

La Résurrection du Christ dans l'art d'Orient et d'Occident

Un panorama

François Böespflug et Emanuela Fogliadini,

Lisbonne, église Saint-Louis-des-Français
Le lundi 27 mars 2017

Bonsoir à toutes et à tous. Merci à Olivier Plichon de nous avoir fait signe, avec l'autorité de sa nouvelle mission de Recteur de Saint-Louis des Français à Lisbonne, pour venir vous parler : c'est un triple bonheur pour nous, de vous présenter ensemble cette recherche commune, premier bonheur, à Lisbonne, ville passionnante, deuxième bonheur, à l'invitation d'Olivier, que nous retrouvons par le fait même, troisième bonheur. Nous sommes des amis de fraîche date. Il y a tout juste deux ans, quasiment jour pour jour que nous avons fait connaissance lui et moi, à l'occasion d'une conférence que j'avais faite sur « le secret de Dieu selon Jean Bellegambe », dans son polyptyque de la Chartreuse de Douai, autant dire l'un de ses paroissiens, puisqu'Olivier a été curé à Douai durant six années ; la conservatrice, une amie à lui, lui a envoyé mon texte, ce qui lui a donné envie de me rencontrer, il est venu ensuite écouter une conférence que nous avons faite à la Veneranda Bibliotheca Ambrosiana de Milan, c'était au temps où il était l'aumônier de la paroisse française de Milan. Nous avons pris le temps de faire connaissance. J'ai été conquis par son charme, sa culture, son originalité personnelle, sa trajectoire de vie. Nous avons lié amitié.

Traiter de la Résurrection du Christ dans l'art, cela nous stimule en nous donnant le sentiment d'être en harmonie avec le calendrier liturgique qui nous aime vers Pâques. C'est aussi accordé avec l'un des pôles de notre recherche ; j'ai fait dernièrement au Centre Sèvres des Pères Jésuites à Paris une série de 12 heures de cours sur « La Résurrection du Christ dans l'art depuis 1945 », et avec Emanuela, une femme aussi savante que charmante, c'est compatible, elle-même versée dans l'histoire de l'art et la théologie byzantines, nous venons de publier un livre sur cet archi-sujet de la foi chrétienne, un livre que vous pourrez acquérir et que nous pourrions signer si vous le désirez à la fin de cette conférence. Dernière circonstance qui nous ont fait nous concentrer sur la Résurrection du Christ : elle est actuellement l'objet de la part de certains théologiens d'une remise en question radicale, comme jamais elle ne l'avait été. Nous y reviendrons pour finir. Mais rassurez-vous, nous vous ferons grâce d'une dispute théologique. Et chaque chose en son temps : je vais d'abord vous présenter de manière succincte les grandes étapes de l'histoire de la Résurrection dans l'art (I/), puis nous examinerons avec vous un échantillon de six œuvres d'art (II/), après quoi, pour finir, nous vous livrerons quelques réflexions personnelles (III/).

I/ Les grandes étapes de l'histoire de la résurrection dans l'art

« Si le Christ n'est pas ressuscité », n'a pas craint d'affirmer saint Paul aux chrétiens de Corinthe, « notre prédication est vaine, et vaine aussi est votre foi » (1 Cor 15,14). La

Résurrection du Christ est en effet le contenu essentiel de la Bonne Nouvelle et constitue le centre de la doctrine chrétienne. Elle n'a jamais cessé de susciter des témoins : c'est son annonce qui fait le cœur du message et de la mission. De même, elle fut l'objet dès les débuts du christianisme d'un important travail de réflexion théologique¹. Et à partir du moment où l'image eut progressivement droit de cité parmi les chrétiens, des représentations de cet événement assurément mystérieux mais fondamental virent progressivement le jour. L'approche de cet article fondamental du Credo par l'art demeura tenace et inventive jusqu'à nos jours.

Au total, les œuvres d'art ayant la Résurrection du Christ pour sujet sont si nombreuses et si diverses que je crois bien faire, pour commencer, en vous munissant d'une vision d'ensemble des principaux types iconographiques concernés. Dans l'histoire de l'art en général, depuis que le sujet a été approché, il y a eu principalement neuf manières d'évoquer la Résurrection du Christ.

¹ L'un des derniers ouvrages sur ce sujet, pour ce qui est de la théologie d'expression francophone, est celui de Michel Deneken, *La foi pascale. Rendre compte de la résurrection de Jésus aujourd'hui*, nouvelle éd., Paris, Éd. du Cerf, 2002.



1/ Les lettres X et P superposées, comme sigle conventionnel du Christ vainqueur de la mort (**Rome, musée Pio Cristiano**); de même, les croix ornées de lauriers, ou flanquées de deux paons, symboles d'éternité paradisiaque ;



2/ Divers symboles tirés du monde animal réel ou fabuleux², en particulier à travers l'élaboration poético-mystique du *Physiologus*, un recueil syrien d'histoire naturelle plus ou moins imaginaire présentant une quarantaine d'animaux, ont pu connoter la Résurrection du Christ, tel le Phénix qui renaît de ses cendres³ (**Saintes, chapiteau de l'Abbaye aux-Dames**), ou le lion⁴ qui ne dort censément que d'un œil, ou de la lionne qui ressuscite le troisième jour ses petits morts couchés sur le dos les quatre pattes en l'air, en rugissant sur eux (Campin, Saint-Pétersbourg, détail)⁵.

² Pour une synthèse du monde symbolique animal et de son rapport à la christologie, voir L. Charbonneau-Lassay, *La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ – Le bestiaire du Christ*, Bruges, 1940.

³ J. Kramer, « Phönix », *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, 1971, col. 430-432 ; pour le phénix comme symbole de la mort et de la résurrection du Christ, l'article renvoie à l'*Évangélaire de Henri le Lion*, vers 1175, repr. Dans Schiller, II, fig. 571 ; Paul-Augustin Deproost, « Les métamorphoses du phénix dans le christianisme ancien », texte d'une communication prononcée lors des Deuxièmes Journées universitaires de hérisson, Cahiers Kubaba (université de Paris 1-panthéon Sorbonne / ville de Hérisson), en ligne : *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve), 8, juillet-décembre 2004.

⁴ G. Schiller, op. cit., p. p. 131-135 (« Der Löwe »).

⁵ Ce motif provenant du *Physiologus* apparaît sur l'un des accoudoirs du trône de Dieu le Père de La Compassion peinte par Robert Campin, alias le Maître de Flémalle ; voir Fr. Bøespflug, *La Trinité dans l'art d'Occident. Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, 2^e éd. 2006, chap. 2 ; autres exemples chez G. Schiller, op. cit., fig. 424-429.



3/ par des « préfigurations » dans l'Ancien Testament : Jonas recraché par la baleine (**enluminure grecque, qui fait le lien avec la résurrection**), Noé survivant du déluge, Samson luttant avec le lion ou chargeant sur ses épaules les portes de Gaza, David victorieux de Goliath, les trois jeunes gens rescapés du feu de la fournaise, Daniel dans la fosse aux lions, etc. ;



4/ par des représentations (en trône, ou en pied, ou en buste) du Ressuscité glorieux portant (ou non) les stigmates de sa Passion, dans les images comme la Maiestas Domini, le Pantocrator ou le Salvator mundi (**Pedro Berruguete, Salvator Mundi, Palencia 1501**) ; on peut ranger dans cette catégorie les œuvres anciennes ou récentes avec un Crucifié vivant voire glorieux (certaines images pouvant relever de plusieurs catégories) ;



5/ la constatation du tombeau vide, par les myrrophores⁶ (formant un groupe de deux, trois voire six femmes) (**Erevan, Matedenadaran, Ms.6201, f. 243, de 1038**), ou par Marie-Madeleine seule, ou bien par Pierre et Jean (courant ou déjà arrivés sur place)⁷, confirmée par un ou deux anges, que le tombeau ne contenait plus que des linges, la dépouille de Jésus étant absente ;

⁶ G. Schiller, op. cit., p. 18-31 (« Die Frauen am Grabe »).

⁷ G. Schiller, op. cit., p. 31-32 (« Petrus und Johannes am leeren Grab, oder der Wettlauf der Jünger zum Grab »).



6/ Les apparitions successives du Ressuscité à Marie-Madeleine (**Giotto, fresque, Chapelle des Scrovegni, Padoue, vers 1303-1305**), puis aux disciples en train de pêcher, puis aux Onze, puis à Thomas l'incrédule, le soir de Pâques aux disciples d'Emmaüs⁸, mais aussi la Mère de Dieu, à laquelle le Ressuscité serait apparu en premier... Les images de cette sorte constituent une famille très nombreuse.

⁸ Cet épisode est de ceux qui ont suscité un très grand nombre d'œuvres d'art ; voir F. Bœspflug, *Les Pèlerins d'Emmaüs dans l'œuvre d'Arcabas et dans l'histoire de l'art*, préface de l'Abbé Pierre, éd. Scriptoria et éd. du Tricorne, Lyon/Genève, 2011.



7/ L'anastasis, ou la Descente du Christ aux enfers, puissant résumé visuel du salut par le Christ. Elle aura la préférence de l'art des icônes et de celui de l'Orient chrétien en général⁹ (**fresque, 1313-1315 ; Istanbul, Saint-Sauveur-in-Chora, pareklésion¹⁰**). Le ressuscité est tantôt frontal, tantôt vu de côté, parfois même de dos, il empoigne Adam seul ou bien simultanément Adam et Eve, il peut être flanqué ou non du Bon Larron, acclamé par une foule de Justes plus ou moins nombreuse, etc.

⁹ Fig. 4, 6, 7, 10, 13, 26, 27 ; E. Lucchesi Palli, art. cité, col. 323-327 ; G. Schiller, op. cit., p. 41-66 (« Die Höllenfahrt Christus im Totenreich — Die Anastasis »).

¹⁰ G. Schiller, t. 3, p. 53-54 et fig. 119.



8/ La Sortie du tombeau, qui commence de se répandre lentement vers la fin du x^e siècle mais ne devient un type iconographique consacré par l'usage qu'au xiii^e siècle, principalement dans l'art allemand, puis au siècle suivant dans l'art italien — le reste de l'Europe suivra ces deux pays, pionniers en la matière ; de nombreuses variantes existent, qui sont passionnantes à repérer, selon que le Ressuscité revient à la vie, se mettant sur son séant (**Rubens**), ou traverse le couvercle de son tombeau (**Groupe sculpté reliquaire, abbaye de Wienhausen** (Allemagne, Basse-Saxe), 1290¹¹ ; **Sortie du tombeau, marqueterie, 50 x 40 cm, par Domenico di Niccolò**, vers 1420 ; Siene,

¹¹ Horst Appuhn, *Kloster Wienhausen*, Hambourg, 1955 ; Id. *Kloster Wienhausen. Aufnahmen* von Hans Grubenbecher, Dietrich Klatt und Jens Rheinländer, Wienhausen, 1986 ; G. Schiller, t. 3, p. 77 et fig. 214.

Palazzo Pubblico, Capella dei Signori¹²), enjambe l'un des côtés, se tient de bout sur le couvercle ou à côté ou s'élève au-dessus dans les airs (**Le Titien**, huile sur toile, 278 x 122 cm, panneau central du *Polyptyque Averoldi*, 1520-1522 ; Brescia, Collegiata dei santi Nazaro e Celso ; **El Greco**, **Résurrection du Christ**, huile sur toile, 275 x 127 cm, vers 1600-1605 ; Madrid, musée du Prado).



¹² François Bœspflug, *Le Credo de Sienne*, Paris, Édition du Cerf, 1985, p. 34-35.









9/ Depuis la naissance de l'art abstrait, la résurrection du Christ a aussi été rendue, en particulier dans l'art du vitrail (Jean Bazaine) par un jaillissement de lumière voulu symbolique, révélateur d'une explosion lumineuse gorgée d'énergie et aussi d'harmonie, et dépourvu de toute figure anthropomorphe.

II/ Six tableaux

Le choix d'un échantillon d'œuvres sur un thème aussi riche est douloureux et comporte fatalement sa part d'arbitraire. J'en ai choisi six que j'aime, et que je voudrais maintenant vous présenter de manière moins cursive, mais en veillant à ce qu'elles se répartissent de manière équilibrée entre celles qui proviennent d'Orient et celles d'Occident, d'une part, et couvrent différentes période de l'histoire du christianisme.



1/ **Christus victor, Mosaique**, fin v^e ou début du vi^e siècle ; Ravenne, chapelle archiépiscopale (ou « chapelle de saint André »)

L'Antiquité chrétienne n'a pas craint de figurer le Ressuscité en guerrier affrontant les monstres et les terrassant — un Jésus aux antipodes du « doux rêveur galiléen ». Cette mosaïque se trouve dans l'oratoire en forme de croix grecque situé au premier étage du palais archiépiscopal de Ravenne. Ce fut ensuite la chapelle privée de l'évêque la ville. La figure du Christ fait face au spectateur et occupe le mur du fond. Son allure est à la fois juvénile et déjà virile — son visage est imberbe. Ses cheveux sont ramenés sur le front, à la façon des coiffures impériales¹³. Il se tient debout, en vainqueur. Doté d'un nimbe crucifère, il n'arbore pas les stigmates de la crucifixion, mais porte l'étendard de la croix sur l'épaule, ce qui invite à voir en lui le Ressuscité. Il tient de la gauche, à travers l'étoffe de son manteau, un livre grand ouvert avec le message bien lisible en latin, affichant son

¹³ Jean-Michel Spieser, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant, n° 57 », 2015, p. 442.

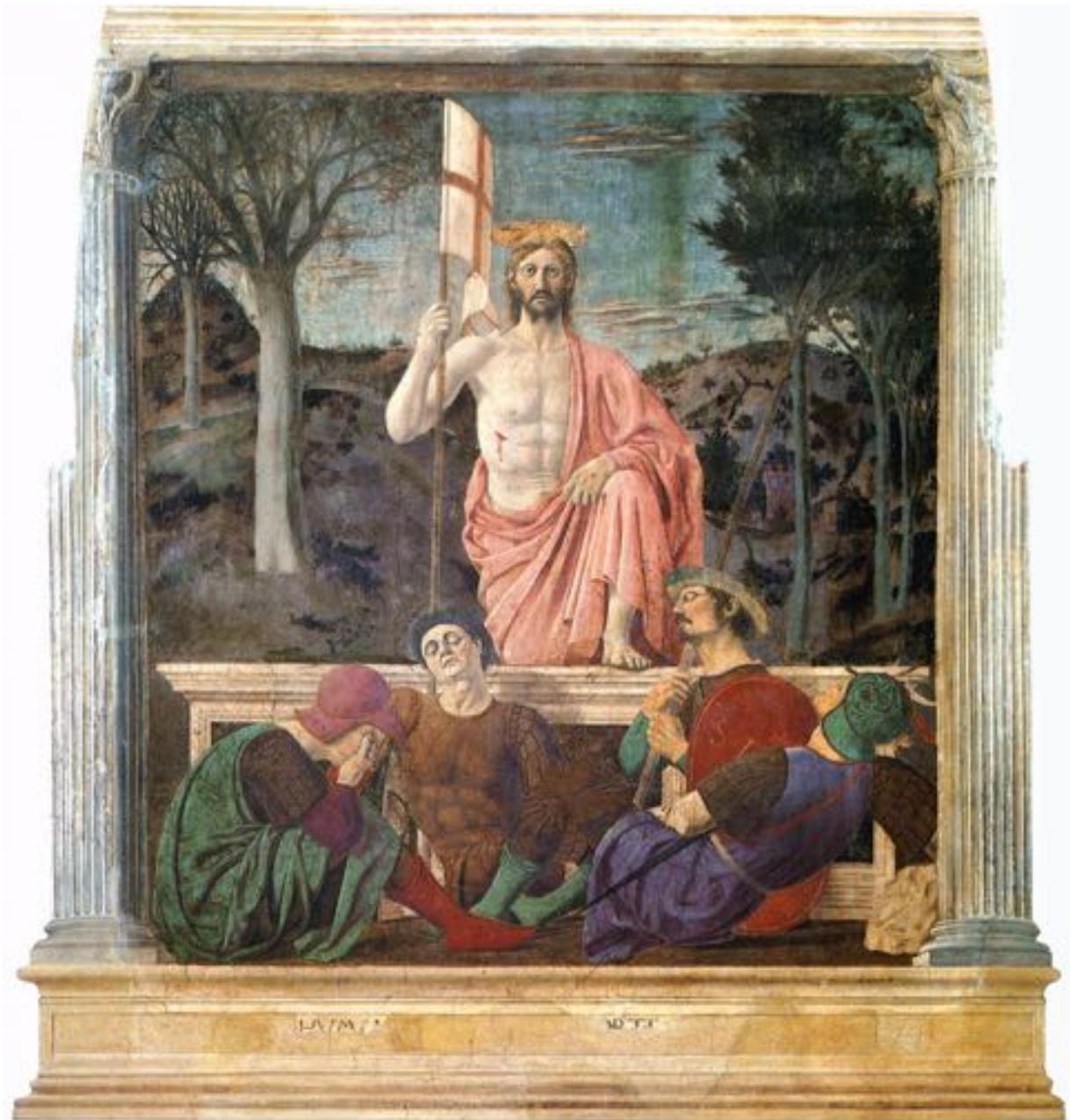
identité de Sauveur divin : *Ego sum via, veritas et vita*, « Je suis la voie, la vérité et la vie » (Jn 14,6).

Une fois n'est pas coutume, il est habillé en soldat romain et piétine deux animaux « sauvages », un lion et un serpent. Ils lui sont désormais soumis. C'est l'illustration littérale d'un verset de psaume (« Tu fouleras le lionceau et le dragon » (Ps 91 (90), 13). La métaphore du piétinement, en latin *calcatio*, renvoie à un privilège des vainqueurs antiques, qui piétinaient « rituellement », en présence de l'assemblée du peuple, leurs adversaires vaincus. Un autre verset de psaume, parlant du messie, et interprété par les Chrétiens comme une parole destinée au Christ ressuscité à qui Dieu déclare au terme de son ascension : « tes ennemis, j'en ferai l'escabeau de tes pieds » (Ps 110 (109), 1). À l'époque de Constantin, le cérémonial impérial prévoyait que l'ennemi vaincu devait se prosterner publiquement, face contre terre, au pied de l'empereur jusqu'à ce que celui-ci puisse poser son pied sur sa nuque. L'empereur byzantin Justinien II, en 705 encore, ordonna que deux empereurs vaincus par lui militairement soient conduits enchaînés à travers la ville jusqu'à l'hippodrome, où ils ont dû se prosterner devant son trône ; et au moment où il leur posait le pied sur la nuque, le peuple était censé l'acclamer en chantant : « tu foules le lion et le dragon ».



2/ Anastasis, fresque, fin XII^e ; église Saint-Georges, Kurbinovo (Macédoine)

Le Christ de cette Anastasis se penche vers Adam, avec une silhouette d'une vigueur athlétique, ses vêtements paraissant soulevés par le vent. Il est figuré à l'intérieur d'une mandorle circulaire de fond vert avec une bordure blanche qui tranche sur la couleur bleu turquoise du ciel. De son bassin émanent huit rayons triples tantôt cachés tantôt visibles. La scène est mouvementée : tout en se retournant légèrement vers le spectateur, en sorte que son visage n'apparaît pas complètement de profil, le Christ est penché à quarante-cinq degrés, ce qui est exceptionnel, afin de pouvoir se saisir du poignet d'Adam et de l'attirer vers lui, au point que le bras droit de ce dernier, avec un pan de son vêtement et une partie de sa main gauche, sont inclus dans la mandorle, qui symbolise la divinité de celui par qui advient la rédemption. Le Christ tient de la main gauche la croix appuyée sur son épaule. Ses pieds ne touchent pas les portes détruites de l'Hadès mais demeurent à l'intérieur de la mandorle. Dans bien des Anastasis peintes par la suite, le Christ, bien que figuré en mouvement, sera disposé frontalement, regardant le spectateur, comme à Saint-Sauveur-in-Chora d'Istanbul. La fresque de Kurbinovo est incontestablement singulière parce que le Christ tourne de manière décidée son regard vers le premier homme qui à son tour cherche les yeux de son Sauveur et tente de se relever sur ses jambes pour s'extraire de la tombe et rejoindre le Christ. Derrière Adam se tient Ève et au-dessus d'eux Abel le juste.



3/ **Piero della Francesca, peinture à fresque, 225 x 220 cm, entre 1463 et 1465 ; Museo Civico di Palazzo dei Conservatori, Sansepolcro**¹⁴

L'art du christianisme latin a volontiers campé la résurrection comme un événement auquel le peintre aurait assisté en direct. Piero della Francesca a réalisé cette peinture pour le Palazzo dei Conservatori dell'antico comune de sa ville natale, Borgo San Sepolcro, dont une légende rapportait qu'elle avait été fondée sur des reliques rapportées de Terre Sainte par les pèlerins Arcano et Egidio. Le peintre a conçu cette Résurrection comme une irruption subite, inscrite dans une sorte de fenêtré, entre deux colonnes cannelées, une base à l'inscription aujourd'hui indéchiffrable, et une

¹⁴ G. Schiller, t. 3, p. 81 et fig. 233 ; Carlo Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, 1983 ; Alain Buisine, *Piero della Francesca par trois fois*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Peintures », 2001 ; Neville Rowley, *Piero della Francesca, d'Arezzo à Sansepolcro*, Gallimard, 2007 ; François Boespflug, *Le Regard du Christ dans l'art. Temps et lieux d'un échange*, Paris, 2014.

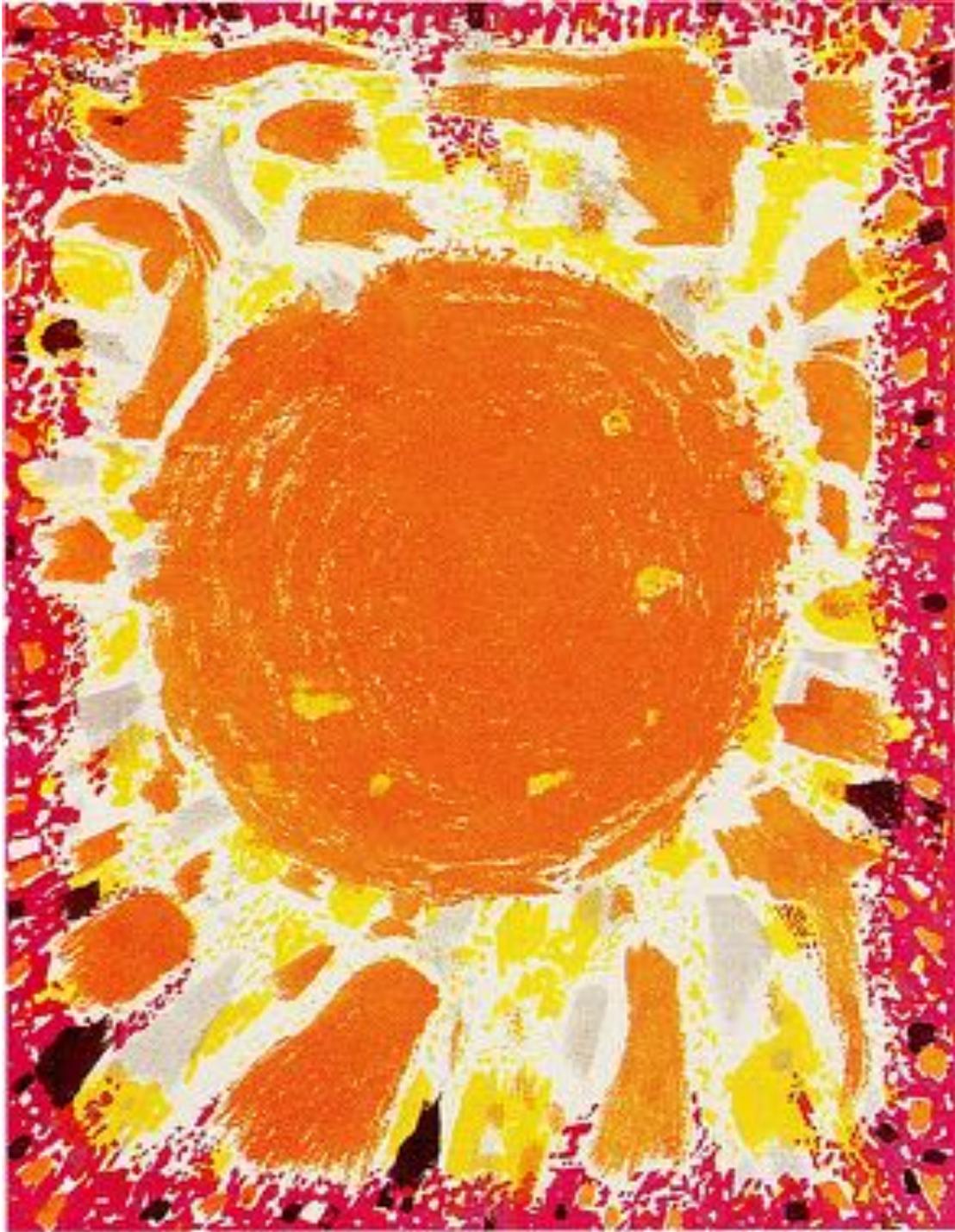
architrave : l'apparition d'une puissante sortie du tombeau, en l'occurrence un vaste sarcophage en forme d'autel — un « saint sépulcre » d'autant plus soigné que c'est le nom de la cité pour laquelle le peintre réalise cette fresque — dont le Christ est en train d'escalader de la jambe gauche le bord en marbre, tandis que la droite y reste plongée, et alors que le jour point et que somnolent comme des bienheureux les soldats romains de la garde du tombeau accordée par Pilate aux grands prêtres et aux pharisiens méfiants (Mt 27, 62-66). Les quatre soldats et le Christ s'ignorent mutuellement — le contraste est voulu, entre l'éveil de l'un et le sommeil des autres : il illustre cette intuition, que la divinité veille, tandis que l'humanité dort (seul le soldat de gauche semble s'éveiller douloureusement, comme aveuglé par la lumière). C'est vers le spectateur que le Ressuscité regarde, il le prend à témoin, d'une façon presque impérieuse, de sa victoire sur la mort. Le peintre l'a représenté de manière rigoureusement frontale à l'inverse des soldats vus de profil ou en position contorsionnée, la tête émergeant au-dessus de l'horizon. Il apparaît en athlète à l'anatomie impeccable, digne d'une statue antique, ou en guerrier brandissant l'étendard de sa victoire avec la traditionnelle croix de saint Georges (croix rouge sur fond blanc, qui aurait été la bannière des Croisés), emblème de son triomphe, qui fait constater sa victoire par tous ceux qui verront cette fresque : le Christ les regarde pour les rencontrer et les convaincre, il s'adresse à travers eux à la foule de ceux qui sont appelés à le regarder pour être à leur tour des ressuscités en puissance. Les arbres forment un autre contraste délibéré, sans doute chargé de symboliser l'opposition de la mort et de la vie : ceux de gauche, d'allure hivernale, ont perdu leurs feuilles, tandis que ceux de droite sont feuillus comme en été.



4/ **Icône russe, Les myrrophores au tombeau**, tempera sur panneau, 71,2 x 61 cm, début du XIX^e s. ; Vicenza, Galeries du Palazzo Montanari

Dans ce panneau peint, sont regroupées diverses scènes : au premier plan, celle de la visite des femmes au sépulcre du Christ et la rencontre avec l'ange qui leur annonce la résurrection en leur montrant la tombe vide et les linges pliés ; au-dessus, dans une nature luxuriante, la rencontre entre le Christ et Marie-Madeleine. Au sommet du panneau, dominant la composition, la figure de Dieu le Père, baignée par un halo de nuages. Dans cette icône composite, figurent deux éléments iconographiques rares : le grand nombre de myrrhophores, parmi lesquelles se trouve également la Mère de Dieu,

et la représentation de Dieu Sabaoth bénissant. Dans les auréoles des saintes femmes de cette icône sont inscrits leurs noms. Au registre inférieur, de gauche à droite, sont représentées la « sainte martyre Marie », la « sainte martyre Marthe » et « la Mère de Dieu ». Au registre supérieur sont « la sainte martyre Salomé », et avec le voile blanc, « la sainte martyre Marie » et « sainte Anne ». Certaines tiennent des onguents et des épices, d'autres tendent les mains dans un geste de prière qui rappelle l'intercession de la Mère de Dieu dans certaines Déesis ; toutes ont les yeux tournés vers la tombe et l'ange, sauf une. Au second plan est représentée l'apparition du Christ à Marie-Madeleine. Cette scène a été incluse dans la composition des femmes myrrhophores au XVI^e siècle. Elle se caractérise par la sérénité et la délicatesse : le Christ et Marie-Madeleine, placés au milieu d'une vallée qui semble protéger leur réunion, se regardent et s'accueillent mutuellement avec des gestes. Dans le haut trône Dieu le Père, sous la forme d'un vieillard. Sa figuration fut officiellement interdite au Grand Concile de Moscou de 1666-1667, mais dans la pratique iconographique l'Orient chrétien reprit Dieu sous la forme de l'Ancien des Jours (Dn 7), en cherchant à contourner l'interdiction conciliaire. Le mystère de Dieu, qu'aucune iconographie ne devrait représenter, est malgré tout rendu de façon équilibrée : Dieu reste transcendant et en même temps il est perçu comme Amour veillant sur l'histoire et guidant le grand œuvre du salut.



5/ **Alfred Manessier, Résurrection, lithographie sur papier, 31,2 × 23,8 cm, 1949**¹⁵.

Alfred Manessier (1911-1993), natif du département de la Somme auquel il est resté très attaché sa vie durant, est un artiste qui refusera la qualité de « peintre chrétien » à partir de 1956, date de l'insurrection de Budapest, et produira un certain nombre d'œuvres ayant un caractère politique engagé, en rapport avec les évènements violents de

¹⁵ *Alfred Manessier, œuvres de 1935 à 1969*, cat. d'expo, avec un texte de Bernard Dorival, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1970 ; Sabine de Lavergne, *Alfred Manessier, une aventure avec Dieu* (préface de Camille Bourniquel), Nantes/Laval, Éd. Siloë, 2003. Merci à Valérie Buisine pour sa relecture experte de notre commentaire de l'œuvre.

l'actualité : guerre d'Algérie, du Viêt-Nam, misère des favellas, lutte des Noirs américains pour leurs droits, hommage à Martin Luther King ou à Dom Helder Camara. Il n'empêche que cet artiste, comme Rembrandt, qu'il a découvert grâce à une biographie et qu'il a toujours considéré comme son père spirituel, n'a cessé d'être inspiré par certains thèmes de la foi chrétienne, notamment à la suite de l'expérience spirituelle profonde qu'il a vécue en 1943 en accompagnant l'un de ses compagnons, Camille Bourniquel, à la Trappe de Soligny¹⁶.

Le thème de la résurrection a inspiré à l'artiste, à deux reprises et à trente ans de distance, deux séries de lithographies, une première série de sept en 1949, qui lui a été demandée par Jean-François Jaeger, directeur de la galerie Jeanne Bucher à Paris, et d'où provient celle que nous avons choisie de reproduire ici (« c'est une symphonie que j'ai voulu écrire ici, la symphonie de Pâques, avec la vie, la mort, la résurrection, la joie de Pâques »), et une seconde série de quinze lithographies, en 1978, plus ouverte sur l'expérience de la rencontre du Ressuscité avec divers témoins, telle la Madeleine. Elles ont fait l'objet l'une et l'autre d'une exposition au Musée d'Art Religieux de Fourvière à Lyon de mars à juin 2015.

Manessier a fait diverses tentatives pour représenter d'autres expériences pascales rapportées dans le Nouveau Testament, telle celle des disciples d'Emmaüs (Lc 24, 13-35). Son tableau de 1944, conservé au Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou à Paris, qu'il a estimé décevant voire raté, est de ceux qui l'ont convaincu que la figuration n'était pas forcément habilitée à rendre compte de la spiritualité et de l'intériorité. C'est la raison pour laquelle il aura de plus en plus recours, avant même la fin des années quarante, à une expression picturale au-delà du figuratif, qualifiée d'« abstraction lyrique » en raison de sa richesse chromatique et de son caractère chantant et chatoyant. C'est aussi ce qui rend compte de son intérêt de plus en plus affirmé, à partir de 1947, pour l'art du vitrail, auquel il consacra une bonne part de sa création (il en réalisera entre autres pour Les Bréseux, Hem, Esse, Brême, Fribourg, jusqu'au sommet que constituent les verrières de l'église du Saint-Sépulcre d'Abbeville, inaugurées à Pâques 1993) et aussi une bonne part de son temps (il fonde en 1976 l'« Association pour la Défense des Vitraux de France¹⁷ »). Manessier a donc définitivement congédié ce qui fut longtemps la règle de l'art, à savoir la *mimèsis*, la reproduction imitative et attentive du réel perçu par les yeux, au profit d'un autre fil directeur, celui que fournit l'écoute des « impressions » émanant du cœur, qu'il s'agisse du cœur humain ou du cœur de la matière. La Résurrection éclaire, réchauffe, éblouit le croyant et diffuse sa lumière dans toutes les directions. Elle tient du Big Bang, mais silencieux et non violent.

¹⁶ Valérie Buisine, « Récit d'une conversion religieuse et picturale, Alfred Manessier », *La Documentation catholique*, dans le dossier « L'art à la rencontre de la foi », n° 2493, 1^{er}-15 juillet 2012, p. 632-639.

¹⁷ Président : J. Bazaine ; Trésorier : A. Manessier. Le peintre Jean Bertholle (1909-1996) fut lui aussi l'un des membres fondateurs de l'association. Voir la thèse de Valérie Buisine, « Pour une approche théologique de l'art au 20^e siècle : Jean Bertholle, peintre et témoin d'une génération d'artistes » (dir. : Michèle Clavier, à soutenir en 2016).



6/ **Huberto Maestas, Crucifixion-Résurrection**, groupe sculpté en bronze (XVème station d'un chemin de Croix), 2004 ; San Pedro Mesa, San Luis (Colorado).

Cette ville a été fondée par les Européens en 1851 à plus de 2000 mètres d'altitude, sous la chaîne du Sangre de Cristo, qui culmine à plus de 4000 mètres. L'artiste, qui est natif de cet État, a appris la sculpture de bronze en aidant un sculpteur de métal, Starr Kempf, dans son atelier. Le Chemin de Croix a été réalisé à la demande, formulée en 1990, du curé de la paroisse du « Sang du Christ » (*Sangre de Cristo*), Father Patrick Valdez, qui finança le projet en réussissant à trouver des mécènes. Il arrangea aussi un rendez-vous entre le pape et l'artiste et sut si bien mettre la pression sur ce dernier qu'il réussit à réaliser en quarante jours des ébauches d'une dizaine des stations. C'est ainsi que Maestas, sa femme, Dana, le Père Valdez et vingt-huit paroissiens se rendirent de concert à Rome pour présenter la version réduite des stations au pape Jean-Paul II. Les gardes suisses dit-on, les aidèrent à transporter les caisses et à les déballer. Comme il y avait cinq mille personnes dans la salle, Maestas et ses supporters furent ensuite priés de se fondre dans la foule. Mais à la fin de l'audience, le pape le fit venir et, en le tenant par la main, lui demanda de lui présenter chacune des stations — les ébauches sont restées finalement la propriété des Musées du Vatican. La version finale a été installée sur une colline qui est désormais un sanctuaire national visité par quelque 60 000

personnes par an. Le chemin de Croix est installé le long d'un sentier accessible à pied depuis la ville. Les quinze stations ont toutes été dessinées par l'artiste et sculptées par lui en ronde bosse, pour la majorité d'entre elles à échelle mi-nature (ou 2/3), sauf celles de la Crucifixion et de la Résurrection, qui sont grandeur nature.

L'artiste, ici, en a conçu une quinzième, dans le sens souhaité explicitement par le bienheureux pape Jean-Paul II, comme une résurrection à partir de la croix. Elle a bien sûr une certaine similitude iconographique avec certaines œuvres ayant, comme nous l'avons signalé, l'aspect d'une ascension¹⁸. En même temps, elle s'en distingue radicalement dans la mesure où le mouvement de la sculpture ne va pas du sépulcre vers le ciel, mais suggère que pour monter au ciel le Christ a pris appui sur la croix comme sur un tremplin ou une échelle, en se dispensant de l'étape intermédiaire de l'inhumation. Ce raccourci peut faire songer à l'intuition théologique qui a fait dire à l'évangéliste Jean que c'est à l'heure où il a été cloué sur la croix que le Christ a été « élevé », à la fois glorifié et exalté : « Et moi, quand je serai élevé de terre, j'attirerai tout à moi » (Jn 12,32). Le bleu du ciel habituel dans cette région du monde - et rendu extrêmement lumineux par l'altitude - rend saisissant son arrachement de la croix. Le visage du Christ de cette ultime station a quelque chose d'extatique.

Cette manière de télescoper la mise au tombeau et aussi de transformer le supplice de la croix en un envol au ciel est à l'œuvre dans quantité de créations qui ont vu le jour, aussi bien en Europe qu'en Amérique, depuis les années 1990. Il y a là une tendance de fond d'autant plus remarquable qu'elle n'a été programmée, réclamée ni même encouragée par aucune instance ecclésiastique. Elle pourrait traduire indirectement un sentiment collectif inconscient de saturation de la mémoire et de lassitude à l'égard de la tradition innombrable des Crucifixions douloureuses et inaugurer une manière de correctif, tant il est vrai que la souffrance du Rédempteur n'est pas le dernier mot de la foi chrétienne.

III/ Considérations finales

Conclure une histoire toujours en marche a forcément quelque chose d'artificiel. L'évocation de la Résurrection dans l'art s'est amorcée puis poursuivie d'époque en époque, et ce n'est certainement pas fini. Même si ce thème a connu depuis environ un siècle une moindre faveur auprès des artistes européens, il est assuré de continuer sa trajectoire, pour au moins deux raisons fondamentales difficiles à ignorer : la disparition des communautés chrétiennes n'est pas pour demain, et le propre de l'humain, soulignent paléontologues et anthropologues, est d'être un *homo pictor*¹⁹. Il est donc raisonnable de considérer que les représentations du sujet ne vont certainement pas cesser d'être attendues voire réclamées par les Chrétiens, et d'inspirer les créateurs, dans tous les genres artistiques, y compris celui du 7^{ème} art, où ce sujet vient d'avoir droit à un peplum qui ne manquera pas de susciter des commentaires d'exégètes ou de théologiens, mais n'a pas la réputation d'être des plus subtils²⁰. Plus que toute autre

¹⁸ Cf. *supra*, fig. 17, 19, 22, 30.

¹⁹ Cette caractérisation de l'humain remonte à Hans Jonas [1903-1993] ; voir « Homo Pictor and the Differentia of Man », dans *Social Research*, 29/2, 1962, p. 201-220 ; « La liberté par l'image. Homo Pictor et la différence de l'Homme », trad. Emmanuel Alloa, *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Paris, Les Presses du réel, 2015, p. 57-76.

²⁰ *La Résurrection du Christ*, de Kevin Reynolds, film américain (1 h 42 minutes), 2016 ; l'on dit aussi que Mel Gibson préparerait un film sur la Résurrection.

enquête sur un thème de l'art chrétien, un livre sur la Résurrection du Christ pourrait légitimement se clore par : « affaire à suivre... ».

Mais que cette histoire soit proprement inachevable à vue humaine n'interdit certes pas de s'interroger. Plusieurs questions en effet se posent, qui seront venues sans doute à l'esprit de certain(e)s d'entre vous, en particulier sur d'éventuelles étapes constitutives de cette histoire de la Résurrection du Christ dans l'art (I/), sur l'évolution la plus récente de la réflexion théologique sur le concept même de résurrection (II/), et enfin sur l'effet que ces œuvres peuvent avoir sur le lecteur et sur ses représentations religieuses (III/).

I/ Qu'il y ait des étapes dans l'histoire de la Résurrection dans l'art paraît manifeste. Les neuf modes d'évocation de ce mystère que nous avons présentés (I/) n'ont pas existé d'emblée. Chacun a eu un début, une date de première apparition, même si elle n'est pas toujours facile à découvrir, surtout pour les plus anciens d'entre eux. Certains modes ont connu ou connaissent une éclipse ou une disparition durable, peut-être définitive (en particulier les premiers des neuf modes). Si on laisse de côté les manières symboliques ou indirectes de suggérer la Résurrection du Christ, qui toutes remontent à l'Antiquité chrétienne, les images des myrrhophores découvrant le tombeau vide ont été les premières de toutes qui ne se sont pas cantonnées dans le symbolique, dès le III^e siècle : ce type iconographique est attesté dans les peintures murales (vers 231) de la maison chrétienne de Doura Europos en Syrie. Les Anastasis, avec au centre le Ressuscité extrayant vigoureusement Adam et Ève des enfers, ne paraissent pas antérieures au VIII^e siècle. Les Sorties du tombeau, quant à elles, attendent le XII^e siècle pour se répandre. Les images de Christ glorieux en buste arborant les stigmates de la Passion datent de la fin du Moyen Âge. Quant à celles de la résurrection rendue par un festival de lumière dans l'art abstrait, elles ne sont pas antérieures au XX^e siècle, et les Crucifixions où la croix est transformée en tremplin pour un envol direct vers le ciel se multiplient à partir de 1990, pas avant.

II/ La recherche théologique actuelle procède à une radicale remise en question, comme jamais cela n'avait été fait auparavant, de la pertinence du concept même de résurrection s'agissant de ce qui est advenu à Jésus de Nazareth après son inhumation²¹. Certains théologiens, dans le souci de délivrer la Bible et le Nouveau Testament de ce qu'ils estiment être sa captivité dans les catégories cléricales, vont jusqu'à douter de la réalité des apparitions du ressuscité, ce qui revient à dire que les récits des évangiles ne seraient pas à prendre au pied de la lettre : ce ne seraient que des mises en scène fantasmatiques d'une expérience tout intérieure²². La Résurrection du Christ, en somme, serait un concept discutable, en tout cas comme présumé d'expériences visuelles ou tactiles. Il l'était déjà, à vrai dire, depuis des siècles par les théologiens orthodoxes faisant valoir que le genre de tableau qu'affectionnent les Latins, à savoir la Sortie du tombeau, est une fiction puisque l'événement sous-jacent n'a pas eu de témoins oculaires. On a envie de leur répondre que la descente aux enfers, autrement dit l'anastasis, ne l'est pas moins. Toujours est-il que l'idée d'une expérience tactile du corps

²¹ Marie-Émile Boismard, *Faut-il encore parler de « résurrection » ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1995 ; André Paul, *Croire aujourd'hui dans la résurrection*, Paris, Salvator, 2016 ; John Shelby Spong, *La Résurrection. Mythe ou réalité ?*, Paris, Karthala, 2016.

²² Ainsi disent le père Joseph Moingt, un centenaire vigoureux, et aussi, à peu de choses près, d'autres théologiens comme André Paul, ancien sulpicien exégète et spécialiste de Qumran, ou John Shelby Spong, l'évêque anglican.

du Ressuscité par les apôtres est remise en question explicitement. Ainsi chez le P. Moingt déclarant que « *La résurrection de Jésus n'a jamais été expérimentée qu'en esprit, et il ne pouvait en être autrement* » et ajoutant que les récits d'apparition du Ressuscité aux apôtres sont « *des inventions*²³ ». Un tel point de vue est aux antipodes du socle de convictions à la lumière desquelles la tradition picturale de la Résurrection du Christ s'est développée, notamment en ce qui concerne la centralité du corps, fût-il spiritualisé, dans la vie de l'au-delà. Cette contestation est foncièrement irréconciliable, croyons-nous, avec l'histoire de l'art d'inspiration chrétienne telle qu'elle s'est construite jusqu'à nos jours.

III/ Nous voudrions risquer une dernière réflexion, quitte à surprendre, et plaider en faveur d'une évaluation proprement théologique²⁴ des œuvres d'art religieux. Au-delà de la qualité proprement esthétique des œuvres, et de leur valeur de document d'histoire, de nature à renseigner sur un moment du temps, un aspect de la spiritualité ou un courant de pensée, chacune d'elles peut être appréciée, et devrait l'être, d'un point de vue chrétien, en fonction de sa vertu réjouissante ou attristante, de sa capacité d'encourager ou de décourager. Quels sont les sentiments et les émotions qu'une œuvre évoquant la Résurrection du Christ s'est proposée d'éveiller en priorité chez les spectateurs de l'époque de sa création, et chez les spectateurs ultérieurs, jusqu'à ceux de notre temps ? La fonction spécifique des œuvres d'art à sujet religieux, au-delà de leur capacité de régaler la vue, est autant que possible de nourrir la foi, l'espérance et la charité et de permettre la rencontre du fidèle et de celui qui est représenté (le « prototype », pour reprendre le vocabulaire traditionnel de la théologie des défenseurs des icônes).

Que l'on nous comprenne bien. Dans nos commentaires, nous nous sommes bien gardé de mélanger les deux genres littéraires, celui de la présentation des œuvres, aussi précise et documentée que possible, y compris du point de vue exégétique et théologique, et celui de leur évaluation du point de vue de leurs effets spirituels et de l'appréciation de leur valeur théologique. La façon dont nous concevons notre tâche exclut de laisser libre cours à un discours édifiant et apologétique qui se dispenserait de les respecter pour ce qu'elles sont et les enrôlerait pour des fins qui ne sont pas leurs. En revanche, il paraît juste, pour que les œuvres ne soient pas confinées dans la socio-histoire et amputées de ce qui fait leur sens et accompagne leur usage, de rappeler qu'elles sont un langage faisant un pont de la foi à la foi. Quelle rencontre avec le Ressuscité permettent-elles ? Dans quelle mesure et de quelle manière nourrissent-elle la foi, l'espérance et la charité ? Plaident-elles en faveur de la réalité de la Résurrection du Christ, ou confortent-elles tous ceux qui sont persuadés à l'avance qu'il ne s'agit jamais que d'une fable ? Notre tâche n'est pas de répondre à votre place. Mais elle implique de soulever pour finir ces questions. La suite à donner à cet aspect potentiel de la découverte des œuvres ici présentées est l'affaire de chacun des lecteurs...

²³ Joseph Moingt, s.j., *Croire au Dieu qui vient* ; t. 1, *De la croyance à la foi critique*, Paris, Gallimard, 2014.

²⁴ Fr. Boespflug, *La Trinité dans l'art d'Occident. Sept chefs-d'œuvre de la peinture (1400-1460)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 2^e éd. 2006, sp. « Postface » ; Id., *Jésus a-t-il eu une vraie enfance ? L'art chrétien en procès*, Paris, Éditions du Cerf, 2015, p. 153 et suiv.

