

Daniel MENAGER

LE SOMMEIL DES APÔTRES AU JARDIN DES OLIVIERS

L'agonie du Christ au Jardin des Oliviers est l'un des passages les plus connus des Évangiles. Il marque d'abord le début de la Passion. Jésus, sachant que l'heure est proche, traverse une nuit effroyable. Il se sent abandonné de tous, y compris peut-être de son Père. Que les chrétiens, lors de la Semaine sainte, souffrent avec lui, méditent sur sa solitude et sur ses sacrifices, voilà qui fait partie de la piété la plus classique. Mais ces versets ont retenu aussi l'attention de philosophes, de poètes et d'artistes, qui, à l'âge moderne, étaient loin d'être chrétiens. Gethsémani leur donnait l'occasion de méditer sur l'attitude de l'homme devant la mort et sur l'acceptation de la destinée. C'est ce qu'ont parfaitement démontré Marie-Christine Gomez-Géraud et Anne-Marie Pelletier¹.

Les exégètes et les écrivains ne se sont guère arrêtés jusqu'ici sur un aspect du récit jugé un peu mineur : le sommeil des trois disciples (Pierre, Jacques et Jean), invités par le Christ à passer avec lui à cette heure décisive. Ou plutôt, la cause semblait entendue. Malgré l'invitation pressante de leur Maître, ils n'avaient pas été capables de veiller avec lui. Ils avaient cédé pesamment au sommeil alors que le Christ se préparait à la mort. Pour eux, il n'était pas de mots trop durs. Ceux de Pascal, par exemple : « Jésus cherche quelque consolation au moins dans ses trois plus chers amis, et ils dorment ; il les prie de soutenir un peu avec lui, et ils le laissent dans une négligence entière, ayant si peu de compassion qu'elle ne pouvait les empêcher de dormir un moment »². Les disciples n'ont aucune excuse.

Le jugement de Pascal est pourtant loin de résumer la tradition. En raison d'une sévérité dont on ne trouve pas l'équivalent dans la patristique, mais aussi parce que l'auteur du « Mystère de Jésus » prend quelques libertés avec la lettre du texte évangélique. Par ailleurs, si le sommeil des apôtres est aussi condamnable que certains le disent, on se demande pourquoi tant d'exégètes ont cherché à l'expliquer et, parfois, à le comprendre ; pourquoi tant de peintres l'ont représenté sans en faire l'antithèse de la veille douloureuse du Christ. Aux XV^e et XVI^e siècles, il entre dans une réflexion sur la tristesse des apôtres et dans une méditation sur la compassion du Christ.

¹ « Quelques écrivains au jardin des oliviers », *L'Information littéraire*, 2000, n° 2, p. 32-40.

² « Le Mystère de Jésus », *Pensées*, n° 717, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2000, p. 856.

Rappelons d'abord, avec Xavier Léon-Dufour³, les données essentielles du texte évangélique. Seuls les synoptiques (Mt, 26, 30-46 ; Mc, 14, 12-42 ; Luc, 22, 39-46) rapportent l'agonie de Jésus au Jardin des oliviers. Jean explique simplement (18, 1) qu'après le repas pascal « Jésus s'en alla avec ses disciples au-delà du torrent du Cédron. Il y avait là un jardin où il entra avec ses disciples »⁴. Dans un premier temps, les onze accompagnent Jésus ; puis, celui-ci divise le petit groupe en deux parties. Seuls Pierre, Jacques et Jean, ceux-là même qui ont été les témoins de la Transfiguration, sont invités à entrer avec le Maître dans le jardin. Les synoptiques font état de leur étonnant sommeil, mais pas de la même façon. Chez Luc, il n'est mentionné qu'une fois. Jésus, dont la sueur est devenue « comme des caillots de sang » (22, 44), retourne vers ses disciples qu'il a laissés un peu à l'écart. « Il les trouva endormis de tristesse » (*prae tristitia*, 22, 45). On reviendra plus loin sur cette indication capitale qui n'a pas d'équivalent dans les autres Évangiles. Chez Matthieu et Marc, le déroulement de l'épisode est beaucoup plus complexe. A trois reprises, Jésus, qui s'est éloigné pour prier, revient vers ses disciples et les trouve endormis. Ces allées et venues ont dérouté bien des critiques. Il paraît singulier de dire, comme certains exégètes, que l'angoisse du Christ l'empêchait de rester en place. Xavier Léon-Dufour est beaucoup mieux inspiré quand il souligne l'importance de la relation entre Jésus et les disciples : « Dans les synoptiques, Jésus se déplace sans cesse, tandis que les disciples restent immobiles⁵ ». Ces déplacements « font saisir le désir de communion » qu'il a avec eux en même temps que l'« échec de ce vœu », suivi d'une séparation définitive⁶. Pour autant, les disciples ne sont pas le moins du monde excusés. Leur sommeil symbolise « la désunion » entre le Maître et eux. Toujours selon le même exégète, il n'est pas le « signe d'une inintelligence spirituelle », mais « celui de la faiblesse devant la tentation⁷ ». Les disciples savent plus ou moins bien que le sort du monde se joue en cet instant, mais ils n'ont pas la force de garder les yeux ouverts. Il faut pourtant préciser ce qu'il en est des trois retours du Christ. Lors du premier (Mt, 26, 40-41 ; Mc, 40, 37-38), Jésus s'adresse d'abord à Pierre, endormi comme les deux autres. Dans une belle exégèse, Thomas More fait remarquer que l'Évangile de Marc préfère l'appeler « Simon », parce que ce nom, en hébreu, signifie « attentif » et « obéissant » : « Or, lui qui dormait malgré les avertissements du Christ, n'était ni attentif, ni obéissant⁸ ». C'est seulement dans un deuxième temps que le Christ s'adresse à tous les trois en leur disant : « Veillez et priez afin de ne pas tomber au pouvoir de la tentation. L'esprit est plein d'ardeur, mais la chair est faible ». Le second retour du Christ est très

³ X. Léon-Dufour, *Face à la mort, Jésus et Paul*, Paris, Le Seuil, 1979, III, b, « Au jardin de Gethsémani », p. 113-144.

⁴ Chaque fois que le texte latin n'est pas nécessaire, nous citerons les Évangiles dans la Traduction œcuménique de la Bible, qui est loin d'être parfaite.

⁵ *Face à la mort*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁷ *Ibid.*

⁸ *La Tristesse du Christ*, traduction française, Paris, Tequi, 1990, p. 57.

différent du premier. Une nouvelle fois, le Christ trouve les trois disciples endormis, et, selon Matthieu, « il les laissa, il s'éloigna de nouveau » (Mt, 26, 13). Marc ne dit pas exactement la même chose : « Il vint et les trouva endormis, car leurs yeux étaient appesantis. Et ils ne savaient que lui dire ». Le texte suggère que le Christ a sans doute réveillé ses disciples, et que ceux-ci, remplis de confusion, ont été incapables de justifier leur sommeil. Les exégètes ne disent pas assez que, lors de ce second retour, le Christ n'a pas un mot de reproche pour ses trois amis. Les fatistes sauront exploiter ce qu'ils considéreront comme un signe d'indulgence ou de compassion. Venons-en au troisième retour, celui qui a posé le plus de problème à l'exégèse. Il est rapporté à peu près dans les mêmes termes par Matthieu et Marc. Toute la difficulté vient des singulières paroles du Christ à ses apôtres de nouveau endormis : « Continuez à dormir et reposez-vous » (Mt, 26, 45 ; Mc, 14, 41). Voilà que le Christ, après avoir demandé à ses disciples de veiller avec lui, leur permet de se reposer. Pour beaucoup d'exégètes, il y a là une contradiction. Ils la suppriment en interprétant d'une façon ironique les paroles du Christ, comme s'il avait dit en substance : « Dormez, c'est bien le moment ». Ce verset est d'autant plus difficile que, l'instant d'après, le Christ ordonne aux siens de se lever. On verra plus loin qu'il n'est pas nécessaire de recourir à l'ironie pour donner une profonde cohérence aux paroles du Christ.

Condamnables au regard de la foi chrétienne, les apôtres l'étaient aussi au regard des sources juives du récit, surtout celui de Marc. Xavier Léon-Dufour cite à ce sujet une exégèse intéressante de Daube, pour qui le sommeil des apôtres rappelle celui qui menace les Juifs lors de la veillée pascale : « Il est alors permis de somnoler, mais non d'entrer dans un profond sommeil ; celui-ci est évident quand on ne sait que dire au réveil. Il faut dès lors tout recommencer, parce qu'il y a eu séparation, rupture de communion entre les convives du repas pascal⁹ ». Marc aurait vu dans la Cène « le commencement d'une *habura*¹⁰, d'une fraternité qui doit se prolonger en vigile pascale grâce au hallel ». Le verset que nous avons cité (« ils ne savaient que lui dire ») aurait, dans cette perspective valeur de test. Il prouverait que les disciples dormaient bel et bien d'un sommeil profond.

Voilà les données textuelles avec lesquelles se débattent les peintres, les fatistes, les exégètes. Commençons par les premiers.

Pour peindre le Jardin des oliviers, les artistes possédaient d'abord les textes de l'Écriture. Mais ils pouvaient combiner les textes à leur manière, et même faire appel à l'Évangile de Jean qui ne mentionne pas la scène. Il ne semble pas d'autre part, que, même après le Concile de Trente, les censeurs se soient intéressés de près aux œuvres picturales inspirées par ce passage de l'Évangile. L'obligation majeure était de représenter le Christ dans sa prière angoissée. La

⁹ « Two incidents after the Last Supper », *New Testament and Rabbinic Judaism*, Londres, 1956, p. 334. Cité par Xavier Léon-Dufour, *Face à la mort*, p. 133-34.

¹⁰ Voir l'article cité dans la note précédente.

plupart du temps, les peintres choisissent le moment le plus dramatique, celui où sa sueur se transforme en gouttes de sang et où un ange venu du ciel vient le fortifier (Lc, 23, 43). Selon une tradition non scripturaire, il lui présente aussi les instruments de la Passion¹¹. D'autre part, ils devaient représenter les trois disciples endormis. Dans presque tous les tableaux, l'arrestation du Christ est imminente puisque, déjà, l'escorte de Judas s'avance dans le jardin. Ce qui conduit à penser qu'ils situent la scène pendant le troisième sommeil des apôtres, qui va être interrompu par les paroles du Christ : « Levez-vous ! Allons ! Voici qu'est arrivé celui qui me livre » (Mt, 26, 46). Il s'agit donc d'une scène à quatre personnages : d'un côté, le Christ en prière, de l'autre, toujours groupés, les trois disciples endormis¹². Quelques variantes sont possibles. L'une des plus significatives se trouve dans la cellule 34 du couvent de San Marco, à Florence. L'un des assistants de Fra Angelico a imaginé en effet, conjointe à la scène principale, une loggia où Marthe et Marie sont en train de prier et de veiller¹³. On verra plus loin la signification spirituelle de cette invention.

Comment représenter le sommeil des disciples ? Les textes évangéliques se servent de deux termes grecs : *kathendo*, qui signifie : « être couché pour dormir », et par extension « dormir », chez Matthieu et Marc ; *koimao* (au moyen), chez Luc. Ce verbe n'est pas un simple synonyme du premier. Dans le *Nouveau Testament*, il désigne aussi le sommeil de la mort. Luc suggérerait-il un sommeil plus profond que celui dont il est fait état chez les autres évangélistes ? Il est difficile de l'affirmer. Il est possible que certains peintres aient privilégié l'indication de Luc, parce qu'il était le seul à donner une explication : c'était la tristesse qui faisait dormir ainsi les apôtres. Ici commence la liberté des artistes. Il s'en faut de beaucoup, en effet, que la représentation plastique de ce sommeil soit toujours la même. On peut distinguer deux traditions iconographiques. Dans un certain nombre de tableaux, les trois disciples ou seulement l'un d'entre eux, sont allongés de tout leur long. C'est le cas chez Mantegna, dans la prédelle du retable de saint Zenon¹⁴. Ici, Pierre (ou André) est étendu sur le ventre. Soucieux (si l'on ose dire) de son confort, il a recouvert la souche de l'arbre sur laquelle repose sa tête d'un pan de son manteau. Botticelli a montré lui aussi deux disciples allongés¹⁵. Dans l'un des nombreux tableaux que le Jardin des oliviers a inspirés un siècle plus tard au Greco¹⁶, de lourds manteaux entourent le corps des disciples endormis. Mais il

¹¹ Le texte évangélique parle seulement (Lc, 22, 42) de la « coupe » ou du « calice » que Jésus demande à son Père d'éloigner de lui. C'est une simple métaphore qui a ensuite été prise à la lettre par les peintres. Au XIV^e siècle, le calice est posé sur un rocher avec une hostie suspendue au-dessus. Les instruments de la passion proprement dits (la croix, les verges etc.) n'apparaissent qu'avec Mantegna. Voir Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, PUF, 1957, p. 498.

¹² Voir L. Réau, *ibid.*

¹³ Voir W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, Yale, 1993, p. 241.

¹⁴ Musée des Beaux Arts de Tours.

¹⁵ Grenade, chapelle des Rois. Ce tableau date des années 1495-1500. Voir la notice et la reproduction dans le catalogue de l'exposition Botticelli, tome I, Milan 2000, p. 160-161.

¹⁶ Andujai, Santa Maria. Voir le Greco, *Tout l'œuvre peint*, n° 153, planche XXXVI.

était possible de les représenter autrement, et cela d'autant mieux que les peintres puisaient leurs instructions non dans le texte grec des Évangiles, mais dans la Vulgate où ils trouvaient, seulement, « dormientes ». C'est pourquoi il existe, sur notre sujet, une seconde tradition iconographique qui nous montre les trois disciples, mal installés sur un sol rocailleux et recroquevillés sur eux-mêmes, en train de dormir ou plutôt de somnoler. C'est le cas chez Fra Angelico, Schongauer¹⁷, Giovanni Bellini¹⁸ et beaucoup d'autres peintres. Dans le tableau de ce dernier, seul l'un des disciples (celui qui porte un manteau rose) a cherché le repos en s'étendant à même le sol. Un deuxième est appuyé à un ressaut rocheux, non loin du Christ à genoux. Le troisième, sans doute saint Jean, est également assis, la bouche entre-ouverte, le dos appuyé contre la petite palissade qui clôt le jardin. La gravure de Schongauer, qui semble avoir inspiré Dürer, représente un sommeil inquiet, à l'opposé de l'abandon. Jean a laissé tomber sa tête sur ses mains qui tiennent un livre. Celui-ci est l'attribut traditionnel du disciple bien-aimé. On peut penser également qu'il a voulu lire les Écritures pour accompagner son maître dans son agonie, mais qu'il a présumé de ses forces. Quant au sommeil de Pierre, il est traversé d'inquiétudes. Pressentant le danger, il tient encore à la main l'épée, dont il se servira bientôt pour couper l'oreille d'un serviteur du Grand Prêtre (Mt, 26, 51). Cette épée, c'est souvent l'attribut de Pierre dans la représentation du Jardin. Dans ces divers tableaux, on ne lit aucun reproche à l'égard des disciples. Même chez Botticelli, qui subit alors fortement l'influence de Savonarole, Pierre reste assis, la tête soutenue par l'avant-bras gauche, prêt sans doute à secourir le Seigneur.

Dans ce vaste ensemble iconographique, l'œuvre de Dürer mérite une attention particulière. Sans cesse, en effet, il a gravé sur le bois ou sur le cuivre, ou bien dessiné, la scène du Mont des Oliviers¹⁹. De 1496 ou 1497, date de la *Grande Passion*, jusqu'à un dessin à la plume de 1524, il est revenu, inlassablement et comme fasciné, sur l'agonie du Christ et le sommeil des apôtres, à la recherche de l'image la plus juste. Il se pourrait bien que la plus convaincante remonte à sa première tentative, celle de la *Grande Passion*²⁰. Dans celle-ci, en effet, Dürer a donné trois images différentes du sommeil des apôtres. « Pierre, le plus âgé, dort la main fermée sur le glaive dont il se servira bientôt. Jacques, le menton posé sur les mains, semble en proie à de sombres cauchemars ; Jean, dans l'attitude du mélancolique et le visage altéré par l'inquiétude, paraît rêver plutôt que dormir²¹ ». On ne saurait mieux dire que l'auteur de ces lignes. Pierre s'est donc endormi, mais, comme dans le tableau

¹⁷ Voir H. Hartmut Krohm et J. Nicolai, *Martin Schongauer, Druckgraphik*, Berlin, 1991, catalogue 12, 1, reproduction p. 163.

¹⁸ Londres, National Gallery.

¹⁹ Voir E. Plüss, *Dürers Darstellungen Christi am Oellberg*, Zurich, 1954.

²⁰ **Fig. 1 en appendice.** Sur celle-ci, voir E. Panofsky, *La Vie et l'art d'Albert Dürer*, tr. fr., Paris, Hazan, 1987, p. 10 ; et R. Schoch, M. Mende, et A. Scherbaum, *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk*, 3 volumes, Munich, Berlin, Londres, New York, 2001-2002, t. II, p. 185-186.

²¹ *Catalogue de l'exposition du Petit Palais*, 1996, n° 50, p. 108.

du Tintoret²² où il se dresse sur son séant, il est prêt à se battre. Le détail de l'épée se retrouve, chez Dürer, dans la *Petite Passion* et dans la *Passion sur cuivre*, ainsi que dans un dessin conservé à l'Albertina. Il disparaît, à une exception près dans ceux de 1515 et 1518, conservés au Louvre²⁴. Il semble donc que l'artiste hésite : doit-il montrer le premier des apôtres prêt à en découdre pour sauver le Maître ou bien faut-il que, comme les autres, il succombe au sommeil ? La composition des gravures et des dessins offre aussi des possibilités d'interprétation, selon que les trois disciples semblent proches du Christ ou séparés de lui. Dans la *Grande Passion*, le choix de l'artiste est clair. Rien n'indique vraiment que le Christ se trouve, comme dit Luc, « à un jet de pierre » (22, 41), c'est-à-dire relativement loin. A genoux dans l'anfractuosité d'un rocher, il paraît très proche des disciples endormis un peu plus bas. Ils sont placés tous les quatre dans le même paysage, fait de rochers, de plantes épineuses et proliférantes, à l'opposé du décor dépouillé imaginé par Bellini. Si le Christ est en agonie, le sommeil des apôtres ne possède rien de confortable. Cette proximité du Christ et des siens va se défaire par la suite. Dans les dessins, le groupe des endormis est de plus en plus petit, de moins en moins visible. C'est la personne du Christ qui doit retenir l'attention. Elle occupe presque toute la page dans le dessin de l'Albertina²⁵. Par ailleurs, l'angoisse visible dans les gravures antérieures, notamment dans la *Passion sur cuivre*²⁶, cède la place dans le dessin de l'Albertina à une sorte de sérénité. On pourrait presque dire que le visage du Christ possède un aspect apollinien. De sa tête partent les rayons d'une vive lumière. Comparés à cette noble figure de grand prêtre, que valent les trois disciples pesamment endormis sous un arbre ? L'un d'eux a la bouche ouverte et saint Pierre, malgré l'épée qu'il tient dans la main, ne semble pas près de se réveiller. Ce qui domine, c'est l'antithèse. On a même du mal à imaginer que le Christ, à deux reprises déjà, s'est déplacé pour parler à ces représentants d'une bien lourde humanité.

L'interprétation des cycles de gravures consacrés par Dürer à la Passion ne peut ignorer les vers qui l'accompagnent et qui sont dus à un moine humaniste de Nuremberg, ami de l'artiste et des Pirckheimer : Benedictus Chelidoniumus, de son vrai nom Benedikt Schwalbe²⁷. C'est vrai en particulier de la *Petite Passion sur bois*²⁸. Comme le souligne E. Panofsky, elle « n'est pas destinée à la délectation esthétique d'amateurs éclairés, mais à faire naître et à entretenir

²² *Scuola grande di San Rocco*. Reproduction dans le volume portant le même titre, Gallimard/Electa, 1995, p. 286.

²⁴ Voir F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrechts Dürers*, 4 volumes, Berlin, 1936-1938, n° 891.

²⁵ **Fig. 2. Voir l'appendice.** Winkler, n° 585. Dessin daté de 1515. Voir Albrecht Dürer, *Catalogue de l'exposition de l'Albertina*, Vienne, 2003, n° 134, p. 402-403.

²⁶ Au sujet de celle-ci, Panofsky écrit (*op. cit.*, p. 228) que Dürer, avec la violence de traitement et d'éclairage, en « fait trop ».

²⁷ Il est né à Nuremberg en 1460 et mort à Vienne en 1521. En 1485, il entre au monastère bénédictin de Saint-Gilles à Nuremberg. On lui doit les trente-sept poèmes latins qui accompagnent la *Petite Passion*.

²⁸ Schoch, Mende, Scherbaum, *op. cit.*, n° 196, t. II, p. 302-303.

l'émotion religieuse du fidèle²⁹ ». Pour bien interpréter la gravure et les vers, il faut se référer à la *Devotio moderna* et à la spiritualité propre aux Flandres et aux pays du Rhin. L'éditeur de la *Petite Passion* a voulu un livre de piété, de petit format, que l'on peut emmener avec soi pour méditer les souffrances du Sauveur³⁰. Mais la méditation ne condamne pas les disciples, ni dans l'image, ni dans le texte. La lumière émanant du Christ traverse la gravure en diagonale et éclaire le groupe des apôtres. Bien entendu, ils dorment, mais Pierre, dans son sommeil, continue à tenir solidement son épée. Les distiques élégiaques de Chelidonium s'adressent au Christ, seul face à l'imminence du supplice. « *Clauduntur somno lumina discipulis*³¹ ». Pour quelle raison ? Le moine en avance deux qui ne s'excluent pas. Il y a d'abord la peur (*formidine*), mais aussi la tristesse : « *Maestitia quippe et tedio torpentibus, ater/ Irrepsit membris, nocte juvante, sopor* »³². Chelidonium reprend donc l'explication de Luc, ce qui donne une tout autre image du sommeil des apôtres. Ils sont tristes parce que le Maître va mourir. Le poète ajoute que la nuit ferme les yeux à des hommes qui ne sont, sans doute pas, des héros. Mais ce sommeil, condamné si durement par Pascal, ne les sépare pas vraiment du Christ. C'est ce que montre bien le *tecum* du vers 7. Ce ton-là, bien éloigné de la banale indulgence, c'est celui de la compassion. Compassion double : pour le Christ bien entendu, mais aussi pour les trois apôtres. Ni Dürer, ni Chelidonium ne l'ont inventée : elle est la marque de la piété du XV^e siècle³³, dont le graveur de Nuremberg est le génial héritier. C'est elle que l'on retrouve dans les *Mystères* de la même époque.

Dans la réécriture des scènes du Jardin des Oliviers, les fatistes du XV^e siècle disposent d'une liberté comparable à celle des peintres. Ils en profitent pour mettre en pleine lumière la compassion du Christ. Leur audace, parfois, ne laisse pas de surprendre. C'est ainsi que la *Passion de Troyes* bouleverse le schéma de Matthieu et de Marc. Jésus, après avoir prié une première fois, rassemble les onze pour veiller avec eux³⁴. Il n'est plus question de rester simplement avec Pierre, Jacques et Jean et d'opérer des distinctions dans le groupe des disciples. Tout se passe comme si le Christ, une dernière fois, voulait retrouver tous ses amis sans faire de différences entre eux. « Ensemble, attendons l'aventure³⁵ ». Parole étonnante, et même magnifique, qui souligne

²⁹ *La Vie et l'art d'Albert Dürer, op. cit.*, p. 219.

³⁰ Nous avons consulté l'exemplaire de la BNF (A 16991), catalogué bizarrement comme un *in quarto*, alors qu'il s'agit d'un in-12.

³¹ *Passio Christi ab Alberto Durer effigiata, cum varii generis carminibus fratris Benedicti Chelidonii musophilii*, B2 v^o.

³² *Ibid.*

³³ Voir Francis Rapp, *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1971.

³⁴ *Le Mystère de la Passion de Troyes*, édition Jean-Claude Bibolet, Droz, 1987, p. 695. Il aurait été souhaitable de citer également le *Mystère de la Passion* de Jean Michel, dans l'édition d'Omer Jodogne. Malheureusement, l'exemplaire de la BNF n'est pas communicable et celui de l'ENS rue d'Ulm apparemment égaré. Nous n'avons pas poursuivi nos recherches au-delà.

³⁵ *Ibid.* Pour la commodité de la citation, nous avons transformé le participe « actendans » en un impératif.

l'humanité du maître. Il a besoin de ses disciples, et de leur proximité, même somnolente.

Ceux qui respectent le schéma classique donnent aux disciples une présence tout à fait nouvelle. Dans l'Écriture, ils ne parlent pas. Gréban voit la scène autrement. Réveillé par le Christ, Pierre alerte ses amis : « Notre maître est venu, et nous nous étions laissé appesantir par le sommeil³⁶ ». Dans la *Passion de Troyes*, c'est Jacques qui prend la parole pour regretter d'avoir dormi³⁷. Mais était-il possible de résister à un sommeil aussi fort ? « Nous avons les yeux tant grevez/ qu'à peine les pouvons ouvrir³⁸ », explique Jean, faisant ainsi écho au verset évangélique. Du même coup, la parole est passée du narrateur au personnage. L'habileté exégétique des fatistes mérite aussi l'admiration. On a vu les problèmes posés par l'ultime permission du Christ et le caractère aléatoire du recours à l'idée d'ironie. L'auteur de la *Passion d'Arras* contourne avec élégance cette difficulté. C'est lors de son deuxième retour vers ses disciples que le Christ leur permet de dormir, et cela de la manière la plus explicite. « Mes amis, tous vous reposez/ Ung petit et si vous dormez/ Assez tost serez esveillés³⁹ ». Mais quand Judas s'approche, il faut bien sûr être réveillé. Dans la permission de dormir, il n'entre pas une once d'ironie. Le Christ est bien le maître affectueux voulu par la piété de l'époque. Et la faiblesse de l'homme n'a rien de scandaleux. De leur côté, les disciples font tout ce qu'ils peuvent pour veiller avec le Christ. Une didascalie de Gréban l'indique clairement : « Alors, ils prient un moment avant de succomber au sommeil comme la première fois⁴⁰ ». Autre didascalie, dans la *Passion de Troyes* : « Icy prient ung peu et se rendorment comme dessus⁴¹ ». Précision capitale que ce texte est seul à donner : « C'est d'ennuy et de desplaisir/ que le grant sommeil nous abat⁴² ». Voilà reprise l'explication de Luc, à l'exclusion de toute autre. Les disciples ne cèdent pas à une fatigue ordinaire. C'est la compassion éprouvée pour le maître qui pèse sur leurs yeux.

Bien entendu, le Christ les comprend. La *Passion d'Arras* ose un autre bouleversement du texte évangélique. Chez Matthieu (26, 41) et Marc (14, 38), Jésus incitait les siens à la prière parce que « l'esprit est prompt et la chair est faible ». Ce *logion* se retrouve dans le texte du mystère, mais autrement inséré⁴³. Il entre maintenant dans un discours d'indulgence. Il est permis de se reposer en raison de la faiblesse du corps, dont l'esprit doit tenir compte. C'est le monde à l'envers. Les spectateurs, qui s'identifient aux disciples, ont guidé, en quelque sorte, la plume de l'auteur. Au moment suprême, le Christ pense

³⁶ *Le Mystère de la Passion de notre sauveur*, éd. Gallimard, « Folio », 1987, p. 281.

³⁷ *Op. cit.*, t. II, p. 683.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Vers 11.714-11.716, p. 134.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 281.

⁴¹ Edition citée, p. 684.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Op. cit.*, v. 11.717-11.718.

encore à ses disciples et aux limites de leur humanité. On est bien loin de Pascal.

Voilà (dira-t-on) beaucoup d'audaces. Certaines viennent de loin. Depuis longtemps quelques exégètes accordaient aux disciples des circonstances atténuantes. Commentant l'Évangile de Matthieu, saint Jérôme n'hésitait pas à expliquer le sommeil de Pierre en se référant à saint Luc. « *Nunc tristitiae magnitudine somnum vincere non potest*⁴⁴ ». C'est aussi l'explication de Luc que retient la *Vita Jesu Christi* de Ludolphe le Chartreux, qui eut tant d'influence sur la piété de la fin du Moyen Âge⁴⁵. Elle n'exclut pas une autre interprétation, plus étonnante pour un moderne : les disciples dorment parce qu'ils ont peur⁴⁶. À l'époque de la Contre-Réforme, le carme Beauxamis ne retient plus que la tristesse. Et comme deux références valent mieux qu'une, il exploite un verset de saint Jean (16, 6) où le Christ, lors du dernier repas, dit à ses disciples : « l'affliction a rempli votre cœur »⁴⁷. S'ils étaient tristes lors de la Cène, ils le sont encore plus au Mont des Oliviers. Rappelons aussi qu'il fait nuit, que le soleil s'est couché. Mais cela ne serait rien si le vrai soleil, c'est-à-dire le Christ, ne s'était éloigné pour prier. C'est ce qu'explique La Ceppède dans une strophe splendide de ses *Théorèmes*⁴⁸. Nuit dans le monde extérieur, nuit dans les âmes : comment ne pas sombrer dans la tristesse ? Comment ne pas dormir ?

Même si la tristesse n'est pas la mélancolie, elle se manifeste par des signes qui peuvent l'évoquer. On sait depuis Panofsky et Saxl que le mélancolique a tendance à s'endormir, même en plein travail⁴⁹. Le Moyen Âge a souvent représenté des femmes s'endormant au rouet, des artisans somnolant sur leur rabot. Il est probable que le sommeil des disciples a été rapproché de celui du mélancolique. Petite preuve parmi d'autres. Le Musée des Beaux Arts de Dijon possède une très belle sculpture représentant saint Jean endormi⁵⁰. Selon les spécialistes, elle pourrait provenir d'un ensemble consacré au Mont des Oliviers et viendrait de l'atelier de Martin Hoffman, qui travaillait à Bâle dans les premières décennies du XVI^e siècle. L'attitude de l'apôtre n'est pas tout à fait celle du mélancolique puisque c'est le menton et non la joue qu'il appuie sur l'un de ses avant-bras. Ce qui frappe, c'est le caractère paisible de son sommeil⁵¹. L'apôtre bien-aimé aurait-il oublié que son Maître entrait dans sa Passion ? Certainement pas. Jean dort de cette manière parce que le Christ le

⁴⁴ P.L., t. XXVI, p. 97.

⁴⁵ « *Nam tristitiae magnitudine somnum non poterant vincere* », *Vita Jesu Christi*, Arras, 1618, p. 598.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Homiliae in sacrosancta coenae mysteria, passionem et resurrectionem*, Paris, Chaudière, 1573, f° 110 r°.

⁴⁸ *Les Théorèmes sur le sacré mystère de notre redemption*, I, 42, édition Yvette Quenot, Paris, SIFM, Nizet, 1988, p. 177-178.

⁴⁹ Voir *Dürers Melencolia I*, Leipzig, Teubner, 1923 et, avec la collaboration de R. Klibansky, *Saturne et la mélancolie*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1989.

⁵⁰ *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon, Musées et monuments de France, ville de Dijon*, Paris, D. Marty, 1992, p. 45.

⁵¹ Voir la très bonne analyse de cette statue dans *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, Réunion des Musées nationaux/Gallimard, 2005, p. 77.

lui a permis. Le sculpteur devait connaître la magnifique exégèse de Ludolphe de Saxe : « *Jubet eis dormire, ut ostendat suam ad eos compassionem, quia gravati erant*⁵² ». Les disciples sont fatigués, épuisés. Dans le sonnet de La Ceppède cité plus haut et dans les notes qui l'accompagnent, il ne faut pas s'étonner si des explications médicales du sommeil côtoient des interprétations théologiques. Selon le poète, les yeux des apôtres sont « sillez » par « la froide vapeur », parce que « c'est le propre de la chaleur d'esveiller, et des froides vapeurs d'endormir, comme enseignent Aristote, *De somn. et vigil.* et les Medecins⁵³ ». Aristote expliquait en effet que l'une des causes du sommeil était l'évaporation qui se produisait lors de la digestion⁵⁴. Cette analyse est souvent reprise à la Renaissance, notamment par Jean Fernel dans sa *Physiologie*, parue en 1554⁵⁵. Dans son édition de La Ceppède, Yvette Quenot signale qu'on retrouve cette physiologie chez Panigarole⁵⁶. Elle est donc très répandue. Mais les considérations physiologiques ne contredisent pas les commentaires théologiques ou mystiques. La compassion du Christ est d'autant plus belle, plus grande qu'elle prend acte de la faiblesse humaine.

Le Christ sera-t-il donc seul dans son agonie ? Certainement pas. Il a déjà été question dans cet article de la belle invention de l'artiste qui a peint la cellule 34 du couvent de San Marco et de la présence des saintes femmes en prière dans une pièce jouxtant le jardin. Par leur prière vigilante, elles se substituent, en quelque sorte, à Pierre, Jacques et Jean qui n'ont pas eu la force de résister au sommeil. Si le XV^e siècle a pu montrer une relative indulgence à l'égard des apôtres c'est parce qu'il savait que, dans d'innombrables couvents, des moines et des moniales traversaient avec le Christ sa nuit tragique ; que, dans leur maison, des laïcs faisaient de même. Il faut toujours veiller, en particulier cette nuit-là. Bien avant Pascal, Savonarole l'avait dit : « *Oportet semper orare* », scande le « Sermon sur la prière⁵⁷ ». Dans ce texte, publié en 1495, le dominicain de Florence ne mentionne pas la défaillance des apôtres à Gethsémani. Un graveur (sans doute Bartolomeo di Giovanni) s'en est chargé pour lui, en représentant le Jardin des oliviers sur la première page du Sermon⁵⁸. Les disciples sont bien un contre-exemple. Les exercices spirituels de tous ordres développent la même leçon. Dans ceux de saint Ignace, la scène du Jardin occupe relativement peu de place. L'essentiel, pour l'auteur comme pour Luther, c'est bien le sacrifice rédempteur du Christ. Mais l'une des

⁵² *Op. cit.*, p. 601.

⁵³ *Les Théorèmes*, I, 42, note 2, édition citée, t. I, p. 178.

⁵⁴ *Petits traités d'histoire naturelle, Du sommeil et de la veille*, 454b, édition Les Belles Lettres, 1965, p. 66.

⁵⁵ Livre VI, ch. 11. Voir Ch. Pigné, *Le Sommeil, la Fantaisie : l'âme, l'image et le corps selon Ronsard*, thèse soutenue à l'Université Paris X-Nanterre, 2005, p. 137.

⁵⁶ *Sermons sur la Passion de Nostre Seigneur Jesus-Christ [...]*, tr. fr. G. Chappuys, Paris, Pierre Bertaut, 1601, f° 232 r°.

⁵⁷ *Operette spirituali*, Florence, Olschki, p. 189, sqq.

⁵⁸ Voir *Sandro Botticelli, pittore della Divina Commedia*, Scuderie Papali al Quirinale, Milan, Skira, 2000, p. 140-141. L'auteur de cette très belle gravure était un collaborateur de Ghirlandaio.

« contemplations » proposées au retraitant se situe au milieu de la nuit. C'est à ce moment-là qu'il est invité à se remémorer les événements qui se sont succédé depuis « la sortie du jardin jusqu'à la maison d'Anne⁵⁹ ». Même si elle n'est pas expressément mentionnée, l'agonie solitaire du Christ est présente à l'esprit de celui qui pratique ces *Exercices*.

Le sommeil des apôtres à Gethsémani est tout à la fois très ordinaire et hors du commun. Ordinaire dans la mesure où il s'explique par les raisons toujours invoquées, depuis Aristote, pour rendre compte du sommeil des hommes. Extraordinaire parce que voilà des disciples qui laissent leur maître bien aimé vivre dans la solitude et l'angoisse l'approche de sa Passion. Ils avaient pourtant juré de ne pas l'abandonner. « L'esprit est prompt et la chair est faible ». Si on s'en tenait à ce pessimisme théologique, à vrai dire assez paresseux, on ne comprendrait rien à la réflexion des auteurs et des peintres de la Renaissance. Gardons-nous cependant de leur prêter une même vision de la scène. Gardons-nous aussi d'opposer les indulgents aux rigoristes. Ludolphe n'est pas moins pieux qu'Erasme, Thomas More ou Savonarole. S'il ne parle pas de l'ironie du Christ quand il s'adresse aux trois disciples, c'est parce qu'il est entré plus avant dans le mystère de sa compassion. Or, on ne comprend rien à la piété du XV^e siècle, en particulier, si on ne donne pas à celle-ci la place qui lui convient. Va-t-on se montrer plus rigoureux que le Christ ? Ce serait un comble. On fera donc droit à la profonde tristesse des apôtres, mentionnée par saint Luc. On dira, surtout, que, si la défaillance de Pierre, Jacques et Jean est coupable, elle est de puis longtemps rachetée par la vigilance d'un peuple innombrable de saints connus ou inconnus qui ont su veiller avec le Christ. Le sommeil des apôtres n'est pas comparable au reniement de saint Pierre, qui interviendra une nuit plus tard dans la cour de Caïphe. Pour l'instant, il ne dort qu'à moitié. Sa main empoigne encore le glaive dont il frappera bientôt le serviteur du Grand Prêtre. C'est ce que montre en particulier Dürer, le plus grand de tous les artistes qui ont représenté Gethsémani.

⁵⁹ *Exercices spirituels*, éd. De Gigord, Paris, p. 224.

BIBLIOGRAPHIE.

ARISTOTE, « De la veille et du sommeil », *Petits traités d'histoire d'histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

LEON-DUFOUR, Xavier, *Face à la mort, Jésus et Paul*, Paris, Seuil, 1979.

Mélancolie, Génie et Folie en Occident, Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Réunion des Musées nationaux/Gallimard, 2005.

PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, tr. fr. Paris, Hazan, 1987.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955-1959,

SCHOCH (Rainer), Mende (Mathias) et Scherbaum (Anna), *Albrecht Dürer, das drückgraphische Werk*, Berlin, Londres, New-York, 2001-2002.

Figure 1

Dürer, *La Grande Passion*, 1496 ou 1497



Kat. 55

Figure 2

Dürer, dessin daté de 1515, *Catalogue de l'exposition de l'Albertina*, Vienne, 2003, n° 134, p. 402-403



Net. 134