

L'Art de l'icône

Une discipline spirituelle et une technique immuable

Ce Traité est illustré de 250 documents dont 34 Icônes et 2 peintures réalisées par l'auteur



Ce traité, prenant pour base la technique la plus précise, la plus didactique qui soit, telle qu'elle se transmet de maître à élève depuis la nuit des temps, développe simultanément, une réflexion quelque peu délaissée, sur un aspect fondamental de cette discipline : la fonction ontologique de l'Art Sacré. Pour l'exprimer plus simplement, la *Connaissance de l'Être*.

Il s'agit de mettre en évidence, comment la quête de l'iconographe, s'inscrivant dans un registre très particulier, lui ouvre la Voie d'une réalisation spirituelle effective. Cette Voie reste cependant très discrète. L'Église Orthodoxe le confirme, en même temps qu'elle atteste du *ministère* de l'iconographe.

Ainsi tout le processus de réalisation de l'Icône impose à celui-ci, une compréhension des gestes qu'il pose et du sens de ce langage codifié et précis, dans la mise en œuvre de cette *ursive méditation*. Icône après Icône, cette compréhension (prière), cette *opération*, doit modifier le regard (intérieur) de l'artiste. Cette modification ne s'explique pas, elle s'opère dans la discrétion.

De la préparation de la planche, jusqu'à l'*onction*, cette dernière étape, signifiée par le nom calligraphié en rouge, l'œuvre doit constituer le lieu de convergence de la *Louange* et de la *Miséricorde*. Ce double mouvement s'effectue dans l'intimité du labeur et *pass*e par ce mystérieux dialogue que le peintre entretient avec son *double... en son propre désert*.

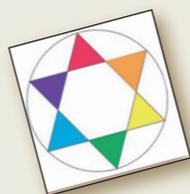
L'iconographe est témoin !

C'est aussi ce qui impose, nous ne le soulignerons jamais assez, cette exigence de qualité exprimée en ces termes : *humilité, respect de la tradition, lucidité, intelligence, générosité dans le labeur... noblesse du dessin, sobriété des harmonies, subtilité et dignité des couleurs, etc...*

C'est de tout cela dont il est question dans ce TRAITÉ.

Nous laissons le dernier mot à Léonard de Vinci :

« Notre Art explique les mystères et rend simples et sensibles les dogmes obscurs. Le théologien n'en finit pas d'exprimer la Vierge-Mère. Si nous la peignons, tout le monde la comprend et l'honore. Et cependant aucun de notre corporation n'a été canonisé, pas même Fra Angelico ! »

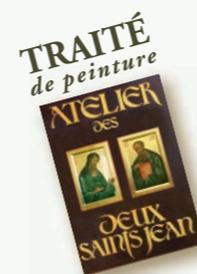


Une Discipline Spirituelle et une technique immuable L'ART DE L'ICÔNE Alain Dufourcq, iconographe



L'ART de L'ICÔNE

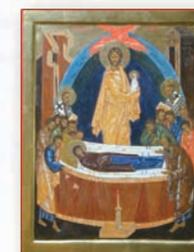
UNE DISCIPLINE SPIRITUELLE ET UNE TECHNIQUE IMMuable



Toutes les étapes de la réalisation d'une Icône en "images"



Réflexions sur l'art, la symbolique et la fonction ontologique de la discipline sacrée



Alain Dufourcq iconographe





Évangéliste Saint Luc
(AD, 2004, 21,5 cm x 30 cm)

Sommaire

Avant-propos, p. 6	La base des carnations (sankir), p. 74
Du spirituel dans l'art, p. 8	Les traits, p. 76
La première Icône, p. 19	La montée vers les lumières, p. 78
Histoire de l'Image "non faite de main d'homme", p. 21	Les glacis, p. 82
Prière de l'iconographe, p. 22	Les plis et lumières des vêtements, p. 83
Mise en garde, p. 23	Les finitions, traits vifs ou "ozivki", p. 85
	Inscriptions et encadrements, p. 87
	Le vernis et l'olifa, p. 89
Les formats des Icônes, p. 23	
La planche, p. 26	Point de vue de l'iconographe
Préparation, p. 27	sur la genèse de l'icône, p. 91
L'encollage, p. 30	L'Icône et l'Orthodoxie, p. 93
L'entoilage, p. 33	La Sainte Face, p. 95
Le levkas (enduit), p. 37	La face, les mains et le corps, p. 99
Ponçage du levkas, p. 39	Les vêtements, p. 101
	Paysage, végétation et animaux, p. 103
Le dessin, p. 42	L'architecture, p. 105
Quelques conseils de dessin, p. 44	De la non-perspective
Dessin/écriture et trait contour, p. 46	en iconographie, p. 107
Le report, p. 47	La perspective et la composition, p. 110
Les corrections, p. 48	La non-perspective, p. 111
La gravure, p. 50	Les styles, p. 113
	Fonction ontologique de l'Art Sacré, p. 117
L'assiette à dorer, p. 52	La Transfiguration et le Passage, p. 129
Pose de la feuille d'or, p. 54	La Sainte Trinité d'Andreï Roublev, p. 130
Brunissage de l'or, p. 59	Le Christ en Gloire, p. 135
À propos de l'or sur les Icônes, p. 61	Les Portes Royales ou l'Annonciation, p. 137
Les couleurs, p. 63	La responsabilité de l'Iconographe, p. 145
Le jaune d'œuf, p. 64	
La symbolique des couleurs, p. 66	Bibliographie, p. 156
L'émulsion, p. 71	Index, p. 157
Les ténèbres, p. 72	Quelques adresses utiles, p. 158



Avant-propos

Cet ouvrage est un traité de peinture au sens ancien du terme, c'est-à-dire qu'il expose :

- les principes techniques, tels qu'ils sont transmis de Maître à élève, depuis bientôt 15 siècles,
- les règles élémentaires qui doivent éviter à l'étudiant d'être livré à lui-même,
- et l'aspect plus spécifiquement spirituel de ce que nous nommons avec insistance, une *discipline*.

Nous mettrons en évidence, chaque fois que ce sera possible, la symbolique particulière des étapes de réalisation de l'icône et comment certaines peuvent susciter une réflexion, une méditation, sur l'acte créateur en sa genèse.

L'icône, un Art sacré vivant

Il n'est pas inutile de rappeler que l'icône, envisagée comme un des éléments constitutifs de la foi chrétienne et intégrée (dans l'orthodoxie) aux divers rituels par la vénération, souligne par là-même la sacralité de cette discipline et la nécessité d'une transmission régulière au même titre que le chant liturgique et le sacerdoce. Il est bon de le rappeler de nos jours.

Or, cette transmission, et nous le regrettons, s'effectue en marge de l'Eglise pour ce qui est de l'occident. En effet, si l'iconologie est enseignée dans les Instituts de Théologie, l'art de l'icône, comme voie spirituelle globale, impliquant un cursus précis, logique, orienté vers la rigueur et la qualité de la main, la connaissance (en sa dimension ontologique) de ce que l'on fait, ne l'est pas. Le regret que nous exprimons tient au fait que ce vide est de plus en plus comblé par des enseignements marginaux. Manquant de bases réelles et livrés à eux-mêmes, ceux-ci favorisent une multitude de manies extravagantes qui tournent parfois à la *mystique* de la plus haute fantaisie.

Ce qui aggrave encore un peu plus cet inconvénient tient à ce que certaines opinions, y compris dans l'orthodoxie, appel-

lent de leurs vœux une *iconographie contemporaine* avec toute l'ambiguïté que comporte cette terminologie. La tentation d'imaginer une esthétique nouvelle induit une dérive, pour ce qui est de l'Art sacré, vers un maniérisme dans le meilleur des cas et vers la médiocrité dans le pire. L'iconographe ne doit pas s'interroger sur cet aspect particulier (voir, *les styles*, p. 113). Il doit étudier avec humilité et confiance les *archétypes inspirés* transmis par les Grands Maîtres et orienter tout son talent vers la rigueur, le *travail bien fait* et l'*insatisfaction salutaire*. L'icône, par essence, est *intemporelle*. S'il doit y avoir un style qui émerge il ne peut qu'être le fait d'une *Providence* ou *Volonté Divine*.

En même temps que nous faisons ces remarques, nous formons le souhait que *le regret* mentionné plus haut, ne soit plus qu'un mauvais souvenir au moment où le lecteur lira ces lignes.

Lorsque nous signifions Art sacré vivant, nous exprimons l'absolue nécessité d'une transmission fidèle et "*régulière*". Et c'est très exactement ce qui nous permet de qualifier cet Art sacré de *discipline*. Du reste, nous ne voyons pas comment dissocier, *transmission fidèle et discipline*, sinon par le biais d'une incompréhension de ce qui est d'ordre spirituel.

Une discipline spirituelle

L'art sacré en son principe ne peut se concevoir que comme discipline avons-nous dit. La fidélité dans la transmission (Tradition) synthétise en elle-même tous les aspects de l'enseignement y compris la quête spécifique de l'iconographe, envisagée comme *ministère*.

Ceci nous permet d'affirmer que l'icône est indissociable de celui qui lui confère toute sa légitimité : le Christ et son enseignement en ce qu'il a de plus orthodoxe (orthodoxe = conforme à la vérité) et par conséquent de son Église.

La recherche et l'étude iconographique qu'effectue chaque élève, lui ouvrent une voie qui lui est propre, un chemi-

nement qu'il peut, s'il le veut, mener le plus loin que lui permettront sa volonté et ses aptitudes naturelles.

La Grande Tradition de l'icône est en elle-même dépositaire d'une connaissance immuable et éternelle. Les clés dont les Maîtres sont les garants, s'offrent à nous, si nous le voulons. Les portes qu'elles permettent d'ouvrir figurent comme autant de voiles qui tombent et découvrent chacun un aspect de cette Vérité à laquelle il est fait allusion à propos de *l'orthodoxie*. Ainsi la démarche individuelle trouve un champ d'expérimentation sans fin, sans perdre pour autant, sa fonction liturgique. À chacun d'en faire l'usage qu'il convient.

Nous voyons que nous sommes bien loin d'une approche artistique contemporaine.

Une technique et un langage symbolique immuables

La technique de l'icône est simple en son principe de base. Nous la définissons de la manière suivante : aller des ténèbres vers la lumière. Cette apparente simplicité recouvre, en fait, un sens profond et un long processus pictural qui demande une pratique sérieuse et soutenue.

Ce procédé s'est imposé dès les premiers siècles de notre ère, utilisant les pigments naturels de couleur et le jaune d'œuf, comme liant. Il permet d'obtenir des couleurs à l'eau qui se pétrifient en séchant et ne changent pratiquement pas de ton au vernis. La simplicité de leur mise en œuvre et la possibilité d'obtenir les glacis les plus délicats qui soient, offre une



grande souplesse dans la technique, et une *subtilité* de couleur. Nous utilisons intentionnellement le terme *subtilité*. En effet, il exprime parfaitement ce vers quoi doit tendre l'étudiant en iconographie. Cette tension va d'ailleurs s'imposer d'elle-même, icône après icône, dans le secret de la Quête Spirituelle.

Le langage, lui, s'inscrit dans un registre qui s'apparente à l'enseignement même du Christ : la parabole. Celle-ci a recours aux *images* qui, en effet, ouvre sur un champ d'investigation propre à la pédagogie spirituelle. Pédagogie fondée sur les symboles authentiques.

Certaines déviations ont contribué à jeter la suspicion sur ce langage.

À nous de nous *tenir droit*, d'opérer les vérifications qui s'imposent et de rappeler ceci : «...Fondés sur la nature des choses, ils (les symboles) mettent réellement en relation l'être sensible et corporel avec les états supérieurs et donc avec Dieu. L'existence du symbolisme sacré - à travers les arts, les textes, les rites traditionnels - est à l'origine de la distinction entre ce qu'il y a de relativement extérieur, de public, d'évident pour tous dans une tradition, et ce qu'il y a de plus intérieur, de plus caché sous les apparences... » (Jean Hani, *les métiers de Dieu*).

Puisse, celui ou celle qui s'engage dans cette voie, comprendre comme il convient la dernière citation et faire sienne, cette réflexion des Maîtres : « *Il n'y a aucun mérite à faire ce qu'on est capable de faire, mais il est méritoire de l'accepter. Ceci n'est que le début de l'intention du perfectionnement* ».

Du spirituel dans l'art ...

Du Spirituel dans l'Art

Ce bref exposé met en évidence le fait que les différentes formes artistiques ne s'opposent nullement, elles se situent seulement sur des plans ou des degrés différents. Mais dans tous les cas et quelles que soient les opinions, un critère qui peut paraître banal s'impose : le travail bien fait.

Une autre affirmation qui mériterait à elle seule un exposé est que la fonction de l'art, dans une société humaine (digne de ce nom), mérite mieux qu'une simple réduction à une esthétique, une provocation ou à l'art pour l'art.

Nous débutons intentionnellement cet exposé par la représentation de Narcisse. Nous allons voir que ce principe de *réflexion* (principe de l'image) peut se comprendre de deux manières diamétralement opposées. L'une allant vers le triomphe de l'ego/centrisme, l'autre vers une méditation constructive et spirituelle qui s'appuie sur des valeurs universelles résumées en ces termes : la fonction ontologique de l'art (connaissance de l'être).

Brève réflexion sur l'art

On peut remarquer que chaque génération balance entre, d'une part, situer la *fonction* de l'art dans la société, d'autre part, rejeter l'idée même de *fonction*. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner certains sujets du Baccalauréat et leurs réponses proposées.

D'un côté on extirpe quelques réflexions *philosophiques*, de l'autre on plane entre la *gratuité* de l'art et un *incertain* dilettantisme de l'âme et du geste : l'art pour l'art, l'art de la *subtilité* de la *manière*, etc...



La difficulté vient de ce que le concept même d'art, constitue un fait relativement nouveau dans l'histoire de l'humanité puisque c'est la Renaissance qui l'invente. Avant cette époque, toute activité humaine était en quelque sorte un art (artifex). Dans cette perspective, le but final de toute fonction, quelle qu'elle soit, était d'élever l'homme sur tous les plans. On peut dire que tout devait *édifier*. Il nous semble raisonnable de penser qu'il n'y a rien d'humiliant à accepter cette sage proposition.

Édifier, suppose toutefois d'accepter la *fonction ontologique* de l'Art. Nous savons que c'est un sujet qui exaspère parce qu'il implique une *certaine objectivité* et *responsabilité* de l'acte créateur. De plus, qui s'interroge véritablement sur cette fonction, sinon pour la détourner ?

Certains artistes ont tellement entretenu la confusion par le discours, que chacun préfère se réfugier derrière de vagues concepts de liberté et de subjectivité pour justifier tout et son contraire...

Till Eulenspiegel, un artiste contemporain ?

Pour illustrer ce que nous voulons dire, nous rappellerons rapidement un épisode (*récit réécrit par l'auteur*), de l'histoire de Till Eulenspiegel⁽¹⁾, ce fou du roi du moyen âge.

Till, ayant décidé de mener grande vie aux frais du souverain d'un royaume qu'il traversa, se présenta à la cour comme peintre-magicien et proposa de réaliser une fresque monumentale et exceptionnelle... dont l'humanité se souviendrait toujours. Le roi fut piqué de vanité et de curiosité en pensant au rayonnement du royaume qui posséderait une telle œuvre... mais surtout, à sa propre gloire. Till, fin connaisseur de l'âme humaine, prépara,

... et l'acte créateur

avec subtilité et longuement, le roi ainsi que la cour, à l'idée que cette fresque magique ne pourrait être vue que de ceux qui ont le cœur pur, mais sans toutefois le dire ouvertement, afin de ne pas éveiller de soupçons. Il ne demanda pas de salaire mais exigea de vivre à la cour sur le même pied que le roi lui-même. Ce dernier trouva cette demande raisonnable et même avantageuse.

Le célèbre bouffon pria le roi de faire préparer, par les ouvriers, un mur immense enduit de chaux qui devait être masqué par un échafaudage recouvert d'une tenture : "pour travailler à l'abri des regards indiscrets et protéger les curieux de maléfices qu'ils s'attireraient inévitablement" ajouta-t-il. Des gardes royaux furent même placés devant le chantier. Le roi, pour faire preuve de gratitude, reçut Till au Château comme convenu. Quotidiennement, après avoir fait ripaille, le bouffon se rendait sur le chantier où il pratiquait, bien dissimulé derrière la tenture, sa discipline favorite : la sieste. Le temps passa et le roi commença à s'impatienter. Till savait toujours comment le rassurer en faisant valoir qu'il soignait particulièrement cette œuvre somptueuse, il la voulait encore plus belle que tout ce qu'il est possible de concevoir ici-bas.

Deux ans s'étaient écoulés et à l'impatience du roi succéda un énervement très visible. Notre bouffon comprit qu'il fallait mettre un terme à cette... "œuvre". La troisième année touchant à sa fin, il demanda au roi de prévoir, pour le Nouvel an, la cérémonie d'inauguration de la fresque magique.

(1)Eulen signifie hibou et spiegel, miroir. Till Eulenspiegel est toujours représenté avec, sur l'épaule un hibou dont on dit qu'il signifie la sagesse et (nous ajouterons l'image de "celui qui voit dans les ténèbres") et un miroir qui lui permet de renvoyer (symboliquement) la "face cachée" de l'autre.



2 représentations du fameux bouffon Till Eulenspiegel



Les préparatifs furent magnifiques, fabuleux, somptueux. Le monarque dépensa une fortune dans l'édification d'un immense théâtre de verdure faisant face à la fresque. Le monde entier pourrait ainsi venir l'admirer, pensa-t-il. La gloire et la fortune commençaient à faire bonne place dans l'imagination du souverain.

La jubilation de ce dernier fit disparaître d'un coup son énervement précédent. Le jour du Nouvel an arriva, Till n'ayant jamais cessé de rappeler avec habileté que seuls les cœurs purs pourraient voir la fresque, chacun se flattait d'avoir le cœur plus pur que son voisin et le roi, la reine et toute la cour, n'étaient pas les derniers à se flatter... soi-même. Bref, le royaume était prêt à honorer et vénérer l'œuvre mais... surtout... Till pensa que le temps était venu de s'esquiver.

On peut imaginer la foule immense et colorée des courtisans, le brouhaha des marchands ambulants, les odeurs des grillades et les piailllements des enfants. Le roi, la reine, acclamés par le peuple venu de tous les coins du royaume en ce moment exceptionnel, distribuaient des... petits compliments à droite et à gauche. Puis, quand tous les préparatifs furent en place, il ordonna au maître des cérémonies l'ouverture des festivités, ne pouvant le faire lui-même... à cause du protocole. Les orchestres et les chorales entonnèrent les hymnes créés spécialement pour l'évènement. Alors le roi, dans un geste majestueux, c'est-à-dire un petit signe discret de la paupière gauche, fit dévoiler le chef-d'œuvre. La tenture s'effaça et la fresque magique apparut dans toute sa splendeur. L'émotion générale fut à son comble, chacun s'exclamait devant cette merveille d'entre les merveilles. Le roi jubilait, roucoulait et redistribua ses petits compliments de tous côtés. Tout à sa joie, il

La toile présentée ci-dessous entre dans ce registre où le "minimalisme" se dissimule derrière un séduisant "effet" simplement décoratif. En tirant "méditation", le peintre applique ce que Till Eulenspiegel avait démontré à sa manière, en son temps : caresser la vanité ou la naïveté dans le sens du poil est "terriblement efficace".

chercha Till du regard pour lui rendre les honneurs cent fois mérités. Mais celui-ci avait disparu. Lorsqu'un petit enfant arriva au pied de la fresque et resta figé les poings sur les hanches. Puis il dodelina de la tête et se gratta le bout du nez. Un silence envahit l'assistance. L'enfant resta un bon moment tout aussi silencieux devant le mur et s'écria : "Mais ! il y a rien sur ce mur, il est tout blanc !".

La suite est facile à imaginer : Till, dont les facéties ne manquaient jamais de sagesse, avait mis en évidence la vanité du souverain et du monde qui l'entourait et la facilité qu'il pouvait y avoir à tromper les uns comme les autres avec un simple discours, soutenu toutefois par une préparation savante des esprits ignorants.

Seule, l'innocence enfantine fut à même de dévoiler la supercherie.

Cette histoire pourrait presque se passer de commentaire tant elle colle à une réalité contemporaine. Cette prémonition d'un art de l'absurde n'émeut pas le moins du monde, certains y puisent même une justification des plus sérieuses à leurs propres divagations. Actuellement, les responsables culturels, souvent même des *intellectuels*, surajoutent une dose de mauvaise foi, car l'idée même d'imaginer avoir été le jouet d'une supercherie, crée un blocage mental. Il n'est pas nécessaire d'être un expert en sciences humaines pour savoir, qu'avec un tout petit peu d'expérience, on peut tout justifier... et aller jusqu'à se convaincre soi-même !

Till avait donné une leçon dont nos sociétés n'ont tiré aucun profit. Cet acte, posé par le fou du roi est, depuis longtemps, isolé de son contexte, vidé de son sens et résumé par l'art contemporain comme le critère suprême de l'acte créateur (ex. ci-dessus).

Cette leçon vaut bien... un roman... sinon un fromage !



Peinture de
Wojciech Mucha
intitulée
"méditation"

L'art Sacré

L'Art Sacré, lui, doit normalement se situer sur un tout autre plan et échappe, par nature, aux critères déterminés par la *critique*, voire les spécialistes de l'art et même les souverains abusés. Il ne peut y avoir d'Art Sacré envisagé autrement que comme *discipline spirituelle* et le regard profane ne peut en aucun cas en percevoir l'essence. Ceci est valable pour toute *Forme Traditionnelle*. Il suffit d'examiner certaines disciplines artistiques du Moyen-Orient et de l'Extrême-Orient pour le comprendre. Comment pouvoir imaginer peindre la même chose toute sa vie si ce n'est sous forme *d'ascèse*. C'est la raison pour laquelle la question de l'originalité au sens moderne du terme n'a qu'un intérêt secondaire, alors qu'elle devient primordiale si on l'envisage en son sens étymologique : *qui se réfère à la source première*. Ce ne sont pas les volontés individuelles qui s'expriment dans un Art sacré authentique. L'individualité devient le support intelligible d'une Vérité Révélée.

Que cette évidence plaise ou non aujourd'hui, elle reste le critère et la nécessité fondamentale de la transmission de la Connaissance qui est, elle, d'ordre *ontologique*.

L'enseignement iconographique et l'étude approfondie de son évolution au cours des temps nous font comprendre comment, dans le christianisme oriental, cet Art Sacré, se maintient fermement jusqu'à nos jours sur sa base spirituelle (malgré les époques de dégénérescence), alors qu'en occident, tournant le dos à sa nature spécifiquement spirituelle, l'art, jusque dans sa forme religieuse, se soumet confusément à la recherche subjective ou exclusivement esthétique. En d'autres termes, quand l'iconographie *Traditionnelle* propose un sup-

port à la quête spirituelle, voire une représentation de l'être, sous des formes et des styles différents, l'art occidental depuis la Renaissance s'éloigne progressivement de cette perspective pour s'engager sur le terrain psychique, c'est-à-dire l'aspect le plus extérieur et le moins édifiant. Restent la justification et le discours autour de l'œuvre, car l'artiste est ainsi fait, qu'il supporte mal l'examen de son labeur au regard du simple "BON SENS", d'autant plus quand le seul critère de référence est la *transaction*.

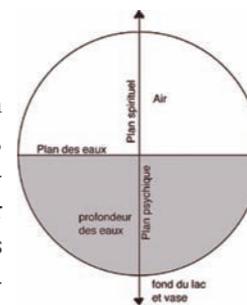
Ce que nous venons de dire nous amène à préciser un point qui est souvent laissé à l'abandon : la distinction entre le Spirituel et le psychique.

Mais avant, nous nous permettrons cette légère digression : l'actualité, avec la création d'un musée des Arts Premiers, nous l'impose.

Les œuvres exposées dans ce musée, dont des générations de peintres contemporains ont prétendu s'inspirer, n'ont rien à voir avec l'idée que l'on peut se faire de l'art de nos jours. Il s'agit de représentations sacrées dont la fonction s'inscrivait dans des Formes Traditionnelles particulières. Les assimiler à l'art tel qu'on le conçoit aujourd'hui et s'imaginer (pour l'artiste) se situer dans une certaine continuité est, une fois de plus, l'attestation de l'ignorance, voire d'un désordre mental bien navrant. Cette parenthèse n'est pas sans rapport avec ce qui suit.

Le plan Spirituel et le plan psychique

Pour bien comprendre les différences de plans auxquels il est fait allusion, il convient avant tout d'affirmer qu'il n'y a pas d'un côté le psychique et de l'autre le Spirituel, sans aucune corrélation (pas plus qu'avec le corps, leur support commun et



éphémère). On peut figurer ce que nous voulons dire, sous la forme d'une ligne verticale qui plonge indéfiniment vers le bas et s'élance indéfiniment vers le haut, avec un point (sans dimension) de passage, entre le haut et le bas. Tout ce qui se situe sous ce point sera signifié comme *psychique* et au-dessus comme *Spirituel*. Si l'on utilise une équivalence au plan de la création, la surface de l'eau correspond au point de passage entre la partie aquatique et la partie aérienne (fig. ci-dessus).

Chacun peut envisager alors les relations et extensions qui en découlent pour ce qui est du dessus et du dessous du plan de l'eau et du plan lui-même. Pensons entre autres à la naissance et qui plus est, au Baptême, mais aussi d'une manière plus générale à certains aspects liés aux 5 éléments et aux 5 sens.

Il est alors évident qu'à partir du moment où l'on descend ou que l'on monte, on parcourt une indéfinité de points ou mieux de degrés. Il serait judicieux d'examiner sous ce rapport l'icône de "l'échelle de Jean Climaque" (ci-dessous).

Il n'y a donc pas dualité entre l'un et l'autre plan, mais continuité. La dualité n'apparaît que pour celui qui sépare, écartèle l'être, le prive de sa *globalité* ou de son *unité* ; dans ce cas, cette verticale se sépare en deux directions qui s'opposent inexorablement. Ce qui est plus grave, tient à ce que cet écartèlement n'apparaît pas comme tel, mais sous la forme d'une confusion entre le psychique et le Spirituel. La continuité, elle, tient à une *disposition* de l'esprit. Et cette disposition repose sur des critères Spirituels. Certaines médecines traditionnelles connaissent ce principe, elles considèrent l'être dans sa globalité. Du reste, c'est ce qui nous permet d'affirmer, selon les textes liturgiques : « Ô médecin de nos âmes et de nos corps ! ».



Prière de l'iconographe

Dans les ateliers, le maître ouvre toujours les travaux par la prière de l'iconographe. Cette prière, transmise depuis des temps immémoriaux, synthétise l'exigence de cette discipline : la Grâce du don et le but à atteindre (l'œuvre).

Elle invite discrètement l'étudiant à orienter toute son énergie et sa sensibilité dans le sens qui est indiqué en ces termes : *perfection* et *dignité* de l'œuvre. La Grâce et l'œuvre en constituent l'*Inspiration* et l'*Expiration*.

Celles-ci témoignent aussi de la Louange et de la Miséricorde, ces deux mouvements ascendant et descendant, intimement liés à la dimension hésychaste de l'iconographie Traditionnelle. C'est bien ainsi que l'on doit comprendre cette discipline spirituelle.

C'est cette prière que nous reproduisons ici. Nous y avons, pour notre part, ajouté un extrait édifiant de l'hymne acathiste à l'Esprit Saint dont le sens nous concerne, nous artistes, plus particulièrement.



Icone de Psov, milieu du XVIème siècle
représentation de Saint Luc peignant
la Vierge à l'Enfant.
Saint Luc Evangéliste, médecin et peintre est
le saint patron des iconographes

Seigneur Jésus-Christ, Notre Dieu, Toi qui es Infini dans Ta Divinité, dans la plénitude des temps Tu as voulu naître de la Vierge Mère de Dieu, et revêtir ainsi la Nature Humaine d'une manière qui dépasse tout entendement.

Tu as daigné te laisser représenter et Tu as imprimé les traits de Ta Sainte Face sur le Saint Suaire. Toi Le Vrai Dieu, Tu as répandu La Lumière sur Ton Apôtre et Evangéliste Luc, afin qu'il fût capable de Reproduire la Beauté de Ta Mère Très Pure Te portant enfant dans ses bras.

Maître Divin de l'Univers, Illumine l'Âme, le Cœur et l'Esprit de Ton Serviteur.

Guide sa main afin que pour Ta Gloire et la Beauté de Ta Sainte Eglise, elle puisse Représenter d'une manière Parfaite et Digne Ton Icône Sacrée, celle de Ta Mère Très Pure et celle de Tous les Saints.

Sauve-le de toute tentation du démon et Pardonne les péchés de ceux qui, en Vénération ces Icônes, rendront Hommage au Modèle qui Est dans les Cieux.

*Viens en nous, Très sage Artiste du monde !
Viens, Sublime dans la moindre fleur comme dans l'astre céleste !
Viens, diversité indicible et Beauté Éternelle !
Viens et illumine le sombre chaos de mon âme !
Viens et fais de nous une nouvelle créature en Christ !
Viens, Consolateur, Esprit Saint, et demeure en nous !*

*Par l'Intercession de Ta Mère Toute Sainte,
du Bienheureux Apôtre et Evangéliste Luc
et de Tous les Saints.*

Amen

Mise en garde

Avant d'aller plus loin, notre expérience pédagogique nous impose de faire cette sérieuse mise en garde.

L'exposé en image qui va suivre ne peut, d'aucune manière, faire l'impasse sur l'enseignement direct du maître. Cela, pour une raison très simple qui tient à l'impossibilité d'envisager, dans un manuel technique - même complété de nombreuses indications - l'ensemble des difficultés, erreurs ou mauvaises compréhensions qui demeurent la condition inévitable de l'apprentissage.

Nous avons aussi volontairement exclu de cet ouvrage, la part des recherches individuelles qui revient à chacun. Pour exemple, nous avons limité la calligraphie à sa plus simple expression et au français. Notre devoir ne peut pas consister à "mâcher" le travail personnel de l'étudiant, ni de constituer une "encyclopédie", pas plus qu'un "musée virtuel" de l'iconographie. Cette discipline est "vivante" et doit le rester.

De plus, comme dans tout vrai métier, la part la plus subtile reste incommunicable par l'écrit et l'image, notamment le "tour de main" qui passe par l'expérimentation de l'élève et la vigilance, l'expérience et le sérieux du maître.

Il s'agit donc davantage de fiches techniques (pour mémoire), augmentées de nos réflexions. Cet ouvrage n'est pas seulement destiné aux élèves, mais aussi à tous ceux qui sont susceptibles de comprendre ou découvrir le sens "opératif" du VRAI MÉTIER. De celui qui invite à la "connaissance" de Soi.

Le lecteur, pour peu qu'il envisage l'Icone avec sérieux, doit tenir compte de ce qui vient d'être dit.



Les formats des Icônes

Comment déterminer un format ?

Il est d'usage de déterminer le format en fonction du type de représentation, de la composition et de la place qu'elle occupe dans l'église.

Bien entendu, on peut fonder certains tracés sur des théories mathématiques ou géométriques.

Pour exemple nous mentionnerons celui que nous utilisons dans ce traité pour un Saint en buste : il s'agit du format qui repose sur le nombre d'or. Précisons qu'il ne s'agit pas de l'*approximation mathématique*, 1,618618..., mais d'un rapport géométrique *juste et naturel* qu'on retrouve, entre le côté d'un carré et la diagonale de celui-ci, *fig. 1*.

On peut aussi utiliser la base du carré et du rectangle d'or pour multiplier les possibilités de formats :

- 1, 2, 3 carrés l'un sur l'autre, *fig. 2*
- 1 carré superposé à 1 rectangle d'or
- 1 ou 2 rectangles d'or, *fig. 3*

Ou bien les déterminer sur la base d'un rectangle d'or dont on augmente la hauteur en utilisant sa diagonale, etc.

Ces principes de calcul ne sont pas les seuls. Un autre consiste à s'appuyer sur les différentes proportions.

de 1 sur 2, 1 sur 3, 1 sur 4

de 2 sur 3, 2 sur 4, etc,

de 3 sur 4, 3 sur 5, etc.

Si l'on examine les Icônes des siècles passés on peut remarquer que, suivant les différentes écoles, ces proportions restent très variables.

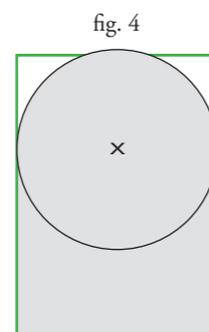
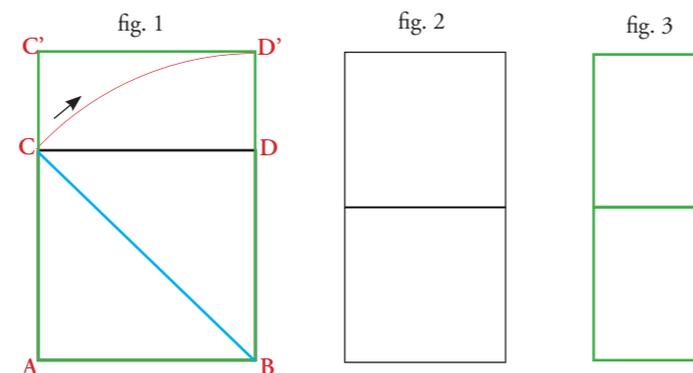
De plus, certains formats se compliquent avec des parties supérieures courbes ou en bulbes de formes variables, *fig. 4*.

Quoi qu'il en soit, si le format est important, n'oublions jamais que ce qui est représenté l'est davantage. Un format calculé de manière compliquée et présumément savante ne

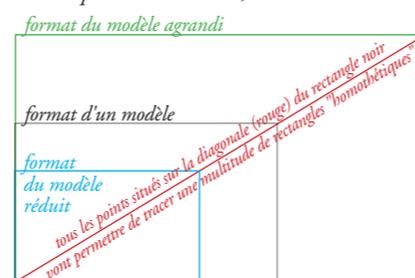
garantira pas la qualité, la justesse, la sobriété de la représentation, pas même la subtilité de la composition.

Enfin, s'il est plus fréquent d'utiliser des formats en hauteur, certaines Icônes de compositions dites *à l'italienne* ne manquent pas d'intérêt.

Remarque : la brièveté volontaire de ces indications tient au fait qu'il ne faut, en aucun cas, s'aventurer dans la recherche de calculs *savants* ou *mystérieux* qui ne servent, dans bien des cas, qu'à compenser certaines *insuffisances*. Contentons-nous de respecter la composition des sujets, c'est déjà beaucoup.



Note : pour agrandir ou réduire un format en conservant ses proportions, on utilise le principe très simple de l'homothétie, voir ci-dessous :



1. Planche de tilleul rabotée.

La planche



Le bois

Il est possible d'utiliser des panneaux lattés ou contreplaqués au début de l'étude⁽¹⁾. Nous ne faisons que le signaler. Dans ce cas il convient de passer directement à l'entoilage (p.33).

La planche de bois massif reste le support le plus intéressant à tout point de vue. L'iconographe, se situant dans une perspective spirituelle, oriente toujours ses choix selon des critères qualitatifs.

Par conséquent, nous choisirons ce qu'il y a de mieux et de plus simple. Par simple il faut entendre *au plus près de ce qui est naturel* et non pas *facile*.

(1) Signalons que ces premières études peuvent très bien s'effectuer sur un papier aquarelle lisse très épais (250 gr)

Les essences

Les essences les plus utilisées sont : le tilleul, le hêtre, le peuplier. Certains bois durs se fendent, ils sont à éviter. Toutefois rien n'interdit d'utiliser certaines de ces essences pour des Icônes de très petites tailles. Exemple : le chêne, le robinier (nommé à tort acacia), le poirier, etc. Le pin est à écarter à cause de sa résine trop importante. Certains bois imputrescibles comme le cèdre, le cyprès, étaient utilisés en Russie et en Grèce.

Afin de pouvoir reconnaître quelques-unes des essences les plus communes, il est utile de bien observer la fibre, les veines, le tramage et la teinte dominante.

Voici quelques exemples des essences les plus communes.



Dimensions de la planche

Il faut distinguer la surface peinte (1) de la surface de la planche (2). La surface peinte correspond au rectangle dont nous allons calculer les proportions. Aux dimensions de ce rectangle, on rajoute les marges ; celles-ci restent variables.

Après avoir choisi son bois, la planche est taillée en prenant soin de placer la fibre verticalement.

Elle est prête à être creusée.



1. Marge formant l'encadrement. Ces marges sont variables

2. Surface peinte ou rectangle intérieur à creuser. La profondeur de cette «cuvette» peut varier (2 à 6 mm)

Attention

Le bois massif reste toujours vivant. L'humidité de la colle, de l'enduit et le temps risquent d'incurver la planche. Il faut vérifier le sens de la fibre (les anneaux de croissance) en observant la tranche du bois. La planche s'incurvera toujours dans le sens inverse des arcs de cercle. Il est préférable que l'icône devienne convexe que concave. Très souvent les planches sont renforcées, au dos, par des traverses de bois (éclisses). Nous ne faisons que le signaler. Sachons qu'il ne s'agit que d'un détail technique. Il ne signifie rien d'autre...



1. Le tracé

La surface peinte doit être creusée. Pour effectuer cette opération il faut tracer sur le bois le rectangle intérieur : la surface peinte (fig. 2).



2. Les outils

Deux ciseaux à bois, un maillet, une râpe et du papier de verre suffisent pour creuser la planche.





2. Creuser la planche

Pour effectuer cette opération il faut inciser (au ciseau à bois large) le bord extérieur de la surface peinte en donnant un angle de façon à pouvoir creuser sans risque d'endommager les marges. Cette étape demande de la pratique. Il est conseillé de s'exercer.



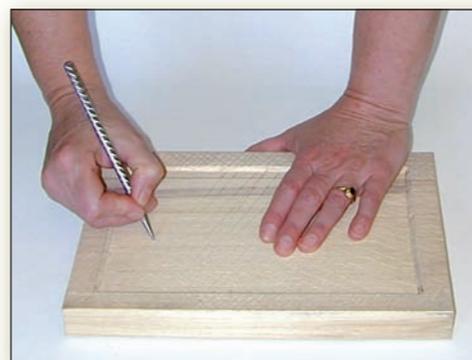
3. Finitions

Le travail au ciseau à bois permet une finition correcte. Il se peut toutefois que les angles ne soient pas nets. Il faut éliminer toutes les bavures de copeaux et arrondir les angles de la planche à la râpe. Finir au papier de verre.



4. Rayer le bois

Effectuer cette opération à l'aide d'une pointe sèche. La surface de la planche doit être rayée en croisant les hachures de façon à former des aspérités favorisant l'encollage. La lumière frisante de la photo p. 29 fait bien apparaître ces hachures.



NOTES SUR LE SYMBOLISME

La "cuvette" (Kovtcheg en russe)

Les écoles russes utilisent le terme Kovtcheg dont l'équivalent dans l'ancien testament désigne "l'Arche d'Alliance". Creuser la planche revient à lui constituer deux éléments en une seule opération : un encadrement naturel (dans sa propre masse et non surajouté) en même temps qu'un réceptacle. Ce qui l'assimile symboliquement au calice, au reliquaire, et aussi à la grotte.

L'encadrement a également pour fonction de circonscrire, protéger, rassembler et fixer. Le filet rouge qui encadre très souvent l'icône l'affirme encore davantage.



2. La planche est creusée et rayée à la pointe sèche

Dessin/écriture et trait contour

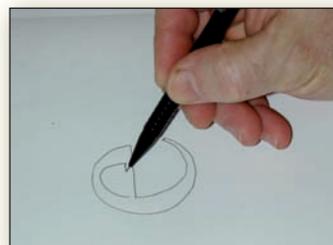
1. Le dessin/écriture ou graphisme

Lorsque nous écrivons nous utilisons sans nous en rendre compte la technique du contour. Le trait n'est pas construit, il est continu, linéaire, inscrit dans notre mémoire.

Aux Arts graphiques dans l'apprentissage du dessin de la lettre, certains maîtres demandent de faire l'exercice suivant : par un effort maximum de concentration, fixer toute son attention sur une lettre, par exemple un "e" d'une taille importante. La mémoriser au point de pouvoir s'en faire une représentation mentale. Lorsque celle-ci est bien inscrite dans la mémoire on doit pouvoir en faire une projection *imaginaire* sur le papier. Il ne reste plus alors qu'à contourner celle-ci.

e

"e" bas-de-casse en times
romain
corps 140



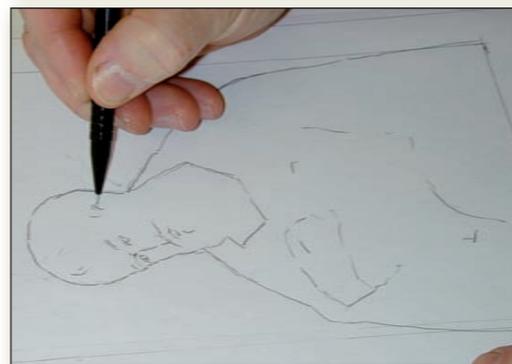
Réaliser cet exercice le mieux possible (avec le trait contour) sans toutefois craindre les erreurs.



Le résultat obtenu peut alors être corrigé par comparaison avec l'original en commentant pour soi-même les erreurs. Commenter les erreurs donne les solutions.

2. Le dessin de l'icône

Ce procédé technique peut être utilisé pour toute représentation. Dans le cas de l'icône il est idéal en ce sens qu'il convient très bien au mode de stylisation propre à l'iconographie. L'écriture (majuscule) est aussi une stylisation fondée sur les 3 formes primaires : cercle, carré et triangle et leurs combinaisons.



Après avoir tracé sur un papier léger les rectangles intérieur et extérieur de la planche, on commence selon le procédé du trait contour.

On peut voir ci-dessus deux étapes de réalisation du dessin. La deuxième étape fait apparaître certaines corrections.

Le report

3. Préparation du report

Le dessin achevé, il faut maintenant le reporter sur la planche.

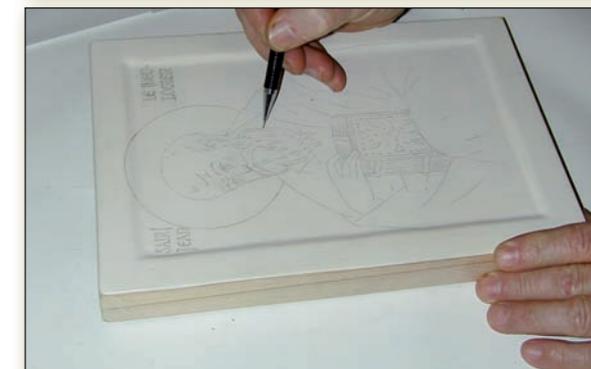


Noircir à la mine de plomb le verso de la feuille du dessin. Positionner correctement celle-ci sur la planche en la fixant à l'aide de ruban adhésif et reporter le dessin en repassant avec précision sur les traits. Utiliser pour cela la pointe sèche émoussée, le report sera plus net.



Si le dessin a été réalisé sur calque, utiliser la sanguine ou un crayon de couleur. Ainsi le dessin restera bien lisible.

Lorsque le report est effectué, vérifier le dessin et reprendre les imprécisions ou manques jusqu'à obtenir un dessin convenable.



Les corrections

1. Les corrections

Le dessin, quand bien même il semblerait correct, peut réserver des surprises au passage à la peinture. En effet, il se peut qu'il soit cohérent en temps que tel et faire apparaître des inexactitudes à la couleur.

Ce phénomène est bien connu des Maîtres et certaines corrections s'imposent lorsqu'une disharmonie est évidente.

Exemple : on peut observer sur un détail de l'icône de la Transfiguration (Galerie Trétiakov à Moscou), la correction du dessin des mains que s'est imposé Théophane le Grec. La liberté picturale, de cet exceptionnel iconographe du XV^e siècle, est allé jusqu'à laisser le premier dessin apparent.



2. La disharmonie

Il est important de veiller à la parfaite harmonie de l'aménagement des traits. Il faut savoir que la première ligne tracée sur le papier induit toutes les autres par un effet de simple logique. La stylisation iconographique a cette qualité de se déterminer d'elle-même dès le premier trait. Mais c'est ce qui fait aussi toute sa difficulté, car si la succession des traits ne respecte pas cette logique, des "faux traits" apparaissent très rapidement et participent alors de la disharmonie de l'ensemble. Les exemples qui suivent parlent d'eux-mêmes.

fig. 1

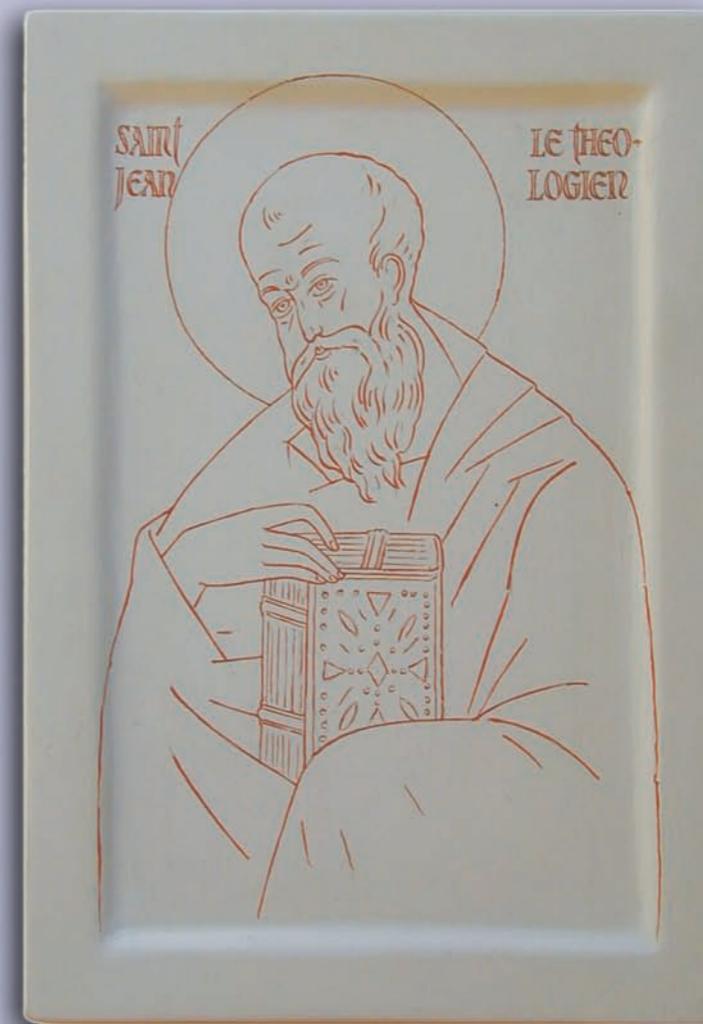


fig. 2



La disharmonie corrigée qui pouvait paraître toute relative chez Théophane, devient édifiante lorsque l'on compare deux détails d'icônes de composition très proches.

Celle de gauche (fig. 1), d'un iconographe de l'école de Stroganow dont la datation, selon les experts, serait de 1600 et, à droite (fig. 2), le Saint Jean de la crucifixion attribué à Maître Denys (1480). Nous voyons très clairement un travail qui, sans pour autant dévaloriser sa touchante naïveté, supporte assez mal la comparaison avec celui du grand Maître russe dont le savant dessin met en évidence l'harmonie parfaite à laquelle tout iconographe doit s'attacher. Le dessin de gauche est mou et les plis de vêtements, très approximatifs, *faussement* compliqués. Chez Maître Denys le dessin est ample et juste ; les plis *savamment* aménagés.



7. Le dessin est effectué, soit à la mine de plomb, soit au pinceau n°0 chargé de pigment ocre rouge dilué dans l'eau.

La gravure

1. Importance de la gravure

Certains iconographes refusent de *graver* le dessin. Nous insistons toujours sur le fait qu'en matière d'art sacré, pas plus que dans toute autre discipline, il n'y a, à proprement parler, d'interdiction ou d'obligation. Il est seulement, au regard de l'expérience des maîtres, préférable de faire ou ne pas faire ceci ou cela. À moins de prétendre être en mesure de se passer de cette expérience ou de s'estimer supérieur aux maîtres, on peut constater que les conseils qu'ils donnent reposent toujours sur une rigoureuse concordance entre la symbolique et la fonction logique du geste que l'on pose.

La gravure du dessin dans le *levkas* va permettre la pose de la couleur selon le principe fondamental de cette discipline : partir des ténèbres pour aller vers la lumière. En d'autres termes, on pose les teintes les plus sombres puis, progressivement, par superposition des teintes de plus en plus claires, finir par le blanc des lumières les plus intenses.

À la faveur de la gravure, les multiples passages de couleurs et glacis, le dessin (en creux) reste toujours visible. Celle-ci disparaît ou reste très discrète lorsque l'icône est achevée.

2. La pointe sèche

Cet outil doit être constamment réajusté (aiguisé ou émoussé) selon les besoins. Dans le cas de la gravure il faudra veiller à ce que la pointe soit parfaitement *tranchante* de façon à ce qu'elle morde le levkas correctement dans tous les sens. En revanche, cette même pointe est émoussée pour le report du dessin.

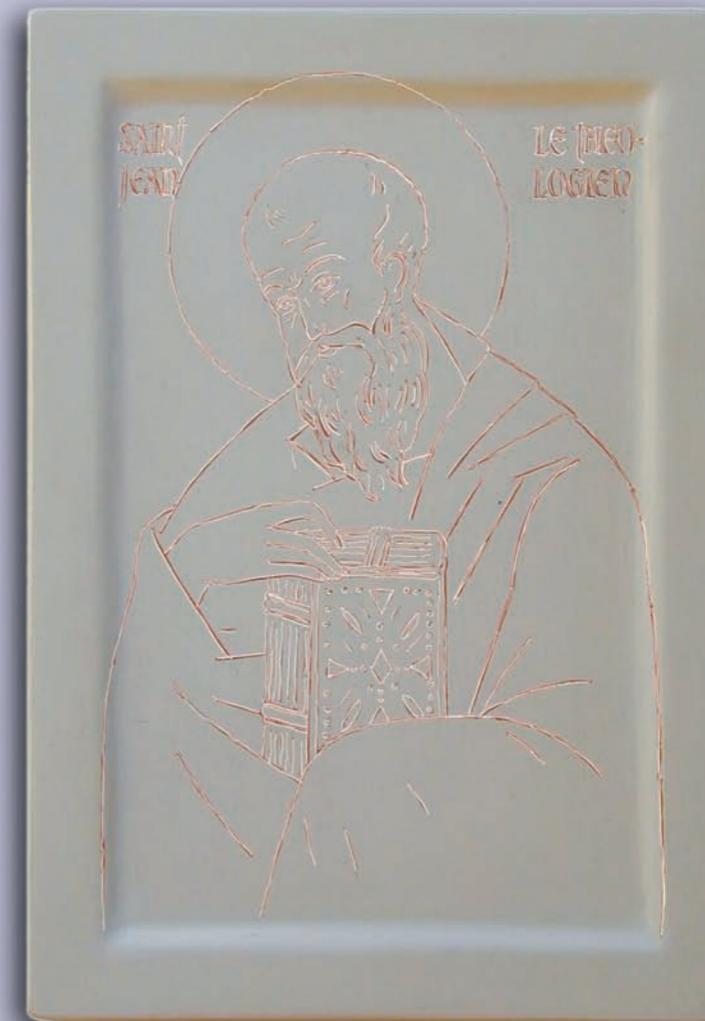
La remarque que nous faisons sur la pointe sèche vaut pour la plupart des outils que nous utilisons.

3. Conseils techniques

Il est important de maîtriser la profondeur de la gravure. Celle-ci ne doit être ni trop, ni trop peu profonde. Une simple rayure du levkas disparaît dès la première couche de tempéra. Un sillon trop profond restera très visible et gênant lors de la réalisation des traits au pinceau. La main doit rester légère (si l'outil est bien aiguisé). Pour ce qui est de notre exemple la pointe sèche est en acier, son poids suffit presque à obtenir la bonne profondeur.



Sur cette photo ou le document de la page suivante, on perçoit la profondeur de la gravure. Les résidus de levkas restent sur les bords du sillon. Il faut brosser la planche après cette opération.



8. La gravure bien effectuée se substitue au dessin.

Pose de la feuille d'or

1. Matériel

La pose de la feuille d'or est une opération très délicate. *Il est d'usage, dans les ateliers, de vérifier que l'étudiant ait acquis une bonne technique de dessin et de peinture avant de lui permettre de poser la feuille d'or.*

Matériel utilisé : le bain-marie, la colle de peau, un carnet de feuille d'or dit *adhésifou collé*, un porte mine (0,5mm), une pince typographique, un brunissoire en pierre d'agate, un pinceau, une lame parfaitement tranchante (Xacto) et une surface à découper (Cutting Mat).



2. La technique

Il n'y a pas qu'une seule technique. Chaque maître privilégie la technique qui lui convient et qu'il a expérimentée depuis longtemps. Le *tour de main* étant primordial et ne pouvant s'acquérir qu'avec une longue pratique, il nous paraît inutile de décrire une technique que nous ne connaissons pas. La technique présentée ici est le collage à la colle de peau et le brunissage à la pierre d'agate, telle qu'elle nous a été transmise.

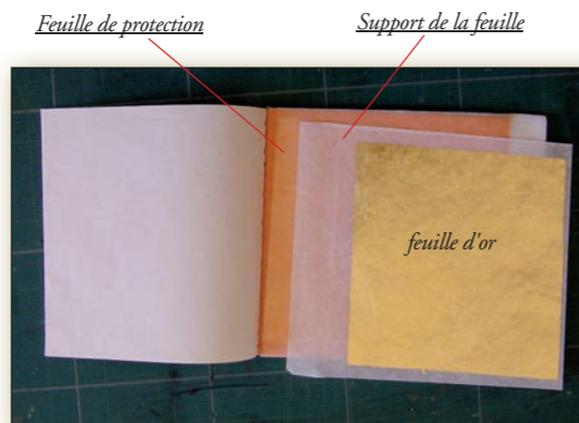
3. La colle de peau

La préparation de la colle est la même qu'à la page 30 (encollage) mais en plus petite quantité. Pour cet exposé nous avons préparé 1/2 cuillerée à café de colle. Lorsqu'elle sera gonflée d'eau et chauffée au bain-marie, il faudra rajouter 5 fois plus d'eau pour la rendre très fluide.



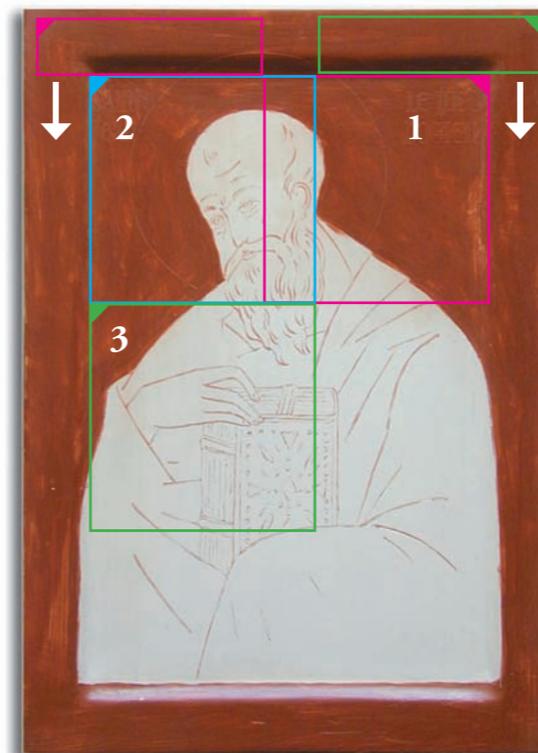
4. La feuille d'or

La feuille d'or se présente sous forme de carnet de 25 feuilles (80 mm x 80 mm). Ces feuilles de 22 carats ou moins, battues à la main, ont une épaisseur qui varie entre 1/7e et 1/10e de micron. Il est conseillé de s'exercer à découper la feuille pour la positionner sur les espaces à dorer.



5. Le positionnement des feuilles

À l'exception des miniatures, plusieurs feuilles seront nécessaires pour dorer (rehausser) l'icône. Après la pose, les contours des feuilles d'or restent toujours plus ou moins visibles. Il convient donc de les positionner sur l'icône de façon équilibrée. La technique la plus simple consiste à partir des coins supérieurs droit et gauche de la surface peinte (cuvette) et dorer toute la surface préparée à l'assiette à dorer. Ensuite dorer le cadre en même temps que le bord de la cuvette en partant également des coins supérieurs droit et gauche. Ainsi la répartition sera équilibrée et esthétiquement agréable.



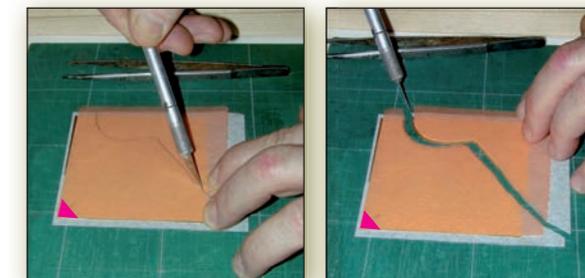
6. Détournement des formes

Ouvrir le carnet de feuille d'or. Enlever la première feuille d'or. Placer cette feuille sur le support de découpe (cutting-mat). Détacher avec soin la feuille ocre ou orange de protection. Elle va servir de calque pour déterminer la forme à découper. Placer ce calque sur l'icône, voir figure ci-contre (carré rouge 1) et effectuer le tracé comme ci-dessous.



7. Découpe de la feuille d'or

Ne pas oublier de retourner le calque (verso). Positionner celui-ci sur la feuille d'or à découper comme ci-dessous. Couper en suivant le trait de crayon. La lame doit couper comme un rasoir.



Note : il ne faut jamais perdre de vue que l'expérience ne s'improvise pas. Le cursus de l'iconographe n'échappe pas à une longue période d'apprentissage, avant d'espérer obtenir un résultat satisfaisant. Celui-ci suppose un processus logique qui s'inscrit dans le temps par un travail sérieux et soutenu. Cette évidence sera toutefois souvent rappelée tout au long de cet exposé.

8. Colle

Il faut procéder en étalant la colle sur l'espace de la forme préparée à l'étape précédente.

La pose de cette colle est très délicate car sa texture doit, pour permettre la pose de l'or, être ni trop liquide, ni trop sèche. Seule l'expérience donne le tour de main. Le *temps de la bonne texture*, avant séchage, ne dure que quelques secondes, de plus les conditions atmosphériques, l'hydrométrie, la température de l'atelier, entrent en ligne de compte.



9. Un conseil très utile

Comme nous venons de l'indiquer, de nombreux paramètres influent sur cette opération et il est difficile de décrire avec exactitude un *tour de main*.

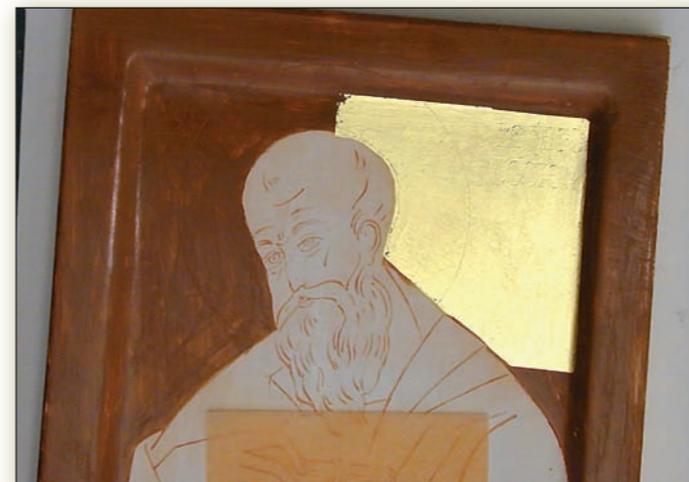
On peut toutefois signaler qu'en regardant la surface encollée en lumière frissante on doit voir une légère luminosité satinée. Si on perçoit un brillance, il est trop tôt pour poser la feuille, si la surface est mate, c'est... trop tard !

10. La pose

Lorsque la colle a la texture qui convient, il faut prendre très délicatement la feuille découpée à l'aide de la pince typo d'une main et deux doigts de l'autre. Retourner la forme dans le bon sens et positionner sur la colle. Elle doit tomber à sa place d'elle-même.



Passer avec une très légère pression la pulpe d'un doigt sur le support de la feuille pour assurer l'adhérence. Le support peut alors être soulevé pour libérer l'or.



Ces 4 documents illustrent la progression de la pose de la feuille d'or. Cette feuille est très fragile. Il faut prendre des précautions pour la manipuler et souvent retenir sa respiration afin d'éviter qu'elle ne s'envole.

Garder les chutes dans le carnet. Elles peuvent réparer certaines erreurs et trouveront toujours une place sur une autre Icône.

Conseils : *travailler avec méthode, ne pas encombrer le plan de travail, ne pas poser les doigts sur l'or.*

Inscriptions et encadrement

1. Les inscriptions

Nous n'avons pas souhaité établir un catalogue d'inscriptions, d'autres s'y sont employés. La raison en est très simple : il est d'usage de calligraphier ces inscriptions dans la langue du pays. Ainsi cette Icône recevra, du côté gauche du nimbe, le nom Saint Jean et de l'autre Le théologien en français.

Seuls les initiales MP OY destinées à la Vierge Marie - Mère de Dieu et IC XC pour Jésus-Christ, sont immuables.

Le graphisme : Pour notre part, nous avons choisi le caractère dit *Onciale*. Il nous semble le plus sobre. Mais ceci reste un choix personnel. À chacun de chercher son propre graphisme.

2. L'encadrement

Il s'agit d'un filet rouge qui contourne la planche. Le rouge de cadmium additionné d'ocre rouge se retrouve sur la plupart des Icônes. Très souvent, il faut ajouter du fiel de bœuf afin d'assurer son adhérence.

Exemple
d'Onciale

TURNEQUECLORJAIN
EXCELSISDÖNEQUEALL
CANITUR POSTMODU
DICITURORATIO DEIN
DESEQUITURAPOSTO
LUS ITEMGRADALIS
SIVEALLELUIA POST
MODUMLECTUREU
ANGELIUMDEINDEOF
PERTORIUSIDICITUR
ORATIO SUPEROBLATA
QUACÖPLETADICIT SACER

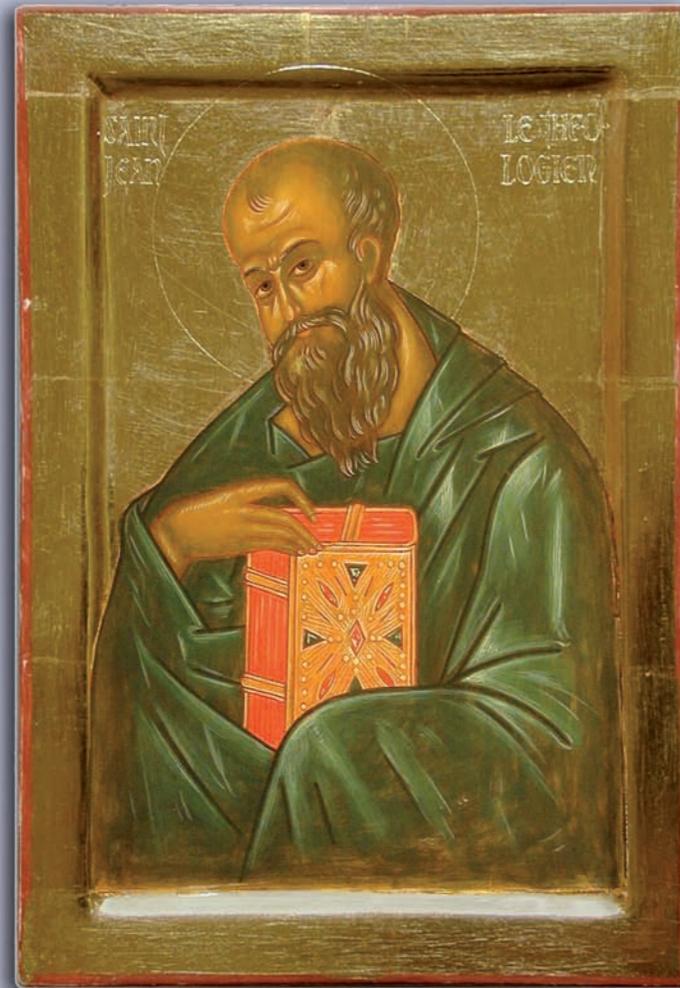
NOTES SUR LE SYMBOLISME

Écritures et encadrement

Une Icône n'est véritablement achevée qu'à l'inscription des initiales, noms et *intitulés* (titre).

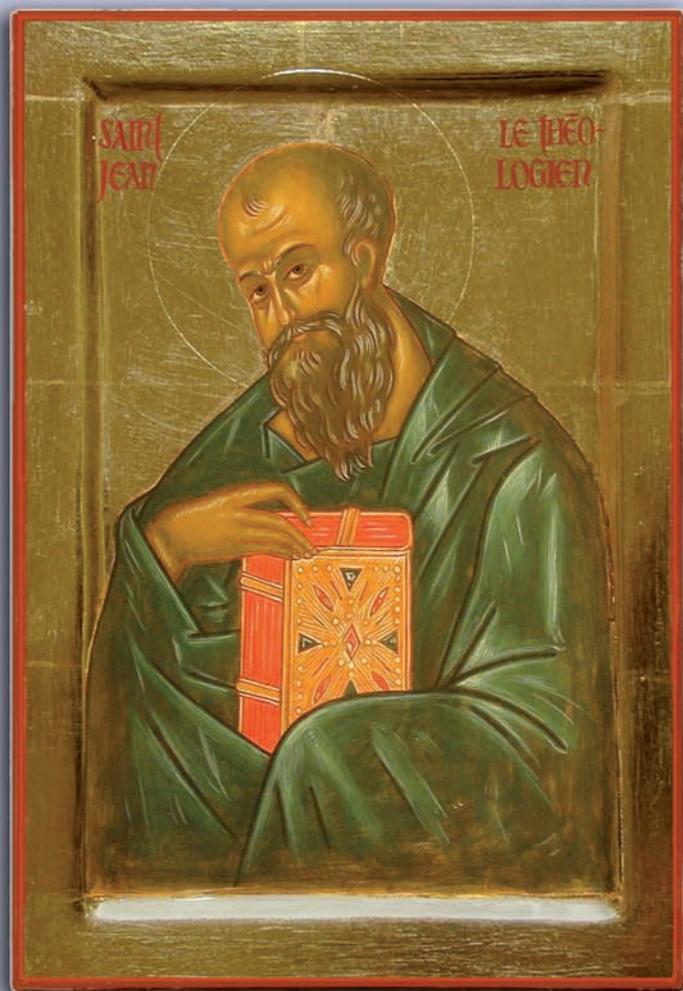
Ce point peut paraître étrange dans une époque où tout est banalisé, voir *profané* (au sens de rendre profane). On pourrait penser que l'image se suffit à elle-même. Il n'en est rien et il est du devoir de l'iconographe de se souvenir que l'écriture constitue la projection lisible du verbe. Or c'est bien du Verbe manifesté en Christ que nous attestons de notre foi et officions dans notre discipline. Autrefois, il n'était pas d'usage de bénir les Icônes (ceci doit être rappelé) parce qu'inscrire au pinceau et en rouge (symbole de l'Amour Divin et du feu de l'Esprit) le nom sacré, équivalait à une onction, une bénédiction. Ceci n'est pas sans rapport avec la *chrismation*.

L'encadrement, lui, se rapporte à la première étape du creusement de la planche. Il a donc, comme nous l'avons déjà mentionné, pour fonction, de circonscrire et protéger, rassembler et fixer. Le rouge réaffirmant la relation qui s'établit entre son symbole et la *Vérité* suivant ce que dit Saint Paul : « Nous n'avons aucun pouvoir contre la Vérité ».



17. Les lumières se précisent.





18. Les inscriptions et encadrements sont terminés.
L'icône doit sécher au minimum 2 semaines
avant d'être vernie.

Le vernis et l'olifa

1. Matériel

Le vernis nommé "olifa" était à l'origine (comme son nom l'indique) à base d'huile d'olive. Plus tard on utilisa de l'huile de lin. Cette préparation d'huile bouillie additionnée de siccatif (acétate de cobalt) comporte l'inconvénient de s'assombrir assez rapidement et le séchage est très lent. Les méthodes de préparation de vernis se sont affinées et de nos jours d'excellents vernis peuvent être utilisés sans l'inconvénient signalé.

Pour notre part nous n'utilisons que le vernis blanc mat contenant de la cire. Il est parfaitement compatible avec la tempéra et permet une patine à la main.



Matériel utilisé :
le vernis,
un pinceau
en poils
synthétiques
n°10
ou plus suivant,
la taille de l'icône,
de la térébenthine,
un chiffon.

2. Première couche

Passer une première couche légère en *tirant* le vernis avec le pinceau. Il faut s'assurer que la couche soit fine et uniforme. Laisser sécher 2 ou 3 heures cette première couche.

Cette première couche va pénétrer la tempéra et le levkas. Elle va *fixer* les couleurs. Il est possible qu'au séchage, celles-ci deviennent mates. Il s'agit uniquement de l'effet résultant de la cire. La deuxième couche et la patine vont rétablir la légère brillance satinée.

3. Deuxième couche

Une deuxième couche est nécessaire. Elle va couvrir la première (la fixation) et assurer une protection définitive de la peinture. La passer de la manière la plus régulière possible.



4. La patine

Après un séchage d'une heure, on peut patiner ce vernis. La patine lisse la surface et lui donne une brillance discrète. Procéder comme ci-dessus en lissant le vernis avec la pulpe des doigts sans jamais arrêter le mouvement sur le vernis. Se nettoyer souvent les doigts à l'aide du chiffon imbibé d'essence de térébenthine.

Point de vue de l'iconographe sur la genèse de l'icône

Ici, nous nous devons de susciter une réflexion sur la genèse de l'iconographie chrétienne. Nous connaissons certaines thèses fondées sur l'analyse artistique et historique voire même *scientifique*. Si ces thèses méritent une attention, il n'en demeure pas moins qu'elle ne peuvent en aucun cas inclure la *Cause* de la naissance de cette discipline sacrée.

Pour nous, iconographes, le regard que nous posons sur l'émergence et la *transformation* vers une représentation *parfaite et digne*, ne tient pas à une *évolution* artistique s'appuyant sur telle ou telle technique (ces techniques étaient connues et parfaitement maîtrisées). Elle tient davantage à une réalité spirituelle liée essentiellement à la voie ascétique particulière au premier siècle du christianisme. En d'autres termes, les saints des premiers siècles n'avaient aucune raison de se représenter eux-mêmes et la proximité de l'enseignement de Jésus-Christ ne rendait pas urgente la codification d'une représentation spécifique.

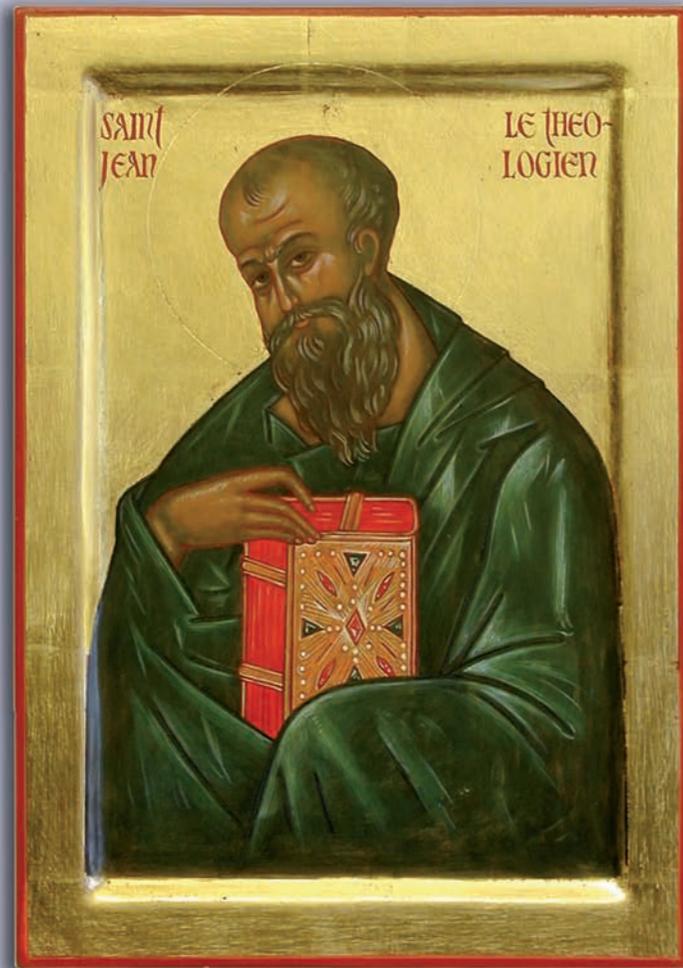
Il est donc tout à fait logique que l'éloignement dans le temps ait été nécessaire pour fixer des principes conformes à une *symbolique traditionnelle* chrétienne et à sa doctrine. Les signes et symboles que l'on trouve sur les tombeaux des premiers siècles ainsi que les premières représentations des catacombes ne font que confirmer ce que nous disons ; ils correspondent moins aux balbutiements d'une iconographie, qu'au rappel et à la confirmation du geste posé par le Christ lui-même (la Sainte Face et la légitimité de la représentation) qui va *Inspirer*, au cours des siècles suivants, une codification, aux Spirituels (iconographes) les plus dignes. C'est l'éloignement dans le temps qui a imposé, en premier lieu la fixation des évangiles et dans un second, l'écriture des Icônes (ce n'est certainement pas le fait du hasard si, à l'évangéliste et médecin Luc est attribuée l'origine de l'Icône de la Vierge Marie).

Cet enseignement silencieux s'avérait d'autant plus urgent que la *Parole* suscitait des interprétations parfois douteuses (voir certains textes apocryphes). Même si l'histoire démontre que la *représentation* n'a pas échappé à ces mêmes interprétations, les Maîtres iconographes ont toujours maintenu l'expression *la plus Vraie, Noble, Juste, Pure, Aimable, Honorable, ne se préoccupant que de Vertu et de Louange*, suivant le souci de Saint Paul.

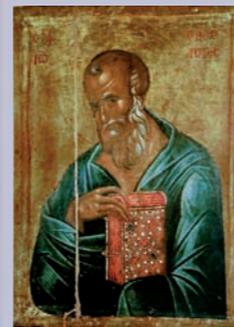
Nous rajouterons une brève réflexion sur la question des Icônes dites naïves ou populaires. Certains peuples ont développé des représentations qui nous apparaissent comme naïves. Nous pensons aux éthiopiens, aux coptes (égyptiens), mais aussi, aux celtes.

Ce mode d'expression très stylisé est intimement lié à la sensibilité et à la culture de ces peuples. Il est, du reste, beaucoup moins naïf qu'il y paraît et l'on aurait le plus grand tort de vouloir le *singer* en cherchant *naïvement* à l'imiter. Ce style ne s'improvise pas et ne peut nous servir de base esthétique ; il est d'ailleurs facile de constater que ceux qui se sont aventurés à l'imiter n'ont obtenu que des résultats affligeants. Pour ce qui est de l'art populaire, s'il présente un grand intérêt, cela tient à ce qu'il dérive d'une iconographie beaucoup plus *savante* et ne peut, pas plus que le précédent, constituer une base à l'étude (opérative) de l'iconographie. Du reste, la même remarque vaut pour les magnifiques *peintures à l'aiguille* (la broderie). Elles fourmillent cependant d'informations, du fait qu'elles ont été réalisées sur la base d'une iconographie absolument orthodoxe.

Les réflexions et études qui suivent alterneront avec les réalisations de notre atelier des deux Saints Jean. Il nous paraît évident que celui qui a la prétention de transmettre, s'oblige à se mettre lui-même "en danger", en exposant le fruit de sa propre expérience.



19. L'Icône est achevée. Celle-ci exprime esthétiquement et spirituellement ce que nous entendons par *imitation* de l'original et non pas copie.





Saint François d'Assise (AD 1997) 18 cm x 28 cm

De la non-perspective en iconographie

Depuis longtemps nous observons l'obstination avec laquelle certains affirment le concept de perspective inversée et sa conséquence séduisante de points de fuites qui convergent vers le cœur du fidèle. Cette idée, qui voudrait apparaître comme (théo)logique, ne se vérifie jamais chez les grands Maîtres pour la bonne raison qu'elle est fautive. De ce point de vue nous regrettons qu'il y ait, chez certains, la tentation de la *formule* pour elle-même sans vérifier l'exactitude et le bien fondé de celle-ci...

La restitution, tout autant que l'inversion de la vision ordinaire du monde, se situe aux antipodes de la préoccupation iconographique.

Nous avons dit et répété ailleurs que la règle affirme la rupture ou mieux l'abandon de cette vision ordinaire, ce n'est pas pour l'envisager en l'inversant. De plus, une *inversion* ne peut en aucun cas constituer un principe authentique mais plutôt son contraire...

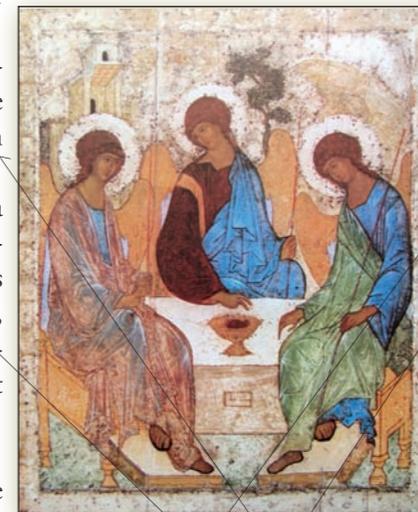
Dans son ouvrage sur l'icône, le Père Daniel Rousseau reprend cette *théorie* à son compte et plus précisément à propos de l'icône de la Sainte Trinité d'Andreï Roublev. Pour soutenir son raisonnement il observe que les tracés des pierres rectangulaires sous les pieds des anges, des sièges et de la table reposent sur un principe d'inversion de perspective dont les lignes de fuite convergent vers le fidèle. Cette déduction, laisse, curieusement de côté le bâtiment du haut de cette composition dont le schéma réduit à néant cette théorie, mais il y a plus grave. En admettant que l'on cherche les points de fuite de la partie inférieure de l'icône, on peut voir qu'ils se situent sous l'icône et très très

loin au-delà de la surface de cette dernière ; ce qui va à l'encontre de la thèse développée. De plus, les côtés des sièges et des pierres sont pratiquement parallèles, par conséquent les points de fuite sont indéterminables.

Autre chose : si nous devons nous en tenir à un principe très élémentaire de lignes de fuite qui convergent vers le cœur du fidèle, leur point de fuite unique devrait se situer plutôt vers le centre optique de l'icône ; les tracés seraient à n'en pas douter assez cocasses. Ne perdons pas de *vue*, pour ce qui est de l'image et jusqu'à preuve du contraire, que nous avons affaire à un principe optique. C'est la vue, l'apprehension immédiate et naturelle que l'on sollicite et non... les circonvolutions cérébrales voire... les pieds...

Les principes élémentaires de la *composition* reposent sur des automatismes psychologiques qui imposent tout naturellement au spectateur une attirance vers le centre optique comme point de départ de la lecture (d'une image).

Remarque : le centre optique de cette icône est... la coupe...



La confusion provient d'une mauvaise interprétation du terme qui était utilisé par certains maîtres : le *retournement*. Ce *retournement* chez les iconographes doit évidemment s'entendre dans le sens de *métanoïa*.

Nous avons là l'exemple caricatural et l'inconvénient d'une approche spéculative de l'iconographie. L'élaboration de théories peut faire illusion pendant un temps, mais s'effondre à la première confrontation avec l'expérimentation. Certains érudits ne peuvent s'empêcher de penser à la place des Maîtres

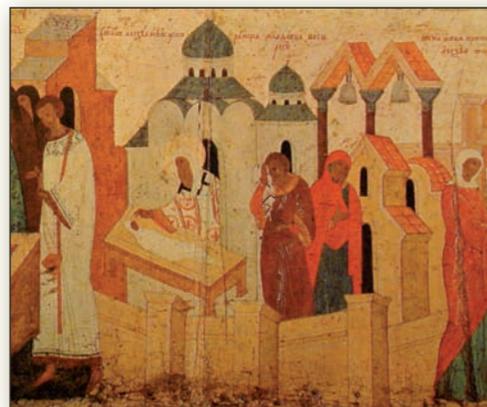
en leur prêtant leurs propres intentions. Combien de théories de cette sorte ont ainsi été élaborées sans aucune vérification sérieuse !

Du reste, ce n'est pas le seul cas de jeux intellectuels absurdes, qui malheureusement, se répètent d'échos en échos parmi le cercle des conférenciers professionnels. Que ceux qui doutent de ce que nous affirmons aient la curiosité d'appliquer le pseudo-principe d'inversion de la perspective à une composition iconographique ; ils comprendront très vite ce que nous venons de dire !

L'iconographe, et cela depuis l'origine applique en toute chose la règle spirituelle de l'abandon du monde sans perdre de vue qu'il est issu de celui-ci. Il sait, par exemple que, comme dit Saint Paul : « c'est le psychique qui paraît d'abord puis le Spirituel. Ou encore : on est semé corps psychique, on ressuscite corps spirituel ».

Nous voulons dire par là que la représentation spirituelle s'affranchit des apparences qui peuvent faire illusion (sans les ignorer pour autant) et les transforme ou les transfigure pour en exprimer la Cause.

De cette façon nous pouvons affirmer que chercher des lignes de fuite dans l'icône nous renvoie à cette sagesse mondaine, cette intelligence des intelligents. La tentation est forte de tenir des raisonnements pour apparaître savant. Pour exemple : la thèse souvent émise selon laquelle les anciens ignoraient la perspective reflète la méconnaissance d'un certain regard. Les anciens, tout autant que l'enfant, n'ignorent nullement que ce qui est près, est plus grand que ce qui est loin. Restituer la réalité ne correspond à rien d'élevé pour celui qui



s'avance dans la voie spirituelle. De plus, comment pourrait-on inverser ce que l'on ignore ?

Nous encourageons les zéloteurs de la perspective inversée à chercher les lignes de fuites sur le détail de l'icône représentée ci-dessous...

Profitions de cette réflexion qui répond à certaines interprétations très spéculatives, pour faire observer qu'il paraît assez contradictoire de laisser penser, nous l'avons entendu maintes et maintes fois, qu'une iconographie contemporaine serait à venir et se réclamer en même temps du respect de la Tradition.

Écoutons donc le Maître iconographe Denys, moine de la Fourna (vers 1730) : « ... Je n'ai donc pas voulu cacher mon talent, c'est-à-dire le peu d'art que je connais, m'efforçant d'imiter, autant qu'il m'était possible, le fameux maître Manuel Panselinos de Thessalonique. Après avoir travaillé dans les églises admirables qu'il a ornées de peintures magnifiques dans la montagne sainte de l'Athos, ce peintre jeta autrefois un éclat si brillant par ses connaissances dans son art, qu'il était comparé à la lune dans toute sa splendeur. Il s'est élevé au-dessus de tous les peintres anciens et modernes, comme le prouvent encore évidemment ses peintures sur mur et sur bois. C'est ce que comprendront très bien tous ceux qui, possédant un peu la peinture, contempleront et examineront les œuvres de ce peintre... »

Chez Denys de la Fourna, outre l'immense respect qu'il voue à Manuel Panselinos, nous saisissons le sens de son enseignement et la rigueur qu'il imprime à son exigence de qualité dans l'imitation (ce qui ne veut pas dire la copie) du

Grand Maître. Il ne s'interroge nullement sur l'actualisation de l'icône mais sur la connaissance dans la sagesse, autrement nommée Science Sacrée. Pour le reste, les questions de style, de sensibilité contemporaine voire de créativité, c'est le domaine de l'art profane.

Il faut prendre garde à ce que nos intentions novatrices contemporaines ne proviennent pas d'une frustration de la créativité, d'une pratique par défaut ou d'une incompréhension de ce qui est d'ordre spirituel.

Sachons aussi que, particulièrement de nos jours, se refermer sur l'iconographie, en se privant d'explorer d'autres formes artistiques, c'est prendre le risque de verser dans des tentations réformatrices. Nous conseillons toujours aux étudiants de ne pas se priver d'expérimenter d'autres voies artistiques profanes afin de soulager une certaine compression de l'âme, due aux rigueurs de la discipline. En exerçant son goût de la créativité dans un domaine proche de sa sensibilité, on préserve l'iconographie qui doit impérativement rester fidèle à la tradition. De cette manière on comprend mieux qu'il n'y a pas lieu d'appliquer des recettes profanes à une discipline spirituelle.

Ajoutons qu'un peu de simplicité (qui est le contraire de la médiocrité) dans la technique et plus de rigueur dans la connaissance ne peut qu'être salutaire à l'iconographie contemporaine, du moment qu'elle ne s'écarte pas de l'église et de la foi qui l'anime.

Cependant, l'iconographe doit être vigilant et responsable de son art quand l'institution démontre elle-même, au cours de son histoire, qu'elle peut rester très fragile face à certaines dérives. L'enseignement de Denys atteste de sa connaissance et se vérifie en son œuvre. Rédiger de beaux textes lyriques sur l'icône est une chose, se confronter à cette discipline avec rigueur et sérieux, afin d'en développer la maîtrise, en est une autre...

Et pour répondre à un argument qui tend à laisser penser qu'il serait préférable d'avoir une iconographie très discutée (voire médiocre) plutôt que des reproductions collées, (argument que nous avons entendu récemment dans l'orthodoxie même), nous ferons remarquer avec fermeté que rien n'empêche de développer une iconographie parfaite et digne (selon la prière de l'iconographe). Accepterait-on qu'un chœur chante faux, qu'un prêtre bafouille son texte, que l'odeur de l'encens soit insupportable, ou même au plan profane, qu'un artisan fasse mal son travail, etc... Entre la médiocrité et la reproduction collée, nous choisissons une autre voie : le travail bien fait, le sérieux et le respect de la Tradition ; partant du principe que nous a enseigné notre maître : « On n'a jamais aucun mérite à faire ce que l'on est capable de faire ». Ce qui implique de ne point se satisfaire du niveau que l'on pense avoir atteint.

L'icône applique et exprime à la lettre cette folie en Christ qui constitue l'essence même de la voie chrétienne. Mais c'est seulement au regard du monde que cette folie apparaît comme telle. Alors pourquoi composer avec ce monde...

Après avoir rejeté jusqu'au soupçon d'une théorie de la perspective inversée comme de l'ombre portée, voire les manies de techniques à la goutte quand ce n'est pour d'autres à la louche, il devient plus opportun de vérifier ce que signifient : la manière de représenter l'architecture, le sens qu'il faut donner aux ouvertures étroites et sombres, au voile rouge suspendu entre deux édifices, etc, mais aussi s'attacher à développer des harmonies de couleurs sobres et justes sans oublier la recherche d'équilibre de la composition.

Les Styles

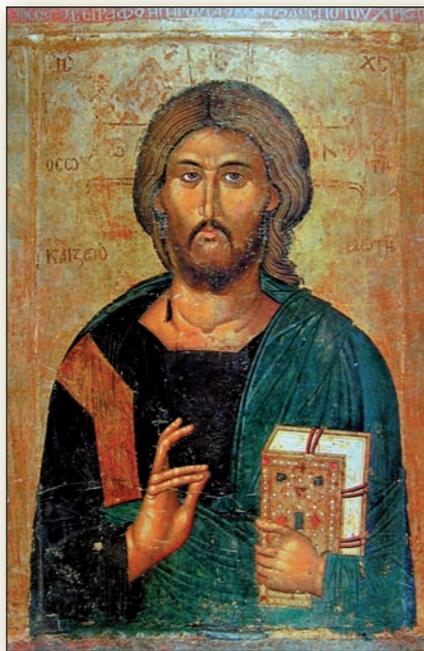
Un faux problème !

On nous pose systématiquement la question du style que nous enseignons. Disons-le sans aucun détour, cette question ne doit pas faire l'objet des priorités de l'iconographe.

Nous n'ignorons évidemment pas que l'histoire de cette discipline, au cours des siècles, à la faveur de l'expression graphique des diverses sensibilités ethniques, voire des *dégénérescences*, nous laisse en héritage une pluralité de styles et d'écoles qu'il est, bien entendu, intéressant d'étudier.

Cela ne veut pas dire que l'on doive se poser la question : « Vers quel style dois-je me tourner ? ». Mais... celle-ci nous paraît, malgré tout, d'autant plus intéressante, qu'elle s'apparente plus généralement à ce que l'on signifie comme les *différentes écoles spirituelles*.

Considérer les multiples styles iconographiques comme un catalogue établi par des historiens de l'art, s'inscrit dans un mode de pensée spécifiquement contemporain. Ce qui nous apparaît, de nos jours, comme des styles particuliers, au regard des investigations et des curiosités, ne pouvaient pas constituer, pour les Maîtres, des préoccupations d'ordre intellectuel (au sens universitaire du terme). Le fondement pédagogique des Maîtres s'est toujours appuyé sur les *archétypes* issus de l'expérience picturale (le métier) et spirituelle des *Très Grands*. Lorsque nous utilisons ces derniers termes, nous faisons allusion aussi bien aux Maîtres iconographes, qu'aux Pères de l'Église. L'exemple présenté ci-dessus attribué au Métropolitite Jovan le Zographe daté de 1354, entre dans cette catégorie des



archétypes tout autant que la célèbre Vierge de Vladimir (voir p. 12, fig. 1) qui, comme son intitulé ne l'indique pas, est d'origine grecque.

Ce que nous voulons indiquer par là, c'est qu'à certaines époques, probablement entre le X^e siècle et le XVI^e siècle, les techniques ne faisaient qu'une. Ce n'est que par la suite qu'on a pu distinguer un style slave, d'un style byzantin.

Cette distinction est d'autant moins intéressante qu'elle s'effectue sur la base d'exagération dans le traitement pictural. Les écoles slaves ont développé les *flaques* jusqu'au *maniérisme* et les byzantins les surfaces opaques et la technique des traits en hachures pour les chairs.

Cependant les Maîtres les moins contestés restaient fermes sur ce qui pourrait apparaître de nos jours comme une synthèse subtile et intelligente de ces deux techniques. Nous pensons à Théophane le grec et son élève Andreï Roublev : un grec, un russe.

On peut noter que s'il y a une très nette différence de style entre le Maître et son éminent élève, leur technique est semblable. Le Grec et le Russe ne s'opposent pas sur ces questions, pas plus que sur d'autres d'ailleurs.

Un cas très particulier se distingue, c'est celui d'Ouchakov à la fin du XVII^e siècle. Et ce n'est pas pour le *meilleur*. Ouchakov, tout en gardant les schémas traditionnels, penchait vers la peinture religieuse occidentale. Il a probablement combattu cette attirance en développant un *maniérisme* très pénible. Sa réputation tient beaucoup plus à une espèce d'orgueil figé sur un choix pictural hybride, qu'à un génie créatif.

Il est assez surprenant de constater ceci : considéré comme l'initiateur d'une *dégénérescence* iconographique, il a su perpétuer autour de son œuvre et son école, une sorte de *prestige à rebours* qui nous étonnera toujours.

Il y aurait sans aucun doute une étude psychologique à effectuer sur la base de cette constatation ... mais ce n'est pas notre propos.

Le qualitatif

Pour revenir à des préoccupations plus sérieuses, la question des styles doit pouvoir se résoudre assez simplement si l'on s'en tient aux *fondamentaux* (comme ont dit).

En observant les époques qui nous ont précédés, nous nous apercevons que l'encadrement des métiers par des confréries dignes et respectueuses de ce qu'il peut y avoir de mieux pour l'être humain, garantissait une certaine vigilance sur des principes éprouvés et sûrs. Tout ce qui nous est parvenu à ce jour s'inscrit dans un registre qualitatif. On ne demandait pas à celui-ci ou celui-là si les proportions choisies pour la construction de tel ou tel édifice lui convenait, ou si le bleu du vêtement du Christ était compatible avec son humeur ou son goût particulier.

Des principes d'harmonie générale, reposant sur des données et une symbolique universelles, encadraient et contenaient certains débordements. De nos jours, l'absence de critères raisonnables est devenue la règle. « Tous les goûts sont dans la nature ! », résume parfaitement cette descente, puisque cette expression semble bien *faire l'impasse* sur... le mauvais goût.

Certains principes élémentaires, véhiculés par les métiers anciens, évitaient justement à l'individu de se perdre dans le mauvais goût et même, tout simplement, de se poser des

questions de goût. La meilleure preuve (par *soustraction*) de ce que nous venons de signaler, c'est la férocité avec laquelle les antiquaires et les collectionneurs ont pillé les campagnes des merveilles que détenaient, il n'y a pas si longtemps encore, des gens simples, des paysans, en estimant, sans doute, que ceux-ci ne connaissaient pas la *valeur* de ces œuvres, donc n'en étaient pas dignes. L'argument, s'il peut paraître juste à certains, sert de prétexte assez discutable. On n'en ignore pas moins les *intentions* et les conséquences.



Un autre témoignage de ce *qualitatif* qui nous tient à cœur, c'est le vêtement dit *traditionnel* ou *folklorique*. On ne demandait pas à l'individu ce qu'il pensait de telle coupe, de tel motif ornemental ou des différents éléments et accessoires de ces chefs-d'œuvre.

L'exemple, ci-contre, ce costume traditionnel serbe, atteste de cette qualité indiscutable. Nous devrions, nous, iconographes, nous inspirer de cette dignité, cette vraie élégance. Nous sommes là, bien entendu, aux antipodes d'une conception de la *mode*. Le vêtement traditionnel atteste aussi de ce sens aigu du rituel et du sacré, jusque dans les activités les plus ordinaires.

Copie et Imitation

Dans la continuité de ce qui vient d'être dit, nous devons aborder la différence que nous faisons entre *copie* et *imitation*.

Évidemment, il est toujours possible de travailler en *aveugle* sans se poser la moindre question ou réduire sa réflexion à la simple copie. Le risque en est de figer l'art sacré au plan émotionnel, car l'insatisfaction de la reproduction cherche nécessairement une compensation psychique.

la forme générale rectangulaire (étirée sur les angles et rouge) sur laquelle se superpose la mandorle.

Du sens de la perfection à l'exemple de la pierre précieuse

Il y a un autre aspect qu'il semble nécessaire de porter à notre vigilance. Il se rapporte à ce que nous avons dit à propos de la symbolique des couleurs. Toute la démarche iconographique tend à s'orienter vers l'ultime but de notre quête (qui est celle de tout chrétien), à savoir, le *dépassement* de soi ou mieux la *transmutation-transfiguration* de notre propre être. Pour nous, bien entendu, cette tension, doit s'entendre dans le sens de l'accomplissement et de la Maîtrise (la Connaissance) de notre Discipline Sacrée.

Si nous devons utiliser une image - ce qui est la moindre des choses en iconographie - nous dirions ceci : la parfaite transparence, affirmée sur cette Icône, en même temps que l'accent mis sur la brillance, les sphères célestes, le monde subtil, l'intensité du feu Divin, concourent à l'apparenter *symboliquement* à la nature même de la pierre précieuse, pierre précieuse par excellence : le diamant⁽⁴⁾.

C'est ainsi que l'iconographe, conscient de la démarche qui doit être la sienne, doit attester du sens qu'il en donne, de toute son énergie, du peu de talent qu'il a reçu en cheminant contre vents et marées vers la perfection... quand bien-même il s'en trouverait indigne.

Cette Icône du Christ en Gloire est en quelque sorte l'ultime expression de l'Icône du Christ. Du reste, le texte placé sur le Livre (se rapportant à l'apocalypse de Saint Jean) « Je Suis l'Alpha et l'Oméga, le Principe et la Fin » souligne que nous est livré un mystère : celui de l'Origine en sa Cause et

(4) On peut faire observer que le diamant est un combustible parfait. Ce qui atteste de la relation qui s'instaure tout naturellement entre son symbolisme de perfection, et la lumière (le feu). C'est aussi ce qui doit faire comprendre qu'il n'est pas convenable de surajouter des pierres précieuses pour enrichir les Icônes.

la Fin, envisagée sans aucun doute, comme Véritable... Commencement...

Quand la Sainte Face constitue la clé de la *représentation* voulue par le Christ lui-même, celle du Christ en Gloire exprime la réponse Inspirée de l'iconographe, adressée au Christ. Il est donc tout naturel que cette dernière se situe au-dessus des Portes Royales.

Elle réaffirme ce que l'on doit entendre, en terme de métier, par perfectionnement. Pour notre part, de cela-même nous sommes convaincus, tout comme de la nécessité impérative de fuir la médiocrité sous tous ses aspects.

Cette Icône constitue, *par nature*, comme l'obligation qui nous est faite : le diamant souffrirait-il la médiocrité ?

La voie iconographique la plus authentique ouvre sur cette perspective. C'est une des raisons qui nous permet d'affirmer (en réponse à ceux qui s'abandonnent dans la recherche débridée des *phénomènes miraculeux*) : notre Tradition et Discipline Sacrée est Miraculeuse en Soi. Par voie de conséquence toute Icône réalisée en *Connaissance de Cause* et dans l'Esprit de la Tradition est Véritablement Miraculeuse. Le Miracle ne passant pas obligatoirement par l'attestation de *phénomènes spectaculaires*. Le Vrai Miracle reste discret et n'est pas *livré* aux marchands du temple.

Il y aurait encore, sans aucun doute, beaucoup à dire sur l'Icône du Christ en Gloire, tant son symbolisme est riche et profond. La réflexion demeure ouverte...

Les Portes Royales ou l'Annonciation

Dans l'Église orthodoxe, l'iconostase comporte normalement 3 portes : les portes Nord et Sud habituellement attribuées aux deux archanges Michel et Gabriel et les portes centrales à deux battants dites Portes Royales.

Dès les premiers siècles, ces dernières expriment symboliquement l'Annonciation à la Vierge Marie (ci-dessous : Portes Royales bulgares du XVI^e siècle) et tout ce que suppose celles-ci dans la doctrine chrétienne, cela, même lorsque la représentation est réduite à sa plus simple expression, c'est-à-dire une tenture, voire... le vide.

Au cours des siècles, il a été admis de rajouter sur ces portes des représentations variables : les Pères de l'église fondateurs des liturgies ou les Évangélistes.

Il est intéressant d'observer que, progressivement, l'Annonciation qui elle, est obligatoire, a diminué au profit des autres représentations.

Il nous paraît utile aujourd'hui de rappeler la règle iconographique indissociable de la théologie orthodoxe en ce qu'elle pourrait répondre à certaines interrogations sur la place de la femme dans l'église, voire dans la société.

Du féminin et du masculin

Indépendamment des coutumes, des préjugés et des mauvaises compréhensions de ce qui est d'ordre spirituel dans une société (de type) *Traditionnelle*, dont la part du jeu ou mieux, de la *théâtralisation sacrée*, échappe complètement à notre sensibilité contemporaine, nous devons réfléchir avec simplicité et sérieux sur ce que tout cela signifie.

À force de nier (par ignorance) la subtilité des anciens et vénérer la pensée cartésienne et matérialiste, on a pétrifié la vérité en tronquant le sens des mots. Ainsi, le féminin est devenu exclusivement la femme et le masculin, l'homme. En descendant un peu plus dans l'ignorance, et par cet effet d'in-

version des symboles si spécifique à la mentalité moderne, le sens du complémentaire : féminin et masculin se fige de plus en plus dans la stricte sexualité.

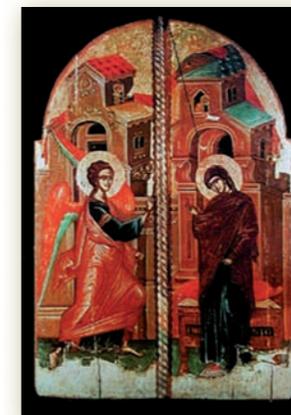
D'autre part, le fait d'affirmer, ce qui est juste, qu'il y a en chaque individu une part plus ou moins dominante de féminité ou de masculinité n'implique nullement la sexualité qui est liée, elle, à la nature même de l'individu⁽¹⁾ : homme ou femme. Il faut ajouter à ce propos que (par Grâce Divine) la part de féminité et de masculinité en chaque individu équi-

libre et tempère la dominante et nous évite ainsi de sombrer dans l'animalité la plus primaire. La meilleure preuve en est ce qu'on peut observer lorsque, par un effet de dégénérescence d'une société ou d'incompréhension de données d'ordre *Traditionnelles*, on fige l'homme dans l'exclusive masculinité et la femme dans l'exclusive féminité. Le résultat de cette *animalisation* de l'être humain conduit à des comportements et des actes de barbaries indignes. C'est bien ce que, malheureusement, l'actualité nous apprend... et curieusement par un autre effet de balancier, l'homme a de plus en plus tendance à humaniser l'animal... étrange, tout de même !

Si ces remarques vont à contre-courant des tendances de nos sociétés modernes, c'est que l'on est incapable de distinguer les sinistres effets de modes, aussi bien que les ignorances, de la simple évidence.

Le pseudo principe d'évolution (tout autant que sa négation aveugle) ajoute un peu plus à la confusion.

(1) Les cas d'exceptions n'y changent rien. Faut-il rappeler sans cesse ce principe ancien et très sage : la règle comporte nécessairement, en elle-même, des exceptions. Ainsi c'est l'exception qui confirme la règle, mais l'exception ne peut en aucun cas constituer une règle. Rompre avec ce principe c'est se détourner de la vie même et compromettre l'équilibre «naturel».





Les Portes Royales (Annonciation)
(AD, 1988, 114 cm x 136 cm)

Le monde (et même l'univers en son indéfinie totalité) et tout ce qu'il comporte de visible et d'invisible, est évidemment soumis au *changement*, c'est même ce qui en fait sa spécificité. Cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait évolution au sens où on l'entend ordinairement : le concept de perfectionnement de la Création.

D'ailleurs, rien ne permet d'affirmer un sens évolutif ou involutif (de même pour l'espace-temps en sa linéarité) excepté pour ceux qui n'envisagent que l'apparence des choses.

Le sens que l'on donne à l'idée de début et de fin est une convention momentanée, éphémère, mais nécessaire. Dans l'absolu, rien n'indique où se situent ce début et cette fin et s'il y a un début et une fin. C'est uniquement au regard de notre *manifestation* ici-bas qu'on peut les *imaginer* et tenir compte de cette séquence particulière et **UNIQUE EN SOI**⁽¹⁾.

La Femme et les Portes Royales

Pour revenir au sens des Portes Royales et après avoir de nouveau affirmé que l'Annonciation en constitue le symbole, nous devons comprendre que l'entrée dans le sanctuaire s'apparente à cet instant inouï où l'archange Gabriel prononce la parole qui va *déterminer* le miracle de la génération divine.

L'inimaginable possibilité d'enfanter dans la virginité par annonce de l'Archange/messager et la libre acceptation de Marie nous invite à penser que, par Providence Divine, le Créateur entreprend de confronter l'homme, pour son salut, à l'ultime possibilité de manifestation de sa miséricorde, l'in-

(1) Cette séquence unique en soi, sur laquelle on ne peut revenir, exclue, absolument et logiquement, toute idée de réincarnation. Ce qui peut faire illusion pour certains, c'est l'ignorance d'un principe élémentaire spécifique à notre nature humaine : les affinités. Nous ne vivons pas dans un monde cloisonné, compartimenté. Le temps et l'espace peut s'envisager comme "capillaire". Certains sentiments de familiarité au regard de certaines époques ou même d'individus particuliers ne tiennent qu'à ce principe d'affinité. Le reste est le produit de l'imaginaire et du goût pour les phénomènes.

carnation de son *propre Verbe*. Et c'est à la femme qu'il revient naturellement de poser l'acte salvateur.

Pour l'exprimer simplement nous dirons que Marie en mettant au monde le Sauveur devient elle-même les Portes Royales ; ces Portes qui donnent accès au Sanctuaire signifient alors les portes de l'*Église intérieure* (intemporelle, spirituelle), le Saint des Saints.

Bien entendu ce miracle exceptionnel n'a pu s'opérer qu'en vertu de la pureté native de cette jeune femme. Il n'en demeure pas moins qu'elle symbolise la femme/mère par excellence et qui plus est, la *Théotokos* (Mère de Dieu). Sa virginité qui semble jeter le doute dans les esprits cartésiens et même chez certains croyants, n'étonne pas plus le Sage que la faculté de guérir ou même ressusciter les morts. Le miracle, s'il est (sur)naturel, n'est pas (non)naturel. Du reste, si l'on est un temps soit peu sensible et éveillé, on doit admettre la vie comme premier miracle.

En même temps que nous exprimons cela nous balayons la conception absurde et dangereuse de l'infériorité native et fautive de la femme et nous affirmons le principe ancien, curieusement oublié, de la fonction qui revient à chacun dans le rituel sacré.

Quitte à nous attirer des foudres, nous pouvons dire très simplement (par Principe) qu'il n'est pas nécessaire à la femme d'accomplir les actes rituels parce qu'elle est, *par nature*, plus proche de son Créateur. Elle donne la vie et garde invisiblement le Sanctuaire (pensons à ces femmes russes qui, malgré les persécutions, continuaient à maintenir la foi sous le régime soviétique). Et nous rappellerons que l'année liturgique commence par la Nativité de Marie et s'achève, pour ainsi dire, par sa Dormition.

L'homme lui, étant privé de ce rapport immédiat et porté *par nature*, davantage vers l'action, doit, pour s'approcher du Principe divin, poser des actes rituels qui lui sont dictés par



Abbé Pierre (Henri Grouès)
(AD, 2007, 16,5 cm x 11 cm)

De la responsabilité de l'iconographe

Il nous paraît comme aller de soi de conclure cet ouvrage sur cette part qui revient à l'iconographe et elle est plus importante qu'il n'y paraît. Celui-ci porte la responsabilité de son art face aux hommes et face à Dieu. Il doit veiller à la légitimité des demandes qui lui sont adressées (tout autant qu'à la qualité de son labeur).

Les maîtres insistent, dans leur enseignement sur cet aspect plus discret, mais néanmoins primordial, car si l'iconographe peut répondre très évasivement aux recommandations de l'institution, il n'en va pas de même, face à Celui qui fonde sa légitimité.

C'est ainsi que, dans son époque, il va devoir prendre des responsabilités qu'il devra assumer.

C'est bien à cette problématique que nous avons été confrontés au début de l'année 2007.

Nous avons pris notre responsabilité. Voici comment l'iconographe regarde son temps.

L'abbé Pierre et notre temps

L'abbé Pierre (Henri Grouès) a rejoint l'Orient d'en Haut.

Il nous laisse, par-delà les hommages qui lui sont rendus, comme le témoignage de Ce que ne doit pas perdre de vue celui qui se dit chrétien ou simplement : humain.

Il est dit que celui qui peut le plus, peut le moins.

Il était de ceux-là !

Il se révoltait aussi contre l'idée inverse qui a pour conséquence qu'à celui qui peut le moins, on lui ôte encore ce qu'il lui reste...

Dès à présent, le Bienheureux Abbé Pierre, à l'exemple des Pères, scelle dans nos mémoires le sens profond de la voie chrétienne qui ne peut s'accommoder aussi facilement qu'on le voudrait d'un dilettantisme spiritualisant nous exonérant des devoirs de tout Chrétien, voire de tout être humain digne de ce nom.

Sa révolte sans faille face à l'injustice et l'arrogance de la *Cour*, le rapproche des Fols en Christ. C'est peut-être ce qui devait gêner...

Il va sûrement susciter dans l'avenir des récupérations de *toutes natures*. Mais les pauvres du monde aussi bien que d'ici, à nos portes, seront là pour témoigner, malheureusement encore longtemps, du profond mépris (sous forme de bonne conscience) des puissants et des *intelligents*. Il n'y a, semble-t-il, pas de raisons suffisantes pour que demain, la *grande vie* ne reprenne pas ses *petits droits*.

Certains seront très étonnés, voire choqués, qu'un iconographe se soit permis, si rapidement après la disparition de l'abbé Pierre, de réaliser l'icône d'un homme qui n'a pas été officiellement béatifié ou canonisé par l'église catholique.

Une réponse s'impose donc :

- Il est de plus en plus fréquent d'entendre utiliser ce terme d'icône pour *glorifier* des individus plus ou moins célèbres et cet abus de langage (ou snobisme) ne semble gêner personne. Or, récemment, ce terme a été employé à propos de l'abbé Pierre ; ce qui aurait pu passer pour le même abus, s'est trouvé pour le coup, absolument mais involontairement, justifié.

- pour ma part, étant orthodoxe je ne me considère pas comme assujéti à une décision romaine et, de plus, l'iconographe, que je suis, doit assumer sa responsabilité...

- de tout temps, en occident aussi bien qu'en orient, le peuple n'a pas attendu que l'institution se prononce. On peut penser à Saint Jean-Marie Vianney (curé d'Ars) pour l'occident, à Saint Séraphim de Sarov et au Staretz Silouane pour la Russie ou, chez les Grecs, Christos Yannaras et tant d'autres... Sans oublier les *embarras* autour des saintes femmes. L'institution est nécessairement toujours en retard sur certaines évidences.

- pour ce qui est de l'abbé Pierre : son action, sa fidélité à l'église, les fruits de son œuvre et le respect unanime autour de sa personne ne laissent aucun doute sur le degré spirituel auquel il accède, de fait. Ajoutons aussi, que l'aveu de ses fautes le grandit, contrairement à ce que certains pourraient penser.

- Affirmer dès à présent : Bienheureux Abbé Pierre, n'est certainement pas excessif.

- Il est urgent que notre monde contemporain et particulièrement notre société comprenne ce que signifie le message éternel que nous a délivré un certain... Jésus, il y a 2007 ans. Des peuples se sont souchés sur cette base en se reconnaissant de

culture judéo-chrétienne. Que leur reste-t-il, aujourd'hui, de l'enseignement le plus profond du Christ ? Se reconnaissent-ils véritablement et sans équivoque sous ce vocable ? Certains pouvoirs temporels, voire religieux, devraient se poser ces questions, plutôt que de dérouler des tapis rouges aux absurdités les plus consternantes.

L'abbé Pierre a *consacré* (au sens le plus littéral du terme) sa vie au respect de ces valeurs judéo-chrétiennes. Ce n'était pas un *tiède* ; raison supplémentaire de le nommer Bienheureux et de fixer sa mémoire dans la nôtre au-delà du temps et de l'espace...

... ce qui est le propre de l'icône.

Celui qui criait dans le désert est toujours là !

Sa voix se perpétue d'écho en écho...

Nous te saluons Bienheureux Petit Père et nous nous inclinons.

Un iconographe en son désert.

Alain Dufourcq



Sainte Marie l'Égyptienne
(AD, 2005, 35,5 cm x 75 cm)