exemple. Mantegna est pétri de culture antique, n'a-t-il pas organisé une fête païenne, au cours de laquelle il n'a pas manqué de remercier la Sainte Vierge d'en permettre la tenue ? Il devient donc naturel pour lui de lier sa culture à son art, et de représenter une scène religieuse avec le réalisme d'un modèle antique. Le premier exploit de Mantegna est donc de représenter le corps du Christ dans sa nudité mortelle, que certains jugent morbide. Mais son deuxième exploit est de représenter le sexe du Christ de face, sous les plis du suaire, et de construire le tableau autour de ce sexe. Le spectateur a pour ainsi dire la tête entre les jambes de Jésus, au niveau de son sexe. Le sexe est suggéré par les ombres entre les jambes, et surtout par les plis du suaire qui pour trois d'entre eux épouse la forme du pénis. Deux autres plis poursuivent en écho l'évocation du sexe divin le long des jambes.

Il n'est pas évident à cette époque de se permettre tant de liberté. Si Dieu s'est fait homme et a tout partagé de la vie des hommes, il n'en n'a pas partagé le péché dit l'évangile. Or l'acte sexuel en dehors du mariage est considéré comme un péché de chair par le droit canon. Représenter le sexe du Christ mort, dans des dimensions flatteuses, appelle donc à une réflexion sur l'usage d'un tel organe par le Christ, et heurte les tenants d'une interprétation stricte de l'orthodoxie. La Renaissance est une période de grande liberté intellectuelle et artistique, qui débouchera cependant plus tard sur la Réforme et par réaction la Contre Réforme. A la fin du 15<sup>ème</sup> siècle l'influence de Savonarole qui prêche contre la richesse de l'Église catholique est très grande, même s'il est condamné par le pape comme hérétique et brûlé en 1498 à Florence. Cette atmosphère ne devait pas être propice à une totale liberté artistique, ce qui peut être une des causes de la grande discrétion de Mantegna sur cette peinture, qu'il aurait ainsi gardée pour lui.

**Commentaire** : Attention à ne pas confondre les dimensions réelles avec l'impression qu'on peut avoir grâce aux plis qui lui font écho.

**Commentaire** : Le contexte en tout cas n'était pas le même à Florence et à Mantoue (ou Padoue !)

## 2. La résurrection annoncée dans une ogive sexe diaphragme ithyphallique

A ce sexe puissant, au repos, entre les jambes du Christ répond de l'autre côté de la barre abdominale un diaphragme bombé, en symétrie quasi parfaite. Une ogive se dessine, où le diaphragme gonflé suggère le pénis en érection : la fécondité et le retour à la vie. La représentation du sexe n'est donc pas que la marque de l'incarnation humaine de Dieu. Son reflet dans le corps bombé, ithyphallique, prêt à se relever et à respirer renvoie dans l'imaginaire au pénis en érection que Mantegna ne peut décentement pas montrer sur une scène de déploration, mais qu'il suggère. Loin d'être un symbole morbide ou déplacé, le peintre montre avec cette construction en ogive, dont le sexe est la base et le diaphragme ithyphallique le sommet, que Dieu s'est fait homme, que la nature divine n'a pas quitté le corps à la mort comme le suggérait la conférence de Carême au Vatican, et qu'au contraire ce corps annonce la résurrection à venir, la vie et la fécondité du message du Christ.

Certains auteurs expliquent aussi que la croix en érection est un prolongement des symboles phalliques de l'art païen, annonçant la résurrection et invitant à relire et à regarder de nouveau les images rassemblées dans les églises et les musées<sup>13</sup>. Ici Mantegna construit sa toile autour du sexe du Christ : comme l'affirmation d'une sexualité inutile pour l'homme, mais féconde pour le Dieu incarné avec l'annonce de la vie éternelle et de sa résurrection.

**Commentaire** : On v trop loin, peut-être

**Commentaire** : Pour montrer son humanité et en même temps sa puissance.

<sup>13</sup> LEUPIN Alexandre, *Phallophanies : la chair et le sacré*, Éditions du Regard, Paris, 2000.

## Conclusion

Le mystère associé au *Christ mort* d'Andrea Mantegna pourrait donc être celui de la résurrection, mais annoncé d'une façon novatrice et si provocante que l'artiste a jugé plus prudent de la conserver par devers lui. Sa notoriété posthume, des collections de Versailles à celle de la Brera, son influence tant sur les représentations humaines que des essais sur la perspective, son audace à incarner l'humanité du Christ comme nul autre ne l'a fait et ne saura le refaire en fait une œuvre capitale pour l'histoire de l'art. Nous avons vu sa fécondité tout au long de cet exposé, les diverses théories proposées pour expliquer sa construction, l'influence de la statuaire antique et celle de Donatello sur Mantegna, la découverte du corps humain par la science et l'art depuis la Renaissance. Il y a et il y aura de nombreuses autres interprétations de cette œuvre sans pareil, mais je crois personnellement que la clé du tableau réside dans l'annonce de la vie éternelle, contruit autour du priapisme suggéré de Dieu fait Homme.

**Commentaire** : Très bien.  
Le plan est original et vous amenez souvent votre discours à des questions d'actualité.  
L'analyse plastique et l'analyse iconographique sont bien conduites.  
Attention néanmoins à ne pas « voir trop » (cf. priapisme) en suivant ce que Daniel Arasse appelait « le désir de l'interprète ».  
16/20