NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

65 N° 3 1938

L'image de Jésus-Christ dans l'art chrétien

Lucien JERPHAGNON

p. 257 - 283

https://www.nrt.be/en/articles/l-image-de-jesus-christ-dans-l-art-chretien-3633

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2024

L'IMAGE DE JÉSUS-CHRIST DANS L'ART CHRÉTIEN

Si étrange que cela puisse paraître et si contraire que cela soit à nos habitudes actuelles, nous devons reconnaître que nous ne possédons aucun renseignement certain sur la personne physique de Notre-Seigneur Jésus-Christ. En nous rapportant les paroles et les gestes — *dicta et gesta* — de Celui dont l'action a changé la face du monde, aucun des premiers témoins ne s'est préoccupé de nous dire comment il était fait, ni quel était le son de sa voix ou l'aspect de son visage. Rien, là-dessus, dans les quatre évangiles ; rien, dans les épîtres de Paul et des autres apôtres ; rien, dans la plus ancienne littérature chrétienne.

Et de ce fait, singulier au premier abord, une raison peut être donnée. Exclusivement appliqués à nous manifester l'âme et l'esprit du Sauveur, ces écrivains ont estimé inutile, peut-être messéant, d'arrêter notre attention sur le côté matériel de sa personnalité. Le Christ est vérité, le Christ est lumière du monde, le Christ est vie. Qu'importe la stature de son corps, la couleur de son teint ou de ses cheveux ?

Un pur théologien comprend cela, — peut-être un théologien protestant plus encore qu'un théologien catholique ou orthodoxe. Adorant le Christ en esprit et en vérité, il n'a que faire de sa représentation sensible.

Mais l'artiste qui se plaît à la contemplation des formes matérielles et qui sait en dégager tout ce qu'elles expriment de spirituel ; le psychologue attentif à discerner le reflet de l'âme sur le corps ; ou, simplement, le pieux fidèle qui éprouve le besoin de donner à son culte un objet sensible, capable à la fois de lui raviver le souvenir et de lui émouvoir le cœur, de-

mande autre chose : à côté des paroles et des actes du Maître, il veut en avoir l'image.

La première génération chrétienne a-t-elle obéi à ce qui nous semble être une loi de la nature humaine ? A-t-elle peint ou sculpté l'image de Jésus-Christ ? Nous ne le saurions dire.

Inutile de discuter l'opinion, récemment émise et acceptée par quelques-uns, qui trouverait sur le trop célèbre « calice d'Antioche » un portrait de Jésus-Christ datant du premier siècle. Cette pièce, si elle est authentique, est certainement postérieure à Constantin, — et probablement des environs de l'an 500 (1).

Plusieurs témoignages parlent d'images de Jésus-Christ exécutées de son vivant. Mais certains ne le font que pour nous mettre en garde ; d'autres sont vagues et tardifs, et peu dignes de foi.

Saint Irénée, Hippolyte, un pseudo-Augustin, après eux saint Jean Damascène, rapportent que les gnostiques carpocratiens vénéraient des images de Jésus, les couronnant de fleurs, en même temps que celles de Pythagore, de Platon, d'Aristote et d'autres. Les images du Sauveur proviendraient d'un relief (*forma*, ἐκτύπωμα) exécuté par ordre de Pilate pendant la vie de Jésus. Il ne s'agirait pas d'images chrétiennes.

Encore moins peut-on considérer comme telle l'image de Jésus qu'Alexandre Sévère, au dire de Lampride, aurait eue dans son laraire avec celles d'Abraham et d'Orphée. D'ailleurs, rien ne prouve qu'elle prétendît à être un portrait.

Eusèbe dit avoir vu à Panéas, sur une stèle de pierre, deux figures d'airain, probablement en relief (ἐκτυπώματα) : l'une représentant l'hémorrhoïsse, le genou fléchi, les mains en avant dans un geste de supplication ; l'autre, Jésus, debout en face d'elle, magnifiquement drapé dans un manteau, et lui tendant la main. Le monument aurait été érigé, disait-on, en reconnaissance du prodige, par la femme et les siens encore païens. Et pour justifier son dire, Eusèbe ajoute : « Il n'y a rien d'étonnant à ce que les anciens païens, objet des bienfaits de notre Sauveur, aient fait cela, puisque nous avons vu les images

(1) Voir notre *Calice d'Antioche* (*Orientalia Christiana*, t. VII), Rome, 1926, ou notre volume de *La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris, 1930, pp. 120-137.

des apôtres Pierre et Paul et du Christ lui-même conservées dans des tableaux peints : comme il est naturel, les anciens avaient, sans distinction, coutume de les honorer ainsi comme des sauveurs, suivant l'usage païen en vigueur parmi eux (2). »

Un peu obscure, cette dernière phrase semble indiquer qu'il existait chez les chrétiens de véritables portraits de Jésus-Christ, mais sans nous dire à quelle époque ils remontaient. En outre, elle laisse entendre qu'Eusèbe n'approuve pas absolument l'usage de les honorer, usage qu'il attribue à des habitudes païennes.

Quant au groupe de Panéas, son existence ne peut être mise en doute, car le témoignage de l'historien est précis et catégorique. On ne doutera pas de la signification que lui attribuaient les chrétiens de Panéas au quatrième siècle. Mais de bons juges, parmi lesquels il suffira de citer le P. Lagrange (3), estiment qu'il s'agissait là tout simplement d'une œuvre profane dans laquelle on voulut plus tard reconnaître une scène évangélique. En tout cas, sa renommée fut grande, car nombreux sont les auteurs qui en ont parlé après Eusèbe (4). Et l'image ayant été détruite, à ce qu'il semble, au temps de Julien, on montrait ensuite dans l'église de Panéas une statue du Christ en « électrum » qui l'aurait remplacée et qui même aurait été faite aussi par l'hémorrhoïsse (5). Des pèlerins du haut moyen âge disent l'avoir vue, et Grégoire de Tours la connaît. Il en parle d'après des témoins oculaires qui en vantaient la beauté : *mira claritas in eius facie continetur* (6).

Vers le même temps (deuxième moitié du sixième siècle), le pèlerin connu sous le nom d'Antonin de Plaisance raconte qu'il vit à Jérusalem, dans le prétoire, l'empreinte des pieds de Jésus, qui étaient « beaux, petits et fins », et un portrait du Maître qu'il décrit ainsi : « Une taille moyenne, un beau visage, des cheveux légèrement bouclés, de belles mains aux doigts

(2) Eusèbe, *Hist. Eccl.*, l. VII, c. XVIII, 4.
(3) Lagrange, *Evangile selon saint Marc*, pp. 137-138.
(4) On trouvera les textes réunis par E. von Dobschütz, *Christusbilder* (*Texte u. Untersuchungen*. XVIII), Leipzig, 1899, pp. 254* et suiv.
(5) *Ibi est statua Domini electrina* (*in ecclesia*) *quam ipsa Mariosa* (al. : *Marosa* = αἱμοῤῥοοῦσα) *fecit* (*Theodosius* [v. 530], dans Geyer, *Itineraria Hierosolymitana*, Vienne, 1898, p. 138).
(6) Greg. Tur., *De gloria martyrum*, c. 21 (Migne, *P. L.*, t. 71, col. 723).

longs (7). » L'image aurait été peinte et mise à cette place, dans le prétoire, du vivant même de Jésus. Est-il besoin de signaler l'invraisemblance de cette dernière affirmation et noter qu'un témoignage si tardif ne saurait prévaloir contre le silence des pèlerins antérieurs, qui tous ignorent cette image ?

Plus tard encore, dans un fragment autrefois attribué à saint Jean Damascène, et qui semble de saint André de Crète, nous voyons affirmer que saint Luc aurait peint des images de Jésus-Christ et de sa mère. Le texte ajoute que Rome en possède des exemplaires ; d'autres seraient à Jérusalem. Le Sauveur y était représenté avec des sourcils qui se rejoignent, de beaux yeux, un visage allongé, la tête un peu penchée, la taille bien prise (8).

En somme, rien de moins certain que l'antiquité de ces images. Et, à raisonner *a priori,* il semble qu'une telle antiquité puisse être tout simplement niée : je veux dire qu'elles ne remontaient pas, et loin de là, à la première génération chrétienne.

Milieu de petites gens, le christianisme primitif ne pouvait guère se payer le luxe de portraiturer son chef. La photographie à bon marché n'avait pas encore mis le portrait à la mode, jusque dans les classes populaires. Et nous avons constaté que la première prédication chrétienne ne révèle aucun souci de ce genre.

On ne conçoit pas davantage des images de Jésus, faites pour être honorées de quelque façon que ce soit. Issu du judaïsme, et tendu de toutes ses forces à lutter contre le paganisme au milieu duquel il se développait, le christianisme se montrait résolument hostile à tout ce qui aurait pu sembler culte rendu à un objet matériel. Au temps des premières générations chrétiennes, le culte des images, tel qu'il fut admis plus tard, est inconcevable : il eût certainement été pris pour de l'idolâtrie. Et cela, au moins jusqu'à l'époque de Constantin. On sait les sévérités à cet égard d'hommes comme Tertullien et Clément d'Alexandrie, qui prétendaient appliquer les prohibitions rigou-

---

(7) Dans Geyer, *Itin. Hier.*, p. 175.

(8) V. Migne, *P. G.*, 97, 1304 (S. André de Crète), et 94, n. z, l'addition apocryphe à saint Jean Damascène, *De fide orthodoxa,* l. IV, 16.

reuses de l'ancienne loi (9). Nous avons entendu tout à l'heure saint Irénée, Hippolyte et d'autres nous parler d'images de Jésus vénérées, mais par des hérétiques ou par un empereur païen, et l'origine de ces images, on la faisait remonter à Pilate. Rien de pareil chez les chrétiens.

Au quatrième siècle, Eusèbe écrit encore une longue lettre à l'impératrice Constantia, femme de Licinius, pour la détourner de faire peindre une image de Jésus-Christ (10). Saint Epiphane ne se contente pas de paroles. Il montre par ses actes, et avec vigueur, la réprobation que lui inspire la seule idée qu'une image puisse être vénérée. S'il en rencontre une qui prête le flanc à ce reproche, il ne craint pas de la détruire ; et il s'en vante.

Voici le morceau, qui est savoureux. Le fougueux évêque de Salamine, en Chypre, voyageait en Palestine, — donc hors du territoire soumis à sa juridiction. « Passant, dit-il, par un endroit appelé Anablatha, j'ai aperçu quelque part une lampe allumée ; ayant questionné et appris que c'était là une église, j'y suis entré pour prier. Or, voici que, sur la porte, j'ai aperçu un voile suspendu qui portait en couleurs l'image de Jésus-Christ ou de quelque saint, — je ne me rappelle plus bien. Voyant une telle image pendue dans l'église du Christ, au mépris des Ecritures, je l'ai déchirée, et j'ai dit au gardien d'en faire plutôt un linceul pour le premier pauvre à enterrer. Alors les gens du pays ont commencé à se plaindre et dire : S'il veut déchirer notre voile, au moins qu'il nous en donne un autre... » Et c'est pour accompagner cette pièce de rechange qu'Epiphane écrit à son collègue Jean de Jérusalem la lettre qui se termine ainsi : « Je te prie donc d'ordonner aux prêtres de ce lieu de recevoir du porteur le voile que je leur envoie, — j'expédie ce que j'ai pu trouver, — mais recommande-leur bien de ne plus suspendre à l'avenir dans l'église du Christ ces toiles peintes qui sont contraires à notre religion (11). »

---

(9) V. Bréhier, *L'art chrétien*, 2e éd., Paris, 1928, pp. 13-14.

(10) Pitra, *Spicilegium Solesmense*, I, pp. 383-386. L'authenticité de la lettre est admise dans Tixeront, *Histoire des dogmes*, t. III, 3e éd., pp. 444-445.

(11) Ce récit nous a été conservé en latin, dans la correspondance de saint Jérôme (Migne, *P. L.*, t. 22, col. 526-527), à la fin d'une lettre de saint Epiphane (traduite en latin) dont l'authenticité n'est pas discutée. Celle du morceau ci-dessus a été mise en doute par M. Serruys

Que l'on n'oppose pas à ces faits les peintures, partiellement conservées, qui, dès le deuxième et le troisième siècles, ont orné non seulement les cimetières chrétiens, mais aussi les autres lieux de culte. De ces dernières, des exemples indubitables ont été fournis par les récentes fouilles de Doura-Europos. De telles images ont essentiellement un but décoratif, subsidiairement un but didactique : elles rappellent, à ceux qui ne peuvent lire, les faits évangéliques ; elles suggèrent des pensées et des sentiments pieux. Elles ne sont pas objet de culte. Cette distinction est importante, mais elle a été quelquefois oubliée au temps des controverses iconoclastes. Dans les premiers siècles, si elle n'a jamais été, que je sache, exprimée verbalement, elle a toujours été observée dans la pratique. Et c'est elle, à mon avis, qui donne la clef de ce fameux canon 36 du concile d'Elvire (vers 300), qui a tant fait couler d'encre : « Défense de mettre des images dans les églises — *ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur* (12). » Que l'objet de notre culte ne soit pas quelque chose de peint sur la muraille : voilà, je crois, le sens exact de cette prohibition, dont quelques-uns, bien à tort, se sont fort embarrassés. Elle répondait, en réalité, à la pratique courante de l'Eglise depuis ses débuts.

Je me suis un peu étendu, et j'ai paru m'écarter de mon sujet. Tout cela est pour montrer combien invraisemblable

---

(*Acad. des Inscr. et B.-L., Comptes rendus des séances,* 1904, pp. 360-363). Toutefois, la raison qu'il apporte ne paraît pas tout à fait convaincante. M. Serruys aurait retrouvé, dans un ouvrage inédit de saint Nicéphore, l'original grec du récit, muni d'un début propre qui manque à la traduction latine ; celle-ci, par ailleurs, est tellement lâche qu'elle ne saurait être attribuée à saint Jérôme. D'où le soupçon que cette traduction, œuvre d'un scribe maladroit, a été introduite, à une date tardive, dans la correspondance hiéronymienne. Quant à l'original grec, tiré par saint Nicéphore d'un recueil iconoclaste qui contient des faux, il pourrait être un faux lui-même. A ce raisonnement, on peut répondre que l'on ne voit pas quelle raison aurait pu pousser à introduire le morceau dans l'œuvre de saint Jérôme. On conçoit, au contraire, très bien que les iconoclastes l'y ayant trouvé, mais en latin, en aient fait une traduction peu fidèle et l'aient dotée d'un début propre, par manière d'introduction. Dans cette hypothèse, ce n'est pas le latin qui serait mal traduit d'un original grec ; c'est le texte grec iconoclaste qui serait mal retraduit du latin.

(12) Mansi, *Sacr. Conciliorum... Collectio,* t. II, col. 11. Voir la note de Dom Leclercq, dans Héfélé-Leclercq, *Histoire des Conciles,* t. I, p. 240, n. 4.

est l'hypothèse que les premiers chrétiens aient possédé des portraits de Jésus-Christ. Leur condition modeste ne leur permettait pas le portrait, œuvre d'art ; leur religion leur interdisait la simple effigie, objet de culte.

D'ailleurs, une confirmation de ce raisonnement nous est fournie par la littérature chrétienne à partir du second siècle. On la voit, dès lors, se préoccuper de l'aspect physique de Jésus. Et l'on sait que les auteurs ne sont nullement d'accord entre eux. A tel point qu'ils ne peuvent même pas s'entendre pour savoir si Jésus était beau ou laid. On a dressé une assez longue liste d'écrivains ecclésiastiques tenant pour cette dernière opinion. On y verrait même figurer les témoins les plus anciens : saint Justin, saint Irénée, Tertullien, saint Cyprien, Clément d'Alexandrie, Origène, d'autres encore. Les partisans de la beauté du Christ seraient moins nombreux et plus tardifs : saint Jean Chrysostome, saint Jérôme. Saint Basile et saint Augustin auraient varié...

A vrai dire, il y a là quelques confusions. Bon nombre de textes allégués en faveur de la prétendue laideur de Jésus ne font qu'opposer, selon saint Paul, la *forma servi,* revêtue par le Verbe, à la *forma Dei,* qui lui appartient ; ou encore opposer les deux avènements du Christ : le premier, dans sa chair mortelle, passible, sans gloire, sans beauté ; l'autre, à la fin des temps, où il apparaîtra immortel, impassible, glorieux, resplendissant d'un éclat infini. Rien de cela ne permet de conclure à une laideur particulière par rapport aux autres hommes (13).

Dans Origène, nous trouvons une opinion singulière qui, à un certain moment, paraît n'avoir pas déplu à saint Augustin : Jésus aurait apparu aux hommes sous des formes différentes, beau pour les uns, laid pour les autres, suivant le mérite ou le démérite de chacun (14).

Enfin, la laideur proprement dite de Jésus-Christ est soutenue par quelques-uns. Clément d'Alexandrie écrit : « Le Saint-Esprit atteste par Isaïe que le Seigneur lui-même fut laid de visage (15). » Exégèse d'un texte du prophète que la tradition

(13) Voir F. Prat, *Jésus-Christ, sa vie, sa doctrine, son œuvre,* t. I, 2e éd., Paris, 1933, pp. 529-532.

(14) Origène, *In Matth... Com. series,* n° 100 (Migne, *P. G.,* t. 13, col. 1750) : « Non mihi videtur incredibilis esse traditio haec. »

(15) *Paedag,* III, I (Migne, *P. G.,* t. 8, col. 557).

n'a pas retenue : c'est aux jours de la Passion seulement qu'elle applique les mots : *non est species ei neque decor* (Is., LIII, 2). Tertullien base la même assertion à la fois sur les prophètes et sur un raisonnement qui nous étonne, mais où l'on sent l'influence de la culture hellénistique : « Comment, dit-il, les bourreaux auraient-ils pu s'acharner sur le corps de Jésus s'il avait été beau ? Auraient-ils osé couvrir sa face de crachats si elle ne l'eût mérité par sa difformité ? (16) » L'expérience prouve que cette raison ne vaut rien ; mais elle pouvait paraître de quelque poids à des esprits élevés dans le culte de la beauté (17).

Inutile de dire que ces idées, fruit de spéculations à tout le moins aventureuses, n'ont pas séduit la masse du peuple chrétien, qui n'a jamais voulu se représenter son Maître à la manière d'un Esope. Mais qu'elles aient pu se formuler aux deuxième et troisième siècles, c'est pour nous l'indice que l'Eglise ne connaissait pas alors un portrait authentique du Christ. Confirmation de ce que nous disions en commençant : la première génération chrétienne ne semble avoir eu nul souci de portraiturer le Maître.

A défaut de la main de l'homme, pouvons-nous compter, pour connaître ses traits, sur le miracle ou l'action de forces mystérieuses ? Les siècles passés l'ont cru ; et l'on sait de quelle faveur ont joui, dans le monde byzantin, les images dites « achiropites », c'est-à-dire non faites de main d'homme.

Aujourd'hui encore, nous voyons des esprits sérieux, des savants même, ne pas exclure une telle source de renseignements. Car c'est dans cette catégorie, à coup sûr, qu'il faudrait ranger la célèbre image du Saint-Suaire de Turin. Miracle ou action chimique, elle ne serait pas — pour ceux qui en défendent l'authenticité — l'œuvre du pinceau. Ce négatif, que la photographie retourne en un positif, serait dû au contact du corps du Sauveur avec le suaire, dans le sépulcre. Pour défendre la thèse, d'éminents chimistes ont fait appel récemment à toutes les res-

---

(16) *De carne Christi*, 9 (Migne, *P. L.*, t. 2, col. 772). Voir d'autres textes cités par le P. Prat, *op. laud.*, p. 530.

(17) On se rappelle l'histoire de Phryné, que la perfection de ses formes soustrayait à la rigueur des lois.

sources de la science moderne ([18]). Mais, si tentante que soit leur argumentation, si impressionnante, d'autre part, que soit cette image, cette face puissante aux yeux clos, ce large front encadré de bandeaux sanglants, cette bouche énergique aux lèvres rivées dans le silence de la mort, l'histoire du suaire est encore enveloppée de trop de mystère pour que nous puissions en faire état. Le problème est avant tout historique, et, de ce point de vue, il est loin d'être résolu.

Il serait trop long d'entamer l'histoire de ce que l'on a appelé les images « achiropites », et surtout de discuter les titres de celles que l'on présente aujourd'hui sous ce nom.

Une des plus anciennes est celle de Kamouliana, en Cappadoce. Transportée à Constantinople, elle aurait servi plusieurs fois de *palladium* dans les guerres contre les Perses. Elle disparut dans la tourmente iconoclaste ([19]).

La plus célèbre peut-être est celle d'Edesse : empreinte de la face de Jésus sur un voile, qui aurait été envoyée par le Sauveur lui-même au roi Abgar ([20]). En fait, l'image paraît remonter seulement au sixième siècle. Elle servait aussi à Edesse de *palladium*. Apportée en grande pompe à Constantinople en 944, elle y resta jusqu'en 1204, où, à la suite de la prise de la ville par les Croisés, elle passa en Occident. Plusieurs villes, dès lors, ont prétendu la posséder sans que leurs titres puissent être exactement vérifiés.

Ses copies, plus ou moins fidèles, ont été rapidement répandues dans tout le monde byzantin, où elles étaient connues sous le nom de « saint Mandilion ». Les « Véroniques » d'Occident ont probablement le même origine.

Le meilleur exemplaire que nous possédions de ces anciennes copies est assurément la « Sainte Face » de Laon — œuvre slave, s'il faut en juger par l'inscription qui l'accompagne — ou œuvre byzantine exécutée pour des slaves. Elle semble avoir été peinte au douzième siècle, et aurait été envoyée de Rome

(18) Voir Paul Vignon, *Le linceul du Christ. Etude scientifique*, Paris, 1902. Et, plus récemment, du même auteur, *Après l'ostension du Saint-Suaire de Turin. Etat présent de la question* (*Etudes*, 20 juin 1932, pp. 669-687) ; ou encore le livre qui vient de paraître au moment où nous imprimons : *Le Saint-Suaire de Turin devant la Science, l'Archéologie, l'Histoire, l'Iconographie, la Logique*, Paris, 1938.

(19) Voir E. von Dobschütz, *Christusbilder*, pp. 40 et suiv.

(20) *Ibid.*, pp. 102 et suiv.

au couvent de Montreuil vers le milieu du treizième siècle. Comment elle était venue à Rome reste un mystère ([21]).

Elle paraît reproduire assez exactement les traits que donnaient à Jésus les anciennes « achiropites », traits qui fournirent un modèle à maintes descriptions de la personne de Jésus. Nous avons déjà cité les paroles d'Antonin de Plaisance et d'André de Crète. Transcrivons ici la description attribuée à un prétendu Lentulus, gouverneur de Judée, écrivant au Sénat romain : le morceau est un apocryphe latin qui ne remonte guère qu'au treizième siècle, mais utilise des sources orientales plus anciennes ([22]).

« Il est apparu, en ces derniers temps, et l'on voit encore parmi nous un homme d'une grande vertu, nommé Jésus-Christ. Le peuple l'appelle ' prophète de vérité ', et ses disciples ' fils de Dieu '. Il ressuscite les morts et guérit les maladies. C'est un homme de taille un peu au-dessus de la moyenne, et beau ; il a un visage vénérable qui inspire, à qui le regarde, ou l'amour ou la crainte. Ses cheveux ont la couleur de la noisette fraîche ; ils sont plats jusqu'à hauteur des oreilles, puis bouclés et un peu crépus, avec des reflets azurés et brillants ; ils flottent sur ses épaules, mais forment une raie au sommet de la tête, comme chez les Nazaréens. Le front est lisse et serein, la face sans rides et sans taches, animée d'une rougeur légère. Rien à redire à la forme du nez et de la bouche. La barbe est abondante, de même couleur que les cheveux, pas très longue, mais partagée en deux sous le menton. L'aspect est simple et sérieux ; les yeux pers, pleins de vivacité et brillants ; terrible lorsqu'il reprend, il est aimable et doux quand il enseigne ; il a l'air joyeux tout en restant grave ; il a pleuré quelquefois, mais il n'a jamais ri. Il a la taille élancée et droite ; les bras et les mains sont admirables à voir. Sa conversation est grave, réservée, modeste : il a bien mérité d'être appelé par le prophète « beau entre les enfants des hommes ».

Nous possédons beaucoup d'autres prétendues copies du

---

(21) Voir l'excellente étude de A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague, 1931 (avec de bonnes reproductions).

(22) Texte dans E. von Dobschütz, *Christusbilder*, p. 319**, où toute la question du Pseudo-Lentulus est traitée à fond (308**-330**).

Mandilion qui sont bien loin de se ressembler entre elles. L'art d'Orient, et en particulier l'art russe, les a multipliées à l'infini. Beaucoup sont belles, mais le type s'est altéré peu à peu. Aucune de ces images ne peut se donner comme un authentique portrait de Jésus.

De tout ce qui précède, il résulte que l'art chrétien, lorsqu'il a voulu représenter le Sauveur, n'a jamais disposé de données certaines et précises. Si un type a fini par s'établir, à tel point qu'aujourd'hui un enfant puisse reconnaître du premier coup une image de Jésus-Christ, ce n'est point, pour ce type, une garantie de ressemblance. D'ailleurs, dans son unité, il admet une grande variété : nous allons le voir tout à l'heure.

En somme, dans les images de Jésus peintes ou sculptées par les artistes chrétiens, il nous faut chercher moins le véritable aspect du Maître que l'idée que ces artistes se faisaient de lui. Et ce n'est point là diminuer la valeur ou l'intérêt de telles images, car les étudier de ce point de vue, n'est-ce pas un des meilleurs moyens de les faire parler ?

Nous allons parcourir rapidement les principales périodes de l'art chrétien, et voir comment les images de Jésus répondaient à l'esprit divers des artistes et du peuple chrétien. D'ailleurs, la matière étant immense, je devrai me borner à des indications sommaires.

L'art chrétien primitif, nous l'avons dit, ne concevait pas l'image objet de culte ; mais il ne s'est pas interdit maintes représentations, où il rencontrait la figure du Christ. Fidèle aux traditions de l'art hellénistique, dont il dérivait, il donne de Jésus une image idéale beaucoup plus que réelle. Il est frappant que les plus anciennes représentations que nous ayons du Sauveur soient des représentations symboliques, sous les traits du Bon Pasteur, — plus tard de l'Orphée. Preuve manifeste de cette tendance qui poussait l'artiste vers l'expression de l'idée plus que de la réalité concrète ([23]).

---

(23) Une fois pour toutes, nous renvoyons aux ouvrages classiques de Mgr Wilpert sur les peintures des catacombes, les mosaïques et les peintures des églises romaines, les sarcophages chrétiens. A qui n'aurait pas sous la main ces œuvres considérables, nous recommandons les **gravures qui accompagnent les premiers chapitres des deux livres suivants d'accès plus facile : Louis Bréhier, *L'art chrétien, son déve-***

Dans les scènes évangéliques, à l'origine, le costume et le type de Jésus sont incertains. Au cimetière de Prétextat, on lui voit porter une tunique courte et un *himation* léger, à la mode grecque. Il est jeune. C'est, à peu de chose près, la figure du Bon Pasteur.

Un peu plus tard, au cimetière de Calliste, la tunique est plus longue, et, dans la main de Jésus, apparaît la verge des thaumaturges, symbole de sa puissance. Les miracles qu'on lui voit opérer sont figurés d'une manière toute schématique. Lazare debout devant le tombeau ; en face, le Maître qui lève sa verge : c'est assez pour représenter la célèbre résurrection. Représenter ? le mot n'est pas exact : c'est « évoquer » qu'il faudrait dire. Cet art, tout abstrait et plein de symboles, évoque plutôt qu'il ne représente.

Bientôt, nous voyons Jésus vêtu de la tunique longue et de l'ample manteau des philosophes : un costume qui lui restera désormais, mais qui a, lui aussi, sa valeur symbolique. Par là, Jésus est désigné comme le maître de la doctrine nouvelle.

Dans toutes ces images, la face du Sauveur est imberbe. Elle respire la jeunesse — cette jeunesse que l'art hellénistique se plaisait à donner aux immortels. Les traits sont réguliers. La chevelure est longue et bouclée. Un type idéal, où l'artiste s'est efforcé de réaliser ce qui, pour lui, représentait la perfection de la beauté humaine. Comme le païen appliquait cet idéal à ses Apollons, lui l'appliquait au Christ. C'est lui que l'on trouve sur une petite statue de marbre, aujourd'hui au musée des Thermes, à Rome, où il semble qu'il faille voir une image de Jésus-Christ ([24]).

Le même type est ordinaire dans la sculpture des sarcophages, au quatrième et au cinquième siècle. La figure de Jésus y est toujours d'une noblesse remarquable, soit qu'il opère des miracles par un geste de sa main, par un mot de sa bouche, soit qu'il se dresse sur la colline aux quatres fleuves pour envoyer les apôtres à la conquête du monde, soit que, debout ou assis, il donne la loi à Pierre et à Paul. Dans telles de ces pièces, particulièrement réussies, à Rome ou à Ravenne, sa

---

loppement iconographique des origines à nos jours, 2e éd., Paris, Laurens, 1928 ; Abel Fabre, *Manuel d'art chrétien*, Paris, Bloud et Gay, 1930.

(24) D'autres y ont reconnu un jeune homme quelconque, ou même une poétesse. (Voir *Nuovo Bulletino di Arch. crist.*, 195, pp. 108 et suiv.).

figure ressemble à celle que l'art romain du premier siècle donnait à l'empereur Auguste, rayonnant de jeunesse, de beauté, de grandeur sereine. Ce n'est plus seulement le docteur de la loi nouvelle que nous avons sous les yeux ; c'est le maître *du monde* (*ne le voit-on pas trôner au-dessus de la voûte des* cieux, représentée par le vieil Ouranos ?), le maître du monde dans sa resplendissante beauté et sa tranquille majesté.

Vers le même temps, commence à paraître un autre type : celui du Christ barbu. On le voit sur quelques sarcophages, et il arrive qu'on le trouve sur la même pièce concurremment avec l'autre. Ainsi, un sarcophage du Vatican montre Jésus imberbe dans les épisodes de sa vie publique, mais doté d'une barbe abondante dans la scène centrale, où il donne la loi à Pierre et à Paul. Il semble que l'artiste ait voulu marquer la différence entre le Christ dans la gloire et le Christ dans sa vie terrestre. Au premier, convient le front puissant, la lourde chevelure, la barbe majestueuse, le visage mûr, le regard profond — traits que l'art païen prêtait parfois à ses Jupiters ; au second, appartiennent les grâces de l'humanité parfaite.

Dès le commencement du cinquième siècle, les images du Christ barbu deviennent fréquentes à Rome, dans la peinture et la mosaïque. Une des plus célèbres est celle qui se voit au fond de l'abside de Sainte-Pudentienne. Le Christ est assis au milieu des apôtres, qu'il domine de sa haute taille. La tête, large et forte, respire le calme et la puissance ; elle se redresse avec une autorité souveraine. Le regard pénétrant est fixe et assuré. Les flots abondants de la chevelure et de la barbe encadrent le visage et ajoutent à sa grandeur. C'est là une des plus belles créations de l'art chrétien ([25]).

Dans cette image, comme dans toutes celles qui l'ont précédée en Occident, la tête du Christ est entourée d'un nimbe uni. Le nimbre crucigère, qui deviendra bientôt l'attribut distinctif de Jésus, a paru d'abord en Orient, sur un sarcophage de marbre provenant de Constantinople, aujourd'hui au musée de Berlin. C'est une pièce d'âge incertain, qui se rattache étroitement à un groupe de sarcophages païens originaires d'Asie Mineure. Aussi serions-nous porté à l'attribuer au quatrième siècle, bien que certains veuillent le reporter au cinquième. La figure de

(25) Voir notre volume, *La Voix des Monuments*, pl. IV et frontispice.

Jésus, drapée avec sobriété, est remarquable par l'aisance et la noblesse de la pose.

On estime, en général, que le type barbu de Jésus a son origine en Orient. Il est vrai que, jusqu'au sixième siècle, des ivoires provenant d'Alexandrie (telle la magnifique chaire épiscopale de Ravenne) continuent à nous montrer le Christ imberbe. Mais il faut se rappeler que cette ville était un des principaux centres de la culture hellénistique ; et il est naturel que les traditions de l'art antique s'y soient conservées plus longtemps. Tout différent nous apparaît le Sauveur dans les œuvres exécutées, vers le même temps, dans les monastères coptes d'Egypte, dans ceux de Palestine, de Syrie, de Mésopotamie. Il nous en reste quelque chose en des fragments de peintures prodigieusement conservés par les sables du désert, et dans une série de manuscrits célèbres : évangéliaire syriaque de Rabula (586), à la bibliothèque laurentienne de Florence ; évangéliaire de Rossano ; fragment de Sinope, à la Bibliothèque nationale de Paris.

Dans toutes ces œuvres, nous trouvons une tendance nettement réaliste, un goût remarquable de la vie et du pittoresque. Il ne s'agit plus d'évoquer le souvenir des scènes évangéliques : l'artiste veut les représenter telles qu'elles ont eu lieu — ou, plutôt, telles qu'il s'imagine qu'elles ont eu lieu. S'il peint la scène des Rameaux, il montre les apôtres qui accompagnent Jésus, la foule sortie de Jérusalem pour le recevoir, palmes en mains, d'autres habitants regardant, avec curiosité, sur les murs de la ville ou aux fenêtres des maisons, les enfants courant avec des palmes, les jeunes gens étendant leurs vêtements à terre, des gamins grimpant aux arbres pour couper des feuillages... Un tableau plein de vie, au milieu duquel ressort la noble figure de Jésus, à la barbe épaisse et noire, à l'aspect imposant, assis (et non à califourchon : ceci est un trait réaliste) sur sa monture ([26]).

Même accent de vérité, à la résurrection de Lazare. Là encore, une vaste composition dont nous ne retiendrons qu'un trait : l'homme qui a ouvert le tombeau, sur la parole du Maître,

(26) *Voix des Monuments*, pl. XLI, 2.

se bouche le nez en s'enveloppant le bas du visage d'un voile épais. Traduction du mot de l'Evangile : *Jam foetet* ([27]).

Quelquefois, il est vrai, la recherche du trait caractéristique sera poussée à l'excès et mènera presque à la caricature. Telle image de Jésus-Christ, dans l'évangéliaire de Sinope, fait sourire, tant les traits sont accentués, tant le regard est perçant, tant la barbe est exagérée. Mais on reconnaît l'intention de l'artiste : il a voulu nous représenter la figure du Sauveur dans toute sa réalité. Et, pour ce faire, il n'a cru pouvoir prendre de meilleur modèle que je ne sais quel ascète de son temps.

Si l'on veut percevoir d'un coup d'œil la différence entre les deux tendances que nous avons distinguées, l'idéale et la réaliste, il faut se transporter à Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne. Là, deux séries de tableaux en mosaïque (du début du sixième siècle) déroulent au sommet de la nef, d'une part, les miracles de Jésus-Christ, de l'autre, sa Passion et sa Résurrection. Or, dans les deux séries, le type de Jésus diffère ; et différents aussi sont les caractères de la composition. Aux miracles, Jésus est imberbe, son visage rayonne d'une immortelle jeunesse, il accomplit le prodige d'un seul geste. Un petit nombre de personnages l'accompagnent : deux ou quatre seulement, presque toujours en nombre pair, pour la symétrie. La composition est simple, harmonieuse et de caractère nettement symbolique. La bénédiction donnée, d'un geste large des deux mains, aux pains et aux poissons que présentent deux apôtres, tandis que deux spectateurs expriment leur émotion de façon discrète : voilà qui suffit à évoquer toute la scène de la multiplication des pains et des poissons ([28]).

Dans l'autre partie du cycle, aux scènes de la Passion et de la Résurrection, Jésus-Christ porte la barbe. Elle est moins abondante que dans les manuscrits orientaux ; mais elle se reconnaît sans erreur possible. Et cela suffit à changer l'expression du visage, devenu plus grave et plus austère. Dans les compositions, on ne retrouve plus le même esprit de simplification. C'est une vraie foule qui entoure Jésus au tribunal de Pilate. A Gethsémani, le groupe des apôtres est au complet ; leur

(27) *Ibid.*, pl. XLI, 1.
(28) *Ibid.*, pl. XIV.

attitude somnolente est rendue avec vérité, et l'artiste s'est efforcé d'exprimer exactement la perspective du jardin avec ses vallonnements et ses arbres [29].

On a voulu expliquer la différence entre les deux types de *Jésus dans cette basilique par des préoccupations théologiques* : elle prétendrait exprimer les deux natures, d'une part l'humaine, de l'autre la divine. A vrai dire, on est assez embarrassé pour décider où se trouve chacune des deux natures. Je crois plutôt que cette opposition marque l'incertitude qui régnait encore : les deux séries s'inspiraient de sources diverses, et peut-être furent-elles exécutées par deux ateliers différents, l'un plus attaché aux anciennes traditions hellénistiques, l'autre plus imprégné d'influences orientales. Et la preuve en est que les divergences n'apparaissent pas seulement dans la figure de Jésus, mais dans la manière même dont sont traités les tableaux.

Ce que l'on peut retenir de tout ceci, c'est qu'il y a une connexion indubitable entre le goût de l'art chrétien d'Orient pour des représentations plus réelles, plus concrètes, plus tangibles, en quelque sorte, de la personne de Jésus et l'ardeur qu'ont apportée ses théologiens — pas toujours pour leur plus grand bonheur — à scruter le mystère de cette même personne. Curiosité théologique, à laquelle répond la curiosité artistique !

Après le sixième siècle, le type du Christ barbu devient absolument général en Orient. C'est ainsi qu'il est représenté dans sa vie publique, accomplissant les miracles, ou trônant dans la gloire.

Exception est faite, naturellement, pour l'image de l'Emmanuel : « le Dieu avec nous ». Ce titre, qui évoque l'apparition du Verbe sous une forme humaine, ramène l'esprit vers les mystères de l'Enfance. Aussi l'Emmanuel, même dans la gloire, est représenté jeune. C'est ainsi, par exemple, que nous le voyons en Cappadoce, au onzième siècle, sur le tambour de coupoles où il est accompagné d'une garde d'anges.

Plus tard, l'art byzantin et slave se plaira à représenter le sommeil de l'Emmanuel. On le montrera dormant sur la patène : *image de l'Eucharistie. Puis, par un raffinement nouveau, dormant* les yeux ouverts, ou parfois avec un œil ouvert et un œil fermé. Pourquoi cela ? C'est que les anciens décrivaient

(29) *Ibid.*, pl. XV.

ainsi le sommeil du lion, et que la liturgie appliquait à Jésus les paroles de Jacob à son fils : *Catulus leonis Iuda... requiescens accubuisti ut leo...* Le lion de Judas, c'est Jésus. Et voici le lionceau de Judas ! Symbolisme un peu recherché peut-être, mais profond, et qui parlait à des âmes instruites de l'Ecriture et de la liturgie. Image qui vaut bien, en somme, les Enfants Jésus doucereux qu'a multipliés l'art d'hier, ou les gros garçons bien nourris et laids de l'art d'aujourd'hui.

Mais il nous faut répondre à une objection qui pourrait venir à l'esprit du lecteur : la tendance symbolique de ces dernières images paraît contraire à ce que nous disions du caractère réaliste de l'art oriental. On doit distinguer, en effet, entre Byzance et l'Orient. Byzance accepte les types que l'Orient a créés, mais, d'un goût plus raffiné, d'un esprit plus porté à la spéculation, elle les corrige de deux façons : en cherchant à donner plus d'élégance aux formes (survivance du goût hellénistique), à exprimer par les formes les vérités suprasensibles (tournure d'esprit spéculative). Un exemple emprunté à la Cappadoce fera saisir la différence. Nous y trouvons deux séries de peintures : les unes tout à fait dans la ligne de la tradition orientale, les autres influencées par l'art byzantin. Prenons une scène de l'enfance : le bain du nouveau-né, dans l'image de la Nativité. Cet épisode est un trait réaliste. On le voit rendu à Qeledjlar Kilissé avec beaucoup de vérité (une fois admis le postulat qui transforme le nouveau-né en enfant déjà grandelet). Remarquable est la pose naturelle de la femme assise, un pied ramené sous le genou : attitude très fréquente en Orient. Mais ce qu'il faut surtout observer, c'est la pose de l'Enfant, les deux mains abaissées pour couvrir sa nudité. En d'autres images du même temps, nous le voyons lever les mains d'un mouvement joyeux ; ou lever une main et se couvrir de l'autre. En tout cela, nous trouvons le geste spontané d'un jeune garçon qu'on plonge dans son bain. Réalisme finement observé, et rendu avec dignité.

Regardons le même épisode à Qaranleq Kilissé, dans une décoration un peu plus tardive et qui trahit l'influence byzantine : les traits essentiels de la scène sont conservés ; mais Jésus lève la main droite pour bénir. A cet âge et dans cette innocente nudité, le peintre lui donne déjà le geste, l'attitude, le regard sérieux du maître qui enseigne, du Dieu qui bénit.

Par là est affirmée la qualité de Fils de Dieu qui lui appartient dès sa naissance. Intention théologique qu'il est intéressant de retrouver en France, dans notre treizième siècle, où la même tendance à la spéculation s'affirme de la même façon : tel vitrail du Mans représente le bain exactement comme à Qaranleq Kilissé, avec le même geste de l'Enfant. Mais la femme qui verse l'eau fléchit les genoux, car telle est l'attitude de l'adoration en Occident : une attitude qui ne paraîtra pas dans les peintures de l'Orient, où l'on prie et adore debout.

Une observation analogue peut être faite au sujet de la Crucifixion. J'ai expliqué ailleurs ([30]) comment l'image de Jésus crucifié nous est venue de l'Orient, en un temps où l'Occident se contentait de symboles ou de la représentation de la croix vide.

Mais, tout d'abord, un sentiment de respectueuse réserve imposait de montrer, sur la croix, le Christ vêtu du *colobium* ([31]). Puis on l'en a dépouillé, mais en le peignant vivant, le corps ferme, la tête droite : à la fois par respect et, peut-être, par inexpérience.

Plus tard, on le représente mort, la tête abattue sur l'épaule, le corps s'infléchissant de côté. Un des plus beaux exemples de cette conception se voit dans une mosaïque de Daphni, près d'Athènes ([32]). L'œuvre est absolument byzantine. Simplicité dans la composition, noblesse dans les lignes, réserve dans l'expression de la douleur, attestant un art formé à l'école de l'antique. En même temps, une intention théologique manifeste : le Christ est mort, car c'est par son trépas que s'est accompli le mystère de la Rédemption. Rien mieux que cette image ne nous montre comment Byzance a su allier le souci de la réalité, qu'elle tenait de l'Orient, au culte de la beauté, hérité de la tradition hellénistique, et aux spéculations de la théologie que lui enseignaient ses docteurs.

Fruit des mêmes préoccupations est l'image du Christ Pantocrator qui apparaît dans les églises byzantines, au sommet de la coupole. Celle de Daphni est célèbre par l'extraordinaire puissance de sa face et de ses mains nerveuses. C'est le Maître

(30) *La Voix des Monuments,* chap. VII.
(31) Un exemple dans *La Voix des Monuments,* pl. XXX.
(32) *Ibid.,* pl. V.

du monde, qui, du haut du ciel, jette sur ses sujets un regard dominateur ([33]).

Dans les églises siciliennes, à plan basilical, de Monréale et de Cefalu, qui n'ont pas de coupole, la même image est transportée au fond de l'abside. Celle de Cefalu surtout, qui est la plus ancienne et due à des artistes byzantins, est d'une admirable beauté. Lorsqu'on entre dans l'immense vaisseau, on est saisi par cette figure colossale surgissant au-dessus d'un peuple d'autres figures, elles-mêmes de tailles surhumaines. L'énorme différence d'échelle, son isolement sur un fond d'or uni, lui donnent un relief extraordinaire. On croit voir l'Eternel se dresser au-dessus de l'horizon pour inspecter sa création, car le regard plonge jusqu'au fond de l'édifice et l'embrasse tout entier. Et si l'on approche, on s'incline instinctivement devant la puissance de ce visage d'une gravité austère, un peu triste dans sa maigreur voulue (la maigreur est, pour l'Oriental, marque de sainteté), de ce regard profond, réfléchi, de ce front qui se creuse d'un pli volontaire. C'est bien là ce que les Byzantins, par une légitime attribution au Fils d'une qualification que nous réservons au Père, appelaient le Christ Pantocrator, c'est-à-dire Tout-Puissant.

Sur l'art d'Occident, nous serons bref.

A l'époque carolingienne et ottonienne, on rencontre parfois le Christ imberbe. Cela tient à l'influence d'anciens modèles de l'art hellénistique.

Cependant, le Christ barbu est plus fréquent. Il est de règle à l'époque romane. Voir, par exemple, *Jésus au Baptême,* sur l'admirable cuve baptismale de Saint-Barthélemy à Liége (début du douzième siècle) : une scène où nous avons signalé ailleurs ([34]) de si étranges ressemblances avec les peintures de Cappadoce.

Rappelons encore les nombreuses images du Christ trônant entre les quatre animaux, au tympan du porche, dans un grand nombre d'églises romanes. Ce motif semble, lui aussi, emprunté à la Cappadoce, et Jésus y paraît avec la même gravité, le même

(33) Bréhier, *L'art chrétien* [2], p. 137, fig. 58.

(34) *La Voix des Monuments,* p. 187. La cuve avec le Baptême de Jésus y est représentée, pl. XXXVII, 2.

geste solennel, la même face ornée d'une barbe plus ou moins abondante, suivant le goût du sculpteur ([35]).

Plus spéculatif et plus soucieux de la noblesse des lignes, l'art gothique donnera au Christ un type plus idéal. Il le conçoit comme le docteur suprême de cette loi nouvelle, dont il se plaît à développer les merveilles aux parois de ses édifices. Il aime à le mettre au portail des cathédrales, non sur un tympan qui l'éloigne de la foule, mais sur un trumeau, presque au niveau des passants.

C'est ainsi qu'il le montre au portail méridional de Chartres : la figure est singulièrement attrayante ; elle est grave, mais le regard est empreint de bonté, la bouche s'entr'ouvre pour gagner les cœurs, non pour leur faire violence. Le geste un peu raide, l'attitude un peu compassée, témoignent d'une certaine inexpérience, rachetée par la beauté de la draperie sobre et délicate.

Moins touchant peut-être, moins humain, mais combien plus noble et plus haut est le Christ du portail d'Amiens. On l'a dénommé, avec raison, le « beau Dieu » ; alors que celui de Chartres nous fait plutôt penser au Fils de l'homme. Ici la draperie s'est simplifiée ; traitée par grandes masses, elle a un caractère architectural ; la taille s'est redressée ; la tête est rejetée un peu en arrière. Cette tête surtout est admirable. Modelée par larges plans, d'une sobriété sans égale, elle a une beauté toute classique ; et le regard levé, fixé non sur l'auditeur qui écoute, mais sur le monde invisible qu'il annonce, fait de ce docteur le Maître de vérité ([36]).

Tendance théologique par où l'art gothique se rapproche de l'art byzantin, et qui se retrouve dans les scènes de la vie de Jésus. Nous l'avons signalée déjà dans l'épisode du bain de l'Enfant à la Nativité.

Elle se montre aussi dans la Passion, et c'est à elle que nous devons ces crucifix couronnés, attestant la victoire du Christ par la mort. La croix devient l'instrument de son triomphe : c'est le commentaire de l'hymne de Fortunat que tout le moyen

---

(35) *Ibid.*, p. 252, n. 2, pl. XXXVII, 1 ; LI. 2 ; LII.
(36) Fabre, *Manuel d'art chrétien*, p. 161, fig. 189.

âge chantait avec enthousiasme et que nous chantons encore aujourd'hui : (37) :

Vexilla regis prodeunt
Fulget crucis mysterium...

C'est la traduction exacte du vers :

Regnavit a ligno Deus.

Aux âges suivants, au quatorzième et au quinzième siècles, l'art chrétien, moins spéculatif, devient plus pathétique. Cherchant à toucher plutôt qu'à instruire, il s'attache à représenter dans leur vérité les souffrances de Jésus. Le réalisme le pénètre, mais un réalisme plein de respect. Quoi de plus émouvant que la tête du *Christ mort* en marbre, que possède le musée de Beauvais ? Calme de la mort acceptée dans la résignation ! Les yeux viennent de se fermer, le *consummatum est* erre encore sur les lèvres (38).

Plus tragique, la tête de *Jésus,* encore vivant et souffrant, due à un peintre espagnol du quinzième siècle : Bartolomeo Bermejo (musée de Vich). Elle exprime une intensité de douleur qui a été rarement égalée (39). Cependant, remarquons-le, l'indication des plaies reste discrète ; pas de flots de sang, rien d'un réalisme brutal. C'est avec respect que le peintre chrétien s'approche de « l'homme de douleurs ». Tel a toujours été le grand souci de l'art vraiment chrétien : représenter le Christ dans les suprêmes humiliations, sans pourtant l'avilir.

Si nous passons en Italie, à la même époque, nous ne trouverons plus les mêmes accents.

Le tendre Angelico a peint aussi les souffrances du Maître ; mais il n'aurait pu supporter une vue si douloureuse. Qu'on regarde son *Christ mort descendu de la croix,* debout à mi-corps dans le sépulcre où il est prêt à s'étendre. J'ai bien dit : à s'étendre, non pas : à être étendu. On sent la différence, c'est le : *animam meam pono a me ipso... animam meam pono ut iterum sumam eam.*

Et toutes les souffrances de la Passion que Bartolomeo

(37) Le texte de nos livres liturgiques actuels (Office du Vendredi-Saint) est assez différent de celui de Fortunat (Migne, *P. L.*, t. 88, col. 93-95), mais les vers cités ici se retrouvent dans l'un et l'autre.
(38) Bréhier, *L'art chrétien* [2], p. 374, fig. 233.
(39) *Ibid.*, p. 373, fig. 232.

Bermejo avait su concentrer dans le regard de Jésus, c'est par un artifice naïf qu'Angelico les représente. Dans le fond, de petites figurines rappellent les divers épisodes : baiser de Judas, reniement de Pierre, face voilée et affronts, les trente deniers...

La Renaissance italienne, dans son culte pour la beauté physique, pour les formes parfaites, s'efforcera de résoudre par une autre voie le même problème.

Si l'on met en regard deux tableaux célèbres, figurant le même sujet, la *Descente de croix d'Avignon* ([40]), aujourd'hui au Louvre (art français du quinzième siècle), et celle de Fra Bartolomeo au palais Pitti de Florence (1509), on sera frappé du contraste. D'une part, un réalisme saisissant, mais respectueux ; une raideur cadavérique dans le corps de Jésus, — mais là encore les plaies sont discrètement indiquées ; — une incroyable intensité de douleur dans le visage de la Vierge, — mais elle garde toute sa dignité ; — une piété attendrie, manifestée par les assistants... De l'autre, une scène admirablement composée, où nous sommes frappés tout d'abord par l'harmonie des lignes, par l'impeccable perfection des formes. Sans doute, le sentiment religieux n'est pas absent. Émouvante est la douleur de la Vierge, de Jean, de Madeleine. Magnifique et divin, dans sa resplendissante beauté, le corps de Jésus ! Mais est-ce bien là le corps de « l'homme de douleurs » ? Ne croirait-on pas que l'artiste, revenant inconsciemment à l'état d'esprit que nous entendions exprimer par Tertullien, cherche à nous attendrir, moins en nous montrant les plaies du Sauveur qu'en nous faisant admirer en lui une beauté qui aurait dû le soustraire à la souffrance ? De même que la cruauté exercée sur un enfant révolte ; de même, pour un amant passionné de la beauté, celle qui s'excerce sur un être parfait !

Meurtrir le Christ sans l'avilir, disions-nous tout à l'heure en parlant d'artistes à tendances réalistes. Pour l'art idéaliste de la Renaissance et pour ceux qui ont pris modèle sur lui, le problème se présente sous une forme nouvelle : il s'agit, en meurtrissant le Christ, de l'embellir au plus haut point. Et du choc de ces deux sentiments : l'admiration pour la beauté, la pitié pour la souffrance, résulte un pathétique profond, mais peut-être un peu factice. Il attendrit plutôt qu'il n'émeut.

---

(40) *Ibid.*, p. 370, fig. 220.

Tout le monde connaît ces têtes du Christ couronné d'épines, les yeux au ciel, peintes par Guido Reni. Que ce soit la tête du crucifié, comme à San Lorenzo in Lucina de Rome, ou l'*Ecce homo,* comme dans le célèbre tableau du Louvre, l'expression est la même. Le regard se lève vers le Père dans une supplication ardente, et la bouche entr'ouverte prononce le « *Ut quid dereliquisti me ?* » Il faut avouer cependant que, dans leur facture trop délicate, ces têtes ont quelque chose de maniéré. Là encore, ce qui frappe surtout, c'est l'admirable perfection de la forme ; et c'est sur elle que l'artiste compte pour arracher les larmes aux personnes sensibles. Art un peu mièvre qui, sous un pinceau moins habile, tomberait facilement dans la fadeur.

Si l'on considère le type donné à Jésus-Christ, on peut dire que la Renaissance reste, dans l'ensemble, fidèle au type traditionnel. Certains profils de Jésus, peints par Fra Angelico, ont une ressemblance parfaite avec le profil du *beau Dieu* d'Amiens : même pureté de lignes, même noblesse, même intensité de vie spirituelle. C'est le Dieu qui apparaît dans sa grandeur, pleine de bonté. D'autres artistes, plus attachés aux formes matérielles, ont peint l'homme ; et, suivant les circonstances ou les tempéraments, ils se sont plu à en montrer ou la force, ou la bonté, ou la profonde intelligence, ou la rayonnante beauté.

Le Christ imberbe a paru quelquefois sous le pinceau des plus grands artistes. C'est une tête imberbe que l'on voit dans l'étude célèbre de Léonard de Vinci pour la Cène. Elle est admirable ; mais ne risque-t-elle pas de dérouter le spectateur qui pourrait la prendre pour une figure angélique ou un saint Jean ? Nous sommes si habitués à nous représenter Jésus sous d'autres traits ! ([41])

Encore un Christ imberbe, dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange ([42]). Tout a été dit sur la puissance surhumaine de cette figure, sur le rendu merveilleux de cette musculature

(41) Aujourd'hui, après tant de restaurations, la figure semble porter, sur la fresque, une barbe très courte ; mais je doute que l'on puisse décider avec certitude si elle est primitive ou non.

(42) Bréhier, *L'art chrétien* [2], p. 305, fig. 250.

herculéenne, sur la vie de l'attitude et la force du geste : les mains semblent en mouvement, toute la personne va se lever pour écraser les damnés. En tout cela, beaucoup de grandeur ; — mais, s'il est permis de le dire, une grandeur d'un ordre trop humain.

Or, il est intéressant d'observer le même geste exactement dans le *Jugement dernier* peint par Orcagna — ou Traini, peu importe ! — au Campo Santo de Pise. Position des deux bras identique ; mais le sens du geste est tout autre. La main gauche, sur la poitrine, écarte le vêtement pour laisser voir la plaie du côté ; la droite se lève, moins pour menacer que pour montrer sa blessure. C'est un tendre reproche aux malheureux coupables, assez ingrats pour avoir méprisé la rédemption offerte à tel prix. Ces plaies sont, en même temps, un sujet d'espérance pour les justes. Enfin, le Christ est vêtu de la chape et couronné : il est prêtre et roi.

Michel-Ange a certainement vu la fresque du Campo Santo, et elle a fait impression sur lui. Une simple rencontre est impossible. Lorsqu'il a peint son *Jugement dernier*, il se souvenait de celui de Pise et en a reproduit le geste du Christ. Mais, en le reproduisant, sans y changer presque rien, il en modifiait profondément le sens. Il l'a modifié parce qu'il ne voyait pas Jésus des mêmes yeux. Dans son admiration exclusive des formes physiques et de la force corporelle, il a dévêtu le Christ à la manière d'un athlète antique. Son âme violente et amère, révoltée contre l'injustice, ne pouvait le comprendre que comme un justicier redoutable. La main qui montrait la plaie du côté frémit maintenant, pleine de menaces ; et la droite est prête à s'abattre.

Observons aussi la tête, rayonnante et splendide. Or, à la chevelure près, qui est plus abondante, c'est celle-là même que Michel-Ange plus jeune, lorsqu'il peignait la voûte, donnait à Adam, à son réveil. Au Christ, l'homme parfait, le nouvel Adam, il donne maintenant le visage du premier homme, père et modèle de toute l'humanité. Il y aurait là une vérité profonde, capable d'émouvoir si elle s'exprimait dans un langage plus dégagé de la matière.

Opposons à ce chef-d'œuvre une image d'un caractère très différent, — toute spirituelle, bien dégagée de la matière, celle-là ; je parle du tableau du Titien à la Galerie Pitti de Floren-

ce ([43]). Rarement on a fait transparaître avec tant de force et de rayonnement l'âme de Jésus-Christ sur son visage. Noblesse et gravité, mais sans raideur ni dédain, bonté sans faiblesse, profondeur du regard qui pénètre jusqu'au fond des cœurs, richesse de l'intelligence resplendissant à travers le large front, assurance et fermeté de Celui qui a conscience d'être la justice et la vérité : voilà ce que nous trouvons dans cette figure sereine et majestueuse, à qui un calme paysage, éclairé du soleil couchant, forme le cadre le plus approprié.

Il resterait à parler de l'art moderne. Ce serait infini, la matière étant particulièrement touffue et délicate. Signalons seulement quelques tentatives pour renouveler un sujet que certains croyaient épuisé par les efforts de seize ou dix-sept siècles d'art.

Quelques-uns, surtout au siècle passé, ont eu recours au richesses d'un symbolisme nouveau et compliqué : ce fut le cas des préraphaëlites anglais. Mais, pour faire neuf, il leur est arrivé de tomber dans la recherche. Témoin, ce *Christ-prêtre*, lumière du monde, de Holman Hunt, qui, à son apparition, eut un retentissement immense ([44]). Le Seigneur frappe à la porte de l'âme humaine, verrouillée et encombrée de ronces. Il porte à la main le fanal de la conscience... Tout cela est ingénieux, mais risque de n'être bien compris que par l'auteur et ceux auxquels il explique sa pensée. Le symbolisme antique et traditionnel se fonde sur des faits, ou sur des textes accessibles à tous.

Une autre tendance consiste dans la poursuite de ce que l'on croit être la couleur locale. Plusieurs se sont engagés dans la voie des reconstitutions archéologiques. Ils sont allés étudier le cadre où s'est déroulée la vie de Jésus, paysages et habitants. Ils ont cherché à pénétrer les mœurs de la Palestine actuelle, ils en ont croqué les types et les costumes. Et ils ont cru pouvoir nous rendre le véritable aspect des scènes évangéliques et l'exacte physionomie de leur protagoniste. Mais tout cet effort, qui se résume dans la *Vie de Jésus-Christ* par Tissot,

---

(43) Elle a été choisie, et avec raison, par le R. P. Huby comme frontispice de son ouvrage bien connu : *Christus*.

(44) Bréhier. *L'art chrétien* [2], p. 433, fig. 274.

est basé sur le principe très contestable de l'immutabilité absolue de l'Orient. La préoccupation de conserver au visage de Jésus ses traits ethniques prête moins à la critique ; et elle a produit quelques belles figures du Sauveur. Mais il faut observer qu'une telle préoccupation a toujours été étrangère à l'art chrétien pour cette raison, déjà énoncée, que l'objet à représenter est moins le Christ historique que celui qui vit dans la conscience des fidèles.

Un réalisme d'un autre genre a tenté de transposer, en quelque sorte, les scènes de l'Évangile et de les incorporer à notre vie moderne. On a vu chez les Slaves, d'âme plus sentimentale, ou chez les Allemands, un Christ frayant avec les paysans et les petites gens de là-bas. Chez nous, un Bouguereau ou un Béraud ont montré sa Passion se déroulant au milieu des sarcasmes des pécheurs contemporains. Expression d'une profonde et belle vérité théologique : l'universalité, dans le temps comme dans l'espace, du fruit de la Rédemption. Ce n'est, du reste, que revenir à des habitudes d'art fréquentes aux quatorzième et quinzième siècles, où les peintres ne se faisaient guère scrupule de représenter les faits évangéliques comme s'ils se passaient de leur temps.

Ce que nous venons de dire s'applique principalement à l'art du dix-neuvième siècle ou des premières années du siècle présent. On a vu, dans ces derniers temps, et plus spécialement depuis les bouleversements causés par la Grande Guerre, quantité de tentatives hardies pour renouveler un sujet qui pouvait sembler près de s'épuiser. Certains ont cherché le succès dans l'alliance des formes et des techniques nouvelles avec ce que le sentiment peut avoir de plus raffiné ou de plus profond. Il en résulte parfois un schématisme trop conventionnel pour être vraiment touchant.

Quelques-uns, surtout dans la représentation de Jésus enfant, sous prétexte de naïveté ou de vérité, sont tombés dans le vulgaire. Oubliant que « le fils du charpentier » était en même temps le fils de la Vierge, ils en ont fait le gros poupon d'une forte paysanne.

D'autres, au contraire, ont poussé l'exaltation du sentiment jusqu'à un degré qui nous inquiète plus qu'il ne nous émeut. On connaît ce *Christ* de Georges Desvallières, qui, descendu de la croix, crie son amour pour l'humanité : il déchire ses entrailles

à la manière du pélican [45]. Image impressionnante, à coup sûr, et qui procède d'une foi sincère. Mais, devant ce réalisme violent, si différent de celui que nous avons rencontré à d'autres époques, nous nous demandons si le peintre, malgré toute sa bonne volonté, a réussi à résoudre le difficile problème : concilier la réalité et l'idéal, la vérité et le respect.

Que l'on ne veuille voir dans ces paroles aucun esprit de dénigrement contre un art dont nous reconnaissons hautement les mérites et, avant tout, la sincérité. Il a eu raison de rejeter les poncifs sans âme dont se contentaient trop de ses devanciers, et dont le public pieux d'aujourd'hui, par habitude, par ignorance, par paresse peut-être aussi, se contente encore trop aisément. D'un autre point de vue, il a infiniment raison de vouloir adapter ses formes aux exigences des techniques nouvelles, des matériaux nouveaux mis à sa disposition. Mais qu'il se garde d'oublier la règle suprême de tout art sacré !

Si, malheureusement, l'art moderne s'est montré souvent incertain en face de la figure de Jésus, s'il lui est arrivé de faire plus d'un faux pas, c'est que cette figure doit être regardée avec les yeux de la foi. Ce ne sont pas les traits du Sauveur que nous demandons à l'artiste de nous représenter ; c'est son âme qu'il doit nous rendre sensible. Qu'il nous la montre sous des formes neuves, parfait. L'âme du Maître, qui a servi de modèle à des millions de disciples, entre eux si divers, est assez riche, assez variée pour que dix-huit siècles d'art n'en aient pas épuisé tous les aspects. La matière est vaste, le champ est immense... Que l'artiste s'y engage sans crainte à la recherche de moissons nouvelles ! Mais s'il veut nous montrer l'âme de Jésus, la première condition pour lui, c'est de la connaître et de l'aimer [46].

Rome.

G. de JERPHANION, S. I.
Professeur à l'Institut Pontifical Oriental.

---

(45) *Ibid.*, p. 441, fig. 280.

(46) Cet article sera repris, abondamment illustré, dans un ouvrage qui paraîtra prochainement, à la fois à Rome, Pontificio Istituto Orientale, et à Paris, Editions d'Art et d'Histoire, sous le titre : *La voix des monuments. Etudes d'archéologie.* Nouvelle série, par le Père G. de Jerphanion, S. I.