

La barque du Christ sur le lac de Tibériade

Claudia Törpel

Considération d'un tableau de Delacroix

La peinture « la barque du Christ sur le lac de Tibériade », du peintre français Eugène Delacroix, se caractérise par une grande multiplicité. On peut la prendre extérieurement comme une image de navigation sur le lac — au bien l'interpréter comme la métaphore du « voyage de la vie » de l'être humain. On peut y apercevoir une représentation des événements sociaux — des êtres humains les uns avec les autres dans « un même bateau » — et la comprendre aussi comme une image de l'être humain, à l'occasion de quoi le lac est vécu comme une expression pour la vie de l'âme. Au-delà, on peut la comprendre aussi comme le voyage des Mystères christiques, lors duquel l'observateur est embarqué à l'imitation du Christ. Ce ne serait alors plus seulement une représentation à concevoir comme une description du récit biblique, mais au contraire, dans un sens qui va bien au-delà du temps. L'article suivant attire l'attention sur les contextes spirituels qui peuvent se mettre à briller lors d'une considération précise de cette œuvre.

« La personne physique du Christ, comme je la ressens, n'a été peinte que par Delacroix ou Rembrandt », écrivait Vincent van Gogh, une fois dans une lettre, et peu après, il manifestait son enthousiasme au sujet d'un tableau : « Ah ! cette belle image de Delacroix : « La barque du Christ sur le lac de Tibériade » : Lui — dans tout l'éclat jaune citron de Sa sainteté — est en train de dormir en rayonnant dans la tache formée de violet agité, d'un bleu plus ténébreux et le rouge sang du groupe des disciples remplis d'angoisse — sur les eaux du lac en furie, qui montent et montent jusqu'à tout en haut dans le cadre ! »¹

Avec ce tableau, qu'appréciait ainsi van Gogh, il s'agit d'au moins neuf versions sur le même sujet du « Christ sur le lac de Tibériade ». Eugène Delacroix (1798-1863), qui passe pour un précurseur de l'impressionnisme, les réalisa entre 1841 et 1853 environ. Elles varient selon la manière de peindre, le choix des couleurs et la composition de l'image ainsi que selon les points principaux des contenus.² La peinture la plus connue de cette série, que Delacroix acheva autour de 1853 et qui va nous occuper ici, est aujourd'hui en possession du *Metropolitan Museum* de New York (Illustration 1).

Référence biblique

Le motif du Christ dans la tempête du lac était avant tout affecté au Moyen-Âge, à l'occasion de quoi la mise en forme et le contenu s'orientent de temps à autre aussi sur l'Antiquité pré-chrétienne.³ À partir des Temps modernes, les composantes religieuses passèrent progressivement à l'arrière-plan. Au lieu de celles-ci, l'intérêt grandit pour le combat engagé avec les puissances naturelles extérieures. Dans le tableau de Delacroix, l'être humain, dans sa relation au Christ, se retrouve nettement au centre, quand bien même d'une manière nouvelle, inhabituelle. Sa peinture se réfère à l'épisode tel qu'il est décrit dans les trois Évangiles **Matthieu** (8, 23-27), **Marc** (4, 35-41) et **Luc** (8, 22-25). Chez Marc, dont le récit est le plus détaillé, nous lisons :

« ³⁵Ce jour-là, le soir venu, il leur dit : *Passons à l'autre rive.* ³⁶Et laissant la foule, ils le prennent comme il était dans le bateau. Et il y avait d'autres bateaux avec lui. ³⁷Survient un violente bourrasque. Les vagues se jetaient dans le bateau, au point que déjà le bateau se remplissait. ³⁸Et Lui, à la poupe, sur le coussin, dormait. Ils le réveillent et lui disent : *Maître, tu ne te soucies pas que nous périssions ?* ³⁹Réveillé, il menaça le vent et dit à la mer : *Tais-toi ! Reste en silence ! Le vent tomba, et un grand calme se fit.* ⁴⁰Et Il leur dit : *Pourquoi êtes-vous si peureux ? Comment n'avez-vous pas de foi ?* ⁴¹Et ils furent saisis d'une grande

¹ Van Gogh à Émile Bernard, à la fin de juin 1888. Dans Fritz Erpel (éditeur) ; *Vincent van Gogh. Recueil des lettres*, vol. 5, Borhheim-Merten 1985, pp.261 & 263.

² Deux des neuf réalisations existantes avec la participation d'autres artistes. Dans deux des versions les plus tardives c'est un bateau à voiles au lieu d'une barque avec des rames qui est représenté et le nombre des disciples est nettement moindre.

³ Voir Sabine Mertens : *Tempête en mer et naufrages. Une étude historique des motifs*. Rostock 1987 et Carola Susanne Fern : *Tempête en mer au Moyen-Âge*, Francfort sur le Main 2012. Voir par ailleurs le motif « Ulysse et les sirènes » chez Herrad von Landsberg, 12^{ème} siècle.

crainte, et ils se disaient entre eux : qui donc est-Il, celui-ci, que même le vent et la mer lui obéissent ? »



Illustration 1 : Eugène Delacroix : la barque du Christ sur la lac de Tibériade, vers 1853 ; huile sur toile de lin, 50,8x61 cm, New York, *Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection.*

Le tableau montre la situation dans laquelle la détresse règne déjà sur le lac, le Christ n'est pas encore éveillé. Neuf disciples — relativement très à l'étroit — se trouvent avec Lui à bord d'une simple barque. La scène est dépeinte à partir d'un angle de vue élevé, de sorte que l'on peut bien jeter un coup d'œil sur les passagers. Rien que la position centrale et la grosse tache qu'occupe le bateau dans l'image, fait déjà toucher du doigt que pour le peintre, il s'agit moins de l'événement naturel que beaucoup plus

des manières individuelles de se comporter des diverses personnes dans leur agissement d'ensemble.

Tourbillon émotionnel

Ce qui tombe particulièrement sous les yeux, lors de l'observation de cette peinture à l'huile, ce sont les gestes d'angoisse, de panique carrément des disciples, que se trouvent en franche opposition à l'attitude calme et détendue du Christ. Leurs mouvements trouvent une continuation — en partie transmise par les étoffes flottantes — dans les agitations mêmes des vagues du lac. À l'occasion, l'impression peut surgir que les émotions des disciples sont en train de passer directement dans l'environnement et mettent l'eau et l'air en bouillonnement tourbillonnaire. C'est pourquoi il semble douteux, pour cette raison, de penser que l'excitation des disciples ait été causée de manière primaire par les données extérieures, comme la tempête et les vagues. Cette traversée impétueuse du lac pourrait bien exactement être — voire même plus pertinemment — une *conséquence* de l'agitation intérieure qui émane des disciples eux-mêmes. Mais alors qu'elle est donc l'origine de *celle-ci* ? Avant de nous consacrer à cette question, nous voulons encore, examiner plus en détail le tableau.

Les mouvements les plus vifs sont accomplis par un disciple qui se trouve juste au milieu de l'image et qui est à voir de face, les deux bras levés vers le ciel. Son agitation semble se transmettre à la gestuelle des cinq autres disciples autour, de sorte que leurs bustes en tout forment une sorte de tourbillon, qui tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. Ici les bras font saillie au-dessus du bord de la barque, ou selon le cas les rames — pour ainsi dire disposées comme les rayons d'une roue — dans toutes les directions, et on peut se représenter la manière dont, de ce fait, la barque se met à tanguer et à avoir du ballant. Le Christ, par contre, reste en dehors de ce cercle « en rotation », comme protégé dans une zone de calme. Même le vieil homme barbu qui s'agrippe à l'avant de la barque, se tient aussi en dehors du cercle. Faible et recroquevillé de peur dans le domaine le plus plongé dans l'ombre du bateau, il forme néanmoins un pôle opposé au Personnage paisiblement relâché et rayonnant de lumière.

Perte d'orientation

Une irritation qui peut émerger de la contemplation du tableau concerne le cap pris par la barque. Celui-ci ne correspond pas à la direction, dans laquelle le regard est dirigé suite à la diagonale de la composition du tableau — de la droite en bas à la gauche en haut. — Le but de la traversée n'est donc *pas* la bande de terre visible à l'horizon, vers laquelle nonobstant se tournent la plupart des

passagers du canot. Bien plus, les disciples rament dans la direction opposée.⁴ À la poupe, à savoir à l'arrière du bateau, se tient un homme appuyé de tout son long sur le bord du bateau, juste au-dessus du Christ, et tenant fermement le gouvernail. Il se meut lui-aussi en dehors du tourbillon émotionnel qui à cet instant s'empare des disciples et son attitude témoigne d'un grand courage et d'une ferme résolution. Pourtant, il ne regarde pas vers l'avant du bateau, et aucune communication n'a lieu entre lui et les disciples. Un tel manque de coopération s'exprime en outre aussi dans les mouvements des rameurs. L'un d'eux a même lâché sa rame dans l'eau, les deux autres rames sont dans un rythme différent.

Une fois qu'on a remarqué que la destination du bateau, pour l'observateur comme pour l'équipage — est incertaine, peut alors s'installer le sentiment général d'une perte de direction et d'orientation, en effet, le sentiment d'être perdus. Le voyage de ce bateau, quelle est donc sa destination ? Ou bien est-il en train de tourner en rond ?, si l'on suit le mouvement de rotation des six passagers centraux. Ou bien encore est-il au centre d'un remous, que l'eau simplement agite, sans pouvoir en sortir ? Van Gogh a ressenti cet élément inquiétant et angoissant de la situation de tangage, apparemment sans issue, lorsqu'il parle d'une eau d'un « vert émeraude fécond », « qui s'élève et s'élève, jusque dans le haut du cadre. »

Voyage dans la nuit

De fait, Delacroix a renforcé le danger des eaux du lac par les couleurs données et l'horizon placé très haut. Observé purement en terme de surface, — et donc en laissant en dehors la perspective spatiale — le bateau *est* en effet déjà entouré d'eau de tous les côtés, comme si déjà le naufrage était survenu. La lumière d'une vert lumineux de l'eau se trouve en contradiction singulière avec le ciel chargé et couvert de ténèbres. Selon Marc, le voyage commence au soir et s'accomplit donc durant la nuit. Autrement donc que la chaude lumière qui émane de l'aura qui entoure le chef du Christ, comme une couronne solaire, et rayonne dans la plus profonde retraite, cette luminosité froide et angoissante remonte du fond de la mer et donne une impression irréelle.⁵ Le mont noir à l'arrière-plan agit de manière plutôt abrupte et repoussante. Pas une fois, ces traînées lumineuses étroites qui s'esquivalent ne sont porteuses d'espoir.



Illustration 2 : Eugène Delacroix : la barque du Christ sur la lac de Tibériade, vers 1841 ; huile sur toile de lin, 45,7x54,2 cm, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art.

Au plan de la composition, le mont est nonobstant un élément qui confère à l'image, malgré la dynamique énorme, une certaine compacité et intériorité.⁶ La comparaison d'avec une version antérieure (Kansas city, 1841 : Illustration 2), laquelle sert probablement d'esquisse initiale, montre cela. Dans celle-ci qui, au surplus et à cause de sa nature d'esquisse, est beaucoup plus expressive que la version de New York, la situation de détresse sur

l'eau s'exprime essentiellement d'une manière plus drastique. On croit même entendre formellement le vacarme des vagues démontées et cinglantes et l'on ressent même l'aspiration du

⁴ Selon Matthieu, le voyage commence à Capharnaüm et s'achève à Gadara (Matth 8, 23-27). En conséquence la montage visible à l'arrière plan pourrait être une indication du Mont Tabor, visible à l'arrière, si le bateau avance effectivement vers Gadara (ou Gesara selon le cas). Mais il ne s'agit pas nonobstant d'un « but » précis du voyage, mais plutôt purement et simplement d'une approche (logiquement) des possédés, qui ont besoin pareillement de la force du Je du Christ. Voir claudia Törpel : *De cochons et démons*, dans *Der Europäer* 14^{ème} an./5, pp.26 et suiv. et de la même auteure : *De démons comestibles et de pauvres cochons* dans *Der Europäer* 14^{ème} an./8, pp.26, pp.26 et suiv.

⁵ De telles qualités de lumières différentes sont typiques pour Delacroix. Une différence existe aussi entre la clarté, qui caractérise l'excitation du disciple au milieu de l'image et celle du Christ qui provient plus de l'intériorité de celui-ci.

⁶ Au cas où Delacroix eût voulu indiqué par lui le Mont Tabor, ce serait en outre une allusion au « mont de la transfiguration ».

tourbillon, dans lequel l'équipage est abandonné, tandis qu'une vague se dresse au-dessus de lui et est sur le point de l'engloutir. La frayeur qui croît soudainement d'une manière impressionnante est particulièrement bien représentée. Elle culmine dans l'étoffe blanche qui s'enroule en spirale, très au-dessus de la tête du disciple assis. Delacroix dut avoir pourtant ses raisons pour que cet aspect dramatique, vis-à-vis duquel la figure du Christ, au début, n'a pas encore eu beaucoup la possibilité de se diriger, s'est rétractée encore quelque peu dans la version ultérieure. Le mont dans l'illustration 1, qui engendre (comme le Christ allongé) un contrepoids paisible au mouvement des couleurs des disciples, procure un cadre, pour ainsi dire, qui guide la concentration sur l'intérieur de la scène. Car la sortie du danger — c'est bien ce que nous communique le tableau — ne peut pas être découverte à l'extérieur ici, mais au contraire seulement dans ce qu'il y a de plus intérieur. Ce n'est que si le Christ est « éveillé », en tant que « Soleil intérieur » dans l'être humain et forme ainsi le centre même de l'âme — lequel fait défaut aux disciples en ce moment — que l'harmonie pourra se restaurer. Et c'est seulement alors qu'un ensemble centré de manière judicieuse est possible entre les diverses personnalités, qui agit en retour de nouveau positivement sur les forces du monde élémentaire.

Le sérieux de l'imitation apostolique

Le paragraphe sur la tempête apaisée est situé dans le nouveau Testament entre quelques récits de guérison et d'expulsions des démons. L'être humain y est interpellé dans cette vertu-là qui lui vient en aide vers plus de concision.⁷ Dans l'Évangile de Matthieu, à la traversée du lac précède un discours du Christ sur la « gravité de l'imitation [apostolique, *ndt*] ». Cette imitation ne consiste pas sur ces entre faits dans la simple observation aveugle d'indications déterminées — tout au contraire — mais dans une attitude pleinement remise à lui-même de l'être humain. Celle-ci peut à vrai dire être accompagnée d'un sentiment de « perte du pays natal » sur la Terre : « *Les renards ont leur tanière et les oiseaux ont des nids sous le ciel, mais le fils de l'homme n'a d'endroit où reposer la tête.* » (**Matth. 8, 20**).

Ce que cela signifie — ne plus se définir rien que d'après le lieu sur lequel on réside et sur la sang dont on provient, et en effet pas même une fois sur l'appartenance à une famille, mais au contraire à se savoir comme un authentique Je libre en esprit — voilà ce que le Christ vit devant eux par avance. Sur le lac chancelant et au beau milieu du grouillement humain, il s'allonge et s'endort [rarement, il est fait mention d'ailleurs dans les Évangiles que le Christ ait dormi. Bien au contraire ! *ndt*]. Son reproche d'un manque de foi eu égard à la peur ressentie qui s'empare des disciples, n'est pas à comprendre comme une brimade, mais au contraire en tant qu'un appel aux énergies du Je que désormais l'être humain doit développer de lui-même.

Pour Delacroix, la question de la conduite intérieure de l'être humain était une préoccupation centrale. Christ, dans le tableau, représente le Je supérieur, qui attend l'éveil de l'être humain. La conception du Christ, que défend ainsi Delacroix, est difficilement compatible, à vrai dire, avec un système d'Église qui repose principalement sur l'autorité et l'obéissance. Et donc paraît claire la raison pour laquelle Delacroix était certes religieux, au plus sens le plus profond du terme, mais refusait l'Église catholique.⁸

Lazare

Outre le Christ, Delacroix a ajouté un personnage, qui est allongé sur un coussin ou une étoffe rouge. Tout d'abord, c'est tout juste s'il frappe l'attention, parce que le regard de l'observateur est plus fortement captif de la sainteté du Christ et des disciples debout. Mais de la perception de cet être humain dépend pourtant quelque chose, car il attribue au motif une autre dimension, tout d'abord insoupçonnée. — Quel est cet être humain de peu d'apparence, qui, comme le Christ, ne

⁷ Au Moyen-Âge les deux événements de l'apaisement de la tempête et la guérison des possédés qui s'y rattache étaient considérés comme s'appartenant. Voir par exemple : Manfred Krüger : *Calme intérieur. Christ dans la tempête sur la lac*, Dornach 2010, p.12, 22 et suiv., 34 et suiv.

⁸ Voir René Huyghe : *Delacroix*, Munich 1967, pp.19-24. [Très ami avec George Sand, qui ressentait la même préoccupation, en particulier vis-à-vis de la confessions d'abord, et ensuite généralement vis-à-vis de l'Église, voir : George Sand : *Histoire de ma vie* Tome 1, *ndt*].

participe pas au tumulte des disciples ? Sur la base des tons colorés sombres et de ses contours imprécis et dissous, à cause d'une façon de peindre en effaçant à demi, il ne possède que peu de plasticité et produit un effet sans vie. Comme une apparition d'ombre, pas vraiment saisissable, il repose à côté de la personnalité du Christ, claire et pleinement lumineuse et vivante. Voudrait-on voir dans la peinture la représentation d'une scène marine ordinaire, on pût presque présumer en lui peut-être quelqu'un qui a le mal de mer, ou bien encore un noyé qu'on vient juste de sortir de l'eau. Un disciple souffrant ou mort n'est pas mentionné en rapport avec l'apaisement de la tempête dans les Évangiles. Dans un autre contexte, il est pourtant question d'un homme, qui a été rappelé à la vie terrestre : *Lazare*, lequel, après son réveil, porta le nom de *Jean*.⁹ La Bible le caractérise comme « le disciple que Jésus aimait » (**Jean 21**, 7). Rudolf Steiner explicite comment Lazare traversa une initiation qui lui permit de connaître, le premier, le Mystère *chrétien* sur Terre, quand bien même encore sous une forme ancienne qui n'était déjà plus conforme à l'époque. Trois jours et demi durant son corps physique reposa dans la tombe., après une brève maladie, tandis que son âme et son esprit étaient conduits dans le monde spirituel, « de sorte qu'il put prendre connaissance de l'essence du Christ Elle-même... Ainsi la maladie de Lazare est-elle reliée à la naissance de la nouvelle vie, du Homme-Dieu, de sorte que l'être humain divin est né dans l'être humain physique, en Lazare ». ¹⁰ — Lors de la dernière Cène, ce Lazare-Jean initié repose sur la poitrine du Christ (selon **Jean 21**, 20), raison pour laquelle il est rendu dans les images de la Cène — le plus souvent avec un tunique rouge et des traits féminins — et aussi par cette pose.



Illustration 3 : Eugène Delacroix : Le réveil de Lazare, vers 1850 ; huile sur toile de lin, 61,5x50,5 cm, New York, *Bâle Kunst Museum*.

Certes, le réveil de Lazare a lieu bien plus tard que l'apaisement de la tempête sur le lac. Néanmoins, maintes chose parlent en faveur du fait que Delacroix voulût mettre en rapport d'une certaine manière l'événement de Lazare d'avec la scène sur la barque. En 1850, Delacroix achève un tableau intitulé « *La résurrection de Lazare* » (Illustration 3), sur lequel Lazare adopte la même position, à vrai dire inversée latéralement : avec la tête inclinée sur l'épaule gauche et le bras courbé en arrière. Cette attitude corporelle souligne l'absence de vie du corps qui est tombé comme mort. Dans l'image de la tempête sur le lac, la figure se détache d'une façon plus schématique par cette attitude du bras et de la tête en addition à celles du Christ. La façon dont le *Christ* soutient sa tête est au fond en effet bien impossible chez quelqu'un qui dort. On pourrait dire en tout cas, qu'il dort en étant « hautement éveillé ». ¹¹ Dans l'image de détail (Illustration 4) il peut sembler même en tout

cas que le Christ *veille* celui qui est allongé à côté de Lui et c'est comme si ces yeux n'étaient pas fermés, mais au contraire, le regardaient avec sollicitude d'en haut. C'est comme si cet homme-là,

⁹ À ne pas confondre avec le frère de Jacques, fil du Zébédée. Lazare-Jean est le rédacteur de l'Évangile de Jean.

¹⁰ Rudolf Steiner : *Où trouve-t-on l'esprit ?* (GA 57), Dornach 1984, conférence du 10.12.1908.

¹¹ Manfred Krüger, à l'endroit cité précédemment, p.13.



Illustration 4 : Eugène Delacroix : la barque du Christ sur la lac de Tibériade, vers 1853 ; Vue de détail

[allongé comme mort, *ndt*] se trouvait sous la protection particulière du Christ, qui lui porte une affection aimante.

Rencontre avec soi-même

Le disciple, qui est le plus proche du personnage semblant presque mort (on le voit de dos ; Illustration 1) saute aux yeux par le rouge clair de ses vêtements, qui tranche largement en intensité sur les autres nuances de rouge. Nous allons le désigner pour cette raison comme le « disciple en rouge ». Cette tunique rouge lui est attribuée dans toutes les autres versions de cette série de peintures, alors que les couleurs des autres silhouettes changent. Les gestes par lesquels il semble s'agenouiller devant « le personnage semblant mort » en étendant les bras, peuvent être appréhendés de deux façons. D'abord ils peuvent être interprétés comme l'épouvante, ce par quoi le rouge aveuglant peut être vécu comme un cri. Sa main droite

semble sur ces entrefaites rechercher le contact avec le disciple voisin, auquel il veut communiquer le désarroi devant ce qu'il a devant ses yeux.

Dans les versions plus anciennes (illustration 2), Delacroix avait renforcé ce geste de se « tourner sur son prochain avec abnégation de soi » au moyen d'une position dont l'inclinaison est plus accusée, et de plus, il la souligne au moyen de la diagonale formée par un himation [manteau de dessus sans manches, *ndt*] bleu s'enroulant sur lui-même. Plus évident y apparaît le toucher de la main droite, tandis qu'il semble, pour ainsi dire, tétanisé par le regard qu'il porte au disciple allongé devant lui. C'est une rencontre — la *seule et unique* dans toute la scène ! — de visage à visage. C'est une re-connaissance. Au plan de la composition, c'est presque une événement de réflexion devant un miroir. Est-ce que ce disciple n'est pas en train de voir une partie de lui-même dans son vis-à-vis ?

Ainsi sommes-nous revenus à la question posée au commencement de cet article, de ce en quoi pourrait reposer la véritable cause de la vive inquiétude des disciples. Est-ce l'angoisse devant la mort, qui s'empare du « disciple rouge » à la vue du « Lazare » mort et qui s'étend aux disciples tout autour, comme une maladie contagieuse ? En soi et pour soi, cela ne serait pas surprenant encore, car le récit biblique de la tempête sur le lac tourne aussi en effet, autour du thème de la peur de la mort. Ce qui est difficilement saisissable consiste uniquement dans le fait que le point de départ de l'angoisse n'est pas à rechercher ici à l'extérieur, mais bien au contraire *à bord* de « l'embarcation », effectivement à l'intérieur même de l'être humain lui-même. C'est l'extérieur qui reflète purement et simplement ici l'intérieur ; au point d'en prendre son essor à la manière d'un écho.

Attouchement éveillant

Toutefois la peinture indique malgré tout à cela une issue pour sortir ce circuit de l'angoisse qui se rend autonome. Ce n'est absolument pas un hasard si la tête du « disciple en rouge » est comme nimbée d'une aura (dans l'illustration 2, blanche et dans l'illustration 1, bleue), laquelle est formée

par la partie inférieure du manteau du Christ. Dans cette aura s'annonce la possibilité d'une connaissance *plus profonde*, car pénétrée de volonté. Dans les deux variantes des tableaux, il semble que la main gauche du « disciple en rouge » se retire de frayeur devant l'éventualité de toucher le « Lazare » réduit à l'état d'ombre ? Ou bien est-ce la main gauche du *Christ*, que le disciple a voulu en réalité toucher avant de la reposer finalement sur l'épaule gauche de « Lazare » ? Et est-il surtout possible, d'éveiller l'un des deux, par un attouchement ? Car c'est de cela qu'il s'agit en effet ici, d'un attouchement qui éveille. Ce qui est seulement dit en mots et résonne d'une manière tout à fait lapidaire : « Alors il l'éveillèrent », joue ici un rôle essentiel conforme à la tradition dans presque toutes les représentations de l'évêque de la tempête apaisée, à l'occasion de quoi il n'est pas insignifiant, de savoir à *qui* échoit cette mission de l'Éveil.¹² Mais avec Delacroix, on peut bien au-delà se poser la question : qui ici en vérité éveille qui ? Dans la scène biblique de *Lazare*, celui-ci est éveillé par le Christ. Dans la scène de la *tempête*, ce sont les disciples épouvantés qui éveillent le Christ endormi [la chose est étonnante d'autant que Christ n'a presque pas dormi pendant son Œuvre sur Terre : voir en particulier les récits de Anne-Catherine Emmerich, *ndt*]. L'élément génial du concept de la peinture de Delacroix, c'est carrément qu'il crée une situation ouverte avec la triple constellation disciples-Christ-Lazare, qui inclut également l'observateur, lequel se demande à présent quelle part il a lui-même dans cet événement d'éveil. En éveillant le « Lazare », le disciple éveille le Christ en lui-même. Et en éveillant le Christ en lui-même, la mort est rachetée en lui, et avec cela il devient lui-même un Lazare éveillé : il est *Jean*.

Apaisement de la tempête

Dans la peinture à l'huile « Le réveil de Lazare » (illustration 3) Delacroix montre le point de revirement auquel la mort se métamorphose en vie. Les « odeurs de putréfaction » sont encore à percevoir (un homme tient un chiffon devant son nez), et pourtant l'on perçoit déjà l'énergie qui passe du Christ à Lazare et le réveille à la vie [c'est exactement le même éclairage qui les baignent tous deux et qui attire aussi l'attention de l'observateur sur la nature lumineuse du phénomène de l'éveil de la mort ou résurrection, *ndt*]. D'une manière semblable la même idée pourrait reposer à la base de la peinture de la tempête apaisée : un revirement de la mort en vie — et avec cela en même temps, un revirement de l'épouvante à la ferme espérance — . Le disciple qui est assis dans la barque devant Lazare, comme devant son image dans un miroir, est capable, tandis qu'il communique son épouvante au reste des disciples, de déclencher pour ainsi dire toute une tempête tourbillonnaire. Mais d'un autre côté, il peut (et c'est la seconde manière d'en lire les gestes) adoucir cette tempête, il peut la *calmer*, quand se met à briller la *vie*, qui émane du Christ et survit à la mort. Autrement dit : l'énergie du Christ, sa faculté d'apaiser les tempêtes, se transpose ici à un disciple. Dans cette mesure Delacroix a effectivement ébauché une image de la possible *succession* [apostolique, *ndt*], et pas simplement une image qui prêche un acte miraculeux incompréhensible du Christ à la gloire de Dieu.

Die Drei, n°4/2014.

(Traduction Daniel Kmiecik)

Claudia Törpel est née en 1965 à Mannheim. Elle a suivi des études en thérapie artistique ; une formation de conseillère en question de santé, de pédagogue en poésie et conseillère en biographie (K.-H. Finke, Berlin). Active aussi en journaliste libre et écrivaine. Auteure de l'ouvrage (*On ne pense correctement qu'avec le cœur — pour une compréhension du corps de l'ancienne égypte*, Perseus Verlag 2003) et editrice de Norbert Glas : *Arnold Böcklin*, Perséus Verlag 2012).

Adresse : Schönhauser Allee 29, 10435 Berlin

¹² Le plus souvent, c'est à Pierre qu'il revient de l'éveiller.