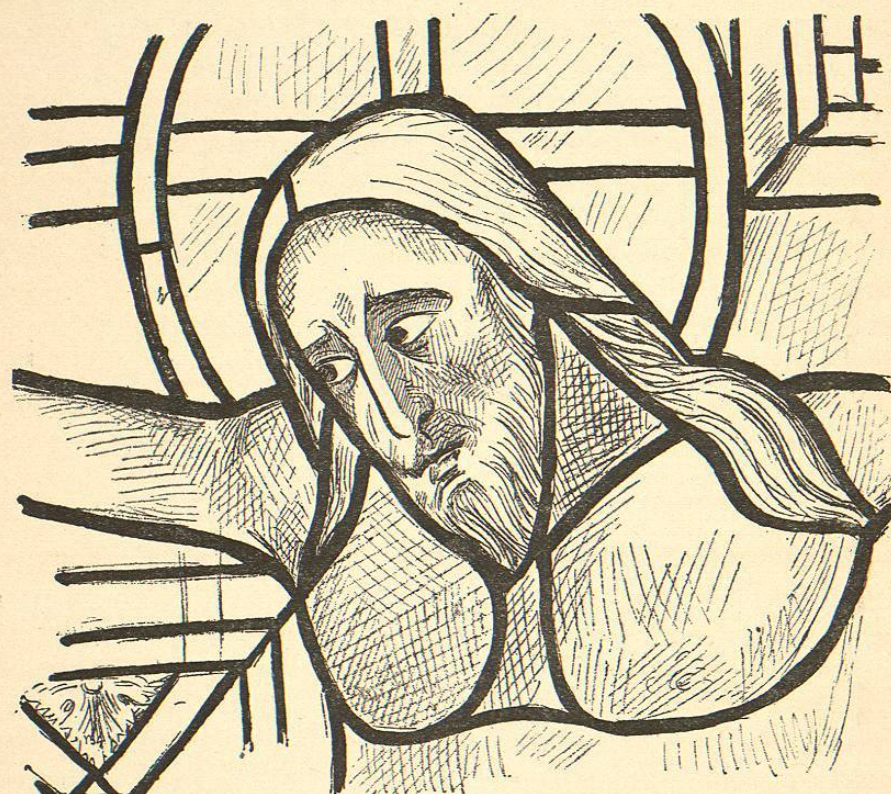


A droite de Notre-Seigneur, l'Église est debout : elle regarde Jésus bien en face : d'une main elle presse sur son cœur un trèfle, image de la Trinité, symbole des dogmes dont elle est la gardienne ; de l'autre main elle tient fièrement un étendard aux plis flottants, c'est l'emblème de son triomphe qui est le *triomphe* même de Jésus.

L'ivoire sculpté, le parchemin décoré des vieux Missels nous ont montré le Christ triomphant sur la croix ; la peinture sur verre va, elle aussi, nous chanter sa victoire.

Considérez les magnifiques verrières de nos cathédrales, livres tout enluminés par les rayons du soleil, leçons de choses éblouissantes que la foi du XIII^e siècle naissant offrait au regard des fidèles ; dans les passions qui y sont peintes, à Bourges, à Poitiers, au Mans, à Rouen, à Auxerre, à Reims, à Lyon, à Tours, à Beauvais, à Châlons-sur-Marne... (!) partout vous voyez un Christ triomphant.

Les verriers du Moyen Age ne sont pas tellement enchaînés à ce thème général



LE CHRIST TRIOMPHANT.
Verrière de Saint-Remy de Reims.

du triomphe qu'ils ne se soient permis quelques variantes. Ils ne se sont fait aucun scrupule d'entourer telle ou telle crucifixion de tel ou tel emblème qui leur était cher.

Ainsi, dans la verrière de Fribourg, l'artiste a placé au-dessus de la croix un nid, et dans ce nid, un pélican nourrissant ses petits du sang de sa poitrine déchirée, symbole touchant du Sauveur nourrissant les fidèles du sang qui s'échappe de ses plaies.

Au vitrail de Châlons-sur-Marne, au lieu du pélican, un agneau, de la poitrine duquel le sang jaillit.

Dans la verrière de Reims, aux pieds du Christ, un calice est placé qui recueille le Précieux-Sang. ... Au vitrail de Beauvais, c'est Adam, sortant du tombeau, qui pose au pied de la croix le calice d'or. — Au vitrail de Bourges, c'est l'Église elle-même qui recueille dans une coupe ce sang, gage de vie. — Au vitrail de Saint-Remy, à

1. Toutes ces Passions sont reproduites par le P. Cahier dans ses *Vitraux de Bourges*.

Reims, une large main étendue, émergeant d'un nuage, domine la croix ; c'est la main du Père éternel qui bénit son Fils fait chair et victime par amour.

Ainsi les variations existent, mais le thème est unique ; la note qui domine partout, à cette époque, exprimée d'une manière ou d'une autre, c'est la *note triomphale*.

Dans presque toutes les verrières que nous avons signalées, au-dessus de la croix, figurent comme dans l'ivoire de Tongres, le soleil et la lune, qui se voilent la face et rappellent le deuil de la nature à l'heure où expire le Maître du monde.

Comme à Tongres, on voit à Bourges, dans la verrière de la Passion, en face de l'Église couronnée, la synagogue, reine déchuë ; elle tient en main un sceptre brisé ; sa couronne lui tombe du front. — Les couleurs de la verrière, comme les reliefs de l'ivoire, chantent partout à cette époque le Christ triomphant.

Parfois le serpent se tord, ou s'enroule furieux autour de l'arbre de la Croix, tandis que dans les hauteurs les Anges s'inclinent devant lui et l'adorent. Et les Anges par leurs adorations et le serpent vaincu par ses sifflements rendent hommage au Christ triomphant.

Alors même que sur un vitrail de la Passion, le Sauveur paraîtrait, — chose rare, — sans aucun appareil de triomphe, du moins sur le même fenêtrage, une autre scène contiguë de la vie de Notre-Seigneur, montrerait encore au fidèle que le crucifié est le Maître du monde. C'est la remarque du savant P. Cahier. Parlant des verrières de Bourges, il dit : « Le vitrail de la Passion et celui du Jugement dernier peuvent être embrassés du même coup d'œil. » Au sujet des verrières d'Auxerre, il ajoute : « Le Calvaire n'est pas séparé de Jésus-Christ, Législateur et Docteur ; un même fenêtrage comprend ces deux sujets... Il serait facile de multiplier ces exemples. Le spectacle même de la Passion ne manque guère de se terminer, dans les représentations de ces âges, par le *triomphe* de Celui qui a payé notre rançon de son sang... Toujours les artistes de ces siècles mâles semblent extrêmement préoccupés du danger de nourrir notre piété au dépens d'une certaine vigueur de foi ; jamais ils ne nous permettent d'oublier que celui qui nous a rachetés est en mesure de nous demander compte du prix que lui ont coûté nos âmes (!). »

Un mot sur le style des verrières à cette époque ; c'est le style byzantin : dureté dans le trait, raideur dans les formes. Les figures sont allongées, décharnées, les yeux bien ouverts, d'une couleur sombre. En général, au lieu d'ombre, une ligne d'or dessine les plis des vêtements. Rien de fini, rien de fondu ; on distingue le coup de pinceau dans ces peintures qui sont de la famille des crucifix en bois, — legs des vieux âges, — où l'on croit reconnaître les coups de hache. Et cependant, l'expression est là, vivante sous les imperfections de la forme. Ces christes, les deux bras étendus sur la traverse de leur croix grossière, impressionnent le spectateur. La foi du peintre perce sous les traits rudimentaires de son pinceau. Dans ce triomphateur raide et immobile, il y a une majesté qui n'est pas de la terre, une grandeur qui s'impose.

Tout comme les figurines d'ivoire, comme les miniatures des vieux missels, comme les scènes resplendissantes des vitraux, le bois sculpté et le bronze buriné nous offrent, dans cette période, de beaux christes triomphants. Vous pouvez en voir au musée de Cluny un superbe spécimen du XI^e siècle. Vous pouvez voir, coulés dans le métal, de beaux crucifix de cette époque, avec couronne royale, simple ou double, dans la collection du docteur Roemer, à Francfort-sur-le-Mein ; au musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, au musée du Louvre, à Paris, à l'église des Carmélites de Wurzburg, au musée du Cercle historique de la Haute-Bavière, et en France dans plusieurs collections

1. P. Cahier, *Vitraux de Bourges*.

rare, entre autres dans la remarquable collection du docteur Marchant, à Dijon. Malgré leur beauté et leur valeur artistique, aucun d'entre eux cependant n'est, pensons-nous, aussi impressionnant, aucun ne représente mieux l'idée du triomphe que le Christ d'Elvengen au Grand-Duché du Luxembourg. Il est aujourd'hui la propriété de Son Excellence le ministre d'État du Luxembourg. Le Christ est mort comme l'indique la blessure au côté ; mais quelle majesté encore dans ce corps que l'âme vient de quitter ! Ses reins sont richement drapés sur l'instrument de son supplice, ses bras sont majestueusement étendus, et sur sa tête empreinte d'une noblesse toute divine, repose la couronne impériale (*Figure, page 147.*)

Oh ! qu'il était grand l'idéal de nos pères, représentant ainsi le Sauveur avec les attributs de son triomphe !

Qu'il rendait bien la pensée de saint Paul décrivant les victoires du Christ en son épître aux Colossiens ! (II, 14 et 15.)

Oui, celui que les artistes chrétiens du IX^e au XIII^e siècle représentent ainsi dans l'attitude d'un roi conquérant, c'est bien cet Homme-Dieu qui, d'après l'Apôtre, efface le décret de condamnation qui nous était contraire, et l'attache à la croix comme un trophée, c'est bien l'Homme-Dieu qui dépouille les principautés et les puissances des ténèbres, les enchaîne à son char et, dans une marche triomphale, les traîne captives à la face du monde : *palam triumphans illos in semetipso*. C'est bien le Christ triomphant.

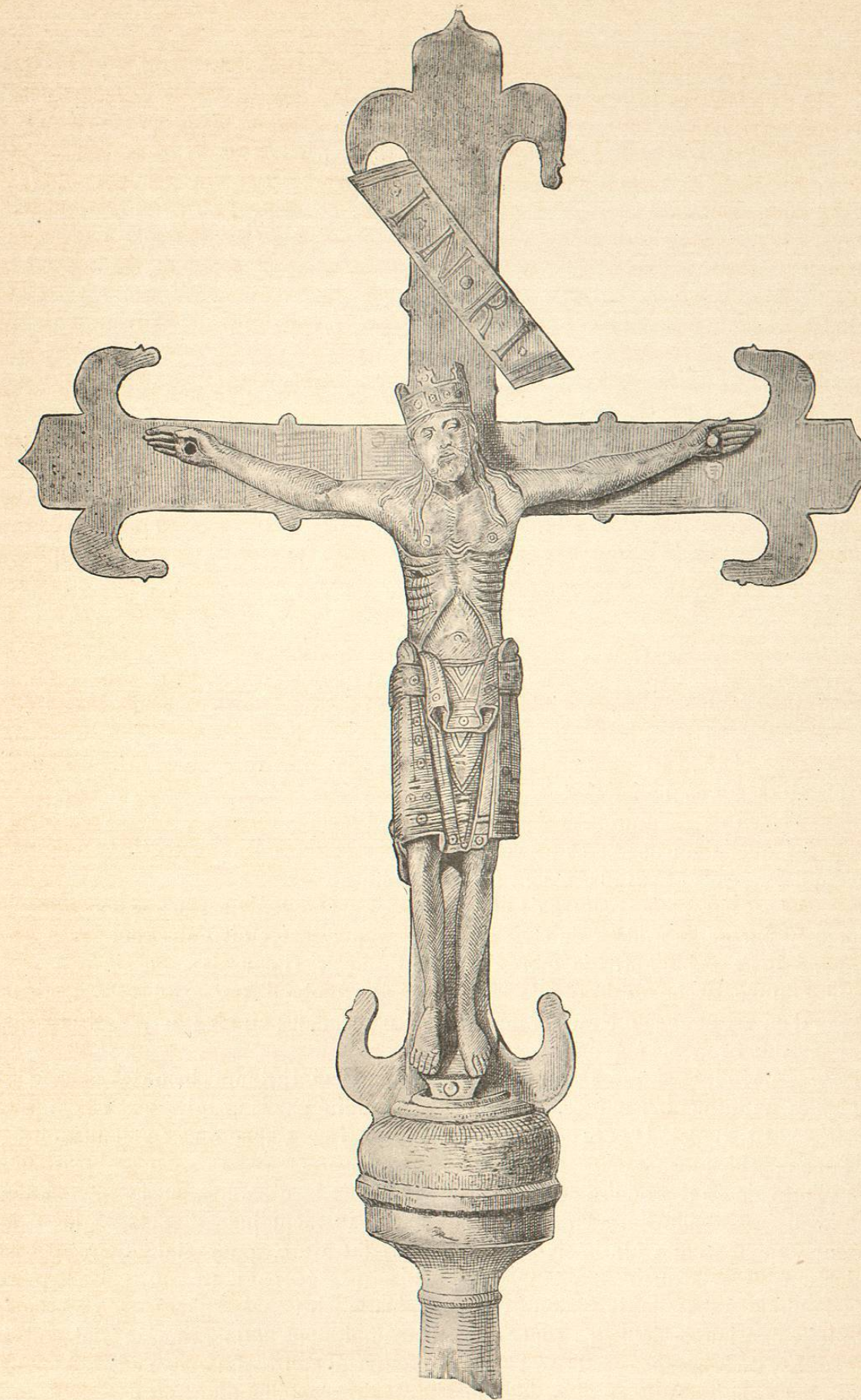


DEUXIÈME PHASE. — LE CHRIST SOUFFRANT.

La première phase de l'iconographie du Crucifix a offert, aux yeux des peuples, le Christ triomphant sur l'instrument de son supplice ; la seconde période va leur offrir le Christ *souffrant* sur la croix.

Nul n'ignore la profonde influence, exercée sur le XII^e siècle par saint François d'Assise et par ses enfants. Nul n'ignore non plus les rapports intimes du séraphique patriarche avec Jésus crucifié. Un jour, le Sauveur lui apparaît sur la croix et lui imprime en l'âme un si vif sentiment de ses douleurs, que dès lors le Saint ne pouvait y penser sans verser des torrents de larmes. C'est une voix sortie des lèvres d'un crucifix, nous l'avons fait remarquer, qui lui intima sa mission. Pour répondre à cette invitation de son Maître crucifié et souffrant, François va fonder un Ordre qui, participant lui-même aux *souffrances* de Notre-Seigneur, ira les prêcher dans le monde.

Ses premiers enfants sont connus sous le nom de *Pénitents d'Assise* ; le Pape Innocent III les appelle *les Prédicateurs de la Pénitence*. François communiquait à ses fils son amour de la croix ; il leur enseignait à se prosterner devant les églises et les crucifix, du plus loin qu'ils les apercevaient, « pour honorer Jésus-Christ dans les représentations extérieures des *souffrances* qu'il a endurées pour notre amour. » Chacun sait comment il fut récompensé de sa dévotion pour Jésus crucifié. Deux ans avant sa mort, sur le Mont Alverne, un séraphin lui apparut, portant entre ses ailes l'image *souffrante* de Jésus en croix. A cette vue, l'âme du Saint est pénétrée d'une ardeur séraphique, et son corps, ressentant une douloureuse impression, est marqué des plaies du Sauveur.



LE CHRIST D'ELVINGEN (Grand-Duché du Luxembourg).
(XI^e ou XII^e siècle.)

Après tous ces faits, on comprend qu'en l'esprit de François et de ses enfants, l'image du crucifix et l'image de la souffrance aient été inséparablement unies. C'est Jésus souffrant sur la croix que ces religieux souffrants vont prêcher dans le monde, c'est l'image de Jésus souffrant que l'art chrétien, inspiré par eux, va tracer sur la toile et sculpter dans l'ivoire. Le bandeau royal va bientôt faire place à la couronne d'épines ; le triomphateur va céder le pas à l'Homme de douleurs.

Ainsi la sagesse de Dieu atteint-elle ses fins avec suavité ; le Christ triomphant des premiers âges, unissant à la pensée du rachat la pensée de la royauté, entraîna, attachées au char victorieux de la croix, des légions d'âmes victorieuses, plus actives généralement que contemplatives, subjuguées par la majesté divine (1). Le Christ souffrant des âges postérieurs, contemplé des yeux du corps et des yeux de l'esprit, va ravir et fondre d'amour ascètes, fondateurs d'Ordres, vierges du cloître, pléiades d'âmes ardentes et mystiques, éprises de plaies sanglantes.

C'est le ciseau du sculpteur qui eut le principal rôle dans la représentation du Christ triomphant.

Dans la phase où nous entrons, c'est au pinceau surtout que reviendra l'honneur de reproduire le Christ souffrant. Aussi bien, le fer et l'acier pouvaient sans trop de difficulté tailler dans le chêne et le cèdre l'image du triomphateur, faire saillir les muscles de ses bras majestueusement étendus sur les bras de la croix, draper les plis de sa longue robe ou de son large colobrium. C'est la pose, c'est le décor, c'est la couronne placée sur le front, c'est tout cet appareil extérieur qui rendent surtout l'idée du triomphe ; mais l'expression de la souffrance est quelque chose de si intime, de si profond, de tellement suprasensible, qu'elle a, sauf de rares exceptions, découragé les sculpteurs. Pour rendre la douleur du Christ avec son intensité prodigieuse et dans sa poignante vérité, l'artiste a eu recours aux merveilleuses ressources du pinceau, à ses délicatesses presque infinies.

Deux écoles de peinture, l'école florentine et l'école ombrienne, vont, pendant la période à laquelle nous sommes parvenus, faire passer dans l'art le crucifix souffrant, dont saint François et ses fils se sont faits les prédicateurs.

Cimabué est le premier peintre de cette époque qui essaye de secouer, sans y réussir pleinement encore, la raideur du style byzantin. Son talent était dans toute sa force, cinquante ans à peine après la mort de saint François. Il consacre son pinceau à la mémoire du patriarche, et décore de ses tableaux la tombe d'Assise, qui va devenir le berceau d'un art nouveau. Nous lui devons un crucifiement ; au pied de la croix Marie, plus bas saint François à genoux.

Giotto achève les peintures commencées par Cimabué. Il rompt définitivement avec les vieilles traditions byzantines, en remplace la rigidité par la souplesse et l'élégance, et mérite d'être appelé le père de la peinture spiritualisée. Chacun peut voir au Louvre son fameux tableau *Saint François recevant les stigmates*.

Si Giotto aime à reproduire en François les plaies de Jésus, son sujet de prédilection c'est le divin Crucifié lui-même. Il peint le crucifiement pour diverses églises de Florence, pour Santa-Maria Novella, pour Saint-Marc, pour Sainte-Croix. Ces productions, si remarquables soient-elles, ont été surpassées par la fresque de la chapelle de la Madone, à l'Arena de Padoue. Ce n'est plus le Christ triomphant. — Tout dans cette toile exprime la douleur : tout pleure Jésus qui vient de mourir, Madeleine qui, agenouillée, embrasse les pieds de la croix, la Vierge qui défaille entre les bras des saintes femmes, les Anges qui, voltigeant dans l'air, recueillent le sang des blessures,

1. *Ascendens in altum, captivam duxit captivitatem.* (Aux Éphésiens, IV, 8.)

ou déchirent leurs vêtements en signe de deuil. Seuls les soldats ont le sourire aux lèvres, car ils vont tirer au sort la robe de Jésus ; mais leur joie, à pareil moment, ne fait que donner à cette scène de mort un caractère de plus poignante tristesse. C'est par amour de son Sauveur, plus que par amour de son art qu'il se plaît ainsi à reproduire le Christ en croix. Pour que nul n'en ignorât, il voulut, dans sa Passion de Gaète, se peindre lui-même, pieusement agenouillé aux pieds de Jésus mourant. Heureuse époque, où les peintres, s'agenouillant devant le crucifié, prenaient pour sujet d'inspiration la scène du Calvaire et pour inspirateurs les exemples et les conseils d'un saint François !

L'Ordre séraphique avait, au XIII^e et au XIV^e siècle, suscité une phalange d'artistes, peintres de l'Alverne ou du Calvaire ; au XV^e siècle, l'Ordre de saint Dominique enfanta un peintre de la croix, plus céleste encore dans ses conceptions, Fra Giovanni, surnommé l'angélique. « On peut dire de lui que la peinture n'était autre chose que sa formule favorite pour les actes de foi, d'espérance et d'amour... Jamais il ne mettait la main à l'œuvre sans avoir imploré la bénédiction du Ciel, et, quand la voix intérieure lui disait que sa prière était exaucée, il ne se croyait plus en droit de rien changer au produit de l'inspiration qui lui était venue d'en haut (1).

Son thème habituel était Notre-Seigneur crucifié. « Il consacre à cette œuvre sublime, dit Mgr Bougaud, tout ce que Dieu lui avait donné de génie, tout ce que son chaste cœur lui avait donné d'idéal, tout ce que la plus ardente contemplation avait mis en lui de lumière. Pendant quarante ans de recueillement, de silence, de fuite des hommes, il s'essaye en peignant des anges, des vierges, des madones, les profils les plus purs, les physionomies les plus idéales ; puis s'hardissant avec l'âge, avec l'amour, il se hasarde à reproduire enfin quelque chose de l'adorable figure de Jésus crucifié. Il recommence vingt fois : dans la salle capitulaire du couvent de Saint-Marc, sous les arcades du cloître, dans le réfectoire, dans les corridors, jusque dans les cellules ; toujours nouveau, se surpassant chaque fois, jamais satisfait. Il s'y préparait par le jeûne, par la pénitence, par la prière : souvent le pinceau lui tombait des mains, les larmes ruisselaient sur ses joues ; des larmes d'extase à la vue de la figure rêvée, des larmes de douleur en sentant à quel point son pinceau le trahissait.

« Allez voir cependant à Florence, au couvent de Saint-Marc, cette tête du Christ mourant qui laisse tomber un regard de tendresse sur saint Dominique en pleurs au pied de la croix... On s'agenouille involontairement devant cette composition vraiment divine et on comprend ce que disaient les contemporains, qu'à un certain moment, quand le pinceau s'échappait des mains du Bienheureux, et que, les yeux noyés de larmes, il s'oubliait dans l'extase, les Anges relevaient le pinceau et achevaient la divine figure (2).



FRA ANGELICO.

1. Rio, *De la Poésie chrétienne*, forme de l'art. Peinture, chapitres VI et VII.

2. Bougaud, *Le Christianisme et les Temps présents*, tome III, II^e partie, chapitre XII, § 7.