

Supplément au SOP n° 66, mars 1982

ECRIRE EN COULEURS LE NOM DE DIEU

Conférence de Jean-Claude ROBERTI,
docteur ès lettres,
maître-assistant à l'université de Rennes,
diacre de la communauté orthodoxe de l'Ouest

Document 66.E

Introduction

Depuis plusieurs années nous assistons à un phénomène de société dont l'importance n'a pas encore été estimée à sa juste valeur. Je veux parler de la découverte de l'icône par l'Occident chrétien, et ceci après plus de 1200 ans d'ignorance. Cette découverte est double : d'un côté, en tant qu'objet esthétique par les spécialistes d'histoire de l'art, les musées et les collectionneurs; de l'autre, comme objet de piété par un bon nombre de Catholiques. A présent, on est habitué à voir des icônes aussi bien dans les églises que dans les monastères, dans les groupes de prière que dans les foyers catholiques. Rien qu'à Rennes, plusieurs magasins proposent de nombreuses reproductions d'icônes collées sur des planches de bois, et depuis l'année dernière, une célèbre entreprise de vente par correspondance vous offre : "de pieuses images, inspirées de la religion orthodoxe. Trois icônes finement réalisées sur bois vieilli. Livrées avec anneau de suspension". A y regarder de plus près, on s'aperçoit que ces icônes ne sont que des reproductions de fresques romanes.

On peut donc parler d'un véritable engouement dont les causes sont simples : d'une part, l'ouverture des Catholiques vers leurs "frères séparés" après le Concile de Vatican II, d'autre part, l'activité importante des groupes de renouveau ou de prière charismatique qui, à la recherche d'une théologie de l'Esprit Saint, ont été amenés à rencontrer l'Orthodoxie, et par là, l'icône qui leur parut apte à combler l'absence de représentation du sacré dans leur confession d'origine.

Il faut signaler, tout en le regrettant, que ce profond mouvement d'intérêt échappe presque totalement au contrôle d'une hiérarchie qui l'accepte, sans en comprendre parfaitement l'enjeu, comme il échappe aux Orthodoxes qui demeurent partagés entre la joie et l'appréhension. La joie de voir une expression fondamentale de leur Tradition acquiescer droit de cité dans un Occident catholique qui leur fut longtemps hostile. L'appréhension devant les dangers d'une utilisation de l'icône hors de son contexte culturel et spirituel qui risque d'en banaliser le sens, la réduisant à n'être qu'un objet esthétique remplaçant avantageusement une production saint-sulpicienne à jamais dévaluée, ou pire, ou'au sens traditionnel de l'icône, s'ajoute ou s'en substitue un autre purement catholique, comme nous en trouvons déjà malheureusement des exemples. En voici un parmi bien d'autres, dans un supplément à Avec le Christ de janvier 1982, nous trouvons une reproduction de la célèbre Trinité d'André Roublev qui est intitulée "L'icône des Icônes : la Sainte-Trinité-Unité". Elle est accompagnée du commentaire suivant : "Visite des trois personnages à Abraham (Genèse 18) signifiant le mystère central de la foi, présent dans la coupe eucharistique". Il est difficile d'accumuler en si peu de lignes un aussi grand nombre de demi-vérités et d'approximations qui finissent par trahir le sens même de cette icône. En effet, les Orthodoxes ne connaissent pas d'icône des icônes et ce n'est pas parce que cette icône a acquis une grande popularité en Occident qu'il faut en majorer l'importance. Si la Sainte Trinité est vénérée et adorée dans l'Orthodoxie comme dans le Catholicisme, il n'existe pas dans ces confessions de Sainte-Trinité-Unité, même si l'on trouve chez les théologiens des expressions comme celle d'unité-trine. Enfin, nous le verrons quand nous étudierons cette icône, il est impossible d'en réduire le sens à l'eucharistie.

Toutefois la dénonciation de certains abus resterait parfaitement inutile sans une base solide que seule à l'heure actuelle l'Orthodoxie peut donner. Toutefois, nous ne devons pas nous arrêter là. Exposer le sens et la place de l'icône dans la Tradition orthodoxe est indispensable, mais il faut aussi

aller plus loin et voir ce que l'icône peut amener au dialogue oecuménique. Dans cette perspective, nous consacrerons la première partie de notre exposé à répondre à deux questions qui sont les suivantes : qu'est-ce que l'icône ? , d'où vient l'icône ? Puis après quelques instants de détente, nous passerons à la présentation commentée de quelques icônes. Après ces "exercices pratiques", j'aborderai dans ma conclusion le problème du dialogue oecuménique et je répondrai aux questions que vous voudrez bien me poser.

Première partie

Avant d'aborder l'étude des questions que nous avons posées, il convient d'abandonner certaines idées reçues, certains comportements purement occidentaux liés au statut qu'a acquis l'image dans nos sociétés. Il faut purifier notre vocabulaire avant de purifier notre vision.

Commençons par le mot icône qui vient du grec ancien eikon issu du verbe eiko : être ressemblant, et a les sens très général d'image et de ressemblance. En grec moderne, eikona possède tous les sens du mot image dont celui d'image religieuse. En français, le mot icône apparaît dans la première moitié du siècle dernier avec le sens technique donné par le Petit Robert : "dans l'église d'Orient, une peinture religieuse exécutée sur panneau de bois". Même si cette définition est passablement restrictive, car nous avons vu qu'il existe maintenant des icônes dans l'église occidentale, mais aussi qu'il existe des icônes en métal, en ivoire ou sur tissu, toutefois il est possible de la considérer comme normative dans une perspective strictement occidentale. En effet, la tradition gréco-slave ne connaît pas de différence entre peindre et écrire. Il n'existe qu'un verbe (graphein, pisati) pour exprimer ces deux actions. Entre les deux possibilités qui nous sont ainsi offertes, nous choisissons la première et nous considérons que l'iconographie ou technique de production de l'icône se rapproche plus de l'écriture que de la peinture. Il y a à ce choix plusieurs raisons. Premièrement, dans la civilisation occidentale, la peinture est intimement liée à l'art ou au domaine esthétique et tout essai de l'en détacher est voué à l'échec. Et pourtant, malgré certains abus de langage, l'icône n'a rien à voir avec l'art tel que nous le concevons. En fait, dans la conception orthodoxe traditionnelle l'art n'existe pas comme domaine spécifique, tout au plus comme synonyme d'habileté. Dans l'Eglise, la seule activité reconnue est la glorification. Celle-ci est diversifiée selon les charismes de chacun : prière, chant, iconographie, sacrement du frère, etc. Donc dire qu'il existe un art de l'icône correspond encore une fois à une vision occidentale, profane et moderne.

Deuxièmement, considérer l'iconographie comme une écriture a le grand avantage de placer l'icône sur le même plan que les Ecritures et que la création théologique qui les continue.

Troisièmement, cette approche de l'icône comme écriture présente aussi l'avantage de faciliter la discussion avec nos frères réformés qui, souvent, à l'instar des Juifs refusent toute image. C'est pour ces différentes raisons, parmi beaucoup d'autres, que nous avons donné à cette conférence le titre Ecrire en couleurs le nom de Dieu. Cette formulation particulièrement adéquate tient à un philosophe russe du XIXe siècle, Alexandre Khomiakov.

Il est bien évident que l'écriture iconographique présente des traits spécifiques qui la différencient de l'écriture quotidienne. Tandis que cette dernière n'offre que deux variables (variations graphiques et temps), la première en offre trois (couleurs, deux dimensions du plan) et ceci hors du temps. Expliquons-nous rapidement : l'écriture et son corollaire la lecture impliquent un système de signes disposés selon un ordre précis. L'inobservance de cette succession obligatoire entraîne l'incompréhension du message. Il n'en est pas de même dans le message iconographique qui est appréhendé en une seule fois, même si une seconde lecture en précise des détails.

En dehors de ces caractéristiques évidentes, chacune de ces écritures possède des avantages et des inconvénients. Par exemple, l'écriture iconographique est mal adaptée au discours discursif, exprimer le Prologue de Jean offre des difficultés presque insurmontables, par contre rendre compte des descriptives ainsi que de certaines vérités dogmatiques lui est particulièrement facile. C'est pourquoi il sera vain de croire que l'écriture iconographique remplacera l'écriture alphabétique, l'une et l'autre ont leur fonction dans l'église.

Ceci dit, nous pouvons aborder la première question : qu'est-ce que l'icône ?

Nous avons vu qu'en français le domaine recouvert par le terme d'icône, est sensiblement plus étroit qu'en grec ancien ou moderne. Dans notre exposé, nous le rétrécirons encore un peu plus, en excluant la fresque et la mosaïque, ne conservant que l'iconographie portative sur bois. Dans cette perspective, on peut considérer que l'icône est l'une des expressions scripturaires et liturgiques de la foi orthodoxe. En effet, l'icône est utilisée aussi bien à l'église que dans les maisons particulières, les Orthodoxes ne faisant d'ailleurs pas de distinction essentielle entre prière communautaire et prière personnelle, l'une comme l'autre ne pouvant exister qu'en Eglise.

L'icône est écrite selon une technique traditionnelle et avec des couleurs naturelles. Mais plus que la technique, c'est la personnalité spirituelle de l'iconographe qui est importante. Celui-ci n'est pas un artiste mais un membre de la communauté ecclésiale qui a reçu un charisme particulier, au même titre que le chanteur ou le théologien, d'ailleurs très souvent il est proche de ce dernier et les textes anciens l'appellent philosophe, théologien ou hagiographe, soulignant bien encore une fois l'unité fondamentale de celui qui écrit et qui peint. L'iconographe s'adonne à son travail dans un esprit d'ascèse et de prière. Il est d'ailleurs significatif que traditionnellement la première icône que doit exécuter un jeune iconographe soit le plus souvent une Transfiguration et qu'à chaque nouveau travail, il doive solliciter la bénédiction d'un prêtre qui récite sur lui le Tropaire de la Transfiguration. Nous reviendrons par la suite sur l'importance de cette fête dans l'Orthodoxie et dans l'iconographie. Ce qui est important, c'est le caractère ecclésial, communautaire du travail de l'iconographe. Prenons un cas précis : je désire une icône pour moi, ma famille ou pour une occasion donnée, je m'adresse à un iconographe reconnu. Celui-ci, ayant accepté, demande la bénédiction de l'Eglise et se met au travail dans la prière et le jeûne. Ayant terminé l'icône, il la présente à un évêque ou à un prêtre qui en vérifie la canonicité. Ensuite cette icône est solennellement bénie lors d'une cérémonie spéciale ou une liturgie eucharistique, présentée aux fidèles et remise à son acquéreur.

A ce sujet, je voudrais vous signaler les dangers à n'utiliser que des icônes en papier. Tout d'abord, celles-ci risquent rapidement de limiter la production iconographique du passé à un petit nombre d'icônes, toujours les mêmes. Cela amènera à brève échéance une banalisation des thèmes et à un appauvrissement général des styles. De plus, ce mode de production industriel dévalue sensiblement la dimension ecclésiale et supprime totalement l'iconographe, donc une fonction ecclésiale éminemment créatrice. En effet, c'est bien de création qu'il s'agit. L'icône, quoique certains puissent en penser, n'est pas un mode d'écriture stéréotypé, la fonction de l'iconographe n'est pas de recopier un modèle ancien ou particulièrement célèbre. Chaque icône est une création, chaque iconographe possède son style, sa manière, ses procédés. Toutefois, il faut bien signaler qu'il n'est pas question de subjectivité, mais d'une manière personnelle de regarder l'oeuvre, ici, personne n'est pas le synonyme d'individu, mais comme pour les personnes de la Trinité, d'une existence en communion avec l'Eglise. Par conséquent, les icônes de papier, même collées sur des planches de bois artificiellement vieillies font le plus souvent l'économie de la dimension ecclésiale et contribuent à l'appauvrissement du contenu et de l'expression de la foi.

Donc l'iconographie est la manière traditionnelle d'écrire en couleurs le nom de Dieu. Mais comment l'écrit-on ? Quelles sont les règles de ce langage, sa morphologie, sa syntaxe ? Il est impossible de les étudier en détail et nous ne verrons ce soir que les plus importantes, celles qui sont indispensables pour comprendre l'icône. Nous allons donc répondre à une nouvelle question : A quoi sert l'icône ?

Les fonctions de l'icône sont multiples, puisqu'elle accompagne le croyant pendant toute sa vie, depuis son baptême jusqu'à son enterrement, à l'église comme chez lui ou sur lui. Toutefois, la fonction la plus importante de l'icône et qui résume toutes les autres, est d'ouvrir les Écritures, d'explicitier le sens des Écritures (Luc XXIV, 27 et 32). Nous savons tous que c'est à la Théologie qu'est confiée cette ouverture du sens des Écritures. Mais encore une fois, il faut se méfier du sens des mots. Pour beaucoup d'entre nous, la Théologie est une affaire de spécialistes très intellectuels, pour ne pas dire cérébraux, qui font paraître de gros bouquins auxquels le commun des mortels ne comprend rien. C'est une vision totalement pervertie de la Théologie. La vraie Théologie, c'est le Christ qui l'a faite, lorsqu'il parlait de Son Père ou de lui-même, puis ce sont les spirituels qui ont souvent condensé toute leur expérience en des formules brèves, c'est aussi la liturgie et puis, pour nous, l'icône. Et là, l'accent est totalement déplacé, il ne s'agit plus d'intelligence intellectuelle, cérébrale, mais de ce que l'on appelle l'intelligence du cœur qui n'est pas seulement un don, mais s'accuierit par l'étude et par la prière. Il existe une très ancienne maxime qui dit Est théologien celui qui a la prière juste. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la théologie.

Donc, c'est à la théologie, qu'elle soit écrite, iconographique ou liturgique qu'est confié le soin d'ouvrir le sens des Écritures, du dit de Dieu. En ce qui concerne l'icône, il ne faudrait pas croire qu'il s'agisse là d'une théologie au rabais, d'une Bible pour illettrés. L'apport de l'iconographie est aussi important que celui de l'exégèse patristique et certaines vérités profondes de notre foi n'ont reçu une formulation simple et adéquate que dans l'icône. On peut très bien faire l'expérience suivante : lire un traité sur la Trinité et contempler l'icône de Roublev et l'on s'apercevra vite que les deux modes d'expression disent la même chose avec les mêmes détails, seuls changent certaines formulations. Il n'y a aucune simplification dans l'icône, simplement un mode différent d'expression.

Avec l'icône, c'est la vision qui dans le christianisme devient primordiale. Elle remplace sans l'abolir l'ouïe, sens premier jusqu'à nos jours dans le judaïsme et dont il ne faudrait pas minimiser l'importance dans la vie chrétienne. Mais l'icône met aussi l'accent sur le visage. O. Clément, théologien orthodoxe connu, a pu dire avec raison que le Christianisme est la religion des visages, et ajouterions-nous, l'icône en est le témoin privilégié. Car le visage qui y figure est "ouvert doublement : à l'origine et à l'autre, qui devient alors le prochain, un visage que son ouverture à l'origine constitue infiniment prochain". (O. Clément, *Le Visage intérieur*, Stock, 1978, p. 27.)

Avant d'aborder la technique de l'icône, il faut saisir son but profond qui comme nous l'avons dit, est d'ouvrir le sens des écritures et d'affirmer de façon permanente le dogme de l'Incarnation. C'est parce que le Fils de Dieu s'est incarné que nous pouvons le contempler sur les icônes, mais c'est aussi parce qu'il s'est incarné que nous pouvons contempler les visages de sa Père ou des apôtres et des saints. Il n'y a en fait qu'une unique icône, celle du Christ, comme il n'y a qu'un grand prêtre, et tous les autres visages représentés ne sont là que pour renvoyer à lui. L'icône est donc profondément réaliste, elle ne décrit jamais de scènes ou des personnes qui n'ont pas été directement vues par les yeux de l'homme, c'est ainsi qu'on ne figure jamais Dieu le Père et que l'on se sert toujours de symboles bibliques pour exprimer l'Esprit Saint. Grâce à l'incarnation, l'ancienne interdiction de ne pas faire d'image tombe car le Christ délivre tous les hommes de l'idolâtrie, non

pas négativement, en supprimant toute image, mais positivement en révélant la vraie figure humaine de Dieu. Cette perspective différencie profondément l'icône de l'oeuvre d'art qui doit s'affirmer comme telle, constituant un triangle fermé, un système bloqué avec l'artiste et le public. L'icône ne cherche pas à fixer à jamais ce qui n'est plus (un visage, un être, une sensation) ou ce qui n'est pas encore ou encore ce qui ne sera jamais, elle n'a comme but que rendre présent le Christ, infiniment proche et transcendant. L'icône se place après la Transfiguration, elle doit faire sentir le monde tel qu'il est, pénétré des énergies divines et non le monde déchu.

Là nous sommes dans une frange extrêmement étroite qui est celle où se meut l'iconographe. Le but ultime de l'icône serait de disparaître pour laisser éclater la présence divine, tout en elle doit servir ce jaillissement de la présence, sans que le trait, la couleur, la subjectivité de l'artiste, le désir de faire beau viennent faire écran. N'oublions pas ce qui peut sembler un paradoxe : ce sont les ascètes qui refusent toute image, toute imagination, toute définition même de la divinité qui furent et sont les plus ardents défenseurs de l'icône.

Comment donc arriver à ce qui semble être la quadrature du cercle, rendre présent sans représenter. Et bien, par des glissements imperceptibles, des transformations symboliques, par la compréhension que tout ce qui figure sur une icône est essentiel et signifiant, donc par une grande économie de moyens.

Nous n'étudierons pas tous les moyens mis en oeuvre : seulement la prise en compte de l'identité culturelle des fidèles, la lumière, les visages et les corps.

Une caractéristique fondamentale de l'icône, trop souvent oubliée par les historiens, est que les iconographes ont toujours pris en compte l'identité culturelle des personnes ou des lieux de culte pour lesquels ils travaillaient. Cela veut dire qu'il n'y a pas un modèle unique imposé par exemple par Byzance aux pays qu'elle christianisa. Vous savez que la liturgie orthodoxe est toujours chantée dans la langue du pays et que le premier soin des Byzantins lorsqu'ils christianisèrent les Slaves fut de créer un alphabet slave pour traduire les textes liturgiques et les Ecritures. Il en est de même pour l'icône. Les iconographes grecs essayèrent d'adapter les icônes grecques à la sensibilité serbe, russe, bulgare, roumaine et très rapidement chacune de ces entités culturelles marqua de son propre sceau l'iconographie et il est facile de reconnaître une icône byzantine, d'une icône macédonienne ou russe. De plus, dans chacune de ces entités culturelles, des écoles se sont formées et chacune a développé son propre style et les icônes de Novgorod sont très différentes de celles de Moscou. Mais toutes ces différences stylistiques n'ont aucune répercussion sur le message même de l'icône, qui reste fondamentalement le même.

Il suffit de regarder une fois une icône pour s'apercevoir de l'importance de la lumière. Toutefois, cette lumière n'est pas une création primitive, les images chrétiennes jusqu'au IXe siècle avaient des fonds sombres. Cette lumière provient du fond de l'icône qui est souvent doré, rouge clair ou blanc. La couleur dorée qui est l'une des seules qui ne se rencontre pas dans la nature. Elle "dépouille l'espace, la matière, les corps de tout ce qui pourrait suggérer l'étendue, la pesanteur, les hasards d'une existence rivée à la terre. /.../ (Panaioannou) Il n'y a pas de soleil, ni d'ombre dans l'icône qui se place directement dans la lumière thaborique : "et il fut transfiguré devant eux : son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent éblouissants comme la lumière (Mt. XVII, 2-3) et celle de l'apocalypse, celle de la Jérusalem céleste qui "neut se passer de l'éclat du soleil et celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée et l'agneau lui tient lieu de flambeau". (Apoc. XXI, 23) "L'or rompu de roux qui unifie désormais l'espace de l'église aura une double fonction. Par son entremise,

la lumière sera coextensive à l'espace pictural, la lumière n'est plus la lumière naturelle, mais la lumière pneumatique qui entoure les figures comme d'un nimbe de sainteté et les projette en pleine clarté au milieu des fidèles. La lumière captée dans les fonds d'or confère une mystérieuse mobilité aux figures apparemment immobiles. Les accents lumineux se déplacent constamment avec le mouvement du spectateur et avec la course du soleil; de nuit : la lumière des cierges crée des reflets changeants sur la surface dorée où les figures se découpent en silhouettes." (ibid) Dans un tableau occidental, par le jeu de la lumière et de l'ombre s'établit un dialogue, une relation active de part et d'autre, entre l'artiste et le spectateur, dans l'icône, l'image rayonne vers le fidèle qui ne peut que s'ouvrir à la lumière de l'autre monde.

Ce rayonnement vers le fidèle, vers celui qui regarde l'icône nous renvoie à une autre particularité de l'icône : son espace. Il est peu profond, souvent limité au premier plan, fermé vers le fond par un paysage, souvent des montagnes plus ou moins désolées. Il n'y a aucune tentative pour créer l'illusion de la profondeur ou de corps à trois dimensions. Les corps n'ont aucune rondeur, aucun volume, aucun poids, rien de ce qui attache à la terre, aucune pesanteur. Même si leur pieds touchent le sol, on a l'impression qu'ils flottent dans un espace spirituel où la prière et l'adoration ont aboli toute distance entre l'objet et le sujet de la contemplation. L'événement représenté se passe au premier plan et même les personnages situés en arrière appartiennent à ce premier plan par l'agrandissement de leurs proportions.

Les éléments d'architecture et les objets qui sont rares, sont représentés en perspective inversée. Leurs côtés sont pliés vers l'avant et même des parties qui logiquement sont invisibles, sont représentées. Pour éviter la représentation nécessairement en profondeur des bâtiments ou d'un intérieur, les scènes sont toujours placées à l'extérieur. Les paysages de rochers sont représentés avec le même principe du mouvement vers l'avant de l'icône. Dans toutes les constructions, la verticale est soigneusement gardée. La perspective inversée, c'est-à-dire où le point de fuite au lieu de se trouver au-delà de l'icône, est projeté vers l'avant, vers le fidèle, confère à celui-ci un mouvement très particulier de l'intérieur de l'icône vers celui qui la contemple. Le fidèle n'entre pas dans l'icône, celle-ci vient à lui.

En ce qui concerne les visages, ceux-ci subissent diverses transformations destinées à les spiritualiser. Il ne s'agit pas de portraits réalistes, bien que les traits spécifiques, particuliers de la morphologie des saints soient le plus souvent conservés. Principalement dans l'iconographie russe, les visages ont souvent une teinte rouge foncée, un peu terreuse qui est inconnue dans la nature, mais qui rappelle que le premier Adam est issu de la terre rouge, de l'argile et que le Christ, le second Adam n'en diffère pas essentiellement.

Dans ces figures, toutes les caractéristiques sensuelles ont été volontairement gommées. La bouche est petite, bien ourlée, le nez est long avec des ailes très peu soulignées, le front est immense ce qui indique que ces saints ont tous acquis l'intelligence du cœur. Mais ce sont les yeux qui subissent les transformations les plus importantes. On a pu dire que dans l'icône le corps disparaissait au profit des yeux. Ils sont immenses avec de larges pupilles noires. On pourrait se demander pourquoi seuls les yeux noirs apparaissent sur les icônes. Il ne faut pas y voir un quelconque racisme, le Christ ayant d'ailleurs selon certaines traditions les yeux bleus, mais simplement le fait que l'icône ne prend pas en compte les différences raciales, soulignant l'unité de notre nature, sans pour cela effacer la diversité de nos personnes. Il y a là un difficile équilibre à garder et qui serait rompu par la prise en compte de traits trop distinctifs. Ces yeux ne possèdent aucun éclat, aucune lumière intérieure. Il ne faut pas y voir un manque d'habileté technique, mais encore une fois la conscience aigüe du

danger que ferait courir à l'ensemble un trait caractéristique qui pourrait être appréhendé de façon variée par les fidèles. D'ailleurs, nous l'avons vu, l'unique source de lumière dans l'icône est son fond, ainsi que le regard de celui qui la contemple et ceci en vertu de l'ancienne théorie selon laquelle notre oeil reflète et renvoie la lumière. Le regard des icônes n'exprime toutefois pas un détachement inhumain. Quelquefois impérieux chez le Christ, il est le plus souvent doux et paisible, sauf chez la Mère de Dieu où il se trouve souvent voilé de tristesse, cette tristesse de celle qui sait tout ce que va devoir subir son fils.

Le visage sur l'icône ne sourit ni ne rit. Il est calme, ne reflète aucun autre sentiment que la disponibilité. Il n'est que présence offerte dans une totale simplicité.

Comme les miniques, les gestes sont retenus pour ne pas donner au corps une importance qui déséquilibrerait l'ensemble. Ce corps est le plus souvent recouvert d'une longue robe qui en dissimule les contours. On ne peut toutefois pas parler de hiératisme, car dans de nombreuses icônes, il existe un mouvement esquissé et tout aussitôt retenu, une sorte de danse sur place souvent exprimée par un simple déplacement du vêtement qui transmet à toute la composition une sorte de jubilation.

Mais cette icône qui va atteindre vers le XVe siècle son apogée d'où vient-elle ? Quelles sont ses origines ?

D'où vient l'icône ?

Cette question exigerait à elle seule un long développement, mais nous sommes obligés par le temps de nous limiter à l'essentiel. Tout d'abord, nous voudrions introduire une distinction entre image et icône. Comme nous allons le voir, l'image s'est développée dans le monde chrétien tant oriental qu'occidental de façon autonome, pour ne pas dire anarchique. L'Eglise ne prit en compte ces images qu'après la grande crise iconoclaste du VIIIe siècle. D'après nous, c'est la réflexion théologique de l'Eglise sur l'image qui lui a conféré le statut d'icône. Par conséquent, nous considérons que jusqu'en 843, date du Triomphe de l'Orthodoxie et du rétablissement des icônes, il n'existait dans l'Eglise que des images.

L'image religieuse dans le monde chrétien des origines au IXe siècle.

Ici nous devons faire une distinction entre la tradition ou les traditions et l'histoire. Selon la ou les premières, il aurait existé des images du Christ et de la Mère de Dieu qui leur auraient été contemporaines. En ce qui concerne l'image du Christ, nous possédons un très ancien récit selon lequel un roi d'Edesse, nommé Abgar, qui était lépreux, envoya auprès du Christ son archiviste Hannan ou Ananias avec une lettre dans laquelle il demandait au Christ de venir à Edesse le guérir. Cet archiviste était peintre et au cas où le Christ refuserait de venir, il devait faire son portrait et l'apporter au roi. Hannan trouva le Christ entouré d'une grande foule; il monta sur une pierre d'où il pouvait mieux le voir et il essaya de faire son portrait, mais il n'y parvint pas. Voyant cela, le Christ demanda de l'eau, se lava, essaya son visage avec un linge et ses traits restèrent fixés sur le linge. Hannan apporta ce linge au roi et celui-ci fut guéri. Par la suite l'apôtre Thaddée vint à Edesse et convertit le roi. L'image de la Sainte Face fut placée au-dessus de la porte de la ville. Elle fut murée lorsque ce royaume qui avait été l'un des premiers à passer au christianisme redevint païen. Toutefois, le linge que l'on appelle en grec mandilion fut retrouvé au VIe siècle, il reste à Edesse jusqu'en 944, date où il fut transporté à Constantinople et placé dans l'église de la Mère de Dieu de Pharos. Après le sac de Constantinople par les Croisés, ses traces se perdent. Il nous faut signaler, sans nous y arrêter, le célèbre linceul de Turin qui lui aussi fut dérobé par les Croisés et qui était vraisemblablement vénéré comme

une icône non faite de pain d'homme. Aux différentes images du Christ s'ajoutent celles de sa mère que selon la tradition l'apôtre et évangéliste Luc aurait faites après la Pentecôte. Toutefois, ces images, si elles ont existé, ont été perdues ou détruites.

Ceci dit, l'histoire est beaucoup plus discrète sur les débuts des images chrétiennes. D'après les spécialistes, celles-ci n'apparurent qu'au début du III^e siècle, donc relativement tard. Ce sont pour la plupart des images-signes (Grabar) "qui s'adressent avant tout à l'intelligence et suggèrent plus qu'elles ne montrent effectivement" (Les voies, n. 12). Ces images-signes sont liées principalement à l'art funéraire et il faut constater qu'il n'existe parmi elles que très peu d'images du Christ. C'est au cours du III^e siècle que l'image chrétienne va se développer. Ce fait n'est d'ailleurs pas unique, on peut parler d'une véritable apogée de l'image aussi bien dans le judaïsme (Doura-Europos (243), Capharnaüm, les monnaies d'Apamée, etc.) que dans le christianisme ou le manichéisme. Il faut dire que tous ces arts, toutes ces images sont étroitement tributaires de l'art païen. Dès le début du IV^e siècle nous constatons que les portraits des saints ressemblent trait pour trait aux portraits des sages antiques. Malheureusement, nous possédons peu d'exemples de ce premier art chrétien, les murs des églises étant encore nus. Quant à l'utilisation des images, elle était encore très marquée par le syncrétisme et la magie. Nous possédons deux exemples anciens de l'utilisation d'images pour la prière. Le premier qui date du III^e siècle a trait à saint Jean dont le disciple Lycomède avait fait faire secrètement un portrait qu'il utilisait pour sa prière quotidienne au grand étonnement du vieil apôtre. Le deuxième exemple se rapporte à l'empereur Alexandre Sévère (208-235) qui chaque matin priait devant des portraits de ses ancêtres, d'Orphée, du Christ, d'Antonin de Tyane, etc.

N'oublions pas que dans le monde païen, le portrait jouait un rôle essentiel, il remplaçait la personne absente et, dans le culte de l'empereur, son portrait était habilité à présider des conseils, etc. Cette notion de la présence dans l'image d'un élément irrationnel qu'elle a en commun avec le personnage qu'elle représente, aura une grande importance dans la conception de l'icône.

Ce n'est pas avant le V^e siècle que la hiérarchie ecclésiastique se rendra compte de l'importance de l'image. Jusque là, celle-ci sera entièrement aux mains des artistes impériaux. Pendant tout le IV^e siècle et une bonne partie du V^e, on mit particulièrement l'accent sur le thème du pouvoir suprême de Dieu. Les martyrs reçoivent les costumes des dignitaires de la cour, le Christ est représenté en majesté, il descend aux enfers chercher Adam et Eve comme l'empereur romain tirait à lui les personifications agenouillées des provinces et des régions conquises. Le fait que les images chrétiennes démarquent l'imagerie impériale nous permet de mieux comprendre la raison pour laquelle on ne trouve aucun écho des grandes querelles christologiques qui avaient lieu à cette époque. Par contre, l'iconographie officielle des tribunaux ou des exécutions publiques marque l'imagerie chrétienne avec ses multiples jugements de Salomon, Daniel, le Christ et ses exécutions des martyrs.

Il faut attendre le IV^e siècle pour que s'organisent certaines figurations dogmatiques comme celle des Trois anges représentant la Trinité ainsi que le baptême du Christ comme affirmation de la Trinité, la main du Père sortant du ciel (notif juif) et l'Esprit figuré par une Colombe.

Aux VI^e et VII^e siècles, il y a une augmentation sensible des programmes iconographiques, mais surtout se constitue un important culte populaire de l'image. Celui-ci présente de nombreux traits plus qu'ambigus : on adore les images, on s'en sert pour des pratiques magiques, on les utilise en remplacement des parrains et marraines lors des baptêmes, les prêtres grattent les couleurs qu'ils mélangent à la communion, etc. Ces diverses pratiques provoquent bientôt une réaction ou plutôt renforce un très ancien mouvement anti-image, iconoclaste d'origine orientale. Des considérations purement

politiques s'ajoutant à cela, les empereurs du VIII^e siècle vont être amenés à interdire les images. Pendant plus d'un siècle (726-843), on assiste à une véritable guerre entre les iconoclastes et les iconodules, ces derniers étant représentés principalement par les masses populaires et les moines. Il est impossible de retracer ici toutes les péripéties de cette lutte sanglante, il suffira de dire qu'il y eut deux vagues iconoclastes avant et après le VII^e Concile oecuménique qui eut lieu en 787. La crise iconoclaste ne prit fin qu'avec le Triomphe de l'Orthodoxie et l'établissement définitif des icônes en 843.

L'icône et son évolution jusqu'à nos jours.

C'est en fait grâce à la crise iconoclaste que l'Eglise s'est enfin occupée de l'image, la faisant passer au statut d'icône. Quelles furent les décisions du Concile ? Elles furent très simples. D'un côté, elles répondaient à l'argument massue des iconoclastes selon lequel il était impossible de représenter ni la nature divine ni la nature humaine de Christ. Les Pères conciliaires sont tout à fait d'accord qu'il est impossible de montrer la nature divine du Christ, mais par contre, puisqu'il s'est fait homme, il s'est rendu descriptible. D'ailleurs l'icône ne montre pas la nature divine du Christ, mais plus simplement son hypostase ou sa personne. D'un autre côté, le concile édicta des règles d'utilisation de l'icône qui ne devait jamais être l'objet d'adoration mais simplement de vénération après la Croix et l'Evangile.

Malheureusement les attendus de ces conciles restèrent lettre morte pour l'Occident et ceci par la faute d'une erreur de traduction qui fut reprise et amplifiée dans des buts politiques par Charlemagne. Déjà, à la fin du VIII^e siècle, plus personne en Occident ne parlait grec et le traducteur des décisions conciliaires a rendu les deux mots grecs de proskunesis et de latreia par le même mot latin d'adoratio. Devant cela, les théologiens carolingiens au lieu de se renseigner plus avant, se hâtèrent de considérer comme nulles et non avenues des formulations pour le moins ambiguës. Et c'est pour cela que l'Europe, en dehors de l'Italie, ne connut pas l'icône.

Les décisions conciliaires permirent à l'iconographie byzantine de se constituer dans le sein de l'Eglise et d'arriver rapidement à sa pleine maturité (Xe-XII^e siècles). La plupart des grands programmes se constituent avec au XII^e siècle une plus grande humanité, en particulier avec le thème si célèbre de l'évanouissement de la mère de Dieu au pied de la croix. Au XIII^e siècle, nous entrons dans une période de décadence pour Byzance, mais l'art de l'icône continue à se développer en Serbie avec un accent de plus en plus net sur l'humanité et la souffrance. Au XIV^e siècle, lors de la Renaissance des Paléologues, l'écriture iconographique reprend force, mais c'est lors des limites géographiques de Byzance qu'elle est la plus intéressante, en Valachie. Puis à partir du XV^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e, c'est la période russe de l'iconographie, celle que nous connaissons le mieux en Occident et qui a marqué à jamais l'art de l'icône.

Les XVIII^e et XIX^e siècles sont des siècles de décadence où l'influence occidentale compromet durablement le message, le sens même de l'icône qui tend à devenir un tableau religieux de type saint-sulpicien. Malgré la renaissance au XX^e siècle, en partie dans les pays occidentaux qui connaissent des iconographes qui ont su revenir à la plus pure des traditions tout en restant parfaitement des hommes de leur temps, trop souvent encore dans les pays traditionnellement orthodoxes, nous trouvons des oeuvres qui n'ont rien à voir avec de véritables icônes, car elles n'ouvrent pas les Ecritures, mais transmettent un sentimentalisme à l'eau de rose.

Conclusion.

Comme vous l'avez compris, l'icône n'est absolument pas une exclusivité orthodoxe, même si l'Orthodoxie a gardé ce trésor, ce talent et l'a fait fructifier. L'icône appartient à l'ensemble des confessions chrétiennes et seules des circonstances qui le plus souvent n'avaient rien à voir avec la vie profonde de l'Eglise, ont fait obstacle à sa diffusion dans toute l'Eglise indivise. 1.200 ans après, la situation est totalement transformée. C'est le peuple catholique qui redécouvre cet héritage et déjà des iconographes catholiques existent. Ceux-ci vont être très rapidement amenés à interroger leur hiérarchie sur la place à accorder à l'icône dans la vie liturgique et spirituelle. On devra donc rapidement procéder à un réexamen du VIIe Concile selon des approches nouvelles.

En ce qui concerne les églises issues de la Réforme, la situation est un peu différente, bien que le succès rencontré par l'icône chez de jeunes réformés, nous fait penser que le problème se posera bientôt. Il conviendrait d'ailleurs que les positions très divergentes des Réformateurs sur l'image soient elles aussi réexaminées à la lumière de la théologie de l'icône et dans la mouvance du VIIe concile.

Il ne faut pas croire que dans ce mouvement de retour à la Tradition conciliaire, les Orthodoxes soient au-dessus de toute critique. Certaines de leur formulation sont loin d'être claires, certaines de leurs pratiques sont déviantes. L'abandon des critères traditionnels est général dans les pays orthodoxes. Eux aussi, ont grand besoin d'un retour à la Tradition.

Dans cette perspective, l'icône peut devenir un des lieux privilégiés non seulement du dialogue, mais de la prière oecuménique afin qu'avant de penser à la réunion d'un futur 8ème Concile, nous ayons parfaitement assimilé les Conciles précédents et en particulier le VIIe.

Commission paritaire : n° 56 935

Directeur : Michel EVDOKIMOV

Rédacteur : Jean TCHEKAN

ISSN 0338 - 2478

Tiré par nos soins

Abonnement annuel

	SOP mensuel	SOP + Suppléments
France	130 F	300 F
Autres pays	160 F	400 F
c.c.p. : 21 016 76 L Paris		