

La Maison-Dieu, 142, 1980, 97-105

Irénée-Henri DALMAIS

ICONES ET LITURGIE

En marge de quelques ouvrages récents

« **A**USSI parfait soit-il, l'évêque a besoin du livre de l'Évangile et, de la même manière, de *l'expression peinte de cet évangile*. Car les deux sont de même honneur et méritent la même vénération » (Saint Théodore Studite, Ep. 11, 171). Cette phrase du grand champion de l'attitude orthodoxe au cours de la crise iconoclaste qui déchira la chrétienté orientale au 8^e siècle a été choisie parmi bien d'autres au seuil du beau livre du Fr. DANIEL ANGE sur la signification spirituelle de *l'icône de la Trinité de Roublov : L'étreinte de feu* (p. 26)¹ qui remarque en une note discrète : « Dans le rite latin, la récente réforme a bien mis en relief la

1. Daniel Ange, *L'étreinte de feu. L'icône de la Trinité de Roublov*. Paris: D.D.B., 1980, 275 p. L'ouvrage se présente en forme de méditation liturgique en trois veilles sur la célèbre icône peinte aux environs de 1425 pour l'iconostase de l'église de la Trinité, tout à côté de la tombe de saint Serge de Radonège († 1392), fondateur du monastère. L'original est aujourd'hui transféré dans la galerie Tret'ikov de Moscou et remplacé à Zagorsk par une copie fidèle. D'excellentes reproductions de détails, une abondante illustration et de nombreux schémas, une riche anthologie de textes patristiques et spirituels — mais aussi de réflexions d'enfants font de ce beau volume l'une des meilleures initiations qu'on puisse proposer sur la signification profonde de l'icône.

“Table de la Parole” rompue et partagée mais, en négligeant trop la dimension visuelle de toute liturgie, elle en reste facilement à un niveau cérébral qui ne fait plus appel ni au regard ni à la participation du corps » (n. 45, p. 25). C’est sans doute en effet occasion privilégiée pour un fructueux dialogue entre Orient et Occident.

«Le premier ébloui par les splendeurs de la vision, le second captivé par la douceur d’une certaine voix. L’Orient me dit : Viens et vois; l’Occident : Ecoute et marche. L’Orient : Nous le verrons tel qu’il est; l’Occident : Nous savons ce que nous sommes. L’Orient : Ce que nos yeux ont vu; l’Occident : Ce que nos mains ont touché. L’Orient, c’est Jean qui, le premier, voit et croit; l’Occident, c’est Pierre qui, le premier entre et croit. Jean qui crie : C’est le Seigneur, Pierre qui se jette à l’eau pour le rejoindre. Mais tous deux, ensemble, fixent les yeux sur le mendiant de la Belle Porte et lui disent : Regarde-nous. Dans les liturgies d’Orient, la Parole vous pénètre, en même temps que sont contemplées les icônes qui l’illuminent. Saisissement d’entendre proclamer l’Evangile de Noël ou de l’Ascension, tout en laissant les yeux se poser sur l’icône du Mystère» (p. 27).

Et de citer aussitôt quelques lignes caractéristiques du grand commentateur byzantin de la liturgie au 14^e s., Nicolas Cabasilas :

«ce que les mots apportent à l’oreille, la peinture sur une icône l’amène silencieusement devant les yeux... L’écriture et l’image se désignent mutuellement et mutuellement s’expliquent» (*La divine Liturgie*, 22, 2).

Très tôt, dès les premières églises officiellement autorisées au 4^e s. — et peut-être beaucoup plus tôt — le cadre de la célébration liturgique s’est ouvert à des représentations évocatrices des scènes bibliques et évangéliques les plus chargées de résonances pour l’histoire du salut (ou, comme on aime à le dire en Orient, de l’Economie, de la Disposition de ce salut). Qu’on parcoure le volume excellemment documenté qui met sous notre regard, en une surabondante moisson de figurations heureusement choisies, les monuments de *l’Art de Byzance et*

de l'islam². On sera saisi par la différence de climat entre deux univers culturels et spirituels, largement contemporains, souvent coexistants dans les mêmes lieux et qui, malgré leurs rivalités et les luttes sanglantes qui les opposèrent, ne cessèrent d'entretenir d'étroites relations.

Dès les plus anciennes fresques des catacombes, vers la fin du 2^e s., nous voyons se constituer un répertoire qui puise pour une large part dans les scènes bibliques et évangéliques évocatrices de libération, de vie nouvelle et joyeuse. Avec la construction des grandes basiliques, on s'attachera de préférence à l'évocation de scènes triomphales, transposant l'iconographie de l'art impérial. Etudiant *les voies de la création en iconographie chrétienne*, A. GRABAR³ souligne une fois de plus les limites de la création artistique, surtout lorsqu'il s'agit d'un art plus ou moins officiel :

«l'iconographie construit une image comme on structure une phrase ou un discours, en utilisant et en combinant entre eux des éléments d'origine différente, selon des règles comparables à celles de la grammaire... En procédant ainsi, le créateur sera compris de son entourage, ce qui est le but évident de toute expression, en images comme en mots» (p. 33).

Encore faut-il être en mesure de lire et de comprendre ce langage. Quelques exemples pris de ce vocabulaire iconographique, fidèlement maintenu dans la tradition byzantine — mais aussi jusqu'à la fin du Moyen Age, par bien des détails de l'iconographie occidentale — laissent percevoir combien nous risquons aujourd'hui de perdre pour une large part le sens de ce que ces figurations traditionnelles entendaient communiquer. Retenons-en un seul trait, significatif :

2. *L'Art de Byzance et de l'islam*. Paris: Elsevier/Bruxelles (Sequoia) (Coll. «L'art du monde»), 1979, 528 p., plus de 500 illustrations noir et couleur. Texte de Christa SCHUNG-VILLE pour Byzance, et de Carel J. du RY pour l'islam.

3. André GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age*. Paris: Flammarion (Coll. «Idées et Recherches»), 1979, 341 p., 246 illustrations.

« La jeunesse de tous les personnages d'une scène paléo-chrétienne situe celle-ci hors du temps : tous les acteurs de l'événement demeurent alors éternellement jeunes, et par conséquent l'événement lui-même est de tous les temps. De nombreux textes médiévaux ont retenu cette idée qui trouve un corollaire dans un autre concept, à la fois semblable et opposé : si l'éternel peut être exprimé par la jeunesse immuable d'un protagoniste, il peut aussi avoir pour symbole l'image d'un homme mûr, sa face barbue, sa chevelure abondante suggérant la durée et la plénitude de la puissance. Ce type d'image fut surtout employé pour représenter le Christ en majesté, Seigneur à jamais omnipotent et omniprésent » (p. 36).

Il importe d'ailleurs de bien situer la relation de ces modèles et de la thématique qu'ils veulent interpréter :

« Dans la plupart des cas, les schémas habituellement employés par les païens appartenaient à un répertoire de formes répandues, dont les chrétiens se servirent comme on fait des mots du langage quotidien sans leur attacher d'intention spéciale. D'autres fois, c'est le thème choisi qui conduisait à l'emploi d'un schéma particulier, dérivé d'une représentation païenne analogue : par exemple, les images pastorales, les philosophes, les ascensions ou les apothéoses, les groupes de la mère à l'enfant. Cela ne veut pas dire que l'art du paganisme ait été à l'origine du langage iconographique chrétien ; nous voyons plutôt dans ces images l'emploi généralisé de termes ou de schémas appartenant à un vocabulaire visuel unique, utilisé par tous les fabricants d'images, qui attribuaient parfois une signification nouvelle à ces termes ou schémas. Ces derniers ont donc joué un grand rôle dans la formation de l'art paléochrétien, qui n'est finalement qu'une branche particulière de l'art de l'époque impériale, et dont les autres ramifications offriront des exemples comparables » (p. 38).

Les 246 planches choisies par A. Grabar font de cet ouvrage, fruit de toute une vie de recherche et de réflexion sur l'art chrétien dans ses expressions premières, byzantines et médiévales, un précis d'une incomparable richesse.

Il vient heureusement équilibrer à cet égard ce qui est par trop resté en dehors du champ de regard et de réflexion dans l'ouvrage — si riche par ailleurs — de Léonide OUSPENSKY :

*Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*⁴. L'auteur veut nous introduire en un domaine dont la pensée chrétienne occidentale n'a jusqu'ici que trop insuffisamment perçu l'importance et la signification. A. Grabar n'avait pas manqué, pour sa part, de signaler la différence profonde qui a très tôt marqué la signification reconnue à l'iconographie dans la tradition chrétienne de l'Occident latin et dans celle de l'Orthodoxie telle qu'elle se formule dans la tradition byzantine pour celle-ci :

« L'image du Christ n'est pas une simple représentation de sa nature humaine ; l'image de Marie et des autres saints n'est pas seulement la représentation de leur apparence corporelle. Ces images portent en elles une empreinte de la nature divine de Jésus et de la sainteté. Comme le dit Théodore Studite, de même qu'une empreinte dans la cire est comprise dans le sceau métallique avec lequel on l'obtient, et que l'objet est dans l'ombre qu'il projette, de même toute icône du Christ, de la Théotokos, d'un saint ou d'une sainte, porte en elle une parcelle de l'énergie ou de la grâce propre à ces personnages. La vénération qu'on doit à l'icône est justifiée par cette présence en elle de cette parcelle du divin ou de la sainteté, sans nous faire oublier pour autant que ce culte s'adresse non pas à l'objet matériel qu'est l'icône, mais à l'être divin ou saint auquel elle doit sa part de l'intelligible. Ce qui est essentiel, dans cette doctrine, c'est — en dehors de la justification fondamentale de l'image religieuse — la notion de la présence en elle d'un élément irrationnel qu'elle a en commun avec le personnage qu'elle figure... Une icône du Christ ou de la Mère de Dieu signifiait leur présence dans le local où elle se trouvait, et on imagine toutes les conséquences que cette idée pouvait avoir, dans la vie religieuse et même civile, publique et privée, des Byzantins » (pp. 138-139).

Et de préciser aussitôt :

« ... La présence du sacré en chacune d'elles y favorisait le choix d'un style grave et majestueux, un hiératisme de l'attitude et des gestes, un refus plus ou moins affirmé d'imiter la plasticité des corps

4. Léonide OUSPENSKY, *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Paris: Cerf, 1980, 488 p., 53 p.

et des choses, ainsi que l'espace et le mouvement qui s'y déploient (...) Le choix de ces sujets est plutôt limitatif. On évoque essentiellement Dieu et son royaume idéal, ses grands serviteurs et son histoire, c'est-à-dire des réalités immuables pour tout chrétien, à Byzance (...). C'est là que l'iconographie byzantine, à l'époque de sa floraison, se distingue radicalement de l'iconographie occidentale, qui reste toujours très ouverte à l'image-commentaire et instrument pédagogique... La ferme grandeur des images religieuses créées alors ne fut jamais reniée. Sa stabilité fut remarquable, et il serait inexact d'y voir un reflet d'une stagnation de la culture byzantine : les formules expressives et claires traduisent fort bien les notions religieuses fondamentales» (*ibid.*).

Tout autres étaient les conceptions qui se sont imposées en Occident.

«Les origines de la façon occidentale de comprendre l'iconographie chrétienne remontent aux derniers siècles de l'Antiquité. Des essais en furent proposés, dès le 5^e siècle, tandis qu'à la fin du 6^e siècle, le pape Grégoire le Grand définissait le rôle de l'image chrétienne d'une façon qui restera déterminante, pour les pays de langue latine, pendant tout le Moyen Age : "L'image est l'écriture des illettrés" ; autrement dit, pour le pape Grégoire le Grand, elle est un moyen de connaissance, notamment de la connaissance des choses de la foi, et par conséquent un moyen d'enseigner la religion et ses mystères. La chrétienté occidentale restera fidèle à cette idée de base, qui bien des fois sera rappelée plus tard par les docteurs du Moyen Age, et qui confirme ainsi le rôle pédagogique de l'image chrétienne» (p. 163).

De cette différence de conceptions découleront une diversité dans le choix des sujets, beaucoup plus large — et même indéfini — en Occident, qui fera abandonner, dès la seconde moitié du 12^e s., la stylistique reçue de l'antiquité et de l'art impérial.

On comprend, en conséquence, qu'il n'y ait jamais eu en Occident de théologie de l'icône, ni d'ailleurs non plus de crise comparable à celle de l'iconoclasme qui a secoué jusqu'en ses assises profondes la synthèse doctrinale de la chrétienté byzantine. Comme le développe longuement L. Ouspensky qui

y consacre les dix premiers chapitres de son volumineux ouvrage, cette crise trouve son origine dans la christologie telle qu'elle fut définie au concile de Nicée et précisée dans les grands conciles postérieurs, notamment ceux d'Ephèse et de Chalcédoine, complétés par Constantinople II et III (553 et 680) : puisque le Christ est véritablement le Verbe de Dieu incarné, sans qu'il soit possible de séparer sa divinité de son humanité, comment peut-on concevoir la possibilité de le représenter par des formes et des couleurs sensibles ? Fréquemment, au cours des controverses de la crise iconoclaste du 8^e s., on verra interférer la présence du Christ dans les icônes avec celle de sa présence dans les espèces eucharistiques ; interférence qui ne peut être comprise que lorsque l'accent est mis sur la réalité d'une *présence* quelle que soit la diversité des modes. Ce qui, bien évidemment, était hors des perspectives des théologiens francs responsables des *Capitulaires sur les images* (Livres carolins, 790) et du concile de Francfort de 794. Sur tout le déroulement de cette crise, présenté par L. Ouspensky de manière assez confuse et par trop unilatérale, on se reportera avec profit à l'excellente histoire de *Nicée II* (787) par le P. G. DUMEIGE⁵ et aux textes mêmes qu'il traduit abondamment. Pour saisir toute la profondeur des problèmes doctrinaux soulevés alors, ainsi que des manières diverses sous lesquelles ils furent abordés par les théologiens, avant la crise et au cours de son déroulement, on trouvera une présentation précise et nuancée dans la thèse de Chr. VON SCHÖNBORN : *L'icône du Christ*⁶. On peut regretter que L. Ouspensky, qui la cite, n'ait pas davantage tenu compte de ces nuances ; elles lui auraient permis de modérer ce qu'il y a de trop raide et de trop rigoriste dans ses appréciations sur la pensée chrétienne occidentale qu'il reconstruit d'une façon bien arbitraire à partir des controverses « filioquistes ». Cette attitude se manifeste d'ailleurs surtout dans les chapitres suivants pour la période médiévale, empoisonnée par des incompréhensions et des méfiances réciproques.

5. Gervais DUMEIGE, *Nicée II*. Paris: l'Orante (Coll. « Histoire des conciles œcuméniques, 4 »), 1978, 309 p.

6. Christoph VON SCHÖNBORN, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*. Fribourg (Suisse): Ed. universitaires (« Paradosis », XXIV), 1976, 245 p.

La chose est d'autant plus regrettable que cette époque constitue l'âge d'or de l'iconographie byzantine, notamment à l'époque des Comnènes (12^e s.) et des Paléologues (14^e-15^e s.); c'est alors aussi que son rayonnement s'élargit à travers les pays slaves et roumains. Les fresques et les mosaïques de Constantinople et de Grèce — notamment celles de Mistra — celles des monastères de Serbie, de Macédoine et de Moldavie ou des cathédrales de Kiev et de la Russie moscovite témoignent alors de l'intégration profonde de l'iconographie à la célébration même de la liturgie. Et c'est encore en relation étroite avec elle que va s'épanouir la peinture de l'icône, au sens restreint du terme, c'est-à-dire du tableau réalisé sur une planche de bois destinée à être suspendue à l'entrée du sanctuaire dont le cancel se transforme progressivement en iconostase, ou à être placée sur un pupitre pour être vénérée au cours des célébrations. Nombreux sont, depuis quelques années, les ouvrages qui permettent d'apprécier en connaissance de cause cette richesse et cette diversité de l'iconographie byzantine et slave; mais, trop souvent, on nous la présente en dehors de son cadre le plus habituel, l'église. C'est, entre autres, le grand intérêt de *l'Art de Byzance et de l'Islam*² que d'avoir autant qu'il était possible, rendu perceptible cette intégration.

Pour toute cette période, et pour les siècles plus récents, en ce qui est du domaine russe, L. Ouspensky fait, du moins en langue occidentale, œuvre de pionnier. Les belles pages qu'il consacre (ch. XI et XII) à l'approfondissement de la théologie de l'icône dans le cadre du grand mouvement de rénovation spirituelle de l'Hésychasme athonite des 14^e-15^e s. et de ses prolongements en Macédoine, en Serbie, en Moldavie et surtout en Russie seront pour beaucoup une révélation. On reste cependant un peu sur sa faim et on se plaira à revenir aux pages d'O. CLÉMENT dans *Byzance et le christianisme*⁷ ou à celles du Fr. Daniel Ange¹ qui développent plus amplement les perspectives spirituelles et liturgiques. Par contre, pour les controverses qui se multiplient en Russie à partir surtout du 16^e s., pour les précisions et les approfondissements doctrinaux

7. Olivier CLÉMENT, *Byzance et le christianisme*. Paris: P.U.F. (Coll. « Mythes et Religions », 49), 1964, 122 p.

qui en résultent, les directives — hélas sans conséquences durables — par lesquelles les autorités responsables tentèrent à diverses reprises d'enrayer la décadence de l'art de l'icône et l'ignorance même de ses lois, L. Ouspensky apporte une information, puisée aux sources, dont on n'avait pas jusqu'ici l'équivalent en Occident. Et son dernier chapitre : « L'icône dans le monde d'aujourd'hui » (ch. XVII), après avoir, trop brièvement, évoqué ce que fut la redécouverte de l'icône au cours des premières décennies du 20^e s., en dégage heureusement la signification toujours actuelle. On souhaiterait, en refermant le livre, qu'un large symposium permette de faire le point sur le renouveau de l'icône, sa découverte et son retentissement tant en Occident que dans les Eglises non occidentales. Mais surtout le défrichage du champ théologique qu'amorce cet ouvrage devrait se prolonger dans la réflexion commune des théologiens et des liturgistes d'Orient et d'Occident.

I.H. DALMAIS