



HAL
open science

Croiser les regards du Droit et de l'esthétique sur l'arbre au(x) pendu(s) de Jacques CALLOT

Laurence Danguy, François Lormant

► **To cite this version:**

Laurence Danguy, François Lormant. Croiser les regards du Droit et de l'esthétique sur l'arbre au(x) pendu(s) de Jacques CALLOT. 2011. hal-01798859

HAL Id: hal-01798859

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01798859>

Submitted on 24 May 2018

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

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

Croiser les regards du Droit et de l'esthétique sur l'arbre au(x) pendu(s) de Jacques CALLOT

Laurence DANGUY, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris
François LORMANT, Institut François Géný (EA 7301), Université de Lorraine

Au sein d'une société d'arbres, les arbres remarquables sont des arbres uniques. Ils constituent un patrimoine naturel et culturel des forêts publiques. Ce sont des arbres exceptionnels par leur dimension¹, leur forme², leur histoire. Ils possèdent une valeur religieuse ou ethnographique, parfois entourée de légendes³. Plusieurs recensements en forêt domaniale ont été effectués, notamment en 1899, 1911, 1935 ou 1996. D'après cette dernière enquête, la forêt publique compte aujourd'hui 296 arbres remarquables d'intérêt national, 2048 si on y ajoute les niveaux d'intérêt régionaux, départementaux et locaux. En 1899, le directeur des Eaux et Forêts estimait déjà que : « de tels arbres font partie de la richesse esthétique de la France. Ils ajoutent à la beauté des paysages. Ils amènent des visiteurs dans des régions qui sans eux resteraient en dehors de l'itinéraire des touristes. Ils font aimer et apprécier nos forêts. Les arbres remarquables font partie du patrimoine collectif et doivent être préservés en tant que tels »⁴. Parmi ces arbres remarquables, quelques-uns sont des arbres aux pendus, rappelant ou inventant même parfois le supplice subi par quelques délinquants ou condamnés à mort, exécutés sur leurs branches. Partie d'une iconographie du droit où ils s'imposent comme l'un des symboles visuels⁵, ces arbres aux pendus représentent un motif iconographique relativement marginal dans l'histoire de l'art. Celui-ci s'inscrit néanmoins dans une tradition iconographique continue, très fortement marquée par l'œuvre de Jacques Callot et l'objet d'un regain d'intérêt à partir du XIXe siècle.

¹ Par exemple *Le chêne des sorcières*, dans la forêt de Saint-Avold, qui aurait plus de 850 ans.

² Par exemple les *Faux de Verzy*, dans le département de la Marne. Il s'agit d'une hêtraie aux formes tortueuses, aux branches torsadées et enchevêtrées.

³ Par exemple *L'arbre des suédois*, sur le ban de la commune de Reyerviller, en forêt de Bitche (Moselle). Il s'agit d'un chêne pédonculé de plus de 500 ans, avec un tronc de 2 mètres de diamètre et 21 mètres de hauteur ; aux branches de cet arbre, l'armée suédoise aurait pendu tous les habitants du village de Reyerviller, en 1634.

⁴ http://www.arbres.org/arbres_remarquables.html

⁵ Gernot KOCHER, *Zeichen und Symbole des Rechts – Eine historische Ikonographie*, Munich, Ch. Beck, 1992, p. 127.

1. L'arbre aux pendus : une fonction socialement et religieusement régulée, une aura de mythes

Par opposition à l'arbre de justice, sous lequel le seigneur du lieu avait coutume de s'installer pour rendre la justice, tel Saint-Louis sous son chêne, l'arbre aux pendus n'est pas choisi au centre du village. Il s'agit d'un très vieil arbre, souvent isolé, situé au sommet d'un tertre ou d'une petite colline surplombant le village. Sa situation correspond à un souci d'hygiène et à la volonté d'exemplarité d'un châtiment très ancien et courant⁶. Ainsi, un chroniqueur de la révolte de Paris écrit-il en 1306 : « le roi punit de mort tous les coupables et fauteurs de troubles qu'il put trouver ; et il les fit pendre hors les portes de la ville aux arbres les plus proches, ainsi qu'à des fourches patibulaires installées aux entrées les plus importantes de la ville »⁷.

Le déroulement de l'exécution est strictement bordé par un interdit biblique, édicté dans le *Deutéronome* : « Si un homme, coupable d'un crime capital, a été mis à mort, et que tu l'aies pendu à un arbre, son cadavre ne pourra être laissé la nuit sur l'arbre ; tu l'enterreras le jour même, car un pendu est une malédiction de Dieu, et tu ne souilleras point la terre que Yahvé ton Dieu te donne en héritage »⁸. En effet, dans la culture hébraïque, la vision de l'homme pendu à un arbre apparaît comme une malédiction, car rappelant un rite shamanique du culte d'Asteroth, la déesse cananéenne des arbres qui défie la soumission pieuse à la divinité paternelle. L'interdit du *Deutéronome* est en outre l'objet d'une lecture typologique dans l'*Épître aux Galates* où « le Christ nous a rachetés de cette malédiction de la loi, devenu lui-même malédiction pour nous, car il est écrit : *Maudit soit quiconque pend au gibet*, afin qu'aux païens passe dans le Christ Jésus la bénédiction d'Abraham et que par la foi nous recevions l'Esprit de la promesse »⁹.

Le Moyen Âge crée à son tour ses propres mythes. Ainsi, la mandragore (*mandragora officinarum* L.) possède une renommée de plante magique et suspecte : rare, cultivée pour ses vertus aphrodisiaques et fécondantes, cette racine inspire néanmoins la méfiance. Elle est supposée naître par l'action des forces souterraines redoutables ; en l'arrachant, elle pousserait un cri entraînant la mort de celui qui l'entend. Surtout, elle ne pousserait que sous les arbres des pendus.

⁶ Freddy JORIS, *Mourir sur l'échafaud - Sensibilité collective face à la mort et perception des exécutions capitales du Bas Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime*, Liège, éditions du Céal, 2005, p. 27.

⁷ Continuation de Géraud de Frachet, dans *Recueil des historiens de France*, XXI, p. 27. Traductions du latin.

⁸ Deutéronome 21. 22-23 ; *La sainte Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1956, p. 197.

⁹ Épître aux Galates 3.13-14 ; *La sainte Bible*, op. cit., p. 1539.

Dans les duchés de Lorraine et de Bar, la pendaison fait, comme ailleurs, partie des modes d'exécution de la peine de mort. La Coutume de Lorraine la prévoit comme attribut de la haute justice seigneuriale¹⁰. Au temps de la Guerre de Trente Ans (1618-1648), elle est pour ainsi dire monnaie courante. Jacques Callot, graveur d'exception, né à Nancy en 1592 où il décède en 1635, l'inclut dans sa double série des *Misères de la Guerre*. Sous un soi-disant autoportrait, l'artiste aurait écrit la formule suivante : « Le cuivre favorable à mes inventions s'anima sous l'effort de mes productions ; j'ai donné d'un seul trait la vie à mes figures ; et mon nom s'étendra dans les races futures »¹¹. Très probablement apocryphe, la phrase renseigne la fortune précoce de cet artiste auquel on ne connaît pas de peintures¹² et qui pose avec ses *Misères* un jalon fondateur dans l'iconographie de l'arbre aux pendus.

2. La pendaison de Jacques Callot , artiste-graveur lorrain, témoin de son temps



Jacques Callot est avant tout un dessinateur d'une incroyable précision. Quelle que soit l'importance ou la dimension d'un personnage dans une composition, il le dessine toujours avec une sûreté parfaite¹⁴. Il n'est ni un annaliste, ni un chroniqueur, ni un

¹⁰ La peine de mort existe en Lorraine, cf. Bourdot de Richebourg (1724) : « Coustumes générales des Trois bailliages de Nancy, Vosges et Allemagne » (1594), Titre VI : *Titres, profits et émoluements d'icelle*, article 2 « La haute justice est celle qui donne au seigneur ou ses justiciers, la puissance de la coercition et réprimande des délinquants, par mort, mutilation des membres, marques, pilori (...) ».

¹¹ Cf. Pierre MAROT, « La vie de Callot à Nancy (1621-1635), *Les Annales de l'Est*, 1935, pp. 261-277.

¹² Franz WIZINGER (dir.), *Jacques Callot - Kleine und große Schrecken des Krieges*, Dortmund, Harenberg Kommunikation, 1982, p. 57.

¹³ *Portrait de Jacques CALLOT*, par Lucas Vosterman, d'après A. Van Dyck. Nancy, Musée Lorrain.

¹⁴ André. VAHL, « Deux graveurs devant la guerre : Jacques Callot et Francesco Goya » in *Le Pays Lorrain*,

portraitiste, ni un topographe. Il représente un aspect majeur de la vie de son époque : il peint l'armée, la guerre et impose, comme l'a écrit Georges Sadoul¹⁵, « l'idée morale des misères et malheurs du temps, des hommes de guerre eux-mêmes, comme des populations »¹⁶.

Universellement connu pour sa virtuosité technique, la vigueur de son réalisme, son sens inné de la composition savante, Jacques Callot offre de surcroît à l'historien un témoignage d'une exceptionnelle qualité : il est en effet représentatif des réalités non seulement artistiques, mais intellectuelles et spirituelles de son temps et de son pays, la Lorraine¹⁷.

À côté de la vie de cour ou des sujets religieux, Jacques Callot, environné par le tumulte de la guerre de Trente Ans (1618-1648), montre un intérêt tout particulier pour la société des gens de guerre et ses scènes de la vie militaires sont empreintes de l'esprit picaresque de l'époque¹⁸. En 1633, il fait éditer à Paris par Israël Henriet, une double suite de gravures, *Les Grandes et Les Petites misère de guerre*¹⁹.



Elles sont produites au moment où la Lorraine est ravagée par les armées du roi de France ainsi que par les armées de ses alliés, les Suédois. En 1632, par le Traité de Liverdun, Louis XIII et Richelieu chassent le duc Charles IV, soldat aguerri mais personnage médiocre et dissolu, dont les intrigues sont catastrophiques pour sa couronne, sa famille et ses sujets. Le 19 septembre 1633, l'armée ducale cède Nancy à l'armée française par le Traité de

1968, p. 121.

¹⁵ Cf. Georges SADOUL, *Jacques Callot, miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁶ Alain LARCAN, « Les militaires sous le regard de Jacques Callot » in *Le Pays Lorrain*, 1992, p. 13.

¹⁷ René TAVENEAU, « Jacques Callot, témoin de la Réforme catholique », in *Le Pays Lorrain*, 1968, p. 99.

¹⁸ Alain LARCAN, « Les militaires sous le regard de Jacques Callot », *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ Jacques CALLOT, *Frontispice*, 1633, Lieure N° 1339 iii/iii, Eau-forte, dimension Cuivre : 75mm / 195mm.

Charmes : le 24 septembre, Louis XIII s'établit au Palais ducal et les duchés sont annexés pendant 64 ans²⁰. Plusieurs auteurs ont estimé que Callot entendait stigmatiser dans ses planches les excès des soldats qui occupaient son pays. Pourtant, « malgré les coïncidences chronologiques, il ne semble pas qu'il faille voir dans ces suites comme une protestation contre les guerres et l'occupation de la Lorraine. L'essentiel de ces scènes est déjà dans son œuvre »²¹. Les gravures de Callot montrant des faits militaires, la vie des soldats, de la vie de garnison au service en campagne, sont en effet très nombreuses.

Les *Grandes Misères* se présentent comme une suite narrative de 18 planches. Callot retrace le terrible cortège des drames qui accompagnent la guerre : pillages, incendies, mises à sac, massacres, exécutions par fusillade ou pendaison²². Les châtiments, les punitions corporelles et la peine de mort sont décidées de façon expéditive selon les dispositions du Code de justice militaire : roue, arquebusade, pendaison²³. Callot restitue la cruelle réalité de la Guerre de Trente Ans en Lorraine, les raids dévastateurs et les brigandages des bandes de Bernard de Saxe-Weimar, lieutenant de Gustave-Adolphe, allié du Roi de France ou le siège de Nancy par Louis XIII et Richelieu. Il a également gardé le souvenir des incursions en Lorraine des bandes mercenaires de Mansfeld²⁴ en 1622, des impériaux de Schafenstein en 1627, de l'affrontement du Roi et du duc à Vic et à Bouxières-aux-Dames en 1632. Callot vit dans le climat de guerre qui sévit en Europe centrale et en Allemagne depuis la défaite des États de Bohême en 1620, la révolte des Pays-Bas et le conflit arménien. Ces *Misères de la guerre* sont celles du temps et de toutes les guerres : « faim et soif et chaud et froid, travail ou misère comme cela vient, injustice et violence, voilà notre vie à nous lansquenets²⁵ ».

Edouard Meaume, premier historien de l'art à avoir systématisé l'œuvre de Callot en 1860, écrit à leur sujet : « Ce sont autant de tableaux où la nature est prise sur le fait. C'est l'horreur de la guerre, représentée sous sa forme la plus saisissante. Les dix-huit pièces qui composent ce chef-d'œuvre sont un véritable poème gravé, qui n'avaient pas besoin des vers de l'auteur pour passer à la postérité. Bien que Callot semble affecter de rester dans les

²⁰ Ils sont rendus au duc Léopold par le Traité de Ryswick en 1697.

²¹ Pierre MAROT, « Les peintres et graveurs lorrains du XVIIe siècle. III. Jacques Callot ». *Le Pays Lorrain*, 1953, p. 113-123 ; l'auteur poursuit : « Callot, sujet lorrain, prête en effet serment devant les gens du roi : il est parmi les derniers nancéiens à s'y résigner », p. 122.

²² Alain VAHL, « Deux graveurs devant la guerre : Jacques Callot et Francesco Goya », *op. cit.*, p. 122.

²³ Ce règlement prévoit 57 motifs de mise à mort, car il est nécessaire qu'un général soit un peu sévère et rigoureux, même quelquefois cruel, s'il veut jouir de ses soldats, selon les *Instructions* de Guillaume Du Bellay, *Instructions sur le fait de la guerre*, Paris, Vascosan, 1553.

²⁴ L'armée de Mansfeld et de Brunswick, battue devant Prague, gagne l'Alsace et attaque la Lorraine. Forte d'environ 15 000 fantassins et 1000 cavaliers, elle veut gagner les Pays-Bas par Phalsbourg, Sarrebourg, Vic, Salonne, Corny, Gorze, Mouzon et Sedan, en traversant ainsi la Lorraine ducale, ainsi que les Trois-Evêchés rattachés au royaume de France depuis 1552.

²⁵ Alain LARCAN, « Les militaires sous le regard de Jacques Callot », *op. cit.*, p. 7.

généralités, on comprend que ce sont les misères de la Lorraine qu'il a voulu décrire et pleurer. Il n'est pourtant pas certain que Callot ait eu une quelconque intention lyrique, les gravures pourraient simplement représenter les supplices du temps »²⁶.

La pendaison, souvent dite *L'arbre aux pendus*²⁷, représente la onzième planche des *Grandes Misères*.



Le cuivre original, conservé au musée lorrain de Nancy, est d'une largeur d'un peu plus de dix-huit centimètres sur une hauteur de sept centimètres, augmentés de l'encadrement réservé pour la légende²⁸. Rajoutée par le très proluxe Abbé Marolles²⁹, celle-ci est désormais associée à l'œuvre et n'a pas été sans influence sur la réception de la gravure :

« A la fin ces Voleurs infames et perdus, / Comme fruits malheureux à cet arbre pendus / Monstrent bien que le crime horrible et noire engeance / Est luy mesme instrument de honte et de vengeance, / Et que c'est le Destin des hommes vicieux, / D'esprouuer tôt ou tard la iustice des cieux ».

Jacques Callot utilise pour cette gravure la technique de l'échoppe, les morsures multiples et le vernis dur qu'il a repris en 1618 des Florentins et transposé de l'argent au

²⁶ Edouard MEAUME, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*. Nancy, Grimblot et Veuve Raybois, 2 vol. 1860, p. 265.

²⁷ Les deux intitulés sont du reste d'un emploi indifférencié dans cet article. « La pendaison » (ext. de *Les Grandes Misères de la guerre*). Eau-forte, 81 X 186 mn. Metz, Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy, réserve précieuse.

²⁸ Cf. pour les données muséologiques complètes ; Lieure, Jules, *Jacques Callot – Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1969, tome 1, p. 76.

²⁹ Franz WIZINGER, *Jacques Callot - Kleine und große Schrecken des Krieges.*, op. cit. p. 66 ; Georges SADOUL, *Jacques Callot, miroir de son temps*, op. cit., p. 334.

cuivre³⁰. Ces innovations techniques lui permettent d'obtenir des effets particulièrement raffinés, notamment de précision et de profondeur. La diffusion des gravures tirées des planches est considérable et leur réception continue³¹. *La pendaison* de Jacques Callot, d'une fortune critique tout à fait considérable³², représente un point charnière dans l'iconographie de l'arbre aux pendus,³³ fortement marquée par les cadavres pendus de Bosch et Bruegel³⁴. Elle s'impose, de fait, comme référence absolue dans l'iconographie de l'arbre aux pendus.

3. Une image qui pose problème à l'histoire de l'art

L'arbre aux pendus selon Jacques Callot pose à l'histoire de l'art de multiples problèmes. Comment, en effet, regarder la gravure la plus connue d'un monstre de l'histoire de l'art, dont l'impact est tel qu'une unique contemplation suffit à en faire conserver le souvenir. Toute la complexité de l'enquête réside dans cette énonciation d'une apparente simplicité. Pour commencer, regarder cette céléberrime gravure, longtemps reproduite dans les manuels scolaires de l'école communale pour illustrer les horreurs de la Guerre de Trente Ans, dérange l'historien de l'art au même titre que tout un chacun. Sauf que celui-ci doit, de plus, étayer son analyse au moyen des notions classificatrices nécessairement liées au génie de Callot, d'école – encore que le génie puisse se passer d'école –, de style, de genre, de technique, avant même de s'intéresser à la composition de l'image, à ses conditions de production, à sa destination, à son caractère médial, à sa réception, à son statut symbolique, à en réaliser une expérience esthétique (*ästhetische Erfahrung*) modulable selon son inclination historique, théorique ou sémiologique. L'historiographie de l'art s'écartèle dans le champ de ses possibles analyses et on lit à propos de cette image, plus encore que de ses parentes des *Grandes misères de la guerre*, les propos les plus contradictoires.

Quatre commentaires étagés sur autant de générations de chercheurs, dont trois provenant des nombreux spécialistes de l'œuvre de Callot, restituent l'étendue somme toute extraordinaire du destin historiographique de *L'arbre aux pendus* de Jacques Callot, l'œuvre de Callot, rappelons-le, est dans son entier l'objet d'une réception continue³⁵.

³⁰ Georges SADOUL, *Jacques Callot, miroir de son temps*, op. cit., p. 84.

³¹ Franz WIZINGER., *Jacques Callot - Kleine und große Schrecken des Krieges.*, op. cit., p. 66.

³² Georges SADOUL, *Jacques Callot, miroir de son temps*, op. cit., p. 279.

³³ Hans GERCKE (dir.), *Der Baum in Mythologie, Kunstgeschichte und Gegenwartkunst*, Heidelberg, Braus, 1986, p. 285.

³⁴ Hans-Albert PETERS (dir.), *Alfred Kubin – Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1977, p. 110.

³⁵ Daniel TERNOIS, *Jacques Callot (1592-1635)*, Paris, Klincksieck 1993, p. 15-22.

Le premier de ces commentaires provient d'Edouard Meaume, premier éditeur en 1860 d'un catalogue de l'œuvre de Callot incomplètement illustré³⁶. Le deuxième émane de Jacques Lieure, auteur du second catalogue raisonné de l'artiste établi entre 1924 et 1929, historien de l'art défenseur d'une ligne traditionnelle et esthétisante ; le troisième est celui de Georges Sadoul, nancéen, auteur d'une monographie sur Jacques Callot publiée en 1969 chez Gallimard, mis au banc de l'histoire de l'art, sans doute un peu précipitamment, en raison de ses activités de journaliste et de son engagement marxiste ; le quatrième commentaire, enfin, est le fait d'un éminent historien de la culture allemande, Alexander Demandt, ayant publié en 2002 l'un des ouvrages les plus complets sur l'histoire culturelle de l'arbre³⁷.

Voici ce que dit Edouard Meaume en 1860 : « Un vieux chêne, dont on n'aperçoit que le tronc et les branches basses, occupe le milieu de l'estampe. Un grand nombre de malfaiteurs y sont déjà attachés. Celui qui se trouve sur l'échelle, entre les mains du bourreau, sera suivi de beaucoup d'autres qui attendent leur tour. Deux de ces misérables jouent aux dés sur un tambour, au pied même du chêne où ils vont être pendus. »³⁸

Dans les années 1920, Jacques Lieure écrit : « Une des pièces les plus connues et les plus admirées de la série. Au centre s'élève un arbre qu'on appelle l'arbre des pendus, car à ses branches pendent une vingtaine de victimes. Ce sujet pourrait inspirer de l'horreur, mais il est traité avec une telle poésie dans le réalisme, que cet arbre devient avant tout une œuvre d'art. La vue de cette grappe de suppliciés, tous différents les uns des autres, parmi lesquels Callot ose nous montrer des corps que l'on devine en décomposition, n'a rien de repoussant. Une échelle monte aux branches de l'arbre, elle porte un prêtre tendant un crucifix à un condamné auquel l'on attache la corde au cou. Au-dessous de l'arbre, à droite, deux autres condamnés attendent leur tour en jouant aux dés ; à gauche un quatrième reçoit à genoux la bénédiction d'un prêtre ; au premier plan à droite un dernier reçoit les exhortations d'un moine. »³⁹

³⁶ Edouard Meaume a auparavant établi un catalogue raisonné mais incomplètement illustré, publié en 1860 ; Daniel TERNOIS, *Jacques Callot (1592-1635)*, op. cit., p. 17 et 40.

³⁷ Cf., Alexander DEMANDT, *Über allen Wipfeln – Der Baum in der Kulturgeschichte*, Köln, Böhlau, 2002

³⁸ Edouard MEAUME., *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, op. cit., p. 265.

³⁹ Jules LIEURE, *Jacques Callot – Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, 2 tomes, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1969, p. 76.

Quarante ans plus tard, à la fin des années 1960, Georges Sadoul commente ainsi l'oeuvre : « Dans la plus célèbre des *Grandes Misères*, *L'arbre aux pendus*, Callot condamne les bourreaux ; Au milieu d'une parade militaire, un grand chêne. Gardés par une douzaine de haliebardiens et de mousquetaires, cinq condamnés attendent leur exécution. Le premier se confesse à genoux, deux autres regardent les pendus, les derniers jettent sur un tambour les dés qui décideront de leur sort. Toute l'attention monte vers un lustre effroyable, dont chaque pendeloque est un cadavre aux jambes nues. Ils sont une vingtaine, les hommes en chemise, la corde au cou, leur nuque rompue, leur tête pendante, les poignets liés. Certains sont des mutilés qu'on a pendus avec leurs jambes de bois. On va lancer dans le vide un nouveau venu qu'on hisse sur une échelle. Le bourreau lui passe le nœud coulant autour du cou pendant qu'un moine, crucifix levé, l'exhorte au repentir. Les « *fruits malheureux à cet arbre pendus* », selon Marolles, sont-ils des soldats ? Les recruteurs engageaient-ils donc des unijambistes pour mercenaires ? Les arbres aux pendus jonchent alors l'Europe, et ils vont bientôt couvrir la Lorraine. De certains villages détruits à jamais il ne restera plus désormais que le grand chêne de la place, épargné pour servir de potence, non aux soldats pillards, mais aux paysans. Les trente mille morts de Magdebourg ont-ils été tués par des mutins débandés ? Les généraux étaient là qui ordonnaient les massacres. *L'Arbre aux pendus* a d'autres intentions que de célébrer la justice militaire »⁴⁰.

Plus de trente ans plus tard, en 2002, Alexander Demandt s'exprime de cette manière : « *L'arbre aux pendus* de Jacques Callot issu d'une série de gravures *Les petites misères de la guerre* de 1635 fait partie des images emblématiques de la Guerre de Trente Ans particulièrement macabres. Au milieu d'un camp militaire se dresse un arbre dont la cime est coupée par le bord de l'image. À ses branches inférieures, largement déployées, pendent déjà 21 pendus ; le bourreau a passé la corde au cou du prochain qui se tient sur l'échelle, un prêtre suit celui-ci, la croix levée. Sous l'arbre, sur le bord droit de l'image se confessent deux autres candidats, tandis que des groupes de valets de ferme et de haliebardiens entourent la scène et jettent des dés sur un tambour. Une troupe de joueurs de cornemuse accompagne la cérémonie. Callot, pacifiste, voulait-il protester contre la guerre ? En tant que catholique croyant, il a sans doute plutôt voulu signifier la punition divine infligée aux condamnés »⁴¹.

⁴⁰ Georges SADOUL, *Jacques Callot, miroir de son temps*, op. cit., p. 280.

⁴¹ Alexander DEMANDT., *Über allen Wipfeln – Der Baum in der Kulturgeschichte*, Köln, Böhlau, op. cit., p. 213 ; traduit par nos soins.

Autant de regards, autant de commentaires, tous emplis d'inexactitudes, ne respectant jamais tout à fait l'œuvre et l'historiographie. Ces propos semblent en premier lieu redevables à la posture de leurs auteurs, pris dans des enjeux éditoriaux et académiques, et s'en remettant à un appareil conceptuel historiquement conditionné. Meaume, astreint à sa tâche descriptive, recherche un propos le plus visuel possible qui lui fait focaliser l'essentiel au prix d'une certaine imprécision, disant les malfaiteurs attachés et ne parlant pas de l'arrière-plan de la scène. Lieure, défenseur du grand Art, cherche avant tout à préserver *L'arbre aux pendus* du genre de la caricature, auquel celui-ci est régulièrement assimilé en raison de sa portée critique et de traits considérés comme grotesques⁴² ; Lieure nie, par conséquent, la charge émotionnelle de l'œuvre en l'extrayant de son contexte et en se limitant à la scène centrale. Georges Sadoul pratique, quant à lui, la démarche inverse en ramenant la multitude des figures à une masse bipolaire d'opresseurs et d'opprimés ; pas plus que Lieure, il ne compte correctement. Alexander Demandt méprise, pour sa part, l'historiographie – le titre comme la date de la série sont erronés. En étendant son regard aux différentes scènes, le but poursuivi par Demandt est de défendre la thèse d'une genèse de l'œuvre sur l'arrière-plan intellectuel d'un catholicisme moralisateur.

Jamais, quoi qu'il en soit, n'est tenté de saisir les éléments et mécanismes iconiques de *L'arbre aux pendus* de Callot, pourtant décisifs dans le destin exceptionnel de l'œuvre. Au-delà de son intérêt pour la mise en lumière des facteurs biaisant la réception, l'analyse de cet aperçu historiographique démontre la nécessité d'une (re-)contextualisation de l'œuvre ; les différents commentaires ont cependant un autre intérêt : tous recèlent une part de justesse dont la somme mène vers la « vérité »⁴³ de l'œuvre.

Chacun des auteurs pointe, en effet, ne serait-ce qu'en creux, des aspects essentiels de *L'arbre aux pendus* : Meaume en cadrant très précisément le chêne : « Un vieux chêne, dont on n'aperçoit que le tronc et les branches basses, occupe le milieu de l'estampe » ; Lieure en mettant en évidence par son déni même la charge émotionnelle de l'image mais aussi l'inadéquation de sa réduction à un arbre aux pendus « qu'on appelle [l'] arbre des pendus, car à ses branches pendent une vingtaine de victimes », soit une contre-vérité historique ; en soulignant un élément iconographique, l'échelle qui monte, Lieure laisse également poindre une autre dimension de l'arbre. Des propos de Georges Sadoul, l'on retiendra surtout l'idée que seul l'arbre est important dans la composition, puisque « toute l'attention monte vers un lustre effroyable ». Tout comme Lieure, quoique selon une autre logique, Sadoul semble

⁴² Hans GERCKE (dir.), *Der Baum in Mythologie, Kunstgeschichte und Gegenwartkunst*, op. cit., p. 285.

⁴³ On utilisera toujours avec précaution le terme de vérité concernant une image, d'où les parenthèses.

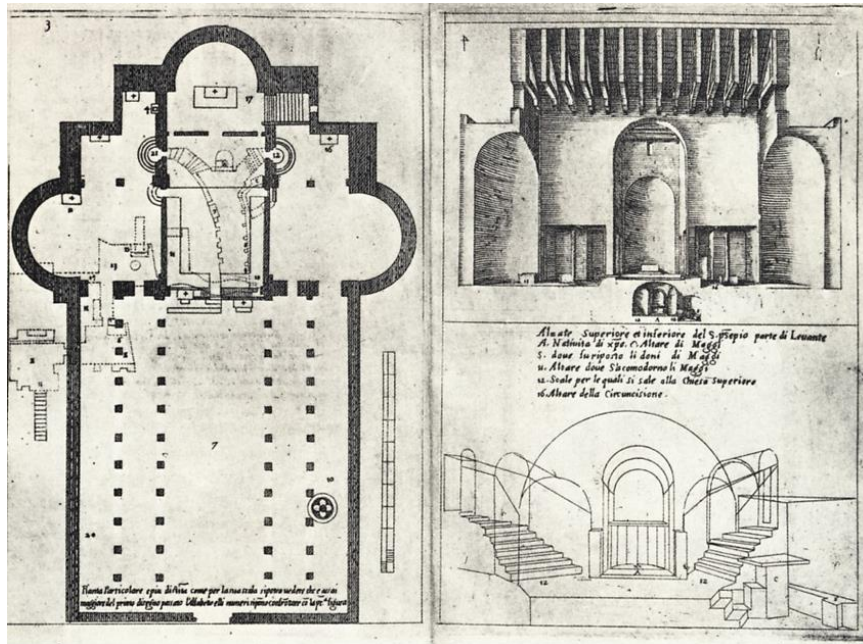
pressentir que *L'arbre aux pendus* possède une autre dimension que celle de son référent historique, lorsqu'il dit que « l'Arbre aux pendus a d'autres intentions que de célébrer la justice militaire ». Alexander Demandt relève quant à lui plusieurs éléments essentiels de l'œuvre : son caractère particulièrement macabre, les vingt-et-un pendus, le fait que l'arbre est coupé ainsi que l'identité religieuse très prononcée du fervent catholique Jacques Callot.

4. Voir et regarder une image qui en cache d'autres

Il est d'usage dans la pratique de l'histoire de l'art de distinguer ceux qui voient de ceux qui ne voient pas. Au-delà de la formule vengeresse, il convient de se souvenir qu'avant de voir, il faut regarder. Ce rappel prend tout son sens dans le cas des images à forte charge émotionnelle, tel que *La pendaison* de Jacques Callot. Lorsqu'une image possède un très fort impact émotionnel et provoque des commentaires parfaitement disparates, c'est invariablement qu'elle masque d'autres images ou plus exactement qu'elle en contient d'autres qui ne s'offrent pas directement à la perception. La révélation de ces images passe par une levée des différentes couches sémantiques de l'image-mère (l'image que l'on voit en premier), ici *L'arbre aux pendus*. La démarche suppose que l'on s'astreigne à une description systématique de la représentation qui permette d'en évaluer les différents éléments, de déterminer le caractère central ou anecdotique de ceux-ci, leurs éventuelles interactions, les différents référentiels qu'ils mobilisent. Ces éléments sont, en l'espèce, à apprécier de trois manières : face à l'œuvre de Jacques Callot ; face à la personne de Callot – aux données biographiques à notre portée, en particulier les références et référentiels dont il pourra avoir disposé ; en relation, enfin, avec le contexte de la genèse de l'œuvre.

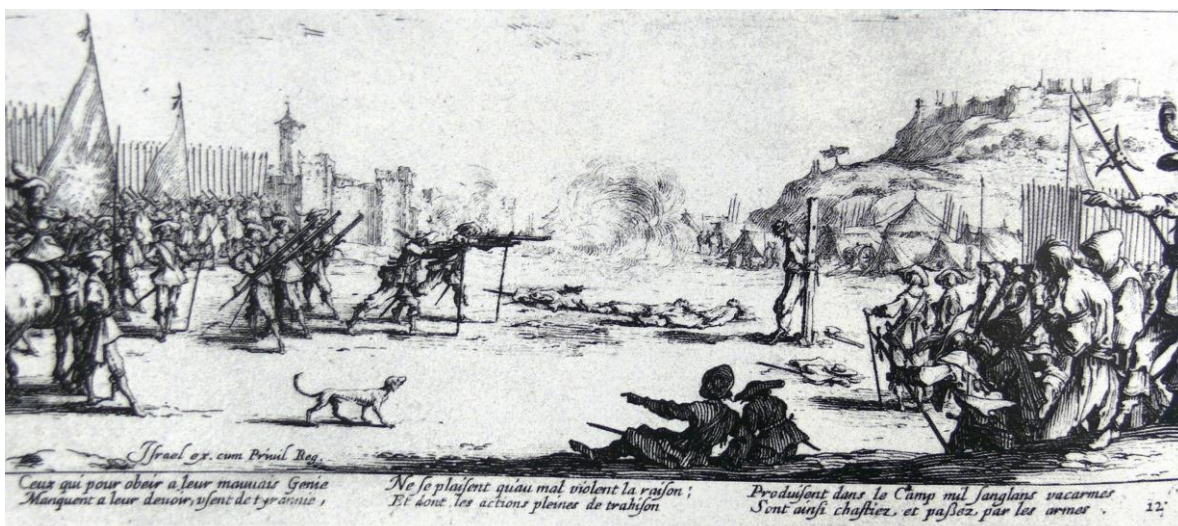
L'arbre aux pendus est une composition organisée selon la perspective géométrique avec laquelle Callot s'est familiarisé durant sa période florentine, comme en témoignent des planches du *Voyage en Terre sainte*⁴⁴.

⁴⁴ Jacques CALLOT, *Planches du voyage en Terre Sainte*, 1621.



Le point perspectif est fixé bas, environ au niveau des racines de l'arbre. La multitude des figures est répartie en trois plans. Pour rendre la profondeur, Callot utilise une pointe plus ou moins ferme. Au premier plan, se tient le groupe des deux condamnés confessés par un religieux. Occupé par ce seul groupe, le premier plan est relégué dans le côté droit. Le plan médian est étiré sur les deux tiers de l'image et correspond au tertre sur lequel se trouve le chêne ; il renferme en plus de l'arbre et des pendus, les hallebardiers, des moines, les condamnés ainsi que leurs effets dispersés sur le sol. L'arrière-plan montre des troupes en rangs serrés ainsi que le campement militaire. Pour enserrer le plan médian, spatialement nettement plus important que les autres, Callot rend les différents personnages d'un trait très serré et délimite le tertre au moyen d'ombres, de sorte que l'amas terreux s'élève légèrement au-dessus du regardeur. L'arbre est planté sur l'axe central. Il est coupé dans sa largeur, immédiatement au-dessus de la rangée des branches auxquelles sont accrochés les pendus. La plupart de ces éléments de composition se retrouve fréquemment dans l'œuvre de Callot. La structuration axiale de l'espace en trois plans différenciés avec une latéralisation prononcée de l'avant-plan et de l'arrière-plan se donne ainsi à voir dans plusieurs planches des *Grandes Misères*, comme par exemple celle de *L'Arquebusade* (1633)⁴⁵.

⁴⁵ Jacques CALLOT, *L'Arquebusade*. Eau-forte, 81 X 186 mn. Metz, Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontifroy, réserve précieuse.



Elle est aussi présente dans des œuvres plus anciennes, tel que le *Marché des esclaves* de 1629⁴⁶ :



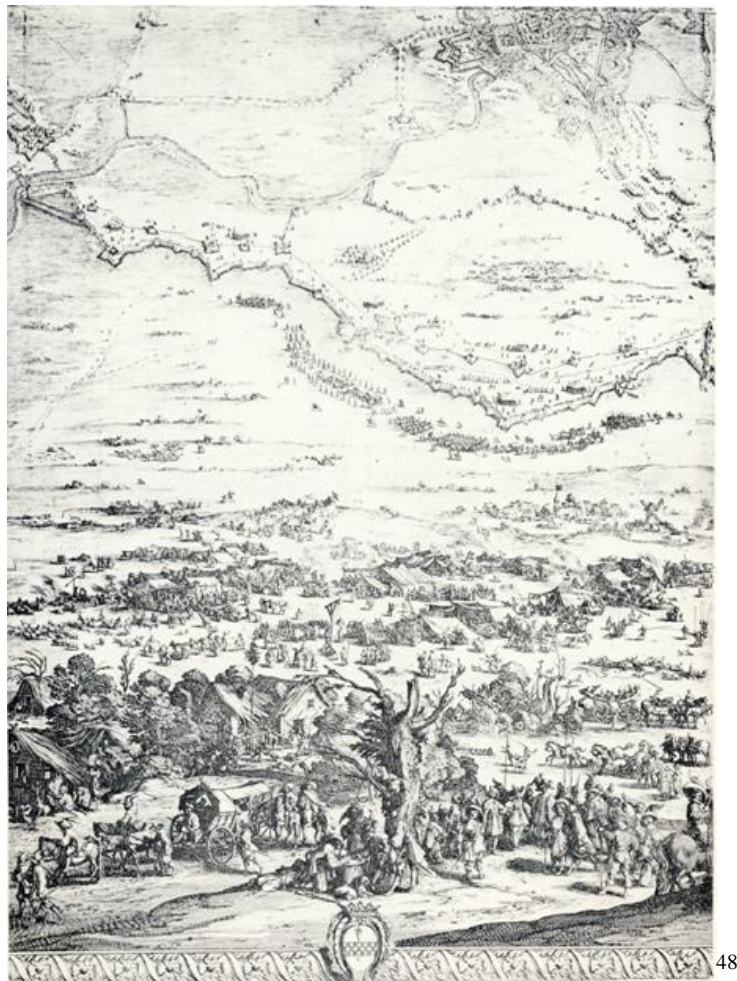
De même, le motif des troupes en rangs serrés est récurrent et ce, dès les *Miracles de l'Annonciade de Florence* en 1619⁴⁷ ;

⁴⁶ Jacques CALLOT, *Marché des esclaves*, 1629.

⁴⁷ Jacques CALLOT, *Les miracles de Notre Dame de l'Annonciade de Florence*, 1614-1619 (détail, 2 planches : Bernado et Capitano).



à partir du *Siège de Breda* (1628), il prend en outre un caractère schématique.



⁴⁸ *Le siège de Breda*, 1628 (détail).

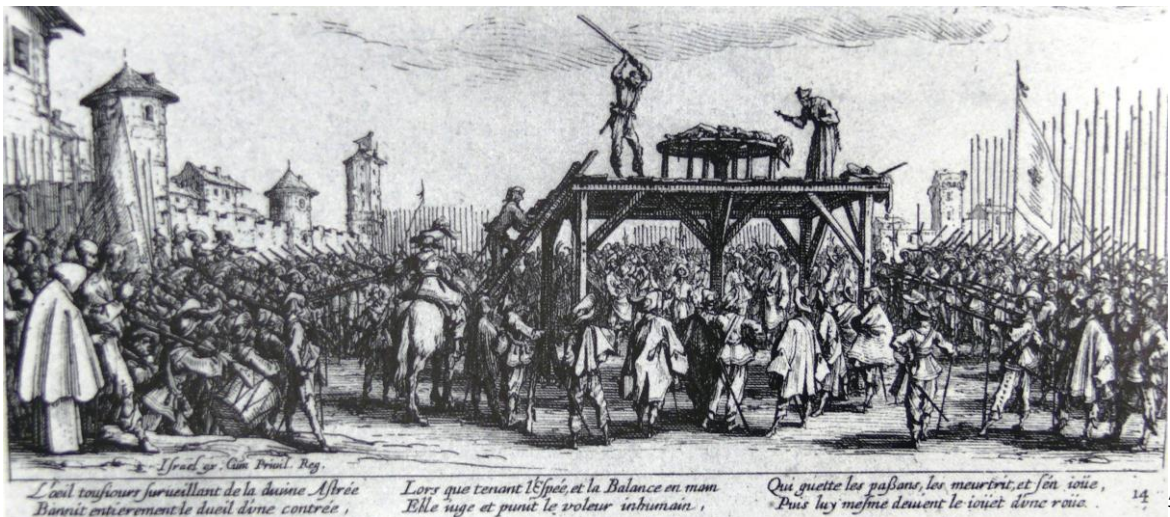
Restent deux éléments : l'arbre et les pendus. Callot, on l'a dit, montre des scènes d'exécution tout du long de son œuvre et par conséquent un certain nombre de pendaisons, rappelons-le le mode d'exécution de la peine capitale le plus courant. Ainsi, au second plan, à gauche, de la très célèbre *Impruneta* (1621), considérée comme le chef d'œuvre de sa période florentine⁴⁹, la foule s'est massée autour d'une scène de pendaison.



Dans *Les Grandes Misères de la guerre*, le motif du pendu, qui prend place parmi une batterie d'autres supplices, tels que *Le bûcher*, *L'estrapade* et *La roue* apparaît deux fois : dans *La pendaison* ainsi que dans *La revanche des paysans*. Il est, par ailleurs, présent une fois dans *Les Petites Misères*, difficilement séparables des *Grandes Misères*, dans *L'attaque de la route*.

⁴⁹ Sadoul, G., *Jacques Callot, miroir de son temps*, op. cit., p. 121.

⁵⁰ *La foire de l'Impruneta*, 1621.



⁵¹ *Le Bûcher*. Eau-forte, 82 X 187 mn. Metz, Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy, réserve précieuse.

⁵² *L'Estrapade*. Eau-forte, 84 X 192 mn. Metz, Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy, réserve précieuse.

⁵³ *La Roue*. Eau-forte, 83 X 186 mn. Metz, Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy, réserve précieuse.



Toutefois, hormis dans *La pendaison*, ce sont là des pendus isolés et l'arbre au pendu s'écrit au singulier. Du point de vue iconographique, l'on peut, du reste, rapprocher le motif du pendu d'un penchant plus général de Callot pour les objets suspendus, comme dans *Le Moulin à eau* de la série de paysages gravée pour Jean de Médicis en 1618 ou dans la *Vue du Pont-neuf* datant de son séjour à Paris entre 1628 et 1630.

⁵⁴ *La Revanche des paysans*. Eau-forte, 83 X 187 mn. Metz, Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy, réserve précieuse.

⁵⁵ *L'attaque sur la route*, 1633, 56 x 114 mn.



56



57

L'arbre aux pendus – soulignons le pluriel – de *La pendaison* est donc une exception. C'est aussi, dans l'œuvre entière de Callot, le seul arbre possédant cette fonction à être placé au centre de l'image. Élément mimétique de tout paysage, l'arbre est naturellement présent dans l'œuvre de Callot. Il s'y rencontre dans trois configurations, quantitativement d'inégale importance : en tant que motif marginal, en tant que motif structurant et en tant que motif central. Le plus fréquent est l'arbre, dit « marginal ». Il est essaimé dans la représentation et, lorsqu'il y est focalisé, c'est pour fermer l'image sur un ou plusieurs côtés, comme dans quelques-uns des paysages gravés pour Jean de Médicis, tels que *La promenade sur l'eau* (1618) ou *Le retour de la chasse* (1618).

⁵⁶ *Le moulin à eau*, 1618, Lieure 266, 85 x 220 mm

⁵⁷ *Vue du pont neuf*, 1630, Lieure 668 iv/v, 161 x 336 mm



D'une fréquence à peine moindre, l'arbre, dit « structurant », permet à Callot de délimiter les espaces narratifs de l'image, comme dans une planche de *La halte des bohémiens* (1622) ou encore dans *La grande chasse* (1619-25) ; on pensera alors à sa postérité dans les esthétiques romantiques et post-romantiques, comme chez Delacroix ou Gauguin.



⁵⁸ *La promenade sur l'eau*, 1618.

⁵⁹ *La halte des bohémiens : les apprêts du festin*, 1622. Bibliothèque municipale de Lyon, F 17 CAL 002264, 23 x 12 cm.



Beaucoup plus rarement, l'arbre occupe chez Callot une position centrale. L'arbre est centré chez Callot dans trois catégories d'images : d'abord dans le cas des images emblématiques, tel que *L'aigle dans son nid* (1614) de la série des estampes gravées à l'occasion des obsèques de François de Médicis, ce qui correspond à la loi du genre. Ensuite, lorsqu'il s'agit d'arbres généalogiques, tel que *L'arbre généalogique de la famille des Porcellet* (1612). C'est enfin le cas dans de très rares images, très précisément trois, ne se rattachant pas à une catégorie iconographique clairement délimitée : *L'arbre de saint François* (1619), *Le campement*, la première planche des *Petites Misères* et *La pendaison*.



⁶⁰ *La grande chasse*, 1619-25.

⁶¹ *Aigle dans son nid*, 1614.

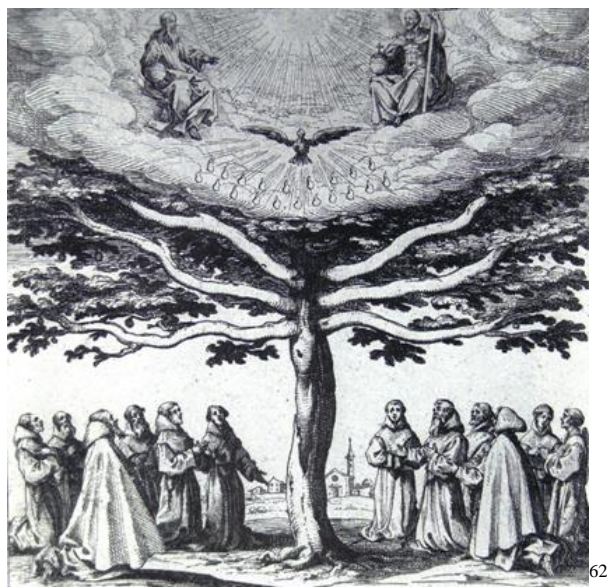


FIG à rajouter : Le campement

5. L'arbre aux pendus vs l'arbre de vie

Si l'on s'interroge sur la similarité de ces trois arbres, une première convergence apparaît entre celui du *campement* et celui de *La pendaison*, le second répliquant le premier, à l'exception des branches abaissées sous le poids des cadavres, de l'incision de l'image à la hauteur des pendaisons et bien sûr du contexte général. Rapprochons ensuite les troncs tordus, blessés, et pour tout dire anthropomorphes de l'arbre de *La pendaison* et de *L'arbre de saint François*. Pour se convaincre de leur double essence, végétale et humaine, peut-être n'est-il pas inutile de se souvenir du saule d'Albrecht Dürer dans son *Saint Jérôme près d'un saule* (1512), corps de souffrance issu d'une tradition germanique de la double figuration que connaissait, à n'en pas douter Callot. Sur quel(s) autre(s) modèle(s) a pu sinon s'appuyer Callot pour former ces arbres vivants, qui se répondent pour deux d'entre eux d'une *Misère* (*Les petites*) à l'autre (*Les grandes*) ?

⁶² *L'arbre de saint François.*



63

La réponse est à trouver dans sa biographie, éclairée par de récents travaux documentant un Jacques Callot, catholique fervent, membre de la congrégation mariale de l'Immaculée Conception⁶⁴, féru de l'héraldique qu'il a apprise de son père⁶⁵ et fin connaisseur du langage allégorique et symbolique⁶⁶. Ce que renferme, en effet, *L'arbre aux pendus* de Callot est en premier lieu l'arbre essentiel, hautement symbolique de la Genèse : l'arbre de vie. Celui-ci apparaît en même temps que l'arbre de la connaissance sans s'en distinguer nettement⁶⁷ ; tous deux sont parents de l'arbre de Jessé de la Prophétie d'Isaïe et ouvrent au Moyen Âge, à la faveur d'une lecture typologique, sur l'arbre de la Croix mais aussi sur l'arbre généalogique⁶⁸. Dans toutes les cultures, les arbres de vie se mélangent à l'homme⁶⁹.

⁶³ Albrecht Dürer, *Saint Jérôme près d'un saule*, 1512.

⁶⁴ Louis CHATELLIER, « La Vie religieuse à Nancy et dans ses environs à l'époque de Jacques Callot », in Daniel Ternois, *Jacques Callot (1592-1635)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 173.

⁶⁵ Paulette CHONÉ, « Images discrètes, images secrètes. Callot et l'art de la pointe », in Daniel Ternois, *Jacques Callot (1592-1635)*, *op. cit.*, p. 602.

⁶⁶ Paulette CHONÉ, « Images discrètes, images secrètes. Callot et l'art de la pointe », *op. cit.*, p. 593-622.

⁶⁷ Hans Gercke, *Der Baum in Mythologie, Kunstgeschichte und Gegenwartkunst*, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁸ Michel Mazoyer, (et al.), *L'arbre : symbole et réalité*, Paris, L'harmattan, 2003, p. 175-177.

⁶⁹ Manfred LURKER, *Der Baum in Glauben und Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Werke des Hieronymus Bosch*, Baden-Baden, Heitz, 1960, p. 129-140.

Pas plus que l'échelle de Jacob⁷⁰, l'échelle appuyée contre l'arbre de *La pendaison* n'est destinée à des créatures ordinaires et il convient, ici, de se rappeler de *l'Épître aux Galates* et de la promesse christique de rachat. L'on peut raisonnablement penser que cette dernière a soutenu la foi de Callot. *L'arbre aux pendus* de Jacques Callot est en effet une nouvelle proposition de l'arbre de vie, que l'on peut entendre positivement ou négativement. Ses vingt-et-un pendus sont le résultat d'une multiplication par trois, le chiffre trinitaire, du chiffre sept, associé à l'arbre de Jessé⁷¹ souvent repris dans l'arbre de vie et systématiquement introduit dans *les arbres aux péchés* et *les arbres aux vertus*.

Sept malheureux attendent du reste leur tour, qui pourraient faire basculer la symbolique. L'arbre de *La pendaison* est cependant dans la réalité des hommes un arbre de mort et c'est sans doute cette inversion essentielle qui a fait tenir cet arbre pour grotesque⁷², et lui a souvent fait rejoindre dans l'historiographie le genre de la caricature. La vie est arrêtée pour ceux qui s'y trouvent, l'arbre est coupé et ses branches pendent, un salut s'ouvrira peut-être dans un ciel que l'on ne voit pas. En attendant, le regardeur d'ici-bas, obligé par le terre à lever les yeux, peine à trouver un personnage auquel adosser son regard dans une société qui accepte le fait de mort sans davantage d'émotion⁷³.



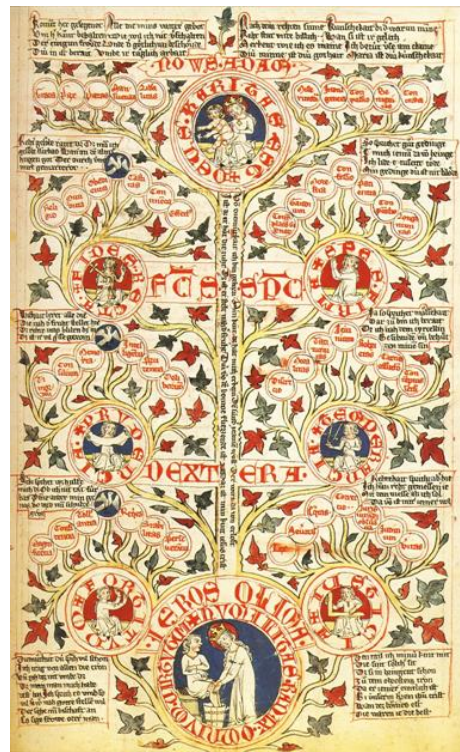
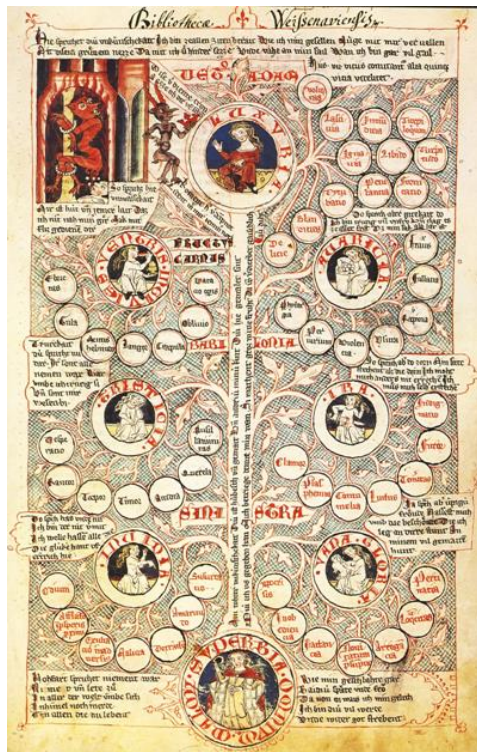
⁷⁰ L'échelle de Jacob est gravie par des anges ; Genèse 28. 12-15 ; *La sainte Bible*, op. cit. , p. 36.

⁷¹ Michel MAZOYER, (et al.), *L'arbre : symbole et réalité*, p. 178.

⁷² Wolfgang KAYSER, *Das Grotteske, seine Malerei und Dichtung*, Tübingen, Stauffenburg, 2004, p. 193-203.

⁷³ Freddy JORIS, *Mourir sur l'échafaud - Sensibilité collective face à la mort et perception des exécutions capitales du Bas Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime*, op. cit. , p. 27.

⁷⁴ *L'arbre de Jessé*, Psaume de Ingeborg, env. 1200.



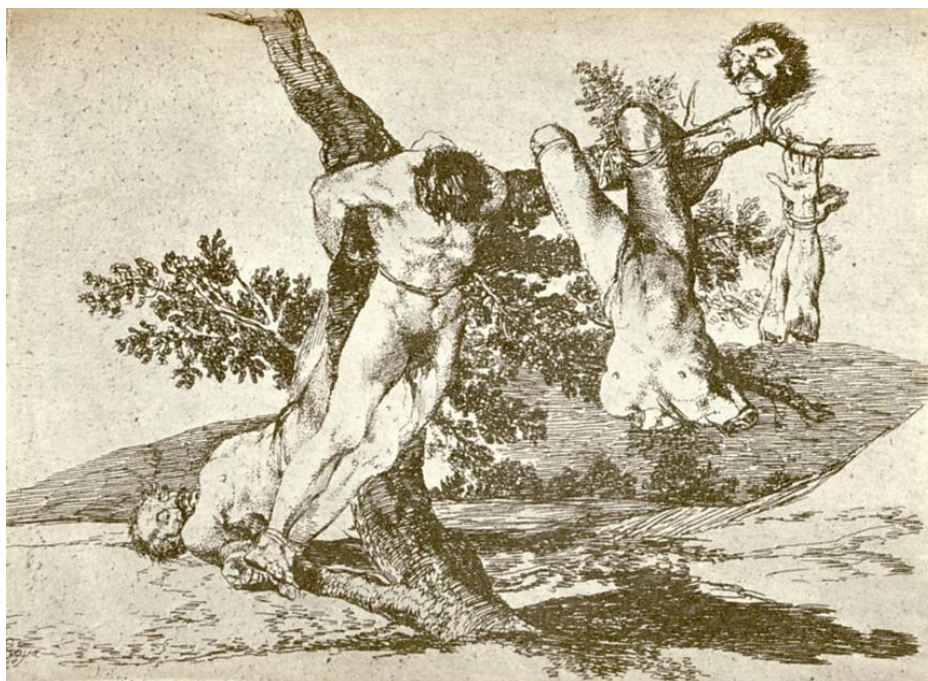
75

C'est en tout cas comme une contre-proposition de l'arbre de vie qu'apparaissent les versions d'une série d'artistes ayant regardé l'arbre aux pendus de Jacques Callot, à la faveur d'une réception européenne particulièrement nourrie durant le XIX^e siècle⁷⁶, à une époque où cet arbre a perdu sa pertinence sociale et sa résonance sacrale. Ces artistes, tous plus ou moins en rupture avec leur temps vis-à-vis duquel ils forment une avant-garde, reprennent le motif de Callot pour mettre en scène, et sans le moindre espoir, les horreurs du monde dans lequel ils vivent, que ce monde soit celui de réalités extérieures, chez Goya, ou de réalités intérieures, dans les cas de Kubin ou Grosz. Dans une planche de ses *Désastres de la guerre* (1810-1820), Francisco de Goya (1746-1828) aménage le motif de Callot en enroulant des corps nus, souvent mutilés sur un arbre nouveau, afin de stigmatiser les ravages des armées napoléoniennes ; la planche n'était toutefois pas destinée à la publication⁷⁷.

⁷⁵ *L'arbre des péchés et L'arbre des vertus, Speculum humanae salvationis*, 1325-1330 (Strasbourg ?).

⁷⁶ Charpentier, Françoise-Thérèse, « De la fortune critique de Jacques Callot au 19^{ème} siècle », in Ternois, Daniel, *Jacques Callot (1592-1635)*, Paris, Klincksieck 1993, p. 573.

⁷⁷ Farner, Konrad, *Goya - Desastres de la Guerra*, Zurich, Diogenes, 1972.



78

Alfred Kubin (1877-1959) transforme, lui, le chêne en tilleul, les cadavres en pantins désincarnés, guettés par les bêtes dans un de ses paysages étranges dont il est coutumier. L'arbre aux pendus devient alors l'un des motifs des obsessions mortifères qui marquent la première partie de l'œuvre de Kubin⁷⁹.



80

⁷⁸ Francesco Goya, *Grande Hazana con muertos*, 1810-1820.

⁷⁹ Assmann, Peter, *Alfred Kubin (1877-1959), Ein Phantastischer Bilderbogen – Images du fantastique*, Weitra, Bibliothek der Provinz, 2010, p. 10-19.

⁸⁰ Alfred Kubin, *Haushamerlinde (Le tilleul d'Haushamer)*, vers 1900-01.

George Grosz (1893-1959), qui a manifestement regardé Kubin dont il reprend les pantins, replace enfin, comme Callot, son arbre aux pendus au centre d'une composition calligraphique, laissant incertaine l'identification des lettres. Fidèle à une ironie qui détermine une part importante de son œuvre, Grosz intitule son dessin *Der Lebensbaum*, c'est-à-dire l'arbre de vie. Il pose donc à la lettre et dans son dessin-lettres une équivalence entre l'arbre aux pendus et l'arbre de vie.



81

*

* *

L'arbre au pendu recouvre une problématique complexe. Écrit au singulier, il correspond à une réalité historique qui est celle du rendu de la justice coutumière ; écrit au pluriel, l'arbre aux pendus gagne une valeur symbolique inattendue, car s'adossant à la tradition iconographique et religieuse de l'arbre de vie. Même si les arbres au(x) pendu(s) ayant traversé les temps ont aujourd'hui une haute valeur patrimoniale en étant des arbres remarquables, leur représentation historique, c'est-à-dire associée à l'acte de pendaison, comme dans l'iconographie de Jacques Callot, nous les fait à présent percevoir comme

⁸¹ George Grosz, *Der Lebensbaum* (l'arbre de vie), 1928.

morbides, associés à une époque lointaine et un univers barbare, d'autant que l'on a oublié ou renié la promesse eschatologique qui pouvait leur être liée.

Dans le cas de *La pendaison des Grandes Misères de la guerre*, jalon décisif dans l'iconographie de cet arbre de justice, le trouble est augmenté par la dimension symbolique et étiologique que l'on sait, ou plus souvent que l'on devine. Ce sont très exactement tous ces arbres issus de la tradition biblique codés dans cet *Arbre aux pendus* de Callot qui provoquent ce que Jacques Lieure appelle admiration et qu'il vaudrait mieux nommer fascination ; et c'est pour cette raison même que le motif, même privé de son référent séculier, a pu trouver une résonance dans l'art moderne. Comme pour d'autres motifs religieux, les artistes se sont appropriés l'arbre aux pendus à leurs propres fins, polémistes ou intimes, pour dire leur (dé-)raison ou leur droit.