



HAL
open science

Des Vies de Jésus en images

François Jacquesson, Pascale Dollfus

► **To cite this version:**

François Jacquesson, Pascale Dollfus. Des Vies de Jésus en images. François Jacquesson; Vincent Durand-Dastès. Narrativité. Comment les images racontent des histoires, Presses de l'Inalco, pp.539-581, 2022, Collection: TransAireS, 9782858314034. 10.4000/books.pressesinalco.45849 . hal-03853907

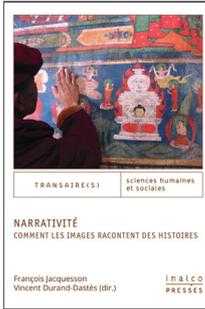
HAL Id: hal-03853907

<https://hal.science/hal-03853907v1>

Submitted on 23 Nov 2022

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

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



François Jacquesson et Vincent Durand-Dastès (dir.)

Narrativité Comment les images racontent des histoires

Presses de l'Inalco

Des Vies de Jésus en images

The life of Jesus: Is it possible to tell a story with only pictures?

François Jacquesson et Pascale Dollfus

Éditeur : Presses de l'Inalco
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2022
Date de mise en ligne : 26 septembre 2022
Collection : TransAireS
EAN électronique : 9782858314034



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 13 septembre 2022

Référence électronique

JACQUESSON, François ; DOLLFUS, Pascale. *Des Vies de Jésus en images* In : *Narrativité : Comment les images racontent des histoires* [en ligne]. Paris : Presses de l'Inalco, 2022 (généré le 26 septembre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pressesinalco/45849>>. ISBN : 9782858314034.

Des Vies de Jésus en images

F. Jacquesson et P. Dollfus, dans une enquête faisant écho à celle menée sur les Vies du Bouddha en Himalaya, brossent un panorama des Vies de Jésus en Europe. Les représentations de la Vie de Jésus, pendant des siècles ont été difficiles à comprendre : les épisodes célèbres occultaient le fil de la biographie – sauf si on la connaissait. La Renaissance a conçu des images « intégratives », assemblant des moments distincts d'une histoire dans un seul espace. Sur les *Portes du Paradis* (1425-1452), Ghiberti utilise la perspective florentine pour indiquer des épisodes successifs d'une histoire biblique complète. Mais dans les *Scènes de la Passion du Christ* (vers 1470) Memling place les différents épisodes dans le décor d'une Jérusalem « reconstituée », et c'est le décor qui organise l'histoire. Comme pour les Vies du Bouddha, on trouve souvent des Vies de Jésus ou des Passions racontées en cases successives. Les églises peintes de Bucovine comme les chapelles de l'arrière-pays niçois ou les iconostases d'Orient en offrent de nombreux exemples, détaillés dans l'article. La question centrale demeure : comment les visiteurs « lisent-ils » ces images en série ? Parfois, en effet, des épisodes ont été déplacés avec des intentions... qui n'apparaissent plus. Mais l'ordre suffit-il ? Le long des chemins de croix ou, en Italie dans les *monti sacri*, chaque station ou chapelle est numérotée, mais cela permet-il aux pèlerins de comprendre la logique des scènes jouées devant lui ? La conclusion est que le talent des peintres ou des sculpteurs, la beauté de certaines de ces images, tend à faire oublier qu'elles étaient commentées, le sont encore même dans les musées, et que ces commentaires discrets, parfois disparus, accompagnent en sourdine le « récit en images ».

Mots-clés : Chapelles peintes de l'arc alpin, églises de Bucovine, iconostase, Memling, Monti sacri, Passion du Christ, narrativité, Renaissance, Vie de Jésus illustrée

The life of Jesus: Is it possible to tell a story with only pictures?

The paper by F. Jacquesson and P. Dollfus on the "Lives of Jesus" in Europe echoes in some ways previous ones about the painted "Lives of the Buddha" in the Himalaya. During

centuries, such painted or sculptured “Lives of Jesus” have been a challenge for spectators, because the more famous episodes obscured the biographical side, unless you knew the story. The European Renaissance devised “integrative images” where several episodes were depicted together. On the Gates of Paradise created by Ghiberti (1425-1452) for the baptistery in Florence, the new optical perspective is used to harbor several episodes in a single panel, but in the picture (c. 1470) by Memling Scenes from the Passion of Christ, the painter uses an imaginary Jerusalem as a setting for 23 episodes. However, very much as is often the case in the Lives of the Buddha, the Life of Jesus or the Passion only, is often divided into series of squares, as in the churches of Bukovina or the chapels in the Nice hinterland, or on the iconostases of Eastern Europe and Russia. The main question remains: how do visitors “read” the stories in pictures? especially when episodes have been inverted, as it sometimes occurs! Even when the order of the scenes is strictly maintained, as in the Ways of the Cross or the Italian Monti sacri, how do the pilgrims or visitors understand the story? It seems that, however talented, the painters or sculptors are dependent on commonly received or learned commentaries, oral or written, that accompany the images—as we still do in museums.

Keywords: Painted chapels in the Alps, Bucovine churches, iconostasis, Memling, Monti sacri, Passion of Christ, narrativity, Renaissance, illustrated life of Jesus

DES VIES DE JÉSUS EN IMAGES

François Jacquesson
CNRS

Pascale Dollfus¹
Centre d'études himalayennes, CNRS, UPR 299

Notre propos ici est de voir si l'un des thèmes le plus souvent illustrés dans l'Europe chrétienne, la Vie de Jésus², a été conçu comme une véritable histoire en images ou simplement comme une succession d'illustrations, et pourquoi.

De nos jours, on peut très bien faire une bande dessinée racontant la Vie de Jésus, qu'on soit chrétien ou non : on a des images, des bulles avec des paroles, et le plus souvent des commentaires d'accompagnement pour guider à travers l'histoire. Il est alors possible à un enfant qui ignore tout de cette histoire, dès qu'il sait lire, de lire l'album et de comprendre tout seul ce qu'on lui a « raconté ».

La situation a été très différente pendant des siècles. Il y a eu des représentations en images, et on donnait parfois aussi des titres aux images successives. Mais il était très rare, ou peut-être il n'est jamais arrivé, que le récit en images soit accompagné d'un récit écrit ou peint destiné à expliquer la succession des épisodes. Le récit était fait, oralement, par des gens en qui l'Église avait confiance parce qu'ils avaient été formés pour bien connaître l'histoire et ses enjeux idéologiques, avec les dérives dangereuses possibles. Ou bien on considérait, si les images étaient dans des livres, qu'elles illustraient les textes des évangiles ou de la liturgie. En somme : les images ne racontaient pas, elles illustraient un récit écrit ou oral.

Nous allons nous intéresser à cette situation « syntaxique » des images qui se suivent, en formant des « récits », ou plutôt des « méta-récits » ; nous montrerons que souvent cette fonction longtemps illustrative des images, servantes d'un récit distinct d'elles, se lit aussi dans la façon dont chacune des images est composée.

1. Les deux auteurs ont mené, dans le cadre du Projet Narrativité, des enquêtes souvent communes sur les objets et problèmes évoqués ici. F. Jacquesson est responsable du plan de l'article et en particulier des premières sections et de la conclusion. P. Dollfus a écrit en particulier la section 6, puis ce qui concerne Varallo dans la section 7 ; l'ensemble a été revu en commun.

2. Nous donnons une majuscule à tout ce qui peut être considéré comme le nom traditionnel d'un épisode ou d'une séquence, par exemple : la Visitation, le Reniement de Pierre, la Passion, etc., et de même pour la Vie de Jésus. Nous avons également choisi d'utiliser Jésus plutôt que le « le Christ » et Marie plutôt que « la Vierge ».

Nous avons choisi ce thème de la Vie de Jésus parce qu'il offre en Europe une profusion d'exemples et de cas d'études, des plus communs aux plus rares. Bien entendu, notre but ici n'est ni de passer en revue cette profusion, ni d'en faire une typologie historique, ni d'en parcourir même à grands traits l'histoire. Notre but n'est pas celui de l'historien de l'art. Il est celui de l'historien des récits, des structures narratives, qui s'adresse avec intérêt à un trésor débordant d'images souvent célèbres.

IMPORTANCE DU SUJET POUR NOTRE PROPOS

Les étrangers très nombreux qui visitent l'Europe occidentale ont de multiples motifs : ils vont voir la Tour Eiffel, le nouveau Berlin, Giverny, la Tour de Londres, la Tour de Pise, le Louvre ou les Offices, les châteaux de la Loire ou les fjords de Norvège, Florence ou Rome, Séville ou Lisbonne – et la liste bien sûr est longue et variée. Tôt ou tard, ils sont confrontés au motif récurrent de la Vie de Jésus, qui s'expose de façon multiple, tant en extérieur sur les églises ou dans les rues, qu'en intérieur sur de multiples objets de dévotion et dans les milliers d'objets d'art des musées. Le motif le plus visible est celui de la croix chrétienne, plus haute que large, et asymétrique, chargée ou non du personnage dont elle est le symbole. Le supplice de Jésus, qui a longtemps semblé honteux, a fini par s'exposer comme un défi, mais dès avant le triomphe politique du christianisme (au IV^e siècle) la scandaleuse impropriété d'un dieu mort avait fait l'objet de débats virulents dans les milieux religieux, tant chez les théologiens que dans le peuple des fidèles ou chez leurs adversaires. C'est la source de très nombreuses « hérésies », cataloguées comme déviantes dès qu'une norme triomphait. Que le Christ (c'est-à-dire le messie venu sauver le monde, ou du moins les fidèles) ait pu mourir a été âprement discuté et ne pouvait être compris que si c'était une sorte d'artifice pour souligner le miracle de sa résurrection (canonique) et accompagné (cette fois le trait est apocryphe³) de sa visite aux Enfers pendant les trois jours de sa « mort ». Il semble que ce point décisif de la « mort de dieu » a été débattu dès la rédaction des évangiles (seconde moitié du II^e siècle, à peu près), puisque nous voyons l'évangile de Jean se spécialiser dans les preuves de la

3. Aujourd'hui, la source majeure de cet épisode essentiel est l'Évangile de Nicodème. Il en existe plusieurs versions successives et cumulatives. La plus ancienne, du IV^e siècle, est en grec (« recension grecque A ») et raconte le procès et la crucifixion de Jésus (actuels chapitres 1-11) et l'emprisonnement et la libération miraculeuse de Joseph d'Arimatee (actuels chapitres 12-16). Au moment de se diffuser en Europe latine, au VI^e siècle, cette version a été traduite et complétée de l'histoire de la descente du Christ aux enfers (actuels chapitres 17-27). C'est la « version latine A », ultérieurement retraduite en grec (« recension grecque B »). Cette version latine A, traduite dans de nombreuses langues de l'Europe, est aussi la source de l'histoire racontée dans la Légende dorée (1261-1266). Voir R. GOUNELLE et Z. IZYDORCZYK, 1997.

résurrection, au point d'écrire qu'il pourrait en ajouter bien d'autres. Pourtant, le thème de la mort de dieu, et même celui de sa résurrection comme on voit dans le cas d'Adonis, n'est pas rare à travers les cultures.

Le succès du christianisme a favorisé la production de très nombreuses images, peintes, sculptées, gravées ou autrement, sur des supports et objets extrêmement variés. Une proportion considérable d'entre elles – différemment selon les époques – avait pour but de manifester la personne de Jésus, son caractère humain, et donc les épisodes de sa Vie. Certaines parties de cette Vie ont eu un succès tout particulier chez les commanditaires et les artistes, notamment le début où le personnage de sa mère joue un grand rôle et la fin qui le mène à son supplice sur la croix et à sa résurrection. La Vie de Jésus a été un thème d'inspiration récurrent, exposé partout, parfois dans des processions impressionnantes ou des théâtralisations spectaculaires mobilisant toute une communauté mais aussi dans des images isolées comme la Crucifixion, ou aussi des images en série. C'est pourquoi le touriste attentif venu par exemple de la Chine ou de l'Inde, « apprend l'histoire » de la Vie de Jésus, ne serait-ce que pour comprendre quelque chose à ces images omniprésentes.

UNE OU PLUSIEURS IMAGES ?

541

L'image la plus courante est la croix. Ce n'est pas la plus ancienne, parce que les symboles chrétiens dans les catacombes, avant le succès politique qu'on a évoqué, ont d'abord été des sigles (le chrisme composé des lettres grecques X et P, ou les lettres des deux extrémités de l'alphabet pour signifier le début et la fin, A Ω) ou des scènes peintes de la Bible que les communautés judéo-chrétiennes voyaient comme l'annonce du rôle de Jésus : le Bon Pasteur, Jonas trois jours dans le ventre du Poisson.

Le succès de la croix est lié à la prise en main des « lieux saints », au programme architectural de Constantin à Jérusalem et Bethléem (milieu du IV^e siècle), et au développement de la légende pieuse de l'Invention de la Croix. Lors d'un voyage en Palestine, la mère de l'empereur, Héléne, aurait enquêté pour découvrir les restes des trois croix, celle de Jésus et celles des deux larrons crucifiés à ses côtés, puis aurait identifié celle de Jésus grâce à un miracle. Une représentation célèbre de cette histoire, amplifiée par des rebondissements merveilleux, a été peinte (1452-1466) par Piero della Francesca à l'église San Francesco, à Arezzo en Italie. La succession des épisodes dans cette histoire peinte est du reste si embrouillée qu'il est à peu près impossible de s'y retrouver sans guide. Raconter en images sur une surface imposée, ce n'est pas si simple.

Très souvent, quand on a voulu montrer la Vie de Jésus en deux images au lieu d'une seule, on a représenté la Résurrection pour compléter ou justifier

la Crucifixion. Nous pouvons donner deux exemples différents. L'un est une plaque d'ivoire (Fig. 01) de la fin du XI^e siècle, faite en Italie du Sud (Amalfi ou Salerne). Dans la partie supérieure, on voit une Crucifixion symétrique (en haut deux anges, au-dessous le porte-lance et le porte-éponge, en bas Marie et Jean ; les différents couples de personnages sont logés à des hauteurs différentes). Dans la partie inférieure, l'ange accueille les deux femmes venues pour les rites des morts près de la tombe vide de Jésus (on voit les suaires enroulés qui prouvent la résurrection). La démonstration est simple et claire : le mort n'est pas mort. Évidemment, ce n'est simple et clair que pour celui qui connaît déjà l'histoire, car tout autre visiteur serait bien en peine d'induire aucune leçon de ces deux images l'une au-dessous de l'autre, même s'il reconnaît dans la seconde qu'il s'agit d'un tombeau.



Fig. 01. Crucifixion et Femmes au tombeau

Plaque d'ivoire. Fin XI^e siècle. Amalfi ou Salerne. Musée du Louvre, OA 4085

Un autre exemple est la page peinte (Fig. 02) de l'Évangélaire syriaque de Rabbula (daté 586)⁴. En haut, on retrouve une disposition déjà classique de la Crucifixion : Jésus au centre, les larrons sur les côtés, le porte-lance et le porte-éponge, Marie et Jean et les Trois femmes, enfin aux pieds de Jésus les trois soldats jouant aux dés. En bas est représentée la scène de la Résurrection : les gardes renversés devant le tombeau vide, à gauche l'ange répondant aux deux femmes qui, à droite, rencontrent Jésus ressuscité⁵. Dans cette disposition, le rapprochement des deux images vaut comme une leçon : le contraste souligne la gloire de la Résurrection. Mais la leçon ne porte que si quelqu'un raconte l'histoire⁶ ou ses éléments essentiels.



Fig. 02. Crucifixion, Femmes au tombeau

Évangélaire syriaque de Rabbula. Daté 586. Bibliothèque laurentienne, Florence⁷

4. Évangiles dits de Rabbula, Florence, Bibliothèque laurentienne, Cod. Pluteus I, 56, fol. 13r. 33 x 26,7 cm. Cette page peinte suit les usages de la peinture de livre de l'Antiquité tardive comme le montrent le jeu des couleurs indiquant la profondeur dans l'image à mesure qu'on va de bas en haut, et les ombres portées. Voir sur cette esthétique JACQUESSON François (2018a).

5. C'est le scénario selon Matthieu 28.

6. L'image elle-même ne comporte que deux inscriptions : le nom de Longin, en grec, près du porte-lance, et l'inscription de la pancarte du Christ, en syriaque. Mais la double image peinte se trouve dans un livre qui « raconte l'histoire ».

7. La photo de cette page a été prise lors de l'exposition « Chrétiens d'Orient », à Paris.

On trouve de nombreuses autres dispositions. Elles s'expliquent parfois par les contraintes du support quand il est petit mais nous verrons que la taille du support n'est pas la raison directe de la richesse d'une scène ni du nombre des épisodes représentés.

Un bon « terrain » pour explorer ces diverses contraintes ou ces hasards est la diversité des ivoires sculptés, dont il existe de nombreux exemples dès l'époque carolingienne. L'exemple ici (Fig. 03), un petit triptyque de Constantinople réalisé à la fin du x^e siècle, a l'avantage d'être complet.



Fig. 03. Nativité, Entrée à Jérusalem, Visite aux enfers, Ascension de Marie

Triptyque d'ivoire, fin x^e siècle. Musée du Louvre, OA 5004

La scène centrale, la Nativité, est complexe : Marie est au centre sous la mangeoire dans laquelle se trouve Jésus, veillé par du bœuf et l'âne ; au-dessus, un chœur d'anges, dont l'un se penche vers deux bergers et les invite à rendre visite au nouveau-né ; au-dessous, ce dernier est lavé, tandis qu'à gauche Joseph médite. Le volet gauche montre, en haut l'Entrée de Jésus à Jérusalem, en bas sa Visite aux enfers, d'où il fait sortir Adam et Ève. Le volet droit est entièrement consacré à l'Assomption de la Vierge : en haut, elle s'élève vers le trône de son fils, qui est soutenu dans les cieux par deux anges ; en bas, sous une division identique à celle du volet de gauche (quoique sa fonction ne soit pas la même), les apôtres lèvent le nez vers cette scène supérieure. La petite taille de l'objet (un peu plus de 12 x 20 cm quand il est ouvert) réduit le nombre des scènes raisonnablement sculptables et déchiffrables ; elle oblige donc le concepteur à

un choix soigneux, ce qu'on appelle un programme iconographique. Dans la chronologie de l'histoire telle qu'on peut la recomposer, la scène centrale, celle de la naissance du héros, vient la première. Ensuite on lit ce diptyque comme un livre. On commence en haut du volet gauche par l'épisode qui inaugure le déroulé des épisodes qui mènent à la mort du héros, et qu'on pourrait voir ensemble comme une « Passion longue » – si l'on réserve le terme de « Passion courte » à ce qui commence avec l'Arrestation ou même à la Condamnation comme font les chemins de croix traditionnels. On continue en bas par la visite aux Enfers, qui a lieu pendant les jours sombres de Pâques, ceux que les compositeurs illustreront par les *Leçons de ténèbres*. Puis on passe au volet de droite avec l'Assomption, inscrite dans la liturgie chrétienne au VIII^e siècle, qui manifeste non seulement que Marie monte au ciel, mais qu'elle le fait vers son fils glorieux. C'est seulement si l'on referme des deux petits volets qu'on les voit former une croix (Fig. 04).



Fig. 04. Le même triptyque, refermé

On trouve facilement, même avant les XII^e et XIII^e siècles, des ivoires travaillés comme des miniatures, susceptibles de porter des épisodes plus nombreux.

Dès qu'il y a plusieurs épisodes d'une histoire, nous constatons deux possibilités. L'une est la succession d'épisodes distincts avec des images ordonnées en une série ; l'autre est l'intégration dans une image unique d'épisodes supposés se suivre. Nous allons d'abord examiner la seconde perspective, celle des images « intégratives ».

UNE IMAGE « INTÉGRATIVE », LA NATIVITÉ

Même si les réalisations diffèrent beaucoup, il existe de nombreux exemples d'images qui cherchent à rassembler plusieurs épisodes rattachés l'un à l'autre⁸. Nous avons vu plus haut que le panneau central du petit triptyque de Constantinople (Fig. 03) avait organisé avec l'épisode de la Nativité une image assez complexe. Si on le regarde bien, on voit que ce panneau comporte des zones creusées à des profondeurs diverses, permettant d'isoler les scènes. Un procédé comparable est à l'œuvre dans cette peinture (Fig. 05) de Guido da Siena (milieu siennois, XIII^e siècle)⁹.



Fig. 05. Guido da Siena. Nativité

XIII^e siècle. Musée du Louvre

La Vierge est ici encore couchée près du berceau, avec le bœuf et l'âne au-dessus. On trouve par-dessus six anges se réjouissant de l'événement, pendant que des rayons célestes et une étoile descendent vers l'enfant nouveau-né. À droite en bas, moins brillants, deux bergers et deux moutons s'approchent, précédés par un petit chien blanc. Quant à la Vierge sur sa couche rouge, elle est nettement tournée vers la scène du bain, ou peut-être vers Joseph maussade qui semble bien regarder vers elle – ce qui n'était pas le cas dans l'ivoire plus

8. À l'époque moderne, les tableaux de Chagall, dans son musée du Message biblique sur les hauteurs de Nice, en sont un exemple virtuose.

9. Musée du Louvre, RF 1968.9.

ancien¹⁰. Mais le plus étonnant pour le spectateur occidental de ce petit tableau (47 x 36 cm), c'est la grotte de tradition byzantine où la Vierge a trouvé refuge, et qu'on a obligeamment découpée pour que nous puissions en voir l'intérieur.

Dans une image à peu près contemporaine du tableau ci-dessus, un ivoire peut-être sculpté à Venise aux XII^e-XIII^e siècles (Fig. 06), les zones creusées sont organisées en paysage, comme sur la peinture, pour produire une image unifiée.



Fig. 06. Nativité

Plaque d'ivoire, XII^e ou XIII^e siècle. Venise (?). Musée du Louvre, OA 11399

La disposition est semblable à ce que nous avons vu, avec des différences intéressantes. Marie n'est plus couchée, elle est assise, tournée vers son enfant. Sous ses pieds et sous la mangeoire tenant lieu de berceau, un sol est tracé. La scène s'inscrit sur un fond courbe, qui prend cette fois l'allure d'un relief plus que du plafond d'une grotte. Tout en haut, les anges paraissent séparés en deux groupes par une sorte de poteau qui est en réalité une gerbe lumineuse venue des cieux et descendant sur le nouveau-né. L'ange à droite regarde vers les bergers

10. Sur l'évolution du rôle attribué à Joseph dans les représentations figurées, voir LAVAURE (2013)

qui se tiennent debout, en bas à droite, sur un rocher. Au centre, également isolé sous un relief, nous retrouvons le bain du bébé qui évoque nettement un rite de baptême et, à l'écart à gauche, le Joseph pensif de la tradition. Dans ces exemples anciens de cette scène très répandue, nous constatons que Jésus est toujours représenté deux fois : dans la mangeoire et au bain. Il est dédoublé, afin d'associer sur la même image deux moments distincts : le nouveau-né emmailloté et le premier bain.

Il existe un cas intéressant et célèbre qui peut servir de transition avec le problème posé par ces visiteurs du nouveau-né que sont les bergers et les rois mages. Il s'agit d'un tableau, beaucoup plus grand (300 × 282 cm) peint par Gentile da Fabriano en 1421-1422 pour la chapelle Strozzi de Santa Trinità, à Florence, et aujourd'hui au Musée des Offices (Fig. 07).



Fig. 07. Gentile da Fabriano. *L'Adoration des mages*, détail

1423. Musée des Offices, Florence. n° 8364

C'est un tableau fait pour être splendide : peint à tempera sur fond d'or et d'argent avec des incrustations très visibles quand on approche du tableau¹¹. La luminosité des bleus et des rouges, qui n'éteint pas les parures plus subtiles comme le manteau du roi à genoux, la mise en scène paysagère qui montre les étapes du cortège des mages orientaux, tout cela n'oblitére pas l'étonnante persistance, malgré le bâtiment à gauche, de la fiction byzantine de la grotte

11. DE MARCHI (2009) montre aux pages 166-167 des plans détaillés de ces divers poinçonnements faisant apparaître or et argent.

éclatée où l'on aperçoit bœuf et âne au-dessus de la mangeoire. Mais la mangeoire est vide et, s'il reste sur la gauche des dames qui seraient prêtes à s'occuper du bébé¹², celui-ci n'est plus dédoublé dans deux scènes domestiques : il est unique. Mais d'autre part il est vrai que les mages sont représentés trois fois dans les scènes successives de leur voyage, dans les trois arcs. En haut à gauche ils voient l'étoile, au milieu ils arrivent à Jérusalem, à droite ils atteignent Bethléem. Deux manières sont ainsi confrontées : la représentation des étapes successives dans les arcades, un peu comme si c'était une prédelle (voir notre section suivante), tandis que le tableau central compose une scène unique.

Le tableau de Gentile da Fabriano permet d'introduire un problème intéressant. Certains peintres ont représenté l'Adoration des Mages qui n'est racontée que dans l'évangile de Matthieu ; d'autres plutôt l'Annonce aux bergers, décrite uniquement dans celui de Luc. D'autres encore, ont voulu combiner les deux visites, en plaçant l'une avant l'autre, ou en les réunissant ; comme les quatre évangiles ne sont pas toujours d'accord, il est à la fois tentant et délicat de les réunir¹³. Une disposition narrative différente a été choisie par Ghirlandaio (Fig. 08) ou son commanditaire dans un tableau demeuré à Santa Trinità, mais dans la chapelle Sassetti.

12. Il existe sous le tableau central une prédelle comportant trois panneaux, une Nativité et une Fuite en Égypte (aux Offices) et une Présentation au temple (au Louvre). Remarquons que deux servantes sont à chaque fois jointes à la famille, Pascale Dollfus suggère qu'il s'agit sans doute des deux mêmes dames présentes à gauche dans le panneau central. La tradition italienne les appelle les *ancelle di Maria*.

13. Voir JACQUESSON (2018b).



Fig. 08. Ghirlandaio. *Adoration des bergers*

1485. Santa Trinità. Florence

Ce tableau, présenté en 1485, combine astucieusement plusieurs chronologies. Il reprend l'astuce du sarcophage transformé en mangeoire (l'Antiquité païenne métamorphosée par l'ère nouvelle), au-dessus duquel se trouvent les deux animaux protecteurs, place à droite deux bergers à genoux regardant le nouveau-né, un troisième se tenant derrière eux avec dans les bras un agneau symbolique, tandis que Joseph, tourné vers la gauche, observe l'arrivée des autres visiteurs, les mages et leur suite étirée dans les collines.

L'artiste a cherché à combiner les deux épisodes, l'Adoration des bergers et l'Adoration des mages, mais en les organisant dans une chronologie. Cette possibilité de représenter le temps dans l'espace repose sur une série d'artifices où le réalisme joue constamment avec le conventionnel : la grandeur relative des personnages indiquant qui est ici et qui est là-bas, la procession sur un chemin soigneusement conçu montrant le sens du trajet, la gestuelle plus théâtrale des acteurs centraux, qui parvient à rassembler sans les confondre ceux qui sont déjà là et à ceux qui vont arriver.

L'espace s'est ouvert : plus de grottes obscures ni de reliefs ébauchés. Nous sommes en plein air, l'horizon découvert, et la scénographie est conçue pour accueillir et disposer tous les personnages nécessaires. Et au-delà, car dans la profondeur visible la vie suit son cours ; à cela près que le peintre a placé

son chevalet devant l'événement majeur, dont l'importance et la substance n'empêchent pas qu'il prenne place dans une géographie et une histoire plus large. C'est la peinture qui sublime l'événement et non l'inverse.

L'ESPACE ET LE RÉCIT

Dans un livre remarqué, *Story and Space in Renaissance Art, The Rebirth of Continuous Narrative* (1995), Lew Andrews s'était étonné que la perspective géométrique à la Renaissance, qui apparaît comme un progrès vers un réalisme optique unifié, ait été souvent utilisée pour représenter plusieurs scènes successives. C'est paradoxal, remarque-t-il, puisque d'un côté nous avons un espace optique exprimant une vision homogène du réel, et de l'autre nous constatons qu'on veut saturer cet espace unique par une multiplicité de scènes hétérogènes puisque successives dans le temps.

Il examine d'abord l'exemple des Portes du Paradis réalisées (1425-1452) par Ghiberti pour le baptistère Saint-Jean à Florence. Il étudie le cas du panneau de l'Histoire de Joseph (celui de la Bible) où l'action est représentée par sept épisodes disposés dans divers endroits du panneau. Le panneau ainsi saturé est incompréhensible (on le constate facilement en écoutant les touristes et même les guides qui le regardent) sauf pour l'expert. La même technique se retrouve dans la série des grands tableaux de la fin du xv^e siècle qui ornent la Chapelle Sixtine. D'un côté de la salle, sept tableaux illustrent la vie de Moïse et, de l'autre côté, sept tableaux illustrent celle de Jésus. Dans le dernier tableau côté Moïse, commencé par Signorelli et repris ensuite, on voit Moïse cinq fois, dans autant d'épisodes¹⁴ ; côté Jésus, dans le tableau du Pérugin nommé *La Remise des clefs à saint Pierre*, illustré ci-dessous¹⁵, le thème du tableau occupe le premier plan, quand Jésus donne les clefs à Pierre, mais Jésus, reconnaissable à son auréole, réapparaît deux fois au second plan sur le grand dallage, avec la tentative de lapidation à droite et, à gauche, avec l'épisode du paiement des taxes.

14. Dans le tableau de Botticelli, « Moïse et le buisson ardent », on le voit sept fois.

15. Source de l'image : [https://it.wikipedia.org/wiki/Consegna_delle_chiavi_\(Perugino\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Consegna_delle_chiavi_(Perugino)).



Fig. 09. Le Pérugin. *La Remise des clés à saint Pierre*

Vers 1482. Chapelle Sixtine, Rome

Quand on regarde « le décor » du tableau du Pérugin, avec ses bâtiments tirés au cordeau posés comme des maquettes sur des pavements destinés à souligner les perspectives, on songe aux villes géométrisées comme celle de la *Cité idéale* anonyme du Musée des Marches¹⁶, à Urbino, illustrée ci-dessous (Fig. 10). On se rend compte qu’il s’agit d’un décor de théâtre¹⁷, sur lequel on peut disposer les différentes scènes d’un acte. Il suffit de concevoir un décor assez ingénieux ou assez abstrait pour accueillir des épisodes divers : en réalité, il ne s’agit plus que d’un espace neutralisé pour laisser place aux épisodes d’une action.

552



Fig. 10. Attribution discutée. *La Cité idéale*

Vers 1475-1480. Musée des Marches, Urbino

16. Auteur non identifié, v. 1475-1480, *La Cité idéale*, Galerie nationale des Marches, Urbino. Source de l’image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Cité_idéale_\(Urbino\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Cité_idéale_(Urbino)).

17. Comme celui qui sera effectivement réalisé plus tard par Palladio à Vicenza, le “Teatro olimpico”.

Un cas extraordinaire d'espace « intégratif » offert au thème de la Vie de Jésus est, à la même époque, le tableau de Hans Memling, *les Scènes de la Passion du Christ*, peint vers 1470 (Fig. 11). Certains pèlerins cherchaient à faire un plan de la Jérusalem de leur temps, afin d'en déduire le plan de la Jérusalem du temps de Jésus. Le tableau de Memling a pour décor (véridique aux yeux de ses contemporains) une Jérusalem reconstituée, qu'on a adroitement orientée vers un observateur placé sur le Mont des Oliviers, en exagérant la pente afin d'obtenir la vue cavalière nécessaire ; on a artificiellement ouvert les bâtiments fermés (comme on faisait autrefois avec la grotte de la Nativité) pour qu'on puisse voir les intérieurs utiles et surtout on a ôté de cette Jérusalem de fiction tous les bâtiments et personnages superflus, de sorte qu'on se retrouve dans une situation analogue à un décor. La différence avec le décor des « cités idéales », c'est qu'il s'agit d'un décor qui bénéficie des recherches des pieux antiquaires de la Renaissance. C'en est presque l'inverse : au lieu d'un décor neutre propre à disposer des épisodes chargés « d'histoire », on a cherché à faire se rejoindre le décor et l'histoire.

Plus d'une vingtaine de scènes figurent en différents lieux de la ville de Jérusalem qui occupe l'essentiel de la composition, mais aussi dans l'étroit espace du premier plan, devant les remparts, ou dans la campagne environnante¹⁸. Le résultat est saisissant. Les figures sont suffisamment grandes pour que deux ou trois visiteurs, debout devant le tableau, puissent suivre les différentes étapes de la Passion et leur héros représenté 23 fois ! Ce tableau de taille modeste (57 x 92 cm) montre qu'il ne faut pas nécessairement une grande surface pour raconter une histoire riche en épisodes.

18. Une Passion similaire, peinte quelques années plus tard (v. 1480-1490) et également représentée par vingt-trois scènes, se trouve dans l'Église des Saints Jean à Torun en Pologne. De façon intéressante, sur ces vingt-trois scènes, huit sont différentes. Pilate est mis en lumière dans le tableau de Memling où il apparaît trois fois, mais reste dans l'ombre dans le retable polonais.



Fig. 11. Hans Memling, *Scènes de la Passion du Christ*

Vers 1470. Galerie Sabauda, Turin

554

L'histoire débute dans le coin supérieur gauche du tableau par l'Entrée à Jérusalem par la Porte dorée (1) et s'achève sur le côté droit, après la Mise au Tombeau (18) et la Résurrection (19), avec les apparitions de Jésus ressuscité à Marie-Madeleine (21), aux pèlerins d'Emmaüs dont on devine les silhouettes (22) et, enfin, au loin, aux apôtres devant la Mer de Galilée (23).

Sur le bord gauche du tableau, un peu en dessous de la Dernière Cène (4) qui a lieu dans une maison située à la périphérie de la ville, on voit, hors des murs de la ville, Jésus priant au Jardin des Oliviers (5), puis son Arrestation (6) et, à droite, le défilé qui emmène le malheureux (en 14, il se retourne vers nous) en direction de son supplice ; après être passé devant ses juges et avoir été déclaré coupable.

Comme l'écrivait Christian Metz, « l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans le temps¹⁹ ». Memling en outre, par des jeux d'ombre et de lumière, réussit à situer les actions dans le cadre diurne ou nocturne censé être le leur : le Jardin des Oliviers est plongé dans l'obscurité, l'Arrestation a lieu la nuit à la lumière des torches, la Montée au Calvaire se déroule en plein jour.

Si l'on reste assez longtemps près du tableau, au musée où il est conservé, on s'aperçoit qu'il est fréquent que les visiteurs s'approchent, fascinés par ce foisonnement pourtant disciplinable par l'œil : c'est juste assez gros pour qu'on soit curieux de s'approcher, juste assez petit pour qu'on souhaite rester pour s'y

19. METZ (1968).

retrouver dans ce dédale qui met à l'épreuve la mémoire et la sagacité. Les plus savants s'efforcent de suivre du doigt tout ou partie du parcours – sans toucher le tableau, bien entendu !

L'accumulation de scènes et de personnages n'est pas là seulement pour le pittoresque. Elle est une application des enseignements de la *devotio moderna*, cette spiritualité nouvelle proposée aux laïcs à partir du monde flamand vers la fin du XIV^e siècle, ensuite plus largement dans l'Europe du XV^e siècle, et qui recommande une méditation directe, non intellectuelle, que chacun peut pratiquer dans sa vie quotidienne active et concrète. Dans ce tableau-histoire (et non tableau d'histoire), l'un des tous premiers, Memling offre au fidèle un support pour une méditation fondée sur une récapitulation de la Passion, qu'il peut suivre des yeux et en pensée, presque en mettant ses pas dans ceux du Christ comme les pèlerins le font en se rendant à Jérusalem.

C'est l'époque des processions spectaculaires à travers la cité, contemporaines des grandes Passions jouées sur plusieurs jours, parfois plusieurs semaines comme celle d'Arnoul Gréban, mais aussi de la création en Occident de « paysages pieux », comme à Varallo dans le Piémont italien, parcours imités de ceux qu'on aurait faits dans la vraie Jérusalem si l'on avait pu parcourir la *Via crucis* ou *via dolorosa*. Cela correspond aussi – nous y reviendrons plus loin – à la mise en place des « chemins de croix » qui n'ont d'abord été qu'à l'extérieur des églises.

LES SÉRIES D'IMAGES

Nous allons maintenant décrire l'autre des deux perspectives que nous avons envisagées. Au lieu d'accumuler des épisodes successifs (ou plus ou moins tels) sur une seule image, il existe de très nombreux exemples où le « récit » a été traité en images successives séparées. Chaque épisode est construit comme une image à part. Dans ce cas, qui est de loin le plus fréquent pour la Vie de Jésus, on a donc des images qui physiquement se suivent, et la motivation de l'ordonnement est le plus souvent chronologique. En « lisant les images » successivement, on est censé parcourir les étapes de l'histoire.

Nous avons vu avec l'évangélaire syriaque de Rabbula (daté 586), dont l'esthétique est encore celle de l'Antiquité, que les images juives et chrétiennes ont connu une floraison à cette époque : les pavages de mosaïque et les murs peints historiés des synagogues anciennes ont montré que l'interdit sur les images a été plus tardif ; les mosaïques de la Ravenne chrétienne, et surtout celles de Sainte-Marie Majeure à Rome (V^e siècle), montrent qu'il existait des répertoires d'images, au moins pour les histoires bibliques – celles que les chrétiens associent à l'*Ancien Testament*.

Depuis plus d'une vingtaine d'années, les historiens travaillant sur cette époque ont tendance à souligner que le christianisme ne s'est pas distingué si vite et si clairement du judaïsme que ce que l'historiographie chrétienne a voulu croire ensuite. Pendant plusieurs siècles de nombreux juifs qui suivaient comme Jésus les coutumes juives, les fêtes et le shabbat, ont été pourtant des sectateurs de ce messie discuté. Le Talmud, plus tard, s'est fait l'écho de ces querelles. Un certain nombre de courants chrétiens, dont l'évangile de Jean est le premier manifeste et dont Paul est plus tard le représentant majeur, ont constitué peu à peu un argumentaire de rupture contre le judaïsme. Cet argumentaire se manifeste dans le choix des textes recueillis dans le *Nouveau Testament*. L'Église chrétienne constituée plus tard, surtout après qu'elle avait acquis un statut officiel dans l'Empire romain, avait bien sûr intérêt, rétrospectivement, à se présenter une et indivisible et *catholique* (mot grec qui signifie « universel »), mais la réalité historique avait été différente.

Ces débats virulents, comme ceux que nous avons rappelés au début à propos du scandale qu'allumait la théorie d'un dieu mortel, fût-il ressuscité, ont eu des conséquences sur les usages des images. Mais pour nous, qui voulons surtout comprendre comment ces histoires en images ont voulu ou ont pu « raconter une histoire », la conséquence est qu'il existe un espace presque vide pendant plusieurs siècles. C'est seulement à l'époque carolingienne, quand on veut asseoir l'Empire sur une théorie politique historicisée, que les ivoires commencent à proposer des segmentations en épisodes de la Vie de Jésus.

Ce plat de reliure en ivoire (H. : 15,40 cm ; L. : 9,30 cm) probablement sculpté à Metz au milieu du IX^e siècle, comprend cinq registres se « lisant » de bas en haut et de gauche à droite.



Fig. 12. Épisodes de la Passion de Jésus
Plat de reliure en ivoire. Louvre OA 6000

Le registre inférieur comprend trois scènes, dont le Baiser de Judas, à gauche, qui marque le début des tourments de Jésus, avec son Arrestation représentée dans la scène voisine. Au-dessus, on reconnaît à droite la Flagellation, puis les différentes étapes du Jugement. Au-dessus encore, le registre central est entièrement occupé par la Crucifixion ; à droite et à gauche les bourreaux brisent les jambes des deux larrons ; au centre, Jésus est encadré du porte-lance, du porte-éponge, et de Marie et Jean et en haut de la croix, une pancarte minuscule porte les lettres grecques IHC XPC pour « Jésus Christ ». Le quatrième registre montre trois épisodes : la Descente de Croix, la Mise au Tombeau et la Visite des femmes au tombeau vide. Le cinquième, le registre supérieur, montre l'Ascension avec le Christ en gloire dans une mandorle soutenue par des anges et des chœurs d'élus de part et d'autre.

Hormis les lettres sur la pancarte de la croix, ce plat de reliure ne porte aucune inscription. Il est certain que le visiteur du Louvre – et pas seulement japonais ou indien – qui s'arrête un instant devant la vitrine où cette plaque d'ivoire se trouve aujourd'hui, ne déchiffre l'histoire que s'il en connaît déjà les détails. Il peut donc admirer la manière, mais il ne s'instruit pas. Que se passe-t-il devant une plaque de ce genre ? Les fonctions didactiques et de prestige qu'elle remplissait pour son riche propriétaire ont disparu avec la muséification dont il serait intéressant, comme pour tant d'objets de nos musées, de reconstruire le parcours. Ne reste plus que la « fonction esthétique », si l'on peut l'appeler fonction.

Pour les visiteurs du Louvre qui passeraient devant cette vitrine et consacraient une seconde à cette jolie plaque, le symbole de la Crucifixion serait certainement le point d'appui ; une minorité chercherait à identifier les autres moments. Ce serait une minorité bien moindre que celle qui s'arrête devant le Memling de Turin, parce notre plaque d'ivoire est plus petite, n'a pas de couleurs, ni rien de l'animation urbaine qui rend le déchiffrement du Memling analogue à un jeu de piste ou à un puzzle. Il reste que ce témoin d'une façon ancienne de raconter une histoire nous propose aujourd'hui une leçon très différente de celle qu'avait imaginée le clergé d'alors, qui voyait peut-être dans cette série d'images un moyen d'enseigner, probablement davantage une façon de susciter la dévotion. Aujourd'hui, la leçon est plutôt : est-ce que je comprends l'histoire ? Une réponse positive suppose une culture poussée et, autant le dire nettement, rare.

Quelques jours avant l'incendie²⁰ qui a détruit une partie de l'église Notre-Dame de Paris, l'un des auteurs de cet article est allé photographier les deux séries de sculptures sur pierre racontant la Vie de Jésus, repeintes façon Viollet-le-Duc, qui se trouvaient alors de part et d'autre du chœur. Près des sculptures,

20. L'incendie a eu lieu le 15 avril 2019 en soirée ; les photos ont été prises par F. Jacquesson le 2 avril.

une dame a demandé si l'on savait ce qu'on était en train de photographier. Elle a expliqué ensuite que, postée là par le prêtre afin d'évangéliser (c'est le terme qu'elle a employé), elle voyait tant de gens passer et regarder sans voir qu'elle avait trouvé cette façon d'attirer l'attention des passants, francophones du moins. À quoi servent les images ? L'histoire qu'elles « racontent », comment est-elle comprise ? Est-elle seulement comprise ? Nous reviendrons sur ce sujet à la fin de cet essai.

Côté nord du chœur, les reliefs sont de la fin du XIII^e siècle²¹ : on a des scènes distinctes mais qui ne sont pas séparées par des frontières trop explicites.



Fig. 13. Visitation, Annonce aux bergers, Nativité (partie)

Fin XIII^e siècle. Sculpture du côté nord du chœur de Notre-Dame de Paris

L'image ci-dessus (Fig. 13) montre le début du « récit » ; il est classique, même si l'Annonciation manque. Nous avons la Visitation, l'Annonce aux bergers, et plus loin la Nativité, la Visite des mages etc. Les limites entre chaque moment ne sont pas soulignées, même si l'on voit que chacun tient dans un rectangle imaginaire. Mais il n'y a aucune ambiguïté parce que chacune des images successives est centrée sur soi, souvent comme une sorte de dialogue, réel ou implicite. La Visitation est un dialogue véritable : les deux femmes regardent l'une vers l'autre. Dans la séquence suivante, deux bergers (l'un en bas à gauche, l'autre en haut à droite sous l'arbre) regardent vers l'ange en haut, mais deux autres plus petits (ou peut-être les mêmes dans l'action suivante) font la liaison avec l'image qui suit. Dans la Nativité, on a la Vierge et Joseph tournés l'un

21. Voir ERLANDE-BRANDENBURG (2015).

vers l'autre, avec l'enfant et les deux animaux au milieu. Jamais les limites d'une scène ne laissent un doute.

Du côté sud, qu'on dit être un peu plus tardif et dater du début du XIV^e siècle, les scènes sont au contraire séparées par des colonnettes. Il s'agit de la suite de l'histoire. L'exemple ci-dessous (Fig. 14), qui suit l'épisode de l'Incrédulité de Thomas, montre deux scènes après la Résurrection, Jésus apparaissant aux disciples en Galilée, et Jésus apparaissant aux apôtres le jour de l'Ascension. La construction « dialoguée » de chaque image est très nette, qu'elle soit avec un centre comme à gauche, ou construite sur une simple symétrie comme à droite. Les colonnettes pourraient être ôtées sans inconvénient : les limites de chaque épisode ou scène seraient claires, même si ne savait plus les identifier.



Fig. 14. Jésus apparaît aux disciples, puis aux apôtres

Début XIV^e siècle. Sculpture du côté sud du chœur de Notre-Dame de Paris

La même double tactique narrative, consistant à séparer ou ne pas séparer les scènes qui se suivent, se retrouve un peu plus tard dans les églises peintes de Bucovine, en Moldavie roumaine. Ainsi, la Vie de Jésus est-elle segmentée en cases, généralement rectangulaires, à l'église de Voroneț (peinte en 1547), celle de Sucevița (1595) et de Dragomirna (1609), mais traitée sans division marquée à Saint Dimitri (1530) et Saint Georges (1534) à Suceava, ou à Humor (v. 1535), Moldovița (1537) et Arbore (1541). Il semble donc qu'ici aussi, comme à Paris, les séries en continu ont précédé les séries segmentées. Pas plus qu'à Paris, les séries non-segmentées de Moldavie ne laissent d'ambiguïté sur les limites des scènes successives. Mais ce qui est plus intéressant, c'est que certaines de ces images comportent plusieurs scènes.

Nous allons donner un exemple dans un instant. Il faut d'abord souligner que, d'une église à l'autre, même dans ces peintures murales toutes réalisées entre 1530 et 1610, toutes les étapes supposées de la Passion ne sont pas toujours

représentées. Le tableau ci-dessous (Fig. 15) montre pour un échantillon d'églises le détail de ce qui est représenté dans les séquences Arrestation et Reniement de Pierre²². Les édifices sont dans l'ordre chronologique Saint Dimitri (Dim), Saint Georges à Jean le Nouveau (JNo), Humor (Hu), Moldovița (Mol), Voroneț (Vo), Sucevița (Suc) et Dragomirna (Dra). J = Jésus.

	Dim	JNo	Hu	Mol	Vo	Suc	Dra
	1530	1534	1535	1537	1547	1595	1609
Jardin : J prie seul			x	x		x	x
Jardin : J parle à Dieu / ange	x	x	x	x		x	x
Jardin : J dispute ses disciples	x	x	x	x			x
Jardin : J fait choir la troupe	x	x	x	x			
Jardin : Baiser de Judas	x	x	x	x		x	x
Jardin : Pierre attaque Malchus	x		x	x	x	x	x
Jardin : J emmené avec un homme			x		x		
Reniement : P porte à gauche			x	x	x	x	
Reniement : P près du feu	x		x	x	x	x	x
Reniement : P porte à droite	x		x		x		x
Reniement : P pleure	x		x	x	x		x

Fig. 15. Présence ou absence des épisodes de l'Arrestation et du Reniement de Pierre dans plusieurs églises peintes de Bucovine

Comment le montre le tableau ci-dessus, les peintres ou leurs commanditaires n'ont représenté les quatre moments du Reniement de Pierre, (et donc quatre fois Pierre) qu'à Voroneț et Humor.

22. On peut faire des tableaux comparables pour les séries d'images des nombreuses chapelles peintes des Alpes françaises et italiennes. Des exemples seront donnés plus loin.



Fig. 16. Arrestation et Reniement de Pierre. 1535

Église de Humor, Bucovine

562
—

La Vie de Jésus se déploie sur un ruban de gauche à droite. À gauche, dans la profondeur d'une fenêtre, l'Arrestation montre une troupe de soldats suivie, sur l'angle du mur, par le Baiser de Judas et ensuite, en bas à droite de cette scène, de Pierre coupant l'oreille d'un des agresseurs (Malchus²³). Vient ensuite un épisode qu'on pourrait appeler « Jésus est emmené ». Les épisodes successifs ne sont pas rangés dans des cases mais « cadrés » par des éléments du décor, ici les montagnes jaune ou grise qui limitent la séquence où Jésus est arrêté, puis celle où il est emmené par des soldats. L'épisode de l'Arrestation est pareillement isolé de l'épisode suivant, le Reniement de Pierre, par le mur de la maison à la porte de laquelle se tient la femme vêtue de rouge qui parle avec Pierre, juste après l'angle du mur²⁴.

23. Les évangiles synoptiques ne donnent de nom ni à l'agresseur, ni à l'agressé. Seul l'évangile de Jean (18 :10) dit que Simon-Pierre coupa l'oreille droite d'un serviteur du Grand Prêtre, et ajoute que ce serviteur s'appelait Malchus.

24. Il faut souligner que le peintre n'a pas toujours utilisé les angles de l'architecture. Ici, le changement de plan correspond à un changement d'image, mais parfois non.



Fig. 17. Reniement de Pierre. 1535

Église de Humor, Bucovine

Dans cet épisode en effet (Fig. 17), on voit Pierre une première fois à gauche parlant avec cette femme qui le laisse entrer dans la cour ; puis deux fois à la droite, reconnaissable à son manteau jaune, assis près du feu et debout prêt à partir : il s'agit des trois moments où, accusé d'être un partisan de Jésus, Pierre le renie. Pierre est enfin peint une quatrième fois, pleurant, comme accoudé à la muraille, face au coq rouge perché sur une tour. Ce dernier moment correspond au passage des textes où Pierre se souvient que Jésus avait prédit que Pierre le renierait avant que le coq ait chanté²⁵.

Nous avons donc ici le recoupement des deux techniques. Dans une succession d'images en série, certaines d'entre elles sont « intégratives » au sens où elles combinent des moments d'une même séquence ou, si l'on préfère, d'un même épisode. Il n'est pas facile de savoir si le public ordinaire de ces églises, autrefois ou aujourd'hui, s'arrêtait pour « lire » le ruban d'images ; il est encore plus difficile de savoir ce qu'ils en comprenaient ou retenaient, quand ils n'étaient pas guidés pas à pas par un prêtre ou une nonne. Il est vrai que ces images comportent des légendes (en haut : en blanc sur le fond bleu), mais ces quelques formules en slavon d'église sont plus un aide-mémoire pour les guides qu'une aide pour les laïcs. Aujourd'hui, il semble qu'une grande partie des Roumains qui entrent dans ces églises vient plutôt faire ses dévotions aux icônes principales qu'observer les parois peintes ; mais ce n'est sans doute qu'une impression.

25. Ici aussi, les évangiles diffèrent dans les détails.

ORDRE ET DÉSORDRE DANS LES SÉRIES D'IMAGES

La difficulté à « lire les histoires » d'après les images peut être mise en évidence grâce à trois exemples qui vont être décrits maintenant. Les deux premiers sont des exemples historiques que nous allons décrire avec soin. Le troisième est une expérience didactique que nous avons tentée, pour essayer de sonder la « réception » actuelle des images de la Vie de Jésus.

Les deux exemples historiques concernent d'une part les peintures de la nef de la chapelle catholique de la Brigue, dans l'arrière-pays niçois, d'autre part la tradition des iconostases, qui est liée aux rituels des fêtes dans les églises d'Europe orientale.

LA BRIGUE, CHAPELLE DU PAYS NIÇOIS

Parfois sur un même mur ou un même panneau, les séries d'images ne se lisent pas toutes dans le même sens, ou certaines des images échappent au développement chronologique qui sous-tend le plus souvent les Vies de Jésus en images. Ces anomalies iconographiques, intentionnelles et systématiques, sont risquées par l'artiste souvent à l'incitation de ses commanditaires. C'est le cas de *la Passion de Jésus* ornant les murs de la nef – 24,70 mètres de long sur 5 mètres de large – de la Chapelle Notre-Dame des Fontaines à Brigue, dans l'arrière-pays niçois. Cette Passion, peinte par Jean Canavesio en 1491-1492, se divise en vingt-six scènes, toutes numérotées et légendées à l'exception du Suicide de Judas.

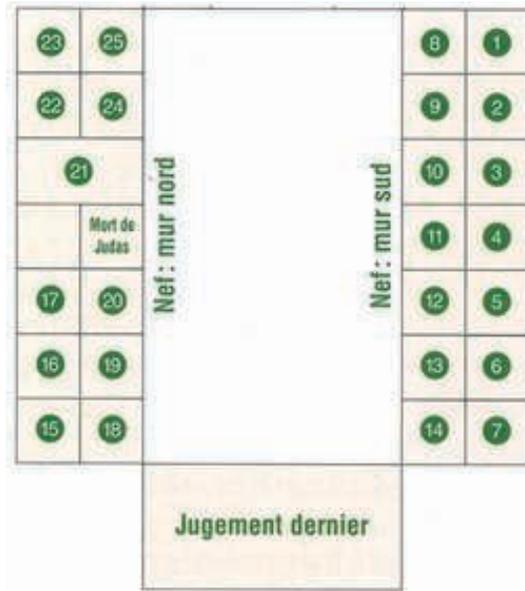


Fig. 18. Plan de la nef avec l'ordre de lecture des 26 panneaux de la Passion
Notre-Dame des Fontaines, La Brigue



Fig. 19. Nef, mur sud. Chaque case est numérotée
(chapitre I, II, III, etc.) et légendée
Notre-Dame des Fontaines, La Brigue

Le récit court sur deux registres. Il débute sur le mur Sud (Fig. 19 ci-dessus) à droite de l'arc triomphal, en haut, par l'Entrée à Jérusalem (1), se poursuit par la Cène (2), le Lavement des pieds (3) et la Trahison de Judas (4), scène partagée en deux parties bien distinctes qui montre le traître deux fois : à gauche, ourdissant avec les prêtres le complot contre le Christ ; à droite, recevant le prix de la trahison. Suivent le Jardin des Oliviers (5), l'Arrestation (6), la Comparution de Jésus devant le Grand-prêtre Anne (7), et sur le registre inférieur, près du chœur, la Comparution devant Caïphe (8) et la Flagellation (9). Après cet épisode situé à une place tout à fait inhabituelle, nous y reviendrons, vient la seconde image « intégrative » de cet ensemble : le Reniement de Pierre (10).



Fig. 20. La Brigade

Mur sud, panneaux centraux. En haut à droite, n° 4, la Trahison de Judas ;
en bas à gauche, n° 10, le Reniement de Pierre

Pour le Reniement de Pierre (Fig. 20), Canavesio a séparé la scène en deux moments, et ce n'est pas un hasard. À gauche, Pierre en train de se chauffer près du feu renie le Christ par trois fois ; à droite, sous le coq qui chante lui rappelant les paroles de Jésus, Pierre, pris de remords, pleure. Canavesio, en sa qualité de prêtre, connaissait l'importance de l'image pour la prédication et beaucoup de

scènes représentées s'articulent autour d'allusions formelles qui fonctionnent comme autant de d'équivalents visuels de métaphores. Le Repentir de Pierre, associé à toute une série d'allusions à la purification, est exemplaire à cet égard. « Le mouchoir que Pierre porte à ses yeux et le torchon blanc qui pend au balcon – note Véronique Plesch²⁶ – rappelle la métaphore d'Olivier Maillard, fameux prédicateur de l'époque, que “la confession lave avec des larmes et que la vraie contrition les sèche avec un tissu de lin”. » L'épisode est, par ailleurs, ingénieusement placé sous le Lavement des pieds, où Pierre montrant sa tête avec sa main demande à Jésus de ne pas lui laver seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête. Les deux épisodes situés l'un au-dessous de l'autre font, en outre, face à la Crucifixion (21), qui couvre l'espace de plusieurs panneaux au centre du mur opposé.

Pour parvenir à ce jeu de corrélations et d'oppositions, qui se retrouve également au plan de la distribution des personnages, le peintre a joué avec la chronologie de l'histoire en déplaçant certains épisodes (comme la Flagellation en position 9 alors qu'elle devrait être près du Couronnement d'Épines en 15), mais aussi avec le sens de lecture. Alors que le récit sur le mur Sud se lit horizontalement de gauche à droite, panneau après panneau en haut puis en bas, en revanche sur le mur opposé la Crucifixion, au centre, occupe les deux registres. L'ensemble des six panneaux placés avant la mort de Jésus sur la croix – en haut le Couronnement d'épines (15), Ecce Homo (16), et le Remords de Judas (17), puis en bas Pilate se lavant les mains (18), le Portement de croix (19) et la Mise en croix (20) – doit être « lu » avant les quatre panneaux placés à droite, de l'autre côté de la Crucifixion, avec lesquels s'achève le récit.

S'il faut être savant pour comprendre les légendes latines écrites en caractères gothiques sous les panneaux, dont les mots sont pour la plupart abrégés afin que l'inscription tienne dans l'espace restreint qui lui est dédié, il faut l'être plus encore pour décoder l'interprétation que propose, par sa distribution dans l'espace des scènes et des figures, ce récit pictural²⁷.

LES SÉRIES DES ICONOSTASES

Un autre jeu avec la chronologie reconstruite de la Vie de Jésus est à l'œuvre sur les iconostases des églises de type byzantin (voir Fig. 21). Ces iconostases, dans beaucoup d'églises grecques et russes, séparent le sanctuaire où officie le clergé du reste de l'église. Elles portent traditionnellement des séries d'images dont certaines évoquent le cycle des fêtes de l'année. En Russie, à la fin du XIV^e siècle, cette cloison de pierre ou de bois, qui à Byzance ne comprend pas plus de deux

26. PLESCH (2004), p. 113.

27. Sur les travaux du Père Avena et les fresques de Canavesio, voir BARUCCO (2006).

ou trois rangées d'icônes, grandit en hauteur pour devenir un mur d'icônes comprenant cinq, parfois six registres superposés²⁸.



Fig. 21. Iconostase à trois registres

Église de Humor (Moldavie roumaine). Au premier plan, posées sur des lutrins, les icônes principales que les fidèles viennent embrasser

28. Les églises en bois se prêtant mal aux décorations murales, le programme iconographique habituellement réparti entre la coupole, l'abside et la nef va se reporter sur l'iconostase, à la fois limite séparant le monde divin du monde humain et lien entre ces deux mondes ; une raison technique qui se double d'autres raisons liturgiques et théologiques, comme le montre BORTOLI-DOUVET (2001). Pour un exemple d'iconostase tardive à six rangées, voir l'icône de la collection Ambroveneto-Banca Intesa à COLLECTIF (1998), p. 148-149.

La rangée qui nous intéresse ici est celle qui est consacrée au cycle des grandes fêtes liturgiques²⁹. Elle comprend douze icônes (parfois quatorze, seize ou davantage encore dans les iconostases les plus complexes) liées aux événements de la vie terrestre de Jésus. De forme carrée ou rectangulaire, de plus petite taille que les grandes icônes verticales qui les encadrent, ces icônes se succèdent dans l'ordre chronologique de l'année liturgique qui commence le 1^{er} septembre mais fait un sort particulier à la Fête des Fêtes, Pâques. On trouve dans l'ordre la Naissance de Marie (8 septembre), l'Exaltation de la Sainte Croix (14 septembre), la Présentation de Marie au Temple (21 novembre), la Nativité (25 décembre), le Baptême dans le Jourdain (6 Janvier), la Présentation de Jésus au Temple (2 février), L'Annonciation (25 mars), L'Entrée dans Jérusalem (Les Rameaux, dimanche précédant Pâques), La Descente aux Limbes ou La Résurrection (Pâques, fête mobile entre le 4 avril et le 8 mai), L'Ascension (40^e jour après Pâques), La Pentecôte (50^e jour après Pâques), La Transfiguration (6 août) et La Dormition de la Vierge (15 août). Ces douze images, centrées chacune sur elle-même, ne forment pas un récit. Si on les qualifie parfois de « narratives », c'est par contraste avec les grandes et hautes icônes qui les encadrent et parce qu'elles montrent des personnages en situation. Ici encore, la Naissance de Jésus s'inscrit dans la tradition de l'image « intégrative » de la Nativité que nous avons décrite plus haut, comme on peut le voir ci-dessous (Fig. 22) sur cette icône de l'iconostase de l'église de Voroneț.



Fig. 22. Icône de la Nativité

Iconostase de l'église de Voroneț (Moldavie roumaine)

29. Le registre des grandes Fêtes et celui de la *Désis* peuvent être interchangeables. À Byzance, la rangée des Fêtes était située sous celle de la *Désis* pour en décrocher plus facilement les icônes. En Russie, elle est souvent au-dessus, pour des raisons théologiques.

On peut distinguer cinq épisodes, séparés dans le temps et l'espace par des éléments du paysage – crête de montagne, arbre, gerbe de lumière, etc. Au centre, isolée sur une montagne pyramidale enfermant une grotte, l'épisode qui donne son nom à l'icône : la Nativité. Marie repose auprès de son fils, emmailloté dans un berceau et veillé par le bœuf et l'âne gris ; au-dessus, à gauche deux anges annoncent peut-être la naissance aux Mages qui, au-dessous, se mettent en chemin ; à droite, de l'autre côté de la gerbe de lumière descendant du ciel, un autre ange annonce la nouvelle à un berger ; en bas à gauche Joseph pensif assis sur une grosse pierre reçoit la visite d'un berger à la longue barbe, qui a dans la tradition apocryphe un caractère diabolique³⁰ ; à droite le bain.

Mais que regardent fidèles et autres visiteurs pénétrant dans ces églises et chapelles ?

Pour ce qui relève de la Moldavie, il semble qu'une grande partie des hommes et femmes qui les visitent, le plus souvent parce qu'ils habitent à côté, viennent avant tout faire leur dévotion, embrasser les icônes principales éclairées par des lampes et des cierges et, lors des offices, baiser la main du pape, plutôt qu'observer les parois peintes plongées dans l'obscurité et essayer de les décrypter. L'homme ordinaire médiéval entrerait-il vraiment mieux dans la peinture de son époque ? S'arrêterait-il pour « lire » ces rubans d'images ? En comprendrait-il le sens s'il n'était pas guidé, pas à pas, par un prêtre ou une nonne ? Certes, comme nous l'avons dit plus haut, il y a souvent des inscriptions, mais ces formules en slavon d'église, comme les légendes en latin sous-titrant les panneaux dans l'Église Notre-Dame des Fontaines à Brigue, sont plus un aide-mémoire pour les guides qu'une aide pour les laïcs.

Si nous ne pouvons pas répondre à ces questions qui portent sur la « réception » ancienne des images de la Vie de Jésus, il nous semble important de les soulever. Comme le notait Jean Séguy³¹ lors d'un colloque tenu en 1972 sur l'image populaire religieuse, « l'étude de l'image renvoie à celle de la société dans laquelle elle naît et se situe au-delà des déclarations des sujets sur eux-mêmes ». Une étude du rôle social des images, ou bien des ensembles d'images, est difficile mais il est important de rester constamment conscient du public qu'elles ont ou qu'on leur donne.

UNE EXPÉRIENCE

C'est ce que nous avons tenté de sonder, comme nous l'avons annoncé au début de la section 6, par une expérience didactique. Entre autres choses, cette expérience confirme qu'il faut compter aussi avec les stéréotypes, les

30. On le nomme parfois Thyrsos. Voir PASSARELLI (2005), p. 99-100.

31. SÉGUY (1977). La citation est p. 26.

conventions qui pèsent de tout leur poids. À Humor (Moldavie roumaine), nous l'avons vu, la Passion détaillée est peinte, comme c'est l'usage dans ces églises, tout autour du chœur. Pour voir s'il était facile de reconnaître ces épisodes isolément et de les « mettre en ordre » pour qu'ils racontent le récit de la Passion, nous avons fait avec cette passion peinte un jeu de cartes, chaque carte représentant un épisode centré autour du héros de l'histoire : Jésus. Les cartes étaient mélangées, et la question était : voulez-vous les remettre dans l'ordre ?

Une trentaine de personnes ont participé, qui toutes étaient françaises, ayant fait des études, et pour certaines catholiques et pratiquantes. Une seule personne a réussi à mettre les épisodes dans l'ordre. Les confusions ont été nombreuses et, curieusement, même dans le cas d'épisodes connus comme le Baiser de Judas, déclencheur de l'Arrestation de Jésus. Plusieurs des personnes interrogées ont ainsi pris pour Jean, disciple préféré de Jésus, le jeune homme qui embrasse Jésus. Cet homme au doux visage (Fig. 23) ne pouvait pas être Judas, le méchant, le traître qui a vendu Jésus pour trente deniers, souvent représenté sur les murs des églises catholiques de la même époque (Fig. 24) comme un homme mûr au nez crochu, la caricature du juif.



Fig. 23. Le Baiser de Judas
Église de Humor (Moldavie roumaine)



Fig. 24. Baiser de Judas

Notre-Dame des Fontaines, La Brigue

Avoir des connaissances d'histoire religieuse ne suffit pas et, parfois, peut même nuire en incitant à réinterpréter les images pour qu'elles construisent le récit attendu. Quelques participants étonnés de ne pas trouver la Cène dans les épisodes de la Passion qu'ils avaient en main, ont interprété ainsi l'épisode dans lequel Jésus au Mont des Oliviers revient vers ses disciples endormis (Fig. 25), faisant de la montagne rouge divisant l'image le plateau d'une table autour de laquelle les disciples allaient bientôt s'installer.

572



Fig. 25. Jardin des Oliviers, Jésus revient vers ses disciples endormis

Église de Humor (Moldavie roumaine)

Cette interprétation erronée aurait-elle été évitée si les personnes qui ont vu là la Cène avaient eu toutes les images sous les yeux, c'est-à-dire aussi celles où Jésus n'apparaît pas, particulièrement l'épisode dans lequel Judas, pris de remords d'avoir fait condamner un innocent, rend les deniers, puis se pend ? Peut-être. Car pour comprendre une histoire, nous devons regarder non seulement chaque case mais aussi la page (ou son substitut), non seulement chaque image mais la série à laquelle elle appartient.

L'expérience du « jeu de cartes » a enfin montré que si les images qu'on propose font au départ partie d'un récit, elles peuvent engendrer d'autres récits quand le spectateur cherche à les ordonner – et en somme se fait narrateur à son tour.

LA « VIE DE JÉSUS » REVÊCUE : PAYSAGES HISTORIÉS ET CHEMINS DE CROIX

Par tempérament et par politique, François d'Assise et ses successeurs dans l'ordre franciscain ont encouragé la participation des fidèles à des formes plus actives, moins solennelles, de la dévotion catholique. Cela se voit à de nombreux traits qui ont une importance pour notre propos. On doit bien sûr citer « l'invention de la crèche », que François aurait encouragé les fidèles à construire, pour revivre l'Avent et Noël par une « implication », dirait-on aujourd'hui, plus forte. En outre, la construction d'une crèche avec les matériaux du bord est une façon très adroite d'enseigner de nombreux détails. C'est une sorte de théâtre vivant.

Les Franciscains ont joué un rôle majeur dans l'imaginaire des « lieux saints ». Chargés vers 1340³² de leur surveillance en Palestine, ils ont aussi encouragé les fidèles qui ne pouvaient pas s'y rendre, et c'est évidemment le plus grand nombre, à en revivre l'aventure en Occident dans des « pèlerinages de substitution ». Ainsi se sont développés d'une part les *Monti sacri* italiens, de l'autre les chemins de croix. Dans les deux cas, le parcours de dévotion est matérialisé par un nombre variable de stations ordonnées comme une histoire, celle de la Passion, expliquée comme le dernier parcours de Jésus mais aussi comme le parcours que faisait sa mère quand elle revenait au Golgotha³³.

32. C'est l'institution de la Custodie en Terre Sainte, 1342.

33. L'idée était répandue que l'initiatrice de la pratique du chemin de croix a été Marie. Voyez par exemple (sur Gallica) la carte produite en 1835 par Lejeune, avec les explications du jésuite Parvilliers, sous le titre « La *Via crucis* ou véritable chemin de la Croix : tel que la Sainte Vierge le faisait souvent après la mort de son Divin Fils, lorsqu'elle était à Jérusalem », <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53035171k>.

L'inventeur des *Monti sacri* ou « Monts sacrés » est le père franciscain Bernardino Caimi (1425-1500). Afin qu'on puisse « visiter les lieux saints » sans avoir à s'y rendre, et aussi afin d'utiliser le prestige des lieux célèbres de Palestine, il eut l'idée de « reproduire » chez lui, en Italie, les sanctuaires de Palestine, c'est-à-dire les lieux qui évoquent la Vie de Jésus sur terre. Il fit ainsi bâtir à Varallo dans le Piémont, sur une terrasse naturelle qui surplombe la ville, une Terre sainte en petit format, reconstruisant « à l'identique » l'église du Saint Sépulcre où se trouve la tombe de Jésus, la grotte de Bethléem où il est né (Fig. 26), la maison de Nazareth, le Cénacle où aurait eu lieu le dernier repas de Jésus avec ses disciples, et donc le Calvaire.



Fig. 26. Varallo (Piémont italien)

Entrée de la grotte de la Nativité sur le modèle de celle de Bethléem

À sa mort en 1499 ou 1500, cette disposition géographique/topographique est abandonnée pour une représentation chronologique des moments les plus remarquables de la Vie de Jésus, chaque épisode trouvant place dans une chapelle différente. En 1514, selon la première édition du guide des « Mystères du Mont sacré de Varallo », vingt-sept chapelles sont achevées parmi lesquelles l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Bergers, l'Adoration des Mages, la Présentation de Jésus au Temple, le Songe de Joseph, le Baptême de Jésus et la Crucifixion. À la fin du XVI^e siècle, à l'époque de Charles Borromée, une nouvelle série de chapelles est construite qui évoque la Vie publique de Jésus : Tentations et Miracles. Puis dans la première moitié du XVII^e siècle sont réalisés la plupart des chapelles évoquant les différentes étapes de la Passion, jusqu'alors sommairement représentée par le Jardin des Oliviers, l'Arrestation, la Crucifixion, et la Mise au tombeau (Jésus dans le saint suaire). En 1737, la 43^e et dernière chapelle, le Tribunal du grand prêtre Anne, est terminée.

Chaque chapelle est construite à la manière d'un « tableau vivant », englobant dans une unité de temps, d'espace et d'action des personnages représentés par des sculptures en bois peint, grandeur nature, placés dans un décor à fresques. Des phrases des Écritures, inscrites sur son fronton, introduisent l'épisode auquel elle est dédiée (voir Fig. 27). Mais ces tableaux vivants n'en visent pas moins à être appréhendés, grâce au « récit » évangélique sous-jacent, dans une continuité narrative, comme autant de phases successives de la Vie de Jésus.



Fig. 27. Entrée de la chapelle 32 dédiée à l'Ecce Homo

L'inscription latine peut se traduire : *Gémis en silence, ne prends pas le deuil des morts, que ta couronne soit liée sur ta tête (Ezéchiel 24, 17) ; Jésus sortit donc, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre (Jean 19, 5).*

Dans ce parcours à travers quarante-trois chapelles, le pèlerin se déplace non seulement par les yeux et la pensée comme dans le tableau de Memling, mais physiquement avec ses pieds, son corps, ses genoux. Ainsi un escalier, reproduction de la *Scala sancta* « le Saint escalier », gravi par Jésus lors de son jugement³⁴, conduit aux groupes de chapelles consacrés à la Passion.

34. L'exemple le plus célèbre et le plus ancien de *scala sancta* est celui de Rome, près du Latran. La légende voulait qu'Hélène, mère de Constantin (qui est aussi censée avoir rapporté la « sainte croix ») l'ait rapporté de Jérusalem. Mais les premiers témoignages de pratique dévote liés à cet escalier ne sont pas antérieurs au milieu du xv^e siècle – à peu près à l'époque qui nous occupe ici.



Fig. 28. Varallo, *Ecce Homo*

Personnages de bois peints et décors en trompe-l'œil

La déambulation d'une chapelle à la suivante est guidée par la topographie du lieu, les chemins tracés et la numérotation des chapelles ; mais dans chaque chapelle un grand soin est apporté aux personnages, à leurs attributs et aux costumes qu'ils portent, afin de les rendre aisément identifiables. Pour le pèlerin, cela contribue à rendre intelligible l'histoire qui lui est racontée. La mise en scène et l'expressivité des visages, autant qu'au théâtre, veulent émouvoir. En outre, ici comme à Jérusalem, aujourd'hui comme hier, le pèlerin ou le touriste vient souvent en groupe, un groupe accompagné dans son cheminement par un guide, souvent un père franciscain.

L'aventure du chemin de dévotion trouve une autre solution, plus simple peut-être, dans le Chemin de croix. Ces chemins de croix, matérialisés par un nombre variable de *stations*, comme sur la *Via dolorosa* de Jérusalem, ont

d'abord été installés à l'extérieur, le long des chemins. Il en existe encore de ce genre dans les Alpes. C'était un cheminement véritable, analogue à un pèlerinage, mais scandé par des repères qui étaient autant d'images – et la série était évidemment ordonnée comme une histoire, celle de la Passion. Longtemps, le nombre des stations a été très variable.

Les chemins de croix ont changé de nature en rentrant dans les églises, qui furent d'abord, par privilège explicite, les églises franciscaines (en 1686). Ils se sont peu à peu normalisés en même temps qu'ils se répandaient au-delà du domaine franciscain, jusqu'à aboutir par étapes aux quatorze stations aujourd'hui ordinaires. Cet ordinaire est récent, puisqu'il ne se généralise qu'au début du XIX^e siècle. Le plus souvent, dans les églises aussi, ces stations sont figurées par des images, souvent des panneaux de bois sculpté de petite taille. Ces quatorze images sont sans doute l'imagerie la plus commune aujourd'hui, la mieux connue, parmi celles que le public associe à la Vie de Jésus. Mais l'adage *vox populi vox dei* « la voix du peuple, c'est la voix de Dieu », est parfois faux. Car le pape Jean-Paul II, irrité en 1991 du fait que certaines de ces stations n'avaient aucun fondement dans les évangiles, en a voulu la réforme. Voici les deux versions³⁵ (Fig. 29).

35. Indications de base dans l'article Wikipédia « Chemin de croix ». On trouve en français la version promue par Jean-Paul II, pour des célébrations de 2002, sur le site du Vatican à : http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2002/documents/ns_lit_doc_20020329_viacrucis_fr.html.

Traditionnelle	Jean-Paul II
	J. aux jardins des oliviers
	J. trahi par Judas
J. est condamné	J. est condamné
	J. est renié par Pierre
	J. est jugé par Pilate
	J. est couronné d'épines
J. est chargé de la croix	J. est chargé de la croix
J. tombe pour la première fois	
J. rencontre sa mère	
Simon aide J. à porter la croix	Simon aide J. à porter la croix
Véronique essuie le visage de J.	
J. tombe pour la 2e fois	
J. parle aux femmes de Jérusalem	J. parle aux femmes de Jérusalem
J. tombe pour la 3e fois	
J. est déshabillé	
J. est cloué sur la croix	J. est cloué sur la croix
	J. promet le royaume des cieux au bon larron
	J. confie sa mère à Jean
J. meurt	J. meurt
J. est détaché et son corps descendu	
J. est mis au tombeau	J. est mis au tombeau

Fig. 29. Les deux séries des quatorze stations du Chemin de croix

La réforme est profonde : la moitié des stations anciennes devraient être abandonnées. Le débat ne porte pas tant sur le fond de la Vie de Jésus que dans l'opinion qu'on veut en promouvoir. Et ce débat affecte directement les images. La jolie légende du voile de Véronique, prenant l'empreinte du visage souffrant, est totalement apocryphe, c'est certain, et la sévérité papale est fondée, même si bien sûr on est aussi fondé à se demander pourquoi les papes ont attendu si longtemps avant de réagir !

Voulant ôter les trois moments de chute de Jésus, qui n'ont aucun fondement dans le récit d'aucun évangile, le pape a peut-être voulu atténuer la trace d'une ferveur jugée excessive, à un moment où ces excès étaient jugés sévèrement par les Protestants et aussi par les Orthodoxes. Mais il a voulu conserver quatorze stations, afin d'éviter un tohu-bohu. Il a eu recours à des épisodes antérieurs, et a donc allongé et la longueur dans l'histoire, et par conséquent la perception que le fidèle pouvait avoir de la Passion. Remarquons qu'en ôtant les trois stations où Jésus tombait on transforme le parcours. On éloigne le fidèle d'une perception physique où il pouvait se sentir « sous la croix » et on l'attache davantage aux causes de la condamnation. Les nouvelles stations de Jean-Paul II ont été habilement choisies : toutes ont une tradition picturale ancienne, comme on l'a vu auparavant.

CONCLUSION : LA VIE DES IMAGES

Rappelons que notre propos, à travers ce sujet particulier des représentations de la Vie de Jésus, n'a rien de théologique, ni du reste ne concerne directement l'histoire des arts même si les historiens de l'art ont été mis à contribution. Nous avons voulu utiliser nos investigations dans une partie de ce très vaste corpus pour donner une idée des techniques du « Récit en images ». Le corpus est intéressant aussi parce qu'il s'étend sur plusieurs siècles et plusieurs régions. Bien sûr, puisque c'est un corpus religieux, il n'est pas neutre. Ces images ont servi à répandre la foi chrétienne : c'est un corpus militant.

On vient de voir pourtant, avec la question débattue de la véracité du chemin de croix, que même au service explicite d'une dogmatique, les images tantôt épousent la diversité des volontés et les tempéraments de réformateurs divers, tantôt transmettent la trace de sensibilités du passé, tantôt transforment le passé sous couleur de lui être fidèle. Les images, même en série et préparées pour une démonstration, ne sont pas confinées au rôle qu'on veut leur faire jouer. Accompagnées ou non par un discours oral ou écrit, elles ont un public. On l'oublie trop souvent.

Dans les musées ou les églises, quand on écoute ce public commenter des épisodes représentés de la Vie de Jésus, force est d'admettre que bien souvent il se trompe. On peut comprendre bien sûr qu'il confonde divers miracles, divers apôtres, divers dîners comme la Dernière Cène avec les Noces de Cana où Jésus, obéissant à sa mère, transforme l'eau en vin, ou encore avec le Repas chez Simon à Béthanie, sur lequel d'ailleurs les évangiles ne sont pas trop d'accord. Ce type d'erreur est très fréquent, et ancien. Ce type « d'erreur » indique ce que le public retient, ce qu'il identifie. Dans notre exemple : le repas. C'est-à-dire un épisode détaché de sa place exacte dans la Vie de Jésus.

De même, dans les épisodes compliqués du jugement de Jésus où les évangiles ne s'accordent pas (Anne, Caïphe, Pilate ?) de sorte qu'en général on a cumulé leurs indications, seul un expert distinguera Anne de Caïphe, et Caïphe de Pilate, et les deux épisodes successifs où celui-ci apparaît. C'est pourquoi ces épisodes sont souvent simplifiés ou arrangés en images plus ou moins synthétiques. Les images plus simples ne sont pas les moins intéressantes. Les titres des épisodes, quand les images ont des titres, font apparaître ces raccourcis.

Pour saisir toute la portée de la question du « récit en images », revenons à la comparaison proposée au début, avec l'enfant lisant de lui-même un album qui « raconte l'histoire ». Dans l'immense majorité des cas que ce vaste corpus de la Vie de Jésus propose, que les images soient assemblées en séries chronologiques ou qu'elles se recomposent en fonction d'un propos symbolique, qu'elles soient successives ou intégratives ou qu'elles jouent sur

les deux syntaxes ; qu'elles soient associées ou non à des inscriptions, on doit finalement constater qu'elles ne sont intelligibles qu'accompagnées. Il leur faut un guide.

Ce guide a été longtemps oral et il peut l'être encore : un cicérone ou un ecclésiastique, ou un professeur ou un laïc instruit. De nos jours, ce guide peut être imprimé : sur des cartels ou des panneaux dans un musée ou dans un lieu historique, éventuellement avec un plan, ou bien encore un guide plus ou moins épais que le visiteur a apporté avec lui. Oral ou écrit, ce guide est indispensable. Même pour le lettré qui « connaît l'histoire », s'il visite une région où les traditions culturelles diffèrent, il arrive qu'il ait du mal à la reconnaître, parce qu'elle a été recomposée. Tout cela converge vers une conclusion à la fois familière et fascinante.

Ces images-là ne laissent pas lire l'histoire. Elles n'étaient pas faites pour cela. À la différence des bandes dessinées, elles étaient faites pour être accompagnées, pour être le support puissant d'une instruction indispensable. C'est pourquoi il est important de porter attention aux circonstances changeantes qui ont assuré et assurent la compréhension de ces séries d'images si fragiles, avec quels guides et pour quels publics. Il est facile d'imaginer qu'un jour, ou quelque part, personne ne les comprenne plus.

RÉFÉRENCES

- BARUCCO Pierre, 2006, « Intertextualité des fresques de Canavesio » in Benoit AVENA (dir.), *Notre-Dame des Fontaines. La Chapelle Sixtine des Alpes Méridionales*, Martini, Borgo San Dalmazzo, p. 11-18.
- BORTOLI-DOUVET Catherine, 2001, « L'iconostase et l'espace sacré dans l'église russe aux XIV^e et XV^e siècles : d'où provient le développement en hauteur de cette iconostase ? » in Michel KAPLAN (dir.), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, Publications de la Sorbonne (coll. Byzantina Sorbonensia), Paris, p. 43-60, URL : <https://books.openedition.org/psorbonne/2175>.
- COLLECTIF, 1998, *Icônes de toutes les Russies du XIII^e au XIX^e siècle*. Collection Ambroveneto-Banca Intesa (Exposition à l'Hôtel de la Monnaie, Monnaie de Paris et Electa, Paris et Milan, 228 p.
- DE MARCHI Andrea, 2009, *Gentile da Fabriano* (traduit de l'italien (1992, 2006, 2009) par Anne Guglielmetti), Actes Sud, Arles, 270 p.

- ERLANDE-BRANDENBURG Alain et ROSE Caroline (photographe), 2015 (1997), *Notre-Dame de Paris*, La Martinière, Paris, 255 p.
- GOUNELLE Rémi et Zbigniew IZYDORCZYK, 1997, *L'Évangile de Nicodème*, Brepols, Turnhout (Belgique), 271 p.
- JACQUESSON François, 2018a, « Dieu, Jésus et l'arc-en-ciel, représentations chromatiques de la profondeur » in DUBOIS Arnaud, ECZET Jean-Baptiste, GRAND-CLÉMENT Adeline et RIBEYROL Charlotte (dir.), *Arcs-en-ciel & couleurs*, CNRS Editions, p. 219-244.
- JACQUESSON François, 2018b, « Événement et narration : l'exemple des rois mages », URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02293843>
- LAVAURE Annik, 2013, *L'Image de Joseph au Moyen âge*, Presses universitaires de Rennes (coll. Art & société), 368 p.
- METZ Christian, 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck (Collection d'Esthétique, 3), Paris, 246 p.
- PASSARELLI Gaetano, 2005, *Icônes des grandes fêtes byzantines* (traduit de l'italien par Jacques Mignon), Cerf, Paris, 271 p.
- PLESCH Véronique, 2004, « Le Christ peint. Le cycle de la Passion dans les chapelles peintes des états de Savoie au xv^e siècle », *L'Histoire en Savoie*, nouvelle série n° 7.
- SÉGUY Jean, 1977, « Images et "religion populaire" », *Archives des Sciences sociales des Religions*, 44/1, p. 25-43, URL : https://www.persee.fr/doc/assr_0335-5985_1977_num_44_1_2541.