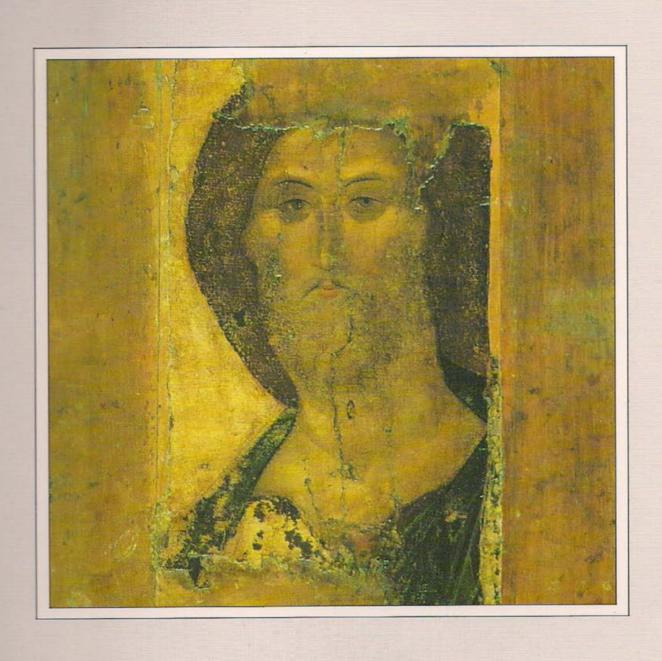
Stéphane Bigham

L'ICÔNE DANS LA TRADITION ORTHODOXE





ICÔNE DANS LA TRADITION ORTHODOXE

Stéphane Bigham

MÉDIASPAUL

Du même auteur :

Les Chrétiens et les images, Éditions Paulines, Montréal, Québec, 1992. Études iconographiques, Éditions Axios, Nethen, Belgique, 1993.

Données de catalogage avant publication (Canada) Bigham, Stéphane, 1944

L'icône dans la tradition orthodoxe Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-89420-265-2

1. Icônes. 2. Arts - Aspect religieux - Église orthodoxe. 3. Image de Dieu. 4. Peintres d'icônes. I. Titre.

BX378.5.853 1995 246'.53 C95-940759-6

Composition et mise en page : *Médiaspaul* Maquette de la couverture : *Mike Lorie*

ISBN 2-89420-265-2

Dépôt légal — 2e trimestre 1995 Bibliothèque nationale du Québec Bibliothèque nationale du Canada

© 1995 Médiaspaul 3965, boul. Henri-Bourassa Est Montréal, QC, H1H ILI (Canada)

Médiaspaul 8, rue Madame 75006 Paris

Tous droits réservés pour tous les pays.

À Denise

Pour leur collaboration, remerciements à :

Hélène Apraxine
Père Antoine Athanassiadis
Père Daniel Baeyens
Dr Constantin Cavarnos
Yves Drolet
Arminé Keuchgerian
Père Maxime Lysack
Nathalie Labrecque-Pervouchine
Le moine Macaire
Paul Miklachevsky
Horia Roscanu
Mgr Sylvestre
Alexandre Tcherkassoff
Alain Vallée
Svetla Vélikova

CHAPITRE I Les trois moments dogmatiques de l'icône

Introduction

L'existence de l'icône, surtout l'icône du Christ le Fils de Dieu, pose une question fondamentale à la tradition chrétienne : est-il possible de « faire » une image de Dieu ? Et si la réponse est affirmative, il faut se demander comment. En affirmant que Jésus de Nazareth est « l'image du Dieu invisible », pleinement Dieu et pleinement Homme, la tradition biblique et ecclésiale identifie une image du Christ à une image de Dieu. Plus spécifiquement, une image du Christ est une image de l'image de Dieu. Les images des saints ou des événements, soit de la Bible ou de l'histoire de l'Église, sont d'un autre ordre parce qu'elles ne représentent que des êtres humains. L'Église a donc dû former sa pensée sur l'existence de ces deux catégories d'images chrétiennes, celles des hommes et celles de l'Homme-Dieu.

À une certaine époque, l'Église s'est vue forcée de formuler et d'exprimer sa pensée sur une pratique contestée, c'est-à-dire l'iconographie. Bien avant la crise iconoclaste des VIIIe et IXe siècles, elle produisait des images du Christ, des saints et des événements de l'histoire sainte sans se livrer sérieusement à une réflexion théologique approfondie sur cette activité. Cependant, dans la lutte sanglante entre les iconoclastes et les iconodoules — ceux qui niaient la possibilité de faire des images chrétiennes et de les vénérer, d'une part, et ceux qui affirmaient cette possibilité, d'autre part —, l'Église de l'Occident latin et de l'Orient grec a défini, en pensée et en paroles humaines, la signification de sa pratique artistique. Les iconoclastes byzantins attaquaient les icônes, d'abord celles du Christ et ensuite celles de n'importe quel saint, en les identifiant à des idoles. Par les voix de Jean Damascène, du concile de Nicée II, de Théodore Stoudite et de Nicéphore de Constantinople, les iconodoules ripostèrent en affirmant non seulement la possibilité mais la nécessité de faire l'image du Dieufait-chair ainsi que de ses amis les saints. Refuser une telle tradition iconographique équivaut à une atteinte au cœur de l'Évangile lui-même, c'est-à-dire à l'Incarnation.

Nous vivons, même aujourd'hui, dans et selon la Tradition, contestée mais affermie et affirmée pendant l'iconoclasme; mais, pour la comprendre théologiquement, il faut bien saisir la signification des trois moments dogmatiques qui la soutiennent. Ces moments sont associés à trois endroits et à trois dates: 1) au Sinaï, vers l'an 1270 avant J.C., l'interdiction de toute image du Dieu invisible; 2) à Nazareth, en l'an 4 avant l'ère chrétienne, le passage de l'invisibilité de Dieu à sa visibilité; et 3) à Nicée, en l'an 787, la précision de la nature de l'icône et de sa vénération. Ceux qui se réclament de la Tradition

ecclésiale sur les icônes croient que Dieu a agi à ces moments historiques pour exprimer sa volonté. Les révélations résultant de ces interventions divines forment, entre autres choses, le fondement dogmatique de l'icône. Dans ce premier chapitre, nous examinerons ces trois moments afin de mieux comprendre la nature de l'icône, cette image porteuse de mystère.

1. LE PREMIER MOMENT DOGMATIQUE

Le premier moment dogmatique prend place au Sinaï, vers l'an 1270 avant J.C., par l'interdiction de faire l'image du Dieu invisible.

Le Dieu invisible

Au moment de la transformation d'un groupe de réfugiés en peuple de Dieu, le Seigneur s'est fait connaître à Moïse et à Israël comme le Dieu invisible, essentiellement invisible, n'ayant aucune forme et ne pouvant être représenté par rien dans la création. Il est important de noter que cette révélation prend la forme verbale d'une négation. Dieu n'est pas visible ; il n'a aucune forme. Nous avons ici la pierre angulaire de la théologie négative, ou apophatique, qui préfère nettement parler de Dieu en disant ce qu'il n'est pas, invisible, au lieu de dire ce qu'il est. Nous ne savons pas, et ne pouvons pas savoir non plus, ce qu'est Dieu dans son essence, en termes affirmatifs. Nous savons quelque chose de son action dans la création, mais sa nature est impénétrable : Ps 17, 12, « Il fait de l'obscurité sa retraite ; pour tabernacle, il s'entoura d'une sombre vapeur, parmi les nuées du ciel » ; Ps 96, 2, « La nuée et les ténèbres l'entourent... »

Il est possible de parler de Dieu en termes affirmatifs mais, dans ce cas, les mots attribués à Dieu ont un sens symbolique et non littéral : Ps 22, 1, « Le Seigneur est le pasteur qui me conduit » ; 2 S 22, 31-33, « Il est le bouclier de tous ceux qui l'ont pour refuge. [...] Qui donc est le Roc sinon notre Dieu ? Ce Dieu est ma place forte... » En imagerie, il n'est pas impossible d'évoquer la présence de Dieu à travers des symboles indirects : l'arche de l'alliance, un trône, même une main. Ce ne sont pas vraiment des images de Dieu mais des signes qui nous font penser à celui qui est invisiblement présent. Aucune image directe de sa personne, aucun mot ne peuvent capturer Dieu et l'exprimer.

La révélation de l'invisibilité de Dieu est contenue dans le 2^e commandement qui prend plusieurs formes dans les premiers livres de la Bible.

Ex 20, 4-5: Tu ne feras pas d'idole, ni rien qui ait la forme de ce qui se trouve au ciel là-haut, sur terre ici-bas ou dans les eaux sous la terre. Tu ne te prosterneras pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas, car c'est moi le Seigneur, ton Dieu, un Dieu jaloux.

Ex 34, 17: Tu ne te feras pas de dieux en forme de statue.

Lv 19, 4 : Ne vous tournez pas vers les faux dieux, ne vous fabriquez pas des dieux en forme de statue. C'est moi, le Seigneur votre Dieu.

Lv 26, 1 : Ne vous fabriquez pas de faux dieux, n'érigez à votre usage ni idole ni stèle, et dans votre pays ne placez pas de pierre sculptée pour vous prosterner devant elle ; car c'est moi, le Seigneur, votre Dieu.

Dt 4, 15-18: Prenez bien garde à vous-mêmes: vous n'avez vu aucune forme le jour où le Seigneur vous a parlé à l'Horeb, du milieu du feu. N'allez pas vous corrompre en vous fabriquant une idole, une forme quelconque de divinité, l'image d'un homme ou d'une femme, l'image de n'importe quelle bête de la terre ou de n'importe quel oiseau qui vole dans le ciel, l'image de n'importe quelle bestiole qui rampe sur le sol, ou de n'importe quel poisson qui vit dans les eaux sous la terre.

Deux sortes d'idoles

Dans un monde où toutes les divinités se rendaient visibles dans une image matérielle, sculptée ou peinte, le Seigneur d'Israël voulait proclamer qu'il est tout à fait autre que les dieux des nations, ces faussetés, ces « dieutelets », ces riens, et qu'il est radicalement dissemblable à eux. En cherchant à se démarquer des faux dieux des peuples, le Seigneur a barré le chemin vers sa « visibilisation » en image créée. Il a interdit à son peuple d'essayer de produire son image. Dieu n'a pas tellement interdit de fabriquer une image de lui, une telle tentative étant rigoureusement impossible (Is 40, 18, « À qui assimilerez-vous Dieu et quel simulacre placerez-vous à côté de lui ? ») ; il a défendu plutôt d'essayer de le faire. Essayer d'assimiler le Seigneur d'Israël à quelque chose de créé est déjà un blasphème, et l'image matérielle résultant de l'activité artistique ne serait qu'une idole. Nous avons donc la première définition d'une idole : une image matérielle du Dieu d'Israël.

Il y a, par contre, une deuxième sorte d'idole : une image matérielle d'un être qui ose prendre la place unique et jalousement gardée du Dieu d'Israël. Ces faux dieux rivaux, et leurs images, qui contestent le trône du Seigneur, il est formellement interdit à Israël de les reconnaître et de leur accorder quelque culte que ce soit. Le seul Dieu créateur, celui qui a appelé Abraham et a initié l'alliance avec Moïse et Israël, exige la totalité de la dévotion de son peuple. Les images des divinités païennes proclament deux faussetés insultantes et insupportables en face de Dieu : 1) il existe d'autres dieux que le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, et 2) il existe des images matérielles qui peuvent le « visibiliser », qui peuvent le capturer et le manifester dans quelque chose de créé. Le peuple de Dieu doit pour toujours rejeter les images matérielles idolâtriques.

Une attitude idolâtrique

Le deuxième commandement vise non seulement la fabrication par Israël d'images idolâtriques mais également le culte rendu à de telles images. Dieu, et lui seul, peut recevoir l'adoration, c'est-à-dire le culte de *latreia*. Toute chose créée, qu'elle soit une image ou non, le soleil par exemple, qui est l'objet d'un culte divin, devient automatiquement une idole et attire la colère de Dieu. Les textes bibliques parlent du service de ces dieux, du prosternement devant eux, comme expression d'adoration détournée. D'autres actes corporels, ainsi que des paroles, peuvent également exprimer l'idolâtrie. Deux choses sont donc nécessaires pour que quelqu'un soit coupable de cette idolâtrie, offense suprême contre Dieu: 1) un geste ou une attitude exprimant l'adoration, et 2) une image prétendue de Dieu ou d'une divinité païenne.

On n'enfreindrait pas la Loi de Dieu tout simplement en étant dans la présence d'une idole (voir saint Paul à Athènes) ou en accomplissant certains gestes envers divers objets ou personnes (voir Gn 49, 8 où Jacob, en bénissant ses fils, dit ceci : « Juda, c'est toi que tes frères célébreront [...] les fils de ton père se prosterneront devant toi. »). Nous voyons que le but essentiel du 2^e commandement est ceci : protéger l' adoration du Dieu invisible en interdisant une attitude psychologique exprimée en paroles ou en divers gestes corporels envers une image matérielle de Dieu ou d'une divinité païenne.

Bien que la révélation du Dieu d'Israël, essentiellement invisible, et l'interdiction d'images idolâtriques soient à la base, dès le début, de l'expérience biblique de Dieu, le peuple d'Israël a pris un certain temps, et est passé à travers de nombreuses épreuves, avant d'apprendre à fuir les dieux faits-de-mains-d'homme et de se réfugier seulement en celui qui s'est révélé au Sinaï. Il semble qu'Israël ait obéi fidèlement à la première partie de l'injonction, c'est-à-dire de ne pas faire une image de Dieu lui-même. Les Israélites n'ont jamais essayé de faire l'impossible : forcer Dieu à franchir le gouffre entre l'invisible et le visible et le faire « couler » dans une image matérielle. La Bible ne parle pas d'une telle violation, et les archéologues n'ont jamais trouvé d'image soupçonnée être du Dieu d'Israël.

Le désir de voir Dieu

Nous comprenons bien maintenant la portée et le contenu du premier moment dogmatique, le Sinaï, qui soutient l'icône : Dieu est essentiellement invisible, son image matérielle est inexistante et toute tentative de faire une telle image est absolument interdite. Mais malgré l'intransigeance biblique envers les images faites-de-mains-d'homme de Dieu et des dieux, nous constatons dans l'Ancien Testament une nette tension entre le refus de visualiser Dieu et une tendance,

même un désir, de le voir.

Nous lisons le récit de certains événements bibliques, appelés théophanies où, apparemment, Dieu se manifeste à ses serviteurs dans une forme plus ou moins visible. Ces théophanies de Dieu se divisent en quatre catégories : les apparitions a) de l'ange du Seigneur, b) « face-à-face », c) des énergies divines et d) sous forme humaine.

a) Apparitions de l'ange du Seigneur

Selon certains passages, Dieu, sous la forme d'un ange, souvent appelé « l'ange du Seigneur », se manifeste à quelqu'un et lui parle. Le mieux connu de ces épisodes est sans doute celui de la théophanie des trois visiteurs mystérieux chez Abraham, quand l'un d'eux annonce que Sara aura un fils (On 18-19, 29). Dans le récit biblique, il existe une réelle ambiguïté en ce qui concerne l'identité de ces visiteurs. Parfois, l'auteur les appelle « les anges », parfois « les hommes », parfois tous les trois « le Seigneur » ; parfois, il distingue entre eux pour désigner l'un « le Seigneur » et les deux autres par un autre nom. Bien que la Bible dise clairement que « le Seigneur apparut à Abraham », l'auteur est évidemment mal à l'aise devant la nécessité de décrire un événement où Dieu se fait voir physiquement. En adoptant ces diverses désignations pour nommer les visiteurs, il préserve le mystère de la présence et de l'invisibilité de Dieu et soulage sa propre anxiété.

D'autres passages montrent l'alternance entre « le Seigneur » et « l'ange du Seigneur » :

- 1) Gn 22, 1-19: les deux désignations indiquent que Dieu parle, mais n'apparaît pas, à Abraham. L'un et l'autre, « le Seigneur » et « l'ange du Seigneur », lui ordonnent de sacrifier Isaac, et puis de ne pas le sacrifier.
- 2) Gn 16, 7-16 : le Seigneur/l'ange du Seigneur rencontre Hagar dans le désert et lui annonce qu'elle enfantera Ismaël.
- 3) Jg 6, 11-24 : l'ange du Seigneur/le Seigneur apparaît à Gédéon et le convainc de sauver Israël.
- 4) Jg 13, 1-22 : le Seigneur/l'ange du Seigneur/l'homme de Dieu/l'homme annonce la naissance de Samson à Manoah et à sa femme.

b) Apparitions « face-à-face »

L'expression biblique « face-à-face » est équivoque : elle peut avoir un sens concret ou figuré. Elle peut vouloir dire intimement, sans aucune connotation

concrète de voir quelqu'un ou quelque chose directement. Dt 34, 10 véhicule cette signification métaphorique : « Plus jamais en Israël ne s'est levé un prophète comme Moïse, lui que le Seigneur connaissait face-à-face. » Nous voulons mettre de côté ces passages pour n'étudier que ceux qui ont un sens plus concret impliquant la vision oculaire.

Gn 32, 23-31: « Un homme se roula avec lui [Jacob] dans la poussière jusqu'au lever de l'aurore. [...] Jacob appela ce lieu Peniël — c'est-à-dire Face-de-Dieu — car "j'ai vu Dieu face-à-face et ma vie a été sauve". » Qui est ce quelqu'un? Un vrai homme? Dieu lui-même? ou un ange, comme dit Os 12, 5? Selon le texte de Genèse, ce personnage, à la demande de Jacob, refuse de se nommer, laissant planer ainsi le mystère de son identité. Dans cet épisode, Jacob sent la présence de Dieu, mais de là à dire que Dieu est un homme, on hésite. En identifiant le lutteur inconnu avec un ange, la tradition biblique subséquente, représentée par Os 12, 5, résout le problème et ainsi protège le mystère de Dieu.

Nb 12, 6-8: « Le Seigneur dit: "Écoutez donc mes paroles: S'il y a parmi vous un prophète, c'est en vision que je me révèle à lui, c'est dans un songe que je lui parle. Il n'en est pas ainsi de mon serviteur Moïse, toute ma maison lui est confiée. Je lui parle face-à-face dans l'évidence, non en énigmes, et il voit la forme du Seigneur." » Ici Dieu parle à Moïse et se fait voir à lui. La conversation « face-à-face » contraste avec des énigmes. L'expression peut porter un sens figuré, la dernière ligne du verset dit que Moïse voit la forme de Dieu, ce qu'Israël n'a pas vu quand Dieu lui est apparu à l'Horeb (Dt 4, 18). Bien que l'hébreu dise « forme de Dieu », la Septante et la traduction syriaque parlent de la « gloire de Dieu » en atténuant l'anthropomorphisme trop gênant.

c) Apparitions des énergies divines

Dans une série de théophanies, le Seigneur se manifeste dans une brillance, dans une lumière, dans une gloire, parfois accompagnée d'une voix, mais sans aucune forme humaine. La tradition chrétienne orthodoxe appelle cette luminosité les « énergies divines ». Ces visions se conforment parfaitement à la distinction théologique de saint Grégoire Palamas, XIV^e siècle à Byzance, entre l'essence inconnue et inconnaissable de Dieu et ses manifestations dans la création par ses énergies.

Ex 3, 2-6 : Dieu/l'ange de Dieu rencontre Moïse dans le buisson ardent et lui parle du feu, mais Moïse ne voit rien que le feu.

Ex 19, 9-25 : Le Seigneur rencontre le peuple d'Israël au Mont Sinaï et lui parle d'une épaisseur de nuée. Des éclairs, une nuée, de la fumée, du feu

couvrent la montagne d'où parle le Seigneur. Ex 24, 16-18 ajoute que la gloire du Seigneur, comme un feu dévorant, voile la montagne pendant sept jours.

Plusieurs passages d'Ézéchiel mentionnent les visions du prophète dans lesquelles il voit la gloire du Seigneur : Ez 10, 1-5 relate la vision d'Ezéchiel concernant la restauration du Temple, celui qui a été détruit par Nabuchodonosor : « La maison [le Temple] fut remplie par la nuée tandis que le parvis était rempli par l'éclat de la gloire du Seigneur. »

d) Apparitions sous forme humaine

Dans cette dernière catégorie se trouvent des théophanies très descriptives; elles décrivent des visions où le prophète voit non seulement la gloire de Dieu mais aussi une forme humaine. La question suivante se pose: si Dieu est invisible et si aucune image de lui n'est possible puisque rien de créé ne lui est semblable, comment se fait-il que les prophètes ont eu des visions anthropomorphes? Nous reviendrons à cette question après avoir étudié les textes suivants.

Théophanies anthropomorphiques

Quatre passages relatent que plusieurs prophètes « ont vu le Seigneur », sans dire qu'une forme humaine était visible, mais ces textes s'apparentent à d'autres où un prophète prétend en avoir vu une.

- Is 6, 1-5 : L'année de la mort du roi Ozias, je vis le Seigneur assis sur un trône très élevé. Sa traîne remplissait le Temple. Des séraphins se tenaient au-dessus de lui.
- 1 R 22, 19 : Michée dit [au roi d'Israël] : « Écoute la parole du Seigneur. J'ai vu le Seigneur assis sur son trône et toute l'armée des cieux debout auprès de lui, à sa droite et à sa gauche. »
- Am 9, 1: Je vis mon Seigneur debout sur l'autel, qui disait...
- Ex 24, 9-11 : Moïse monta, ainsi qu'Aaron, Nadav et Avihou, et soixante-dix des anciens d'Israël. Ils virent le Dieu d'Israël et sous ses pieds, c'était comme une sorte de pavement de lazulite...

Le prophète Ézéchiel va plus loin que les autres (Ez 1,26-28). La première vision d'Ézéchiel : « Et par-dessus le firmament qui était sur leurs têtes [les quatre êtres vivants], telle une pierre de lazulite, il y avait la ressemblance d'un trône ; et audessus de cette ressemblance de trône, c'était la ressemblance, comme l'aspect

d'un homme, au-dessus, tout en haut. ...je vis comme l'aspect d'un feu et d'une clarté, tout autour de lui. [...] C'était l'aspect, la ressemblance de la Gloire du Seigneur. »

Ézéchiel a eu une deuxième vision semblable à la première, en Ez 8, 1-5, qui mentionne encore « une ressemblance, comme l'aspect d'un homme ». La TOB (note r, p. 633) nous informe, cependant, que l'hébreu dit « aspect d'un feu » tandis que le grec traduit « aspect d'un homme ». Ailleurs, en décrivant ses autres visions ou en se référant aux premières déjà citées, Ézéchiel ne parle que d'avoir vu la gloire du Seigneur. Le prophète lui-même et la tradition biblique se montrent encore mal à l'aise devant ce phénomène.

La vision du prophète Daniel atteint le sommet de la tendance à voir Dieu sous forme humaine. Dn 7, 9-14 :

Je regardais, lorsque des trônes furent installés et un Vieillard s'assit : son vêtement était blanc comme de la neige, la chevelure de sa tête, comme de la laine nettoyée ; son trône était en flammes de feu, avec des roues en feu ardent. Un fleuve de feu coulait et sortait de devant lui Je regardais dans les visions de la nuit, et voici qu'avec les nuées du ciel venait comme un Fils d'Homme ; il arriva jusqu'au Vieillard, et on le fit approcher en sa présence. Et il lui fut donné souveraineté, gloire et royauté.

Daniel est le plus audacieux des prophètes et ne semble pas hésiter à décrire Dieu comme un homme. Néanmoins, il se protège, en quelque sorte, de l'accusation de blasphème et montre son propre embarras en disant que cette vision n'était pas directe ou vue de ses propres yeux. Daniel l'a reçue plutôt « dans les visions de la nuit », c'est-à-dire en songe, dans un rêve qui angoissait et tourmentait son esprit.

2. LE DEUXIÈME MOMENT DOGMATIQUE

Le deuxième moment dogmatique prend place à Nazareth, en l'an 4 avant l'ère chrétienne, par le passage de l'invisibilité de Dieu à sa visibilité.

Deux canons d'interprétation

Voici un principe fondamental de la compréhension chrétienne de la Bible : l'Ancien Testament est lu et interprété à la lumière du Christ révélée dans le Nouveau Testament ; l'histoire d'Israël prépare et annonce l'avènement du Messie. Ce principe est pertinent à la question qui nous préoccupe dans cette étude : l'invisibilité et l'image de Dieu. C'est dans le Nouveau Testament que nous avons les textes les plus catégoriques disant que personne n'a jamais vu Dieu. C'est également dans le Nouveau Testament que nous avons le plus grand

nombre de textes sur l'invisibilité de Dieu.

Au moins dix passages du Nouveau Testament appuient directement ou indirectement la vérité que l'Ancien Testament n'exprime qu'obscurément. Jn 1, 18 (« Personne n'a jamais vu Dieu : Dieu Fils unique, qui est dans le sein du Père, nous l'a dévoilé »), explicite deux canons de l'exégèse des Écritures ; 1) L'invisibilité de Dieu est affirmée d'une façon absolue. Quel qu'ait été le contenu des visions prophétiques, les prophètes n'ont pas vu Dieu. Par conséquent, aucune image de Dieu basée sur elles n'est possible. 2) C'est par le Fils que nous connaissons le Père. Il est l'instrument de toute activité, le médiateur de toute connaissance, du Père, autant dans le Nouveau Testament que dans l'Ancien. L'Église ancienne, vers 350, a exprimé cette croyance visuellement dans le mausolée de sainte Constance à Rome où, sur une mosaïque, le Christ donne la nouvelle Loi aux saints Pierre et Paul¹. Sur une mosaïque semblable de la même église, un homme portant les mêmes traits que le Christ dans la première mosaïque donne la Loi à Moïse. L'intention est évidemment de dire que la même personne, le Christ, est l'auteur des deux Lois². Vers le XI^e siècle en France, deux peintures murales d'une église romane montrent un homme vêtu comme le Christ et en nimbe cruciforme. Celui-ci, encore le Christ, bénit Noé et donne la Loi à Moïse³.

Trois autres textes témoignent de la même vérité, c'est-à-dire que personne n'a jamais vu Dieu :

- 1 Tm 1, 17 : « ...au roi des siècles, au Dieu immortel, invisible et unique, honneur et gloire pour les siècles des siècles. Amen. »
- 1 Tm 6, 16 : « ...le bienheureux et unique Souverain, le Roi des rois et Seigneur des seigneurs, le seul qui possède l'immortalité, qui habite une lumière inaccessible que nul homme n'a vu ni ne peut voir. »
- 1 Jn 4, 11-12 : « Dieu, nul ne l'a jamais contemplé. »

Vers la visibilité de Dieu

Nous arrivons donc à l'événement qui constitue le moment de passage entre l'invisibilité et la visibilité de Dieu : Nazareth. Nous parlons de l'Annonciation, quand Gabriel a annoncé à Marie qu'elle serait la mère du Messie et quand Marie a accepté cette vocation. C'est le moment de l'Incarnation.

Le Nouveau Testament traite de cet événement, c'est-à-dire du début de la vie terrestre du Fils de Dieu, de deux façons : 1) en récit narratif, Mt 1-2 et Lc 1-2 ; 2) en explication théologique, Jn 1, 1-18. Ces deux façons de présenter l'œuvre de Dieu, l'événement historique et l'interprétation théologique, sont tout à fait

caractéristiques de la révélation biblique. Nous voyons le même schéma au Sinaï : Dieu appelle son peuple de l'Égypte et établit une alliance avec lui ; tout le reste de l'Ancien Testament est une méditation sur le sens, sur l'application et sur les implications de cet acte fondateur. Le troisième moment dogmatique se conformera également, comme nous le verrons, à ce schéma. Ce qui nous intéresse présentement, c'est l'implication de l'Incarnation pour la visibilité de Dieu et pour la possibilité d'une image de lui.

Les deux évangélistes, Matthieu et Luc, relatent l'histoire du Fils de Dieu qui, en assumant la nature humaine, devient ce qu'il n'était pas auparavant, et ce passage s'est effectué dans le silence et dans l'intimité, à l'insu de tous. Marie, sans doute, ne s'est même pas rendu compte de la portée du message de Gabriel. L'événement central de l'histoire humaine, néanmoins, venait de s'accomplir.

Le texte Jn 1, 14 présente l'interprétation théologique : « Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous et nous avons vu sa gloire, cette gloire que, Fils unique plein de grâce et de vérité, il tient du Père. » Les deux mots-clés *Verbe* et *vu* nous indiquent l'essentiel du deuxième moment dogmatique de l'icône : le passage à la visibilité. La doctrine chrétienne du Dieu Trine enseigne que le Verbe de Dieu, existant de toute éternité dans le sein du Père, partage totalement la nature divine du Père dont l'invisibilité fait partie. Mais au moment de l'Incarnation, le Verbe assume tout ce qui a trait à la nature humaine, y compris la visibilité. Jean continue, dans sa première lettre (1 Jn 1-4) à accentuer les caractéristiques sensorielles de son expérience de l'Incarnation :

Ce qui était dès le commencement, ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé et que nos mains ont touché du Verbe de vie — car la vie s'est manifestée, et nous avons vu et nous rendons témoignage et nous vous annonçons la vie éternelle, qui était tournée vers le Père et s'est manifestée à nous —, ce que nous avons vu et entendu, nous vous l'annonçons, à vous aussi, afin que vous aussi, vous soyez en communion avec nous.

En Matthieu 13, 16-17 (voir aussi Lc 10, 23-24), le Christ explique la position privilégiée des apôtres comparés aux personnages de l'Ancien Testament :

Mais vous, heureux vos yeux parce qu'ils voient, et vos oreilles parce qu'elles entendent. En vérité, je vous le déclare, beaucoup de prophètes, beaucoup de justes ont désiré voir ce que vous voyez et ne l'ont pas vu, entendre ce que vous entendez et ne l'ont pas entendu.

Les Pères (de saint Ignace d'Antioche, vers l'an 105, jusqu'à saint Jean Damascène, en 740) affirment la croyance chrétienne concernant la

« visibilisation » de Dieu. Pour résister à ceux qui enseignent de fausses doctrines, Ignace recommande à Polycarpe de guetter « celui qui est au-delà des temps, éternel, invisible, mais qui pour nous s'est laissé voir ; qui, intangible et impassible, a connu la passion et a consenti à toutes les souffrances. » Saint Jean Damascène (Sur les images divines I, 8) : « Lorsque celui qui est invisible devient visible dans la chair, on peut alors dessiner son image. » Nous avons donc, dans l'événement de Nazareth, le fondement dogmatique de ce qui était impossible et interdit auparavant : l'image de Dieu. Notons aussi que l'initiative pour ce changement vient de Dieu lui-même. Ce n'était pas une exigence ou une demande des hommes mais un acte divin qui est le fondement de l'image de Dieu, l'icône du Christ.

Le deuxième commandement modifié

Mais faut-il comprendre, par conséquent, que le 2^e commandement est devenu caduc ? Non, pas tout à fait. L'événement de Nazareth n'a pas aboli l'interdiction contre les images de Dieu, mais il y a apporté un amendement. Il est toujours impossible et interdit de faire une image de Dieu dans tout ce qui touche la divinité. Le Père et le Saint-Esprit sont toujours invisibles et sans image. C'est le Fils, par contre, qui, en assumant la nature humaine visible, a modifié, mais non pas aboli, le 2^e commandement. Comme nous l'avons vu ailleurs, le Fils est la seule ouverture, le seul chemin vers le Père, le seul qui le fasse connaître aux hommes ; le Fils est le seul qui rende une visibilité au Père.

En ce qui touche la visibilité de Dieu, plusieurs passages du Nouveau Testament témoignent de ce rôle unique du Fils : Jn 12, 45, « ...celui qui me voit, voit aussi celui qui m'a envoyé » ; Jn 14, 8-10, « Philippe lui dit : "Seigneur, montre-nous le Père et cela nous suffit." Jésus lui dit [...] "Celui qui m'a vu a vu le Père." » ; Col 1, 15 : « Il est l'image du Dieu invisible. » Celui qui était et est invisible, sans image, demeure ainsi. Celui, par contre, qui était invisible mais qui est devenu visible dans son humanité reste visible, et nous pouvons peindre son image matérielle. Nier cette affirmation ou atténuer sa force a toujours été vu par l'Église comme une atteinte à la réalité de l'Incarnation elle-même. Il n'est donc pas difficile de comprendre pourquoi les chrétiens orthodoxes de la crise iconoclaste (726-843) et de tous les temps ont toujours résisté, jusqu'au martyre, à ceux qui remettaient en question la saine doctrine et la pratique équilibrée de l'iconographie.

Deux visions de l'Apocalypse

L'Apocalypse semble maintenir cette distinction entre le Père et l'Esprit invisibles et le Christ visible dans la description de deux visions : Ap 1, 9-20 et Ap 4. Dans la première, Jean voit le Christ, « un fils d'homme », en forme humaine, décrit physiquement. En reproduisant le symbolisme de l'Ancien Testament, et en

revêtant le Christ des traits de l'Ancien des Jours de Daniel, Jean semble vouloir identifier le sujet des théophanies vétérotestamentaires avec le Christ :

Il était vêtu d'une longue robe, une ceinture d'or lui serrait la poitrine ; sa tête et ses cheveux étaient blancs comme laine blanche comme neige, et ses yeux étaient comme une flamme ardente ; ses pieds semblaient d'un bronze précieux, purifié au creuset, et sa voix était comme la voix des océans : dans sa main droite, il tenait sept étoiles et de sa bouche sortait un glaive acéré à deux tranchants. Son visage resplendissait, tel le soleil dans tout son éclat.

Cette fois, en imagerie, le Nouveau Testament témoigne du principe déjà énoncé, à savoir que les obscurités de l'Ancien Testament sont à interpréter à la lumière du Nouveau.

Dans la seconde vision, cependant, le Christ lui-même introduit Jean au ciel, devant un trône. Ici l'apôtre évite tout anthropomorphisme. Attribue-t-il à Dieu le Père les caractéristiques non humaines des visions de l'Ancien Testament? Le texte n'est pas tout à fait clair. Sur le trône siège « quelqu'un » qui « avait l'aspect d'une pierre de jaspe et de sardoine. Une gloire nimbait le trône de reflets d'émeraude. » À la limite, Jean peut donner une main à celui qui est sur le trône, comme nous voyons souvent sur les images paléochrétiennes et juives : « Et je vis, dans la main droite de celui qui siège sur le trône, un livre.... »

Le voir et l'entendre

Bien que le passage entre l'invisibilité de Dieu et sa visibilité dans l'Incarnation du Verbe ait été accompli en une seconde, au tout début de l'œuvre du salut, les chrétiens n'ont pas immédiatement compris cet événement, semble-t-il, comme une occasion de faire une image du Dieu-fait-chair. Du moins, aucun document, aucun monument archéologique ne nous laisse croire qu'ils en ont fait. Nous savons très bien qu'ils ont proclamé ce qu'ils ont entendu, la Parole de Dieu ; le Nouveau Testament et les écrits des trois premiers siècles nous le montrent très clairement. Nous avons vu tout de même que les apôtres ont aussi vu quelque chose, ou plutôt quelqu'un, et qu'ils étaient très conscients de l'importance de ce qu'ils voyaient. Le Nouveau Testament ne parle pas d'une proclamation de l'Évangile en images, s'il y en avait une, mais il n'est pas impossible que les chrétiens apostoliques se soient servis d'images et de symboles dessinés. Des traditions orales⁴ en parlent, mais les sources écrites sont silencieuses.

Malgré cela, nous savons, à partir d'œuvres d'art que l'archéologie a découvertes et par des écrits paléochrétiens, que quelques chrétiens, au moins vers l'an 200, faisaient des images illustrant certains événements du Nouveau Testament (le Baptême dans le Jourdain, par exemple), où le Christ est

directement représenté. D' autres images le présentent symboliquement, comme le Bon Pasteur. Nous ignorons les circonstances qui ont amené la production de la première de telles images. Nous constatons, pourtant, que la pratique de faire des images du Christ et des saints des deux Testaments a commencé très tôt. La réflexion théologique sur cette pratique, quant à elle, n'est arrivée que plus tard et dans le feu de controverses. C'est au beau milieu de cette crise, connue dans l'histoire sous le nom d'iconoclasme byzantin, alors du troisième moment dogmatique de l'icône, Nicée II, que l'Église a puisé dans la Bible et dans sa propre tradition pour élaborer une défense raisonnée et pondérée de son activité artistique qui a abouti à l'icône.

3. LE TROISIÈME MOMENT DOGMATIQUE

Le troisième moment dogmatique prend place lors du deuxième concile de Nicée (787), sur la nature de l'icône et de sa vénération.

La victoire théologique et la victoire historique

Le troisième moment dogmatique important dans la formation et la compréhension de la pratique de l'icône eut lieu dans la ville de Nicée, près de Constantinople, en 787. Ce concile œcuménique fut convoqué pour résoudre la crise iconoclaste qui faisait rage depuis 726. En 730, après quatre ans de négociations infructueuses avec le patriarche Germain, l'empereur Léon III l'Isaurien passa à l'action, commandant la destruction d'une image du Christ ornant l'une des portes de Constantinople. Cet acte fut le premier geste public d'hostilité envers les images chrétiennes. La controverse ne prit fin que quelque 117 ans plus tard, en 843, quand un autre concile restaura, une fois pour toutes, les icônes dans les églises. Au milieu de cette période, en 787, eut lieu le VII^e Concile œcuménique de Nicée. Ce concile, avec les auteurs-témoins autorisés (Jean Damascène, le pape Grégoire II, les patriarches Germain et Nicéphore, ainsi que Théodore Stoudite), est le point de référence concernant l'imagerie chrétienne, tout comme le le Concile œcuménique de Nicée (325) et saint Athanase d'Alexandrie le sont pour le dogme de la Trinité. Tout ce qui se fait ou se dit concernant l'icône doit prendre en considération ces sources puisque c'est dans le feu de la controverse sur les icônes que la Tradition sainte de l'Église s'est exprimée clairement. Les grandes lignes de la vision de l'icône ciselées dans la crise iconoclaste byzantine demeurent toujours le phare et l'ancre de la Tradition ecclésiale.

Dans les deux moments dogmatiques précédents, le Sinaï et Nazareth, l'initiative immédiate de Dieu se manifestait au premier plan. À la suite de cette initiative, les hommes avaient la tâche de recevoir et de mettre la révélation en pratique, ou d'en laisser émerger les implications et les conséquences. Dans le cas du concile de Nicée II, Dieu n'agit qu'indirectement bien que cela n'enlève rien à

l'autorité des énoncés conciliaires. En tenant fermement à la promesse du Christ de protéger l'Église contre les portes de l'Enfer et de la guider sur le chemin de la vérité, les chrétiens croient, depuis toujours, qu'un concile authentiquement œcuménique exprime la volonté du Christ, ainsi que le dit le concile apostolique de Jérusalem : « L'Esprit Saint et nous-mêmes, nous avons en effet décidé... » (Ac 15, 28).

Le deuxième concile de Nicée constitue certainement une victoire théologique en faveur des icônes, mais la victoire historique ne fut décisive qu'après encore plus de 50 ans. En fait, Nicée H énonça et confirma les principes fondamentaux de l'iconographie, mais l'autorité du concile ne s'imposa pas immédiatement à tous et partout, malgré le fait que le pape de Rome et les quatre patriarches orientaux y furent représentés. Pour preuves, nous n'avons qu'à évoquer la résistance de l'Église franque à la réception de Nicée II, une résistance contre laquelle les papes romains devaient se battre longtemps, ou bien les cent ans nécessaires pour faire accepter Nicée II universellement. Ce n'est qu'en 880 que ce concile fut reconnu comme le Vile Concile œcuménique. La distinction entre victoires théologique et historique se manifeste dans un processus similaire après le premier concile de Nicée en 325; ce dernier proclama que le Christ est « consubstantiel » (homoousios), de la même nature que le Père. Néanmoins, la définition de 325 ne fut définitivement entérinée qu'en 381, au II^eConcile œcuménique de Constantinople.

La tradition iconographique, la crise iconoclaste et la définition de Nicée II sont des accidents de l'histoire. Peut-être est-ce un peu étonnant de faire un tel énoncé, mais rien dans l'Évangile n'exige qu'il y ait des icônes. Le développement d'un art ecclésial n'est pas une exigence de l'Évangile, en théorie du moins. On peut imaginer une chrétienté orthodoxe qui aurait traversé 20 siècles d'histoire sans avoir produit d'icônes. Ce que nous ne pouvons pas concevoir, par contre, c'est une chrétienté orthodoxe qui rejetterait ouvertement les icônes et qui leur serait hostile.

La situation historique

Quelle était la situation historique à la veille de la crise iconoclaste? Nous ne voulons pas entrer dans les détails ici mais seulement signaler les faits historiques qui touchent à la doctrine de l'icône. Pendant sept siècles, les chrétiens ont adopté, adapté et développé, par plusieurs moyens dont la peinture, les mosaïques, les fresques, l'enluminure, le bas-relief, etc., une tradition artistique figurative. Bien que cet art n'ait pas sa source ni son inspiration directe dans l'Évangile où rien n'exige une telle activité, il trouve, néanmoins, sa justification théologique dans le Nouveau Testament. La tradition artistique s'exprimait différemment selon des styles variés, dans différentes régions et à diverses époques, et c'est l'historien de l'art qui a la tâche d'étudier

sa manifestation matérielle, ses changements et ses continuités dans le temps et dans l'espace. Or, au début du VIII^e siècle, partout dans le monde chrétien, l'art figuratif, l'iconographie, avait sa place, avait été intégré dans la liturgie, dans la célébration des mystères sacramentels, et ceci sans provoquer de mouvement de protestation générale. Ici et là, pourtant, nous avons certaines indications d'une hésitation, d'une hostilité envers les images, mais rien de semblable au mouvement qui s'apprêtait alors à s'abattre sur l'Église.

En 717, un nouvel empereur, Léon III l'Isaurien, monta sur le trône à Constantinople et, en 741, son fils, Constantin V, lui succéda, régnant jusqu'en 775. Robustes, compétents, énergiques et victorieux, ces deux empereurs mirent l'Église au défi en prétendant que les icônes sont des idoles et que la vénération qu'on leur offre constitue une adoration idolâtrique. Ils voulurent retirer les icônes des églises et les détruire. Le patriarche de Constantinople, saint Germain, poussé par sa réaction instinctive, résista à Léon, fut déposé et exilé. Pendant 75 ans, l'Église fut déchirée par la crise iconoclaste.

La première résistance des iconodoules s'inspirait de l'intuition. La justification cohérente de la tradition artistique, la présentation d'une vision théologique, en paroles et en idées, devait attendre le mûrissement de la pensée ecclésiale sur le sujet. Autrement dit, l'Église vivait avec son art figuratif sans avoir vraiment pensé au pourquoi ni au comment de la question. La réponse raisonnée et pondérée prit un certain temps à s'élaborer. C'est dans le feu de la controverse que l'Église se vit forcée de réagir à une attaque venant du premier citoyen de la chrétienté, l'empereur, épaulé par une bonne part de l'épiscopat de l'empire. L'aboutissement de cette « méditation forcée » se lit dans le texte promulgué par Nicée II et dans les écrits autorisés des grands défenseurs de l'icône.

Les grandes lignes de la définition

Examinons maintenant les grandes lignes des décisions tracées par le VII^e Concile œcuménique de Nicée.

1) Le premier point de la définition conciliaire distingue une icône d'une idole. Comme nous l'avons vu dans la section concernant le 2^e commandement, une idole est une image prétendant être de Dieu ou d'un faux dieu, une image par laquelle on détourne l'adoration due à Dieu seul pour la diriger vers une autre cible. Les iconoclastes affirmèrent, avec les orthodoxes, que le Christ est le Fils de Dieu incarné mais, n'ayant pas accepté que l'Incarnation ait modifié le 2^e commandement, quant à la visibilité de Dieu, ils n'arrivèrent pas à la conclusion de la légitimité de l'icône. Les iconoclastes accusèrent les orthodoxes de faire ce que le 2^e commandement interdit, c'est-à-dire créer une image idolâtrique de Dieu. En réponse, les iconodoules répliquèrent que l'image du Christ n'est pas une idole pour deux raisons : d'abord, elle n'est évidemment pas une image d'un

faux dieu; ensuite, elle n'est pas l'image du Dieu invisible, de sa nature divine, mais du Dieu qui lui-même s'est rendu visible en assumant la nature humaine. Une icône est, en effet, une image de Dieu mais selon le principe de la « visibilisation » établi dans l'Incarnation.

L' opposition des iconoclastes aux icônes de la Mère de Dieu et des saints n'avait pas le même fondement que l'opposition exprimée contre les icônes du Christ. Une icône de saint Pierre ou de Marie n'est évidemment pas de Dieu, mais elle est quand même une image de quelque chose sur la terre, et cette image, les iconodoules la vénéraient. Pour les iconoclastes, ce culte est idolâtrique selon la deuxième partie de la définition de l'idolâtrie, c'est-à-dire l'adoration détournée de Dieu. Par conséquent, ils cherchaient à détruire les images et du Christ et des saints, les appelant idoles, ainsi qu'à supprimer leur vénération en tant que culte idolâtrique.

2) En deuxième lieu, le concile définit la nature de l'icône, c'est-à-dire ce qu'elle représente comme image. En peignant l'image du Christ, les iconodoules se voyaient accusés de peindre une image soit de la nature divine seule, soit de la nature humaine seule. Cette attaque se fondait sur le dogme du concile de Chalcédoine, en 451, qui spécifiait que le Christ est pleinement Homme et pleinement Dieu. Le Christ a la plénitude des deux natures unies dans la deuxième Personne de la Trinité. Une icône n'est donc pas une image du Fils de Dieu dans sa nature divine, impossible de tous les points de vue, ni dans sa nature humaine seule, séparée de sa divinité. Cette dernière accusation impliquait le rejet du dogme de Chalcédoine, c'est-à-dire l'union des deux natures en une Personne.

Les Pères de Nicée II répondirent que l'icône n'est une image ni de la nature divine, ni de la nature humaine, ni des deux ensemble. Elle n'est pas une image d'une nature du tout, mais plutôt d'une Personne, du Fils de Dieu, dans l'aspect visible de sa nature humaine. Une icône est finalement un portrait, c'est-à-dire une image d'une Personne, soit divine, soit humaine selon les traits visibles de la nature humaine. Elle répond aux questions « Qui est-ce ? De qui est cette image ? » et non « Qu'est-ce que c'est ? De quoi est-ce une image ? » « Qui » est un mot lié à une personne ; « quoi », à une chose ou à une nature.

3) Les iconoclastes ne s'opposaient pas seulement à l'existence des icônes du Christ, de la Mère de Dieu ou des saints, qu'ils appelaient idoles, mais aussi au fait que les chrétiens orthodoxes les vénéraient. Ils disaient que les iconodoules offraient *latreia*, l'adoration, aux icônes par leurs gestes de piété: cierges, baisers, processions, encens, prosternements, etc. Ils ne distinguaient pas entre l'adoration *(latreia)* et la vénération *(proskynésis)*. Pour les opposants à l'iconographie, non seulement l'icône, par sa nature, est une idole, mais aussi l'attitude et le comportement des chrétiens envers l'image sont idolâtriques parce

que ces derniers offraient aux images ce qui appartient à Dieu seul. Les Pères répondirent en distinguant nettement entre l'adoration due à Dieu seul et la vénération que les humains offrent naturellement à des personnes et à des objets dignes d'honneur et de respect spéciaux.

Les Pères du concile invoquaient maints exemples bibliques et séculaires où des gestes de respect, tels le prosternement, l'inclinaison, etc., envers des personnes n'impliquaient pas une attitude idolâtrique. Ils citaient le cas classique de l'empereur et son image. Personne ne désignait par le nom *idolâtrie* le respect manifesté à l'image de l'empereur, surtout un empereur chrétien. Les iconoclastes eux-mêmes vénéraient la croix, comme les orthodoxes, sans s'accuser d'idolâtrie. Les juifs, que l'on ne peut soupçonner d'idolâtrie, vénéraient, et vénèrent toujours, à certaines fêtes, la Torah en se prosternant devant elle. Les Pères attiraient tout simplement l'attention sur la distinction entre *latreia* et *proskynésis*, entre adoration et vénération, dans la vie quotidienne pour l'appliquer à la vénération offerte aux icônes. C'était une distinction connue de tous.

4) Les iconoclastes se flattaient de restaurer et de perpétuer la tradition apostolique, telle qu'ils la concevaient, en disant que les premiers chrétiens n'avaient pas d'images et même s'y opposaient. En partie, les iconoclastes appuyaient leur argumentation sur le silence du Nouveau Testament concernant les images chrétiennes. Eux, les adversaires des images, se disaient justifiés de les éliminer faute de fondement évangélique. L'Église avouait que les Écritures gardent le silence sur la question mais défendait la pratique de faire et de vénérer les images comme une tradition utile, bien que non préalablement nécessaire. Cette tradition avait été adoptée par les chrétiens afin de les aider à proclamer l'Évangile. Les Pères prétendaient, également, que cette tradition a ses racines théologiques et historiques dans l'ère apostolique.

De toutes les affirmations de Nicée II sur les icônes, cette dernière provoque, de nos jours, un grand scepticisme. Prétendre que le culte des icônes a un fondement apostolique semble tout simplement ridicule à bien des spécialistes d'aujourd'hui. Quand même, les Pères du concile avaient l'intuition que la racine non seulement de la théologie mais aussi de la pratique concernant les icônes remonte aux apôtres. Il faut avouer que le silence du Nouveau Testament et des plus anciens écrits chrétiens sur la question ainsi que le manque de monuments archéologiques rendent difficile une justification historique de cette intuition, mais il ne faut pas comprendre ce silence comme l'affirmation d'une « aniconie » de la part des premiers chrétiens (le mot *aniconie* est compris ici comme « une absence d'images, de tout art figuratif »). Nous ne savons pas si les premiers chrétiens utilisaient des images ou des symboles dans la prédication de l'Évangile. Nous savons, pourtant, grâce à Tertullien en Afrique du Nord, que vers l'an 200 un évêque catholique avait un calice gravé au symbole du Bon

Pasteur, mais nous ne savons pas à quelle époque, dans quelle région ou en quelles circonstances les chrétiens commencèrent à dessiner une image ou un symbole. Rien de scientifique ne nous permet d'affirmer que les apôtres s'en servaient, mais rien n'empêche non plus de soupçonner qu'il existe une réalité historique derrière l'intuition des Pères de Nicée II. Peut-être l'archéologie et des études plus approfondies jetteront-elles une nouvelle lumière sur ce problème du plus grand intérêt.

- 5) Les iconoclastes affirmaient que les icônes ne méritent pas la vénération parce qu'elles sont faites de « matière morte » et qu'il est indigne d'associer intimement le Christ et la Mère de Dieu, des personnes éminemment spirituelles, à la matière. Ils niaient, en réalité, que la matière puisse porter le spirituel. Quelle grave négation venant de ceux qui acceptaient que Dieu ait pris chair, dans la matière, et que sa gloire se soit manifestée à travers elle! En se fondant encore sur l'Incarnation, l'Église affirma que la matière peut très bien porter une réalité spirituelle et en être le véhicule ; la matière n'est pas « morte ».
- Si Dieu peut s'unir à un corps humain, du bois et des pigments peuvent, par l'entremise de l'image artificielle de Dieu et de ses amis les saints, véhiculer la présence spirituelle de ceux qui y sont représentés. L'affirmation des icônes est l'affirmation de l'Incarnation; le refus des icônes est aussi un refus, une diminution de la réalité de l'Incarnation. En rejetant la position iconoclaste, l'Église proclamait que la matière en général, et les icônes en particulier, peuvent être « mystérophores », c'est-à-dire qu'elles peuvent porter et communiquer les mystères de Dieu.
- 6) Finalement, les Pères faisaient la distinction entre l'image et la personne peinte dans l'image, entre le type et le prototype. Les iconoclastes, par contre, selon leur conception de l'image, croyaient que l'image matérielle et la personne représentée sont identiques. Ils fondaient leur attaque contre les orthodoxes sur cette confusion en taxant ces derniers de croire que l'image du Christ et le Christ lui-même sont une seule et unique réalité. Pour les iconoclastes, la seule vraie image est l'eucharistie où celui qui est représenté, le Christ, et ce qui le représente, le pain, sont identiques. La réponse à cette attaque fut claire et nette : les orthodoxes distinguaient entre le type (l'image) et le prototype (la personne représentée). Il v a une différence de nature entre le Fils de Dieu et un morceau de bois et des couleurs qui constituent son image matérielle. Bien que l'une porte la ressemblance de l'autre, l'une n'est pas l'autre. Poussés à la limite de leur logique, les iconoclastes auraient dû affirmer que l'empereur et son image ne faisaient qu'un. Les Pères reprenaient le vieux dicton de saint Basile : « L'honneur rendu à l'image rejaillit sur le prototype », pour montrer le ridicule de la position de leurs adversaires.

Nous voyons donc qu'au cœur de la réponse iconodoule se trouve la pleine

réalité de l'Incarnation. En assumant la nature humaine, Dieu ouvre le chemin à un art qui n'est pas seulement décoratif, pédagogique et esthétique mais aussi mystérophore, c'est-à-dire capable de refléter et de transmettre les mystères de Dieu et de nous mettre en communion avec les personnes représentées.

NOTES

- 1. André GRABAR, Les voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen Âge, Paris, Flammarion, 1979, ill. 101.
- 2. André GRABAR, Le premier art chrétien, Paris, Gallimard, ill. 207, p. 192.
- 3. Anne PRACHE, *L'Art roman en France*, Paris, Nouvelles Éditions Marne, 1989, p. 39.
- 4. Stéphane BIGHAM, Les chrétiens et les images, Montréal, Éditions Paulines, 1992, pp. 64-76.

CHAPITRE II

Ce qu'est l'art de l'icône Un lexique

Le nombre de personnes qui peuvent identifier une icône ne cesse d'augmenter. Peut-être ne savent-elles pas en définir les caractéristiques, mais elles savent que les icônes ont l'air un peu bizarre, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas tout à fait comme les autres images religieuses. Dans ce chapitre, nous voudrions discuter certains termes-clés qui sont habituellement associés aux icônes. En traitant de ces mots, nous espérons fournir à ceux qui s'intéressent à cet art des outils qui faciliteront la compréhension et l'appréciation des images sacrées de l'Église orthodoxe. Nous commençons donc chaque section par la même phrase : « L'iconographie orthodoxe est un art... » Cette phrase servira de cadre pour une série d'adjectifs épithètes qui qualifient l'art de l'icône.

1. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART THÉOLOGIQUE

Le mot théologie est utilisé pour désigner l'intervention de Dieu, ses actes dans le monde en vue de reprendre sa créature, l'Homme, et de la ramener vers le Royaume de Dieu. En nous servant du langage humain, oral et écrit, nous essayons de décrire et de comprendre ce qui, en fait, nous dépasse complètement. Nous ne pouvons résister à la tentation de parler de Dieu et de son œuvre et ainsi nous tombons automatiquement dans le domaine de la théologie. Par nos mots, nos idées, nous nous forcons à donner une forme au « sans-forme », à peindre le mystère de notre salut. Par conséquent, le contenu de nos mots et de nos concepts, c'est-à-dire l'image qu'ils peignent du mystère du salut, doit se comparer à l'expérience de ceux qui ont déjà vécu le mystère avant nous. Cette image doit se conformer à l'expérience telle qu'elle est décrite dans la Bible, dans les Pères, dans les Conciles œcuméniques, dans l'hymnographie. Si notre parler théologique exprime la Tradition sainte, bien que notre version de cette dernière laisse entendre les accents et les préoccupations de notre temps, nous serons de fidèles communicateurs de la Tradition. Nous réussirons à ouvrir l'expérience du mystère du salut à nos contemporains. Si, par contre, notre image verbale ou écrite du mystère fausse celle qui est véhiculée par l'expérience des fidèles de tous les temps, notre expression provoquera une réaction allergique dans le corps de l'Église et sera rejetée.

De même que les mots et les concepts peuvent peindre le mystère du salut en image rationnelle qui doit laisser percevoir l'essentiel de l'expérience du salut, de même les pigments peuvent peindre ce même mystère en image visuelle qui également doit être fidèle à l'expérience ecclésiale. L'iconographie est donc un

art théologique parce qu'elle exprime, représente, rend visible en formes et en couleurs le même contenu que celui qui est exprimé par les documents écrits. La seule différence, c'est le mode d'expression. Et les écrits et les images doivent exprimer la révélation de Dieu aux hommes. Cependant, il faut comprendre que cette révélation n'est pas un système de pensée ou d'idées mais plutôt une expérience, celle du Royaume de Dieu. Dieu veut nous communiquer l'expérience de la nouvelle humanité que le Christ a inaugurée. C'est l'expérience de la Transfiguration qui passe par la Croix mais qui aboutit à la Terre promise du Royaume. Elle peut être exprimée dans les concepts intellectuels et en images, d'où l'utilité de la théologie en paroles et en images, mais elle ne peut jamais être capturée par ces moyens.

L'iconographie est donc la théologie en couleurs¹, et en tant que telle nous pouvons lui appliquer les mêmes critères utilisés pour décrire la théologie exprimée en paroles. Est-elle une expression fidèle de l'expérience de la Transfiguration, ou la fausset-elle? Autrement dit, est-elle « ortho-doxe » ou « hétéro-doxe » : exprime-t-elle une « croyance/gloire droite et juste » ou une « autre croyance/gloire »? De la même façon, on pose la question de l'orthodoxie ou de l'hétérodoxie à propos des opinions et des écrits émis par les auteurs. Nous voyons donc l'importance des théologiens de l'image aussi bien que des théologiens de la parole. Trop souvent nous limitons le mot *théologien* aux penseurs, aux auteurs et nous oublions le rôle analogue des peintres, dont la responsabilité est également lourde.

Voici un exemple qui montre ce que nous voulons dire par « l'iconographie, un art théologique ». Le 9 décembre, l'Église orthodoxe célèbre la Conception de la Mère de Dieu; pour l'Église catholique, c'est le 8 décembre. L'icône de cette fête, la rencontre de Joachim et Anne, montre les deux époux qui s'embrassent, parfois devant un lit (fig. 1). On voit souvent cette image, parmi d'autres en miniature, sur le bord des icônes de Marie et l'Enfant, pour montrer les événements importants dans la vie de Marie². Par sa pudeur, cette icône nous enseigne que Joachim et Anne conçurent Marie naturellement par l'union sexuelle. Elle est parfois prise, et à juste titre, comme une image du mariage chrétien et de la sainteté à laquelle l'union conjugale peut amener les époux. Par contre, l'icône de Joachim et Anne a servi de modèle pour des « icônes » de Marie et Joseph, en vue de valoriser le mariage chrétien, un but éminemment louable en soi³. (fig. 2) Selon le sens de l'icône de Joachim et Anne, il est clair que l'image de Joseph et Marie proclame un message qui est hétérodoxe du point de vue catholique aussi bien qu'orthodoxe. Le texte écrit, une explication de l'image, imprimé au verso, est aussi osé que l'image : « Joseph et Marie [...] sont là tous les deux, jeunes et beaux, et leur geste de mutuelle tendresse traduit leur amour à la fois virginal et conjugal... »Autrement dit, selon la théologie écrite et peinte de cette image, Joseph et Marie conçurent Jésus naturellement par l'union conjugale. Et le plus ironique de tout : une citation du pape Paul VI est également inscrite au verso.

Nous ne doutons pas du tout de la sincérité, ni de la piété de ceux qui ont commandé et peint l'image mais, en méconnaissant le caractère théologique de l'iconographie, ils ont créé, en toute bonne volonté mais en grande ignorance, une « icône » hétérodoxe.

Un deuxième exemple, tiré de notre expérience personnelle : un ami protestant qui aime peindre a décidé de peindre une icône de Marie. Il l'a peinte selon le style byzantin mais, par exprès, n'a pas ajouté les trois étoiles : une étoile sur les deux épaules et une autre sur le voile qui couvre le front de Marie. Ces étoiles représentent la virginité de Marie avant, après et pendant la naissance du Christ et, puisque les protestants ne croient pas, en général, en la virginité perpétuelle de Marie, l'image protestante exprime nettement et justement la doctrine du protestantisme. Malheureusement, l'image n'est pas tout à fait une icône puisqu'elle fausse la croyance orthodoxe, et catholique, sur Marie, et même potentiellement la croyance protestante traditionnelle, à savoir la naissance virginale du Christ.

Il existe d'autres exemples d'images hétérodoxes, ou douteuses, mais ceux que nous avons déjà notés suffisent pour souligner, encore une fois, que l'iconographie doit exprimer la foi de l'Église et que, par conséquent, elle est hautement théologique.

2. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART ESCHATOLOGIQUE

Notre deuxième mot-clé qualifiant l'iconographie vient du mot grec eschaton et désigne « ce qui est le dernier ». Dans un contexte chrétien, il signifie les derniers temps, le Deuxième Avènement du Christ, c'est-à-dire le Royaume de Dieu. Le temps eschatologique, pour les chrétiens, est notre « temps » et notre « espace » transfigurés par la gloire du Christ. Nous nous servons de guillemets pour parler du temps et de l'espace parce que, du fait que ces mots décrivent la réalité de notre monde, ils perdent un peu leur pertinence lorsque nous essayons de parler d'une réalité qui dépasse notre expérience du monde. C'est la raison pour laquelle la poésie, les paraboles et le langage imagé conviennent mieux pour parler des derniers temps que le langage discursif, raisonné et scientifique. Tous les passages eschatologiques de la Bible, ceux de Daniel, du Christ, ou de l'Apocalypse, utilisent une imagerie verbale qui, à nos yeux peut-être trop terrestres, pousse vers la fantaisie. Rappelons le texte Apocalypse 21 sur la Jérusalem nouvelle :

Alors je vis un ciel nouveau et une terre nouvelle, car le premier ciel et la première terre ont disparu et la mer n'est plus. Et la cité sainte, la Jérusalem nouvelle, je la vis qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu...

Alors l'un des sept anges [...] me montra la cité sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu. Elle brillait de la gloire même de Dieu. Son éclat rappelait une pierre précieuse. Comme une pierre d'un jaspe cristallin. ...la cité était carrée [...] d'un or pur semblable au pur cristal. Les assises des remparts de la cité s'ornaient de pierres précieuses et toute sorte [...] de jaspe, [...] d'émeraude, [...] de sardoine, [...] de chrysolithe, [...] de béryl, [...] de chrysoprase, [...] d'améthyste. Les douze portes étaient douze perles. [...] La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine et son flambeau c'est l'agneau...

Nous voyons que toute parole voulant exprimer le Royaume de Dieu doit nécessairement se tordre, se tourner vers l'imagerie afin de percevoir, comme « dans un miroir, de façon confuse » (1 Co 13, 12) ce dont nous n'avons qu'un avant-goût. Les mêmes conditions s' appliquent à l' icône mais s'expriment d'une manière différente : l'icône a la tâche de représenter, de faire voir des personnes ou des événements à la lumière du Royaume de Dieu. Ces personnes vivaient, ces événements se passaient dans l'histoire, notre histoire, selon les conditions qui régissent notre existence, mais ces personnes, ces événements laissent paraître une réalité qui ne se soumet pas à ces conditions. L'iconographie, donc, doit se servir de moyens matériels et techniques qui appartiennent à notre monde (couleurs, lignes, pinceaux, petites pierres, etc.) pour faire voir le Royaume de Dieu. La parenté avec la parole est encore mise en évidence. Ce que la poésie et les paraboles sont à l'oreille, l'iconographie l'est à l'œil.

Puisque le but de l'iconographie est de peindre à la lumière du Royaume de Dieu, où les vieux ciel et terre ont disparu et où tout est nouveau, il n'est pas surprenant que l'iconographe ne cherche pas à reproduire le monde tel que nous le connaissons de ce côté du Deuxième Avènement du Christ. Dans ce sens. l'iconographie n'est pas un art « naturaliste » dont la raison d'être est de copier la belle nature. Notre monde, finalement, n'est pas du tout « naturel » parce qu'il est déformé par le péché et circonscrit par la mort : deux conditions, deux puissances, qui n'existaient pas dans le jardin d'Éden décrit dans les premiers chapitres de la Genèse. Notre expérience humaine se situe entre deux pôles : le premier est l'Alpha, « au commencement », le Paradis où la mort et le péché n'avaient pas de place, où Adam et Ève étaient nus sans avoir honte, où les premiers parents ne tuaient pas pour manger, où tout était harmonie, et où l'homme et Dieu parlaient directement, vivaient en communion parfaite. Notez la façon imagée, utopique, presque fantaisiste, de la description de l'Éden. Puisque nous n'avons pas d'expérience directe de ce début, l'auteur biblique s'est vu obligé d'inverser les conditions de notre monde pour donner une image d'une existence dont nous n'avons que de vagues intuitions. Le deuxième pôle est l'Oméga, la fin, « les derniers temps », où le Christ aura établi son Royaume en plénitude et dont nous ne jouissons que par avant-goût.

Afin d'atteindre leur but, les peintres d'icônes « tordent », déforme, les principes de la peinture naturaliste (proportion, perspective, temps, etc.) pour suggérer l'irruption dans notre monde d'une réalité nouvelle. Par les techniques iconographiques, le peintre représente personnes, événements, animaux, plantes, paysage, que même maintenant nous reconnaissons comme des éléments de notre existence terrestre, mais qui sont quand même bizarres, mis dans un cadre étrange. C'est par cette « bizarrerie » que l'icône indique la nouveauté de la Jérusalem céleste, le Royaume de Dieu où nous reconnaissons notre monde, mais pas tout à fait.

Donnons quelques exemples pour montrer la tension entre la nécessité de représenter l'Au-delà mais avec les moyens d'ici-bas.

Le fond des icônes

Normalement, le fond d'une icône est peint en or, en vrai or ou en une couleur dorée. La personne ou l'événement peints sont représentés déjà dans le Royaume ou baignés dans sa lumière. L'or est la couleur la plus brillante, la plus riche ; il est la matière qui reflète le mieux, dans notre monde, la brillance de la lumière. Et puisque la Jérusalem céleste, selon l'Apocalypse, « est d'un or pur » et « n' a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine », il est tout à fait logique que le fond de l'icône soit en or pour reproduire l'effet d'être plongé dans une lumière éblouissante. Le fond d'or établit un cadre illimité dans lequel les personnes ou les événements sont situés. Il donne l'impression que les sujets dans l'image ne sont pas dans un cadre spatial ou temporel, mais flottent dans un milieu transspatial et transtemporel. Un fond naturaliste, réaliste, qui éliminerait tout arrière-fond de lumière divine, diminuerait la percée du Royaume dans notre monde.

L'espace transspatial

Selon les principes de la peinture naturaliste, il faut reproduire dans un tableau, aussi fidèlement que possible, les proportions et la perspective. Sinon, le public a l'impression de regarder une œuvre surréaliste ou symbolique. Une personne dans une icône, par contre, ne conserve pas les proportions normales du corps humain. Elle est allongée et amincie pour augmenter la sensation d'être sans poids ni volume; elle est néanmoins, et clairement, un être humain, homme ou femme. On ne peut pas se méprendre sur les bâtiments, les arbres, les roches, les animaux, etc. Ils sont identifiables, mais différents. Si, dans la nature telle que nous la connaissons, les lignes se rejoignent en s'éloignant de nous vers l'horizon, dans une icône, les lignes de perspective sont souvent inversées et semblent se rejoindre devant l'image dans la personne qui regarde. Le spectateur se sent regardé par la personne représentée dans l'icône. Dans notre espace terrestre, nous regardons normalement les tableaux mais, dans l'espace

céleste sur lequel l'icône ouvre une fenêtre, nous sommes l'objet du regard.

Le temps transtemporel

Le temps linéaire auquel nous sommes habitués — c'est-à-dire le présent qui succède au passé et qui anticipe le futur, un déroulement de moments qui ne tolère aucune exception — perd sa tyrannie sur nous dans le temps iconique. Deux événements séparés dans le temps historique peuvent être représentés dans la même icône sans aucune indication de séparation dans le temps. L'icône de la Protection de la Mère de Dieu, le ter octobre, combine deux événements de sorte que ceux qui ne savent lire l'image pensent qu'une seule scène est peinte. Dans les deux tiers supérieurs et dans le coin droit du bas, nous voyons saint André le Fol en Christ et son disciple Épiphane (Constantinople, X^e siècle), ainsi qu'une apparition de la Vierge vue par eux⁴. (fig. 3) Dans presque tout le tiers inférieur, saint Romanos le Mélode, VIe siècle, est montré en train de chanter et de diriger la chorale. Dans le calendrier, les deux événements sont célébrés le 1^{er} octobre, ce qui explique pourquoi ils se trouvent sur la même icône. L'icône de la Pentecôte ainsi que celle de l'Ascension ont aussi une qualité transtemporelle parce qu'elles sont des icônes autant théologiques qu' historiques. Dans les deux, saint Paul est représenté, alors qu'au moment historique peint sur l'image, il n'était même pas chrétien. Les icônes donnent une entorse à l'histoire et se permettent d'inclure saint Paul parce qu'elles sont à la fois images de l'événement historique et images théologiques de l'Église. Dans l'image historique temporelle, saint Paul n'a pas de place, mais dans l'image théologique transtemporelle représentant l'Église, il a une place éminente. Pour ces deux fêtes, l'élément théologique s'ajoute à la base historique.

L'icône de Pâques, image eschatologique par excellence

Il est très rare, et il s'agit d'une corruption de la tradition iconographe, qu'une icône de Pâques montre le Christ sortant du tombeau⁵. (fig. 4) Une icône de l'événement historique de la résurrection montre les femmes myrophores apportant la myrrhe au tombeau où elles rencontrent un ange resplendissant assis sur la pierre près du linceul roule. (fig. 5)Le Christ ressuscité n'est pas représenté. L'autre image traditionnelle de Pâques est celle de la Descente aux Enfers où le Christ, entouré des personnages de l'Ancien Testament, ressuscite Adam et Ève. L'événement lui-même est plutôt celui du Samedi saint quand le Christ se trouve dans le pays des morts pour annoncer la résurrection mais, en fait, cette icône montre la résurrection de toute l'humanité à la fin des temps et pas du tout celle du Christ. Ce que nous célébrons dans le courant du temps linéaire, après 2 000 ans d'histoire, c'est la résurrection de Jésus de Nazareth autour de l'an 33, représentée en image par les myrophores vivant toujours dans la succession des moments historiques. Quant à nous, nous devons attendre le moment futur, quand le Christ reviendra. Par contre, pour ceux qui ne sont plus

dans l'écoulement du temps, qui sont morts dans le Christ, qui sont dans l'état où tout est le présent éternel, la résurrection historique du Christ est déjà la résurrection de l'eschaton, des Derniers Temps.

3. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART ECCLÉSIAL

Le mot ecclésial désigne ce qui touche à la nature de l'Église, qui l'exprime, qui a ses racines dans l'être même de l'Église. Nous pouvons le distinguer du mot ecclésiastique qui désigne plutôt ce qui a trait à l'agir de l'Église, des hommes et des femmes d'Église, dans l'histoire et en société. Par exemple, si nous mettons l'expression structure ecclésiale à côté de structure ecclésiastique, nous voyons que le premier désigne un élément de la nature même de l'Église, un élément qui ne change pas, ou très peu, dans l'histoire ou de culture en culture. L'autre expression est réservée à des structures changeantes que l'Église s'est données, pour son bon fonctionnement, dans des conditions spécifiques de l'histoire. Pour les orthodoxes, la structure des patriarcats est ecclésiastique. Ces derniers n'ont pas toujours existé dans leur forme actuelle, et nous pouvons facilement imaginer que l'histoire pourrait apporter de profondes modifications dans l'avenir sans miner la nature de l'Église elle-même. Les catholiques peuvent dire la même chose pour le cardinalat, par exemple. Bien que le collège des cardinaux soit jugé utile pour l'Église catholique à un moment donné de l'histoire, rien n'empêche qu'il soit profondément changé, ou aboli, un jour. L'épiscopat, par contre, pour les orthodoxes et pour les catholiques, mais non pour les protestants, est une structure ecclésiale qui manifeste un aspect de la nature de l'Église. L'institution a pris, néanmoins, plusieurs formes dans le temps et l'espace. Les orthodoxes et les catholiques ne sont pas d'accord, pourtant, sur la nature ecclésiale ou ecclésiastique de la papauté.

Pour l'orthodoxie, l'iconographie est un art de l'Église, ecclésiale, non pas qu'elle soit nécessaire à l'existence de l'Église, mais parce que c'est l'Église qui est le vrai peintre de toute icône. Et en peignant, l'Église s'exprime visuellement comme elle s'exprime oralement quand les Saintes Écritures sont lues dans la liturgie. En tant que lieu de communion avec Dieu et les saints, un « théo-sphère » où les énergies transfigurantes de Dieu agissent, l'Église crée un autre lieu, l'icône, où les fidèles peuvent entrer en contact avec le Royaume de Dieu et s'ouvrir à son pouvoir sanctifiant. Ce n'est pas par hasard, donc, que les icônes se trouvent tout naturellement dans une église, au centre de l'action liturgique, et quand on trouve les icônes ailleurs que dans une église, elles ne font que prolonger, répandre la « radioactivité » du mystère du Christ dans le monde. Chaque icône, quel qu'en soit le sujet, rend visible et fait agir l'unique mystère du Christ qui se définit essentiellement comme ceci : le Christ est venu chercher son image, l'homme, égarée et tenue dans le péché et la mort, pour la nettoyer, la restaurer et l'emmener avec lui dans son Royaume.

C'est apposé au terme *ecclésial* que nous voyons le rôle de l'iconographe. Cette personne, homme ou femme, laïc ou clerc, marié ou moine, est un instrument de l'Église, donc une personne ecclésiale, qui exerce ses talents artistiques en vue de rendre visible et agissant le mystère du Christ. La vocation d'iconographe n'est pas finalement l'expression d'une impulsion de l'artiste en vue d'exprimer et de développer son talent, comme le font les autres artistes. Bien qu'un iconographe puisse avoir un talent artistique de première classe, que ses icônes soient des chefs-d'œuvre de l'art, son but n'est pas de devenir célèbre et célébré. Son but, en réalité, est de s'effacer lui-même, comme saint Jean-Baptiste, devant le Christ.

Puisque ses iconographes sont beaucoup plus que de simples illustrateurs d'histoires de la Bible ou de l'histoire, l'Église se soucie toujours d'eux. Elle veut s'assurer que leur vie, par sa qualité chrétienne, exprime l'Évangile, qu'ils soient plongés dans le mystère qu'ils cherchent à exprimer par leur art, étant en intime communion avec l'Église, qu'ils se conforment à la tradition iconographique et qu'ils écartent toute fantaisie personnelle dans leur peinture. Ceci est un idéal, certes, auquel tout peintre d'icônes doit tendre. L'histoire ecclésiastique montre que l'Église n'a pas toujours été à la hauteur de cet idéal, ni les iconographes d'ailleurs. Certains canons ecclésiastiques, surtout de l'Église russe, révèlent le côté, hélas, trop pécheur des iconographes organisés en fraternité. Par exemple, le maître peintre ne devrait pas, par jalousie, empêcher un jeune peintre talentueux d'avancer, ni favoriser les membres de sa famille, ni accepter les gens sans talent, ni attirer l'attention de l'évêgue à la bonne œuvre d'un apprenti en prétendant que son favori médiocre l'a peinte. Ou encore, les iconographes doivent s'abstenir de toute boisson, pillage et vol. Ces canons peignent une image du métier d'iconographe qui, pour ainsi dire, laisse à désirer. Malgré leur vocation hautement spirituelle et sacrée, les iconographes montrent que la levure de l'Évangile n'a pas encore fait lever toute la lourde pâte de l'humanité.

4. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART CANONIQUE

Lorsque l'on parle de canon dans l'histoire de l'Église, on désigne souvent des lois établies par une autorité ecclésiastique pour régler la conduite des chrétiens, des lois auxquelles il faut obéir pour éviter des sanctions. Une deuxième définition, plus ancienne, voit dans le mot *canon* un idéal, une règle à mesurer, un modèle auquel on compare ce que l'on fait ou dit. Il n'existe pas finalement beaucoup de lois qui gouvernent l'art de l'icône. Le mot *canonique* utilisé comme adjectif épithète pour « iconographie » porte plutôt la deuxième acception, celle d'un modèle. Une icône canonique est donc une image qui se conforme au modèle établi pour tel ou tel saint, tel ou tel événement. À travers l'histoire et la pratique de l'art iconographique, une tradition s'est formée et a fixé les modèles que les artistes sont tenus de suivre. À l'intérieur de ces modèles, les peintres sont libres d'exercer leur créativité.

L'iconographie reçoit parfois des critiques disant que les peintres d'icônes ne sont pas de vrais artistes, qu'ils ne sont pas libres et qu'il n'y a pas de place pour la créativité, pour l'inspiration personnelle. Ces reproches se fondent sur des mots-clés comme libre, créativité, artiste, etc. Ce sont des mots très élastiques ; ils s'adaptent très facilement à des conceptions et à des philosophies de l'art fort différentes. Il n'est tout simplement pas vrai que l'iconographe n'est pas libre ou que sa créativité est supprimée. Dire de pareilles choses manifeste une méconnaissance de la nature de l'art de l'icône. Inspiration, créativité, liberté sont présentes et actives chez un peintre d'icônes, mais ces facteurs s'exercent à l'intérieur du modèle, du canon, non pas à part lui. Une icône canonique réussie est une nouvelle création, une libre expression du modèle établi ; pour la produire, l'artiste doit se servir de son inspiration, de son talent pour traduire le canon en nouvelle œuvre artistique. Comme dans n'importe quel domaine de l'art, il y a des iconographes géniaux, médiocres et mauvais, mais la canonicité d'une icône ne dépend pas du talent personnel de l'artiste. Une icône est canonique si elle reproduit le modèle de l'événement ou du saint ; elle est plus ou moins non canonique selon l'écart entre le modèle et la peinture en question.

Quelle est la relation entre la beauté et la canonicité ? En théorie, aucune. Il n'est pas nécessaire qu'une icône soit belle pour être canonique. Il est bien sûr souhaitable qu'une icône canonique soit bien faite, et belle, mais l'expression fidèle du modèle ne dépend pas de sa beauté. De toute façon, la beauté se définit par un jugement de valeur esthétique qui exprime une conception philosophique de l'art; elle peut aussi incarner le goût d'une époque ou d'un pays. L'appréciation de la beauté change continuellement, mais le canon de telle ou telle icône résiste au changement.

Les traits de certaines personnes ont reçu une forme fixe dans la tradition, tels les saints Pierre, Paul et Nicolas. Ces saints sont reconnaissables à leur visage et à d'autres signes bien connus. Dans le cas des saints Pierre et Paul, ces traits sont sensiblement les mêmes que ceux que l'on voit sur un médaillon du Me siècle conservé au musée du Vatican. Sans qu'on puisse le prouver, bien sûr, il n'est pas invraisemblable que ce médaillon et les images de ces saints préservent leurs traits réels. Dans toute icône où les saints Pierre et Paul sont représentés — sur les icônes de l'Ascension et de la Pentecôte, par exemple —, on peut les identifier à leur visage. Saint Nicolas n'est pas dans la même catégorie. Son visage est plutôt stylisé, mais non moins reconnaissable aux yeux de ceux qui connaissent la tradition.

Prenons quelques icônes de fête: Noël, par exemple. On considère parfois que la présence de saint Joseph et des sages-femmes dans le tiers inférieur de l'icône est facultative. On peut les éliminer à sa guise. En réalité, Joseph, vieux, à part, rempli de doute, parfois tenté par le diable habillé en berger, représente la

réaction du monde déchu à l'événement d'une naissance virginale. Joseph doute, mais il accepte quand même ce que sa raison ne peut comprendre. Les sages-femmes lavent le bébé. Quel nouveau-né n'a pas besoin d'être lavé? La présence des sages-femmes en train de laver le nouveau-né proclame que le Verbe de Dieu est né d'une façon tout à fait humaine et ainsi exclut toute croyance tendant à nier la pleine humanité du Verbe incarné, c'est-à-dire le docétisme. Alors, une image de Noël qui ne montre pas Joseph et les sages-femmes à leur place n'est pas une icône canonique, elle dévie du modèle établi.

Il ne faut pas penser qu'absolument tout dans l'iconographie fasse partie du canon. L'iconographe est libre de peindre maints composants d'une icône selon son imagination, pour autant qu'il demeure fidèle au modèle. Par exemple, il n'y a pas de modèle de cheval ni d'autres animaux. Chaque pays et chaque époque représentent le cheval selon leur expérience de cet animal. Si on sait distinguer les types de chevaux et leur équipement, on peut plus facilement déterminer la provenance et l'époque d'une icône. L'art de l'icône est donc une combinaison d'éléments fixes, que l'on est contraint de reproduire selon le modèle, et d'éléments non fixes qui laissent une large part à l'imagination de l'artiste.

5. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART HISTORIQUE

Bien qu'il existe des légendes prétendant que certaines images sont tombées du ciel, ce que nous reconnaissons aujourd'hui comme l'iconographie canonique est l'aboutissement d'une longue évolution à travers les siècles. La tradition iconographique est, en fait, multiple, c'est-à-dire qu'elle a changé et s'est développée dans le temps et que plusieurs peuples et civilisations l'ont modifiée. Des traditions locales ont émergé et disparu, des « écoles » ont répandu leur influence, prospéré et finalement disparu. La grande tradition iconographique est donc un faisceau de courants, à la fois divers du point de vue du style, de l'origine, des moyens, des techniques, etc., mais unis par de grandes orientations, par l'inspiration et par une vision qui dépassent les facteurs des techniques et des moyens.

Puisque de vraies personnes historiques ont peint les icônes, ces dernières se prêtent légitimement à l'étude scientifique des historiens de l'art, chrétiens ou autres et, de ce point de vue, se trouvent au même niveau que toute autre forme d'art. Il n'est pas surprenant donc de constater que des historiens soviétiques de l'art, tout athées qu'ils étaient, ont effectué de très bonnes études sur l'iconographie. Nous pouvons souligner une autre fois la parenté entre les icônes et les écrits. Il existe également des styles de littérature, des genres influencés par des époques, des auteurs classiques, des pays différents, etc., que les spécialistes analysent dans leurs études savantes.

Dans l'évolution de l'iconographie, nous identifions plusieurs grandes étapes

historiques : 1) la période avant l'empereur Constantin, 33-315 ; 2) la période allant jusqu'à la crise iconoclaste, 315-725 ; 3) la période avant la chute de Constantinople, 725-1453 ; 4) la période allant jusqu'au XX^e siècle, 1453-1900 ; 5) la période contemporaine, de 1900 à nos jours.

Avant l'empereur Constantin (33-315)

Dans les trois premiers siècles de l'histoire chrétienne, l'art figuratif a fait son entrée, presque inaperçue, dans la vie de l'Église. Bien que les juifs de l'Ancien Testament, ainsi que des âges post-bibliques, ne se soient pas donnés follement au développement de l'art figuratif, comme les Grecs, il n'est pas juste de dire qu'ils ont toujours rejeté toute forme d'image. L'histoire biblique et celle de l' art juif contredisent cette vieille, mais fausse, notion. Mais en sortant de leur premier milieu juif pour prêcher dans le monde gréco-romain et en prenant de plus en plus conscience de l'implication de la doctrine de l'Incarnation, c'est-à-dire Dieu devenu homme, les chrétiens ont commencé à élargir la catégorie d'images non idolâtriques déjà permise dans leur tradition juive. Notre connaissance de cette période est plutôt mince. Nous savons néanmoins que, à la fin de cette première période, à la veille de l'empire chrétien établi par l'empereur Constantin, les chrétiens avaient déjà commencé à exprimer leur foi par des images symboliques, celle du Bon Pasteur par exemple, mais aussi par des images, et même des portraits, des événements et des personnes historiques de l'Ancien et du Nouveau Testament. Nous ne savons malheureusement pas le nom du premier chrétien qui a peint la première image chrétienne; nous ignorons également l'endroit et la date de cet événement. Nous savons par contre que, durant cette période, les chrétiens ont entrepris d'adopter et d'adapter l'art figuratif comme moyen d'exprimer leur foi.

Avant la crise iconoclaste (315-730)

Entre l'empereur Constantin et la crise iconoclaste de 730, l'Église s'est trouvée en union avec l'empire. Le christianisme est devenu religion d'état. L'art chrétien, qui auparavant évoluait lentement et sans direction, s'est vu pris en charge par l'empire et utilisé comme instrument politique. Les empereurs chrétiens devaient avoir des édifices, des églises, dignes de leur nouvelle place dans l'Église. Constantin, ainsi que d'autres empereurs, ont construit des églises monumentales, convenablement décorées avec des images de toutes sortes. L'Église elle-même a promu le culte des martyrs à leur tombeau où on voyait souvent le portrait — l'icône — du saint. La célébration d'un cycle de fêtes, telles que Noël, l'Annonciation, la Transfiguration, etc., ainsi que d'un grand nombre de nouveaux saints, non-martyrs, nécessitait de nouvelles images. Grâce à la richesse des mécènes impériaux et à d'autres personnes bien placées dans l'empire, les artistes ont adopté de nouveaux moyens, telle la mosaïque. La définition de Marie comme Mère de Dieu (theotokos) par le IIIe concile

œcuménique d'Éphèse, en 431, a donné l'élan à un développement des modèles de Marie. Et finalement, l'Église a adapté l'art impérial d'avant Constantin et d'autres formes classiques de l'art gréco-romain à ses propres fins. Par exemple, les images du Christ et de Marie intronisés comme les empereurs ont pris leur place dans l'iconographie ; l'icône de la nativité de Marie est tout simplement une transposition, en contexte chrétien, de la forme de la nativité bien connue dans l'Antiquité : une femme couchée sur un lit, des sages-femmes autour d'elle. Les formes classiques des icônes commencent à apparaître à cette période sans atteindre, toutefois, leur forme définitive.

Vers la fin de cette deuxième période, en 692 au concile Quinisexte, l'Église a officiellement exprimé sa préférence pour les images historiques, les icônes historiques, contre les images symboliques. Les images symboliques du Christ, telles que le Bon Pasteur ou l'agneau, devaient dorénavant céder la place à l'image directe du Christ incarné, Jésus de Nazareth. Par conséquent, il est très rare de voir un agneau représentant le Christ dans une église orthodoxe.

Avant la chute de Constantinople (730-1453)

La troisième période a vu le début de la crise iconoclaste, qui a duré plus de 150 ans. Plusieurs questions se sont alors posées directement et clairement : une icône est-elle une idole ? L'art figuratif est-il compatible avec l'Évangile ou est-il une violation du 2^e commandement ? Après une querelle sanglante sur cette question, l'Église a défini qu'une icône n'était pas une idole et que la vénération des images n'était pas l'adoration. La Russie a accepté le christianisme de Byzance, ce qui comprenait une iconographie bien développée. Les Russes se sont approprié ce trésor artistique, de style grec, et l'ont revêtu d'un visage slave. Ainsi est né un autre « style », l'icône russe — plutôt les icônes russes — qui, selon certains, n'a pas de rival en tant qu'expression de la vision spirituelle qui la soutient.

La période de 1453 jusqu'au XIX^e siècle

La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 a mis fin à l'empire chrétien, sauf en Russie, et a inauguré une longue période d'hésitation et de glissement, voire de corruption, de la tradition iconographique. Déjà, en Europe occidentale, une autre vision artistique commençait à pénétrer l'esprit des chrétiens, une évolution qui aboutirait à une rupture totale avec le passé. L'esprit de la Renaissance remplaçait déjà, en Occident, la dernière expression de l'iconographie partagée par l'Orient et l'Occident : l'art roman. Bien qu'il faille reconnaître que les peintres et les sculpteurs issus de la Renaissance ont souvent exécuté des chefs-d'œuvre de l'art, ces artistes ont décidé de prendre un chemin autre que celui de l'iconographie traditionnelle. La conquête de l'Orient par l'islam réduisait les chrétiens à la pauvreté, surtout culturelle mais

aussi à tous les niveaux, et faisait de la Russie le seul pays orthodoxe libre. La pauvreté des orthodoxes et la richesse des pays occidentaux produisaient, chez les chrétiens orientaux, un complexe d'infériorité, de sorte qu'ils jugeaient tout ce qui venait de l'Occident supérieur à ce que véhiculait la tradition orthodoxe. Les historiens parlent de « la captivité occidentale ». Cette mentalité dans le domaine de l'art iconographe produisait un engouement pour les images occidentales. Ainsi la vision de la Renaissance commençait à concurrencer la vision exprimée dans les icônes, à tel point qu' aux XVIII^e et XIX^e siècles un abandon presque total de l'iconographie traditionnelle avait lieu dans le monde slave aussi bien que dans le monde grec.

Le XX^e siècle

Un « abandon presque total » est en effet la bonne expression pour décrire la situation à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Durant cette période, l'Esprit a soufflé sur les ossements, et un renouveau de l'icône traditionnelle, ainsi que dans d'autres domaines, s'est produit, dont l'aboutissement conduit à la renaissance que nous vivons aujourd'hui. Nous sommes de nouveau conscients des fondements théologiques de la vision iconographique et nous mesurons à quel point un art fondé sur une autre vision a terni la splendeur de l'icône.

L'iconographie est donc un art historique qui a produit les images grecques, russes, ukrainiennes, bulgares, arabes, coptes, etc. Chaque époque a modelé, pour le bien et pour le mal, cet art sacré. Malgré les hauts et les bas de l'histoire, la vision théologique de l'icône a toujours trouvé une diversité de formes et d'expressions. Il est donc tout à fait permis d'espérer que de nouvelles icônes, marquées par le XX^e siècle mais fidèles à la vision iconographique, verront le jour en notre temps.

6. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART SACRÉ

Le contraire de sacré est profane. Pour qu'il y ait quelque chose de sacré, il faut des choses profanes. Les deux contraires marchent main dans la main. Notre culture occidentale contemporaine se définit, entre autres, par l'abolition de ces deux pôles. Les spécialistes nomment une telle culture « sécularisée », c'est-à-dire une société qui définit ses valeurs sans aucune référence à une réalité ou à une vérité qui dépassent le monde que la science peut étudier. Une société imprégnée d'une vision sécularisée ne reconnaît tout simplement pas l'existence d'un des deux pôles : le sacré. Tout est profane, donc rien n'est profane, rien n'est sacré. De ce point de vue, cette distinction n'a pas de sens pour la vie humaine. Même pour bien des chrétiens contemporains, le discours sur Celui qui est entièrement autre, Dieu, se colore de la vision sécularisée.

Or, dans ce contexte culturel, l'icône réintroduit le sacré dans notre monde. Le

problème, c'est que le mot sacré est très équivoque, il peut véhiculer beaucoup de nuances. Maintes choses peuvent prétendre être sacrées : des idoles, des prostituées, la Bible, une montagne, un drapeau, la famille, etc. Le paganisme gréco-romain a établi un lien entre le monde d'ici-bas et la divinité, sentie mais peu définie, par le truchement des divinités trop humaines, des prêtres et prêtresses, des sibylles, des théophanies et d'autres mécanismes. Le christianisme, au début et depuis toujours, ne se sentait pas à l'aise dans ce monde sacré parce que, pour lui, ce qui importe n'est pas une vague conscience du sacré, mais plutôt la très claire connaissance du Dieu d'Israël. Finalement, les Romains injuriaient les chrétiens en les appelant athées parce que les chrétiens voulaient détruire le monde sacré des dieux.

Le contexte culturel contemporain est l'inverse de celui qui prévalait dans les premiers siècles où la foi chrétienne se répandait : notre société a aboli tout monde sacré et l'icône y réintroduit une présence de l'Au-delà. Mais la présence dont témoigne la tradition ecclésiale, que l'icône véhicule en formes et en couleurs, n'est pas le sacré vague et imprécis de l'Antiquité. Ce n'est pas de n'importe quel monde sacré que témoigne l'icône, mais très nettement de Celui qui est la source de toute « sacralité », qui a parlé à Moïse, qui s'est incarné dans le personnage historique de Jésus de Nazareth, qui se fait connaître tant bien que mal dans l'Église et qui nous attend à la fin des temps pour juger les vivants et les morts.

Bien que la culture contemporaine se sécularise de plus en plus, il ne faut pas comprendre que les gens n'ont plus faim de Dieu. Le foisonnement des sectes, la multiplication des gourous, l'engouement pour les philosophies ésotériques, la fascination pour les cultes, etc., montrent que l'homme moderne, à un niveau de son être qu'il connaît mal ou qu'il ignore, refuse de se définir uniquement par son univers matériel. Les gens ont faim et un grand nombre de prédicateurs offrent des aliments, souvent avariés. Il y en a même qui, au nom du « sacré », se servent des icônes pour exprimer leur religion syncrétiste et ésotérique : les icônes, au lieu d'annoncer le Christ crucifié, font alors l'objet d'une lecture qui proclame une « sacralité » mystique ou une philosophie gnostique détachées du Dieu d'Israël. Un livre récemment paru en anglais, intitulé lcons and the Mystical Origins of Christianity, est représentatif de cette tendance, la même dont témoignait saint Irénée de Lyon dans son ouvrage Contre les hérésies. Le phénomène décrit par saint Irénée concernait les carpocratiens, un groupe gnostique du II^esiècle, qui se servaient de l'image du Christ et de celles des philosophes dans leur culte. Il n'est pas surprenant — gênant, oui, mais pas surprenant — de constater que bien des gens profitent de la popularité des icônes, se les approprient pour leurs propres fins et imposent aux icônes un message étranger à celui qu'elles annoncent authentiquement. Et en général, le public, y compris les chrétiens, n'a pas les moyens d'évaluer la vérité de ce qui est dit au nom des icônes. À cause de l'absence, voire du bannissement, de tout discours sérieux sur Dieu dans la culture ambiante, ceux qui sont affamés sautent sans réflexion sur tout ce qui passe, qui donne l'impression d'être religieux, et qui les mène parfois à leur perte.

Ce phénomène culturel nous oblige à réitérer la nécessité de maintenir le lien étroit qui existe entre l'icône et la communauté ecclésiale qui l'a produite. Plus l'icône s'éloigne de sa source, l'Église, et de son message authentique, l'Évangile du Christ, plus elle se perd dans la religiosité du sacré. L'iconographie est un art sacré, bien sûr, mais un art sacré *chrétien*, étroitement lié à la Bible, au Christ, à la tradition ecclésiale. Tout autre message dit sacré qui ne trouve pas sa source là montre ses origines étrangères. Comme dans tout autre domaine, soyons des « consommateurs avertis » du sacré.

7. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART MYSTIQUE

Les mots *mystique*, *mystérieux* et *mystère* évoquent quelque chose de caché mais en même temps exposé, au moins partiellement. Quelque chose d'absolument caché est absolument inconnu, et quelque chose d'absolument connu ne peut rien révéler. Dans les deux cas, le mystère est impossible. L'icône est une image mystique parce qu'elle se place entre la personne cachée, le saint ou le Christ, et nous, c'est-à-dire ceux qui observent. Elle est le véhicule d'une présence personnelle que nous sentons, mais que nous ne saisissons pas. Un mystère, surtout religieux, exige à la fois deux verbes, être et agir. « Être » parce qu'il rend présent un agent qui est, qui existe : au Mont-Sinaï, Moïse a rencontré Celui-qui-est, Dieu, le mystère suprême. Un mystère exige également le verbe « agir » parce que Celui-qui-est agit, est actif ; il opère pour accomplir un but. L'icône est donc hautement mystique, porteuse de mystère — le mot technique est *mystérophore* — parce qu'elle nous met en contact avec une présence qui peut opérer un changement en nous.

La source de cette puissance agissante est avant tout le visage humain. Même dans l'Ancien Testament, lorsque Dieu n'avait pas de visage véritable, la Bible parle souvent de la face de Dieu pour indiquer une rencontre personnelle avec Celui-qui-est. Dans le Nouveau Testament, cette face, au sens figuré, a pris un vrai visage humain afin de rendre sa présence plus intime encore. L' intimité humaine se développe par le face-à-face. Les amoureux s'interpénètrent en se regardant dans les yeux. Et quand la personne aimée n'est plus présente, une image artificielle, un portrait, une photo, sert de substitut, autant douloureux que joyeux, qui évoque des sentiments dus à l'absence du bien-aimé. Voir le visage du Christ ou d'un intime du Christ dans une icône rend présent le mystère de cette personne.

Nul n'est plus aveugle que celui qui ne veut pas voir. Nul n'est plus intouchable par le mystère de l'icône que celui qui ne veut pas être touché. Il n'y a rien de

magique dans une icône. Si nous choisissons d'ignorer la présence, si nous fermons notre cœur à son agir, le Christ ne peut rien faire en nous. Donc, bien que la personne représentée dans l'icône soit réellement présente et active, le refus du spectateur neutralise le mystère et aucune transformation ne s'opère. Mais quel est ce changement que la présence personnelle mystérieuse peut opérer en nous ? Rien d'autre que le salut de celui qui regarde et, à travers lui, le salut de la création entière. L'icône n'est qu'un autre moyen, comme les mystères sacramentels, de réaliser le grand plan du Christ dont le but est d'instaurer le Royaume de Dieu.

Où l'icône a-t-elle sa place? Quelle est la monture dont l'icône est le bijou? Puisqu'elle est elle-même un lieu de communion où le mystère agit, il est naturel qu'elle trouve sa place à l'endroit où la présence du Christ et de ses amis est le plus dense : dans la liturgie eucharistique, dans une église. Tout ce qui s'aligne sur les ondes des énergies divines pour vibrer, pour émettre la « radioactivité » de Dieu, se concentre dans la liturgie. Toute la création est donc présente : architecture, musique, peinture, voix humaine, écriture, encens, huile, pain, vin et, finalement, les hommes et femmes eux-mêmes. Puisque la liturgie est le lieu où le mystère du Christ opère le plus intensément, il n'est pas surprenant que, justement là, nous trouvions les portraits de ceux et celles qui ont accepté de se laisser transformer par le Christ et de vivre dans le Royaume de Dieu. Les autres endroits où on voit des icônes sont finalement des lieux liés d'une façon ou d'une autre à la liturgie eucharistique : les chapelles privées où on prie avec la communauté de fidèles ; les résidences où vit une petite communauté ecclésiale, la famille ; les cimetières où les fidèles attendent la plénitude du Royaume audelà de la mort ; dans la nature où la voûte du ciel, dans laquelle le Christ Pantocrator veille sur sa création, remplace celle de l'église.

Y a-t-il une relation entre le fait que les icônes sont des images à deux dimensions et leur caractère mystique ? Pourquoi les statues à trois dimensions n'ont-elles pas de place à côté des peintures ? Nous avons dit auparavant qu'un mystère qui est trop connu ou saisissable amoindrit son aspect mystique, et c'est précisément la différence entre deux et trois dimensions qui rend les icônes plus aptes à transmettre le sens mystique. Nous pouvons saisir, tenir une statue ; trois dimensions empêchent la perception d'un espace mystique derrière la statue. Derrière une statue se trouve encore de l'espace physique comme devant elle. Une statue est entourée de notre espace, l'espace de notre monde, le même espace qui nous entoure, ainsi que les arbres et les objets les plus ordinaires de la vie quotidienne. Nous ne voulons pas dire qu'une statue du Christ ou d'un saint est incapable de véhiculer un sens mystique mais, selon les principes qui régissent l'iconographie, une statue, une image à trois dimensions dans un monde à trois dimensions, est trop semblable à ce monde pour laisser briller la lumière du Royaume. Par contre, une image à deux dimensions, qui tord déjà la réalité d'ici-bas en projetant une réalité à trois dimensions sur une surface de deux dimensions, sans se soucier des règles de la proportion dite « naturelle », ouvre une profondeur insaisissable « derrière » la surface et facilite l'irruption du monde transfiguré du Royaume de Dieu. À la limite, le bas-relief en bois sculpté ou en métal a sa place à côté des icônes, mais le chemin royal, et mystérieux, demeure les images à deux dimensions.

8. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART ASCÉTIQUE

L'ascèse chrétienne, dans son expression la plus saine, vise à faire régner l'esprit sur le corps, à faire dominer le cœur sur les passions déréglées et déroutantes de l'homme et à réorienter l'homme, un être composite, vers le Royaume de Dieu. Le mot ascétique a souvent mauvaise presse parce qu'il exprime, dans l'esprit de plusieurs, une attitude méprisante envers la matière et le corps. Et, en fait, il ne manque pas d'exemples de chrétiens qui ont compris l'ascèse chrétienne comme une élimination des forces vitales humaines au lieu d'un changement de direction. La tentation païenne opposant l'esprit et la matière a toujours été une tentation diabolique pour le christianisme. Cependant, la création de l'homme et l'Incarnation de Dieu le Verbe, dans la matière, résistent à l'enracinement de cette attitude dans la Tradition ecclésiale. Cette dernière exprime plutôt la vision de la transfiguration de toute la création, la matière aussi bien que l'esprit, voire toutes les dimensions du cosmos, dans le Royaume de Dieu. Une telle vision implique, évidemment, que les forces vitales de l'homme soient dirigées vers Dieu et non vers la terre, vers elles-mêmes. L'ascèse chrétienne est donc l'activité, la lutte, la bataille qui visent à réorienter ces forces vers le hauts.

L'icône exprime cette vision 1) pour l'artiste, 2) pour l'icône elle-même et 3) pour l'observateur. D'abord l'artiste, l'iconographe. On suppose que celui qui peint la vision de transfiguration la vit ou, du moins, est en train de vivre la lutte menant vers le but ultime. Le peintre iconographe, qu'il soit homme ou femme, doit lui-même se soumettre à la purification de ses propres forces vitales ; il doit s'effacer, « décentrer » sa vie sur lui-même (égocentricisme) et la « recentrer » sur Dieu (théocentrisme). Il doit apprendre à manger pour vivre et non pas vivre pour manger. Il doit être chaste, dans le mariage, dans le monachisme ou dans la vie célibataire : dans les trois cas, l'énergie sexuelle qui pousse vers l'union s'oriente directement vers Dieu, ou indirectement en passant par l'union consacrée avec son partenaire. En devenant lui-même de plus en plus limpide, transparent, l'iconographe voit que son art se transforme également. Ce qu'il vit se transpose sur ses planches dans les formes et les couleurs de ses icônes qui reflètent non seulement la lutte contre les forces déréglées de l'être humain. mais aussi le fruit de cette lutte : la paix intérieure, la maîtrise de soi, le bon fonctionnement de tous les éléments et de toutes les dimensions de l'homme.

L'iconographe ne peint pas pour exprimer son talent. Il ne peint pas pour se faire

connaître. C'est une déformation de la tradition de signer les icônes sur la surface peinte comme si le peintre voulait assimiler son œuvre à un tableau quelconque. Bien que la renommée de tel ou tel iconographe, à cause de son talent génial, puisse se répandre, le peintre d'icônes ne devrait pas chercher la renommée comme but ultime de son activité artistique.

L'icône elle-même dégage une odeur d'ascèse. Elle fait sentir un monde et des personnages calmes, apaisés, sobres. Toute agitation, intérieure et extérieure, est absente. L'icône donne l'impression que les hommes et les femmes que l'on y voit sont étirés ; les proportions du corps sont exagérées verticalement. La sensualité est réduite et l'accent est mis sur la beauté intérieure plutôt que sur la beauté physique. Lorsque l'on compare les icônes à l'art gréco-romain, par exemple, on sent immédiatement les énergies de deux mondes différents.

Sur l'icône de la Pentecôte, nous voyons les apôtres et les évangélistes en cercle. Ils ont l'air tranquilles, comme s'ils étaient en conversation les uns avec les autres. Par contre, le Nouveau Testament raconte qu'au jour de la Pentecôte, les disciples étaient si agités que beaucoup les pensaient ivres. L'icône de la Pentecôte ne montre pas ce que les passants ont vu de l'extérieur mais les conséquences de la réception du Saint-Esprit, de l'intérieur. Nous voyons sur les icônes notre monde, non tel qu'il est maintenant, disloqué, disparate, agité, passionné, mais comme il sera dans le Royaume de Dieu et comme il est en train de devenir par l'ascèse des chrétiens : calme, ordonné, équilibré, harmonieux.

Finalement, l'observateur est atteint par la vision ascétique de l'icône. Nous disons « observateur » pour employer un terme neutre parce que tous, en observant, ne se sentent pas invités à entrer dans le monde de l'icône. L'icône n'a pas de pouvoir magique pour forcer les observateurs à la pénétrer. Tout dépend de l'état de l'âme et de l'esprit de cet observateur, comme dans le cas de l'écoute d'un sermon ou de la lecture des Écritures. Si le cœur n'est pas disposé à recevoir le message de l'icône, rien ne peut forcer une personne à l'accueillir. Cependant, l'icône peut exercer une influence inconsciente sur l'observateur ; si celui qui regarde a la moindre ouverture vers Dieu, il sera interpellé par l'icône et attiré encore plus vers Lui. À un moment ou à un autre, par contre, chaque personne doit décider, exercer sa volonté de coopérer avec cette force d'attraction ou d'y résister. C'est à ce point que s'exerce la liberté de l'être humain. L'icône montre le grand respect que Dieu a pour notre liberté. Elle nous appelle, nous interpelle, nous invite, nous attire dans son monde ascétique, mais elle — c'est-à-dire le Christ à travers l'icône — exige une décision consciente pour ou contre la poursuite de la transformation de la vie de l'observateur.

9. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART PÉDAGOGIQUE

Le XX^e siècle est le siècle de l'image. La photographie, le cinéma, la publicité témoignent de la puissance communicative et didactique de l'image. La sagesse populaire a toujours su qu'une image vaut mille mots, et l'Église a appris très tôt que les images sont un véhicule d'enseignement. Le mot enseignant, ainsi que tous les mots de la même famille, évoque l'idée de faire passer de la connaissance, de l'information, de la sagesse à quelqu'un qui n'en a pas. C'est un mot moins savant que pédagogique ou didactique, mais la signification est la même. Les images dans l'Église ont depuis toujours le rôle d'instruire les fidèles : « la Bible des illettrés » est un lieu commun. L'un des premiers témoignages écrits de ce principe nous provient de l'Italie, vers l'an 400, lorsque saint Paulin de Nole explique que les illustrations des histoires de l'Ancien Testament peintes sur les murs de ses basiliques sont destinées aux pèlerins paysans : « Personne n'ignore que la gloire de saint Félix réunit ici des peuples nombreux. Mais dans cette immense foule, plusieurs sont ignorants : quoiqu'ils n'aient pas perdu la foi, ils ne savent point lire⁹. » Il ne faut pas penser, pourtant, que les images jouent un rôle didactique seulement pour les analphabètes. Le 3e canon du Concile de Constantinople (869-870) exprime la pensée de l'Église sur cette question : « Nous ordonnons de vénérer la sainte icône de Notre Seigneur Jésus Christ au même titre que le livre des Évangiles. En effet, comme par les syllabes qui le constituent tous reçoivent le salut, de même par les couleurs des icônes tous, sages et ignorants, tirent profit... 10 »

Pour que l'apprentissage ait lieu, il faut trois éléments : (1) le maître qui possède (2) la connaissance et qui essaie de l'apprendre à (3) l'étudiant. Qui est le maître qui enseigne à travers les icônes ? Comme nous l'avons déjà montré plus haut, l'iconographie est un art ecclésial; il est donc naturel d'accorder ce rôle d'enseignant à l'Eglise. C'est elle qui crée une ambiance où les fidèles peuvent apprendre et c'est elle, par son expérience séculaire dans le domaine de la formation des saints, qui fait passer cette connaissance aux fidèles. Par le mot connaissance, on n'entend pas uniquement des morceaux d'information historique, doctrinale ou spirituelle. Après 2 000 ans d'histoire, l'Église a accumulé une encyclopédie de noms et de faits dont la connaissance est importante pour tout fidèle informé. Ce type d'information est présenté aux fidèles, surtout par les icônes des saints. Les événements importants de la vie d'un saint sont souvent peints sur le bord de son icône. Les croyants, en écoutant les hymnes liturgiques chantés à la fête de chaque saint et en regardant son icône exposée dans l'église, peuvent s'informer sur la vie de ce personnage.

L'enseignement de l'Église ne se situe pas essentiellement au plan académique mais également au niveau de l'expérience. Pour atteindre le Royaume de Dieu, il n'est pas nécessaire d'être historien, théologien, historien de l'art, etc., dans le

sens académique de ces termes. Ceux qui font de telles études ont un don de Dieu qui, comme tous les autres dons, doit être exercé pour bâtir l'Église. Mais tout croyant doit être un théologien dans l'acception véhiculée par la tradition patristique, c'est-à-dire une personne qui « a une connaissance [-logien] de Dieu [théo-] ». Le chrétien est appelé à connaître Dieu dans la prière, rien d'autre, à être transformé par cette connaissance et à briller dans le monde par les énergies de Dieu. L'accomplissement de cette vocation est ouvert à tous, quelle que soit la quantité d'information apprise. Les icônes véhiculent ce type de connaissance aussi bien que de l'information historique parce qu'elles nous mettent en contact, en communion, avec la personne représentée sur l'image. Elles nous ouvrent la possibilité d'apprendre de l'expérience « théologique » de cette personne, c'est-à-dire de son état de prière profonde. Connaître les faits concernant le Christ ou un saint et être en communion personnelle avec eux sont deux choses différentes.

Le troisième élément nécessaire pour l'apprentissage est un étudiant, soit, dans le cas présent, les fidèles — et ultimement tout être humain. Il ne faut pas penser que nous voulons prôner la distinction classique de l'Église enseignante, c'est-à-dire le clergé, et l'Église enseignée, c'est-à-dire les laïcs. Dans la tradition patristique, tous les chrétiens composent l'Église, chacun à sa place fonctionnant dans son rôle. Personne n'a de monopole sur l'enseignement tel que nous l'avons présenté ici. Tous doivent apprendre à être saints et tous ont besoin de recevoir des leçons. Les niveaux hiérarchiques n'ont pas une grande pertinence dans l'enseignement et le développement de la sainteté.

10. L'ICONOGRAPHIE ORTHODOXE EST UN ART POPULAIRE

Ce mot ne désigne pas un aspect essentiel de la nature de l'iconographie, mais plutôt un phénomène de notre temps. Pendant bien des siècles, l'art de l'icône est tout simplement demeuré inconnu en Occident. Après que la Renaissance italienne eut conquis l'esprit des chrétiens de l'Europe de l'Ouest, la « manière byzantine » est tombée dans l'oubli ou s'est vue méprisée parce qu'elle ne manifestait pas le naturalisme en vogue. Au XX^e siècle, par contre, la popularité des icônes ne cesse d'augmenter. Nous vivons actuellement une époque où l'iconographie, il n'est pas exagéré de le dire, est à la mode, populaire.

Des avantages et des désavantages découlent de l'intérêt général pour ces images. Dans notre société contemporaine, dont Dieu est de plus en plus absent et où tout est évalué selon son utilité pratique, l'aspect « étrange » de l'icône dérange par sa capacité de faire appel à des niveaux profonds de l'être humain. L'icône réintroduit une présence divine dans la vie de tous les jours. Elle surprend « sournoisement » des observateurs anesthésiés ou nonchalants qui, par elle, se sentent proches d'une dimension insoupçonnée de leur existence, une dimension refoulée. Les yeux sidérants d'un visage saint pénètrent

l'enceinte de l'homme moderne et, là, cette figure fait peur ou soulage. Même les chrétiens « sécularisés », si ce n'est pas une contradiction dans les termes, éprouvent une joie ou un malaise ; la présence de Dieu est un feu brûlant qui réchauffe ou brûle le cœur.

Il y a, cependant, le revers de la médaille : on court le grand risque de corrompre la tradition et de trahir l'esprit de l'icône. Puisque l'iconographie est précisément un art, tous ceux qui possèdent un talent artistique peuvent mettre la main à la « production » de ces images qui se vendent bien. On réduit alors les icônes à un style byzantin, russe ou autre, on les reproduit et on les vend. La tentation commerciale est bien vivante de nos jours et des esprits très mercantiles flairent le vent pour se lancer à la conquête du marché. Il n'est pas impossible de commander une « icône », c'est-à-dire d'inventer un sujet ou une personne, qui devient une sorte de logo pour telle ou telle cause. Des horreurs, voire des blasphèmes, se trouvent sans difficulté sur le marché. Certains artistes ne se soucient guère de l'aspect chrétien, orthodoxe de l'icône. Leur intérêt est tout à fait commercial.

À l'autre bout de la gamme des motivations, on trouve les gens de bonne foi qui décident de peindre des icônes pour eux-mêmes ou pour d'autres sans savoir qu'ils entreprennent, sans aucune préparation ni direction, une activité hautement sacrée, liée à une tradition orthodoxe. Le danger ici n'est pas une commercialisation mais une *banalisation* de l'icône, c'est-à-dire la réduction de l'icône à n'être qu'une autre sorte d'image pieuse. Ces artistes peignent, parfois par ignorance, parfois consciemment, non selon la tradition iconographique et en étroite collaboration avec la communauté ecclésiale, mais en privé et, parfois, selon leur « fantaisie ». Les résultats sont innocents ou désastreux selon qu'ils aient dévié peu ou grandement de la tradition. Il ne faut pas penser que seuls les non-orthodoxes sont visés ici. Les orthodoxes aussi ignorent ou méconnaissent leur propre tradition. Finalement, les plus grandes horreurs iconographiques sont peintes par les membres de l'Église orthodoxe : qui a inventé saint Christophe représenté avec une tête de chien 11 ? (fig. 6)

La popularité de l'icône, bien qu'elle puisse être passagère dans le grand public, contribue néanmoins à la recherche artistique, historique et théologique des principes fondamentaux de la tradition iconographique. Ainsi, à la longue, la tradition se purifiera, ne souffrant pas trop de la popularité.

Les dix mots que nous avons utilisés pour décrire l'iconographie ne constituent pas une liste exhaustive, mais nous espérons, quand même, qu'ils touchent à l'essentiel de cet art multi-dimensionnel afin d'en permettre une plus grande compréhension.

NOTES

- I. Eugène TROUBETZKOI, *Trois études sur l'icône*, Paris, YMCAPress/O.E.I.L., 1965.
- 2. Voir (fig. 1) une image grecque de Joachim et Anne, XVII^e siècle, dans la collection d'Éric BRADLEY, n° 158, Temple Gallery, Londres, réimprimée sur une carte n° 158, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N. Y.; voir la même scène sur la bordure d'une icône de Marie, dans Gordana BABIC, *Icônes,* Hasso Ebeling International Publishing, Munich, 1984, p. 52; voir le dessin pour le 9 décembre dans *An Iconographer's Patternbook: The Stroganov Tradition,* Ch. Kelley, trans., Torrence, Calif., Oakwood Publications, 1992, p. 111.
- 3. Voir (fig. 2) une image imprimée par la Maison de Prière, Troussures, Auneuil, France, qui reproduit l'image « exécutée [...] pour la chapelle consacrée au mariage de Joseph et Marie ».
- 4. Icône de Novgorod, fin du XV^e siècle (fig. 3), dans L. OUSPENSKY et V. LOSSKY, *The Meaning of Icons,* Crestwood, N. Y., St. Vladimir's Seminary Press, 1982, p. 154.
- 5. Voir (fig. 4) une image grecque d'Elias Moscos (1657), dans John TAYLOR, *Icon Painting*, New York, Mayflower Books, 1979, p. 77.
- 6. Voir (fig. 5) une image russe du XVI^e siècle, dans OUSPENSKY et LOSSKY, op. cit., p. 189.
- 7. Richard TEMPLE, *Icons and the Mystical Origins of Christianity,* Dorset, RU, Element Books, 1990.
- 8. Jean-Claude LARCHET, *Thérapeutique des maladies spirituelles,* Paris, Les Éditions de l'Ancre, 1991. Tome I et II.
- 9. Poème 27, 542, dans M. SOUIRY, Études historiques sur la vie et les écrits de saint Paulin, Bordeaux, G.-M. de Moulins, 1854, tome H, pp. 147-151; en anglais, *The Pœms of St. Paulinus of Nola,* Ancient Christians Writers 40, P. Walsh, tr., New York, Newman Press, 1975, p. 290.
- 10. Stéphane BIGHAM, *Études iconographiques*, Nethen, Belgique, Éditions Axios, 1993, p. 25.
- 11. John TAYLOR, *op. cit.*, p. 63.

CHAPITRE III

Les héros de l'icône

Introduction

L'iconographie et la sainteté sont étroitement liées, tant par l'objet lui-même, c'est-à-dire l'image peinte, que par la personne qui la produit. Le mystère transfigurant du Christ, que l'on peut appeler la sainteté agissante, remplit les deux. Il est donc tout à fait naturel de s'attendre à ce que l'Église reconnaisse certains iconographes comme saints.

Saint Paul dit:

Il y a diversité de dons, mais c'est le même Esprit ; diversité de ministères, mais c'est le même Seigneur ; divers modes d'action, mais c'est le même Dieu qui produit tout en tous. Chacun reçoit le don de manifester en vue du bien de tous. L'Esprit donne un message de sagesse à l'un et de science à l' autre ; à un autre, le même Esprit donne la foi, à un autre des dons de guérison ; à un autre le pouvoir de faire des miracles... Mais tout cela, c'est le seul et même Esprit qui le produit, distribuant à chacun ses dons, selon sa volonté. (1 Co 12, 1-11)

Le tropaire de la fête de la Transfiguration (un hymne spécial qui annonce le thème de la célébration) exprime l'idée d'une échelle, d'une succession de degrés, sur laquelle chaque chrétien progresse selon ses propres dons vers la lumière du Christ : « Tu t'es transfiguré sur la montagne, ô Christ notre Dieu, laissant tes Disciples contempler ta gloire *autant qu'ils le pouvaient...* »Certaines icônes de la fête rendent visible cette notion par la position corporelle des disciples face à la théophanie de la Transfiguration : les disciples se sont jetés par terre devant la divine Lumière et se couvrent le visage, mais ils le font de façon différente, selon leur capacité à recevoir la vision.

Ces deux idées, la diversité de dons spirituels et le progrès individuel vers la sainteté, s'expriment tout naturellement dans l'iconographie. Bien que saint Paul n'inclue pas le don artistique dans sa liste des dons, l'Église, à travers les siècles, a jugé bon de reconnaître que ce talent vient de Dieu et, en glorifiant certains artistes exceptionnels, elle proclame que ce don permet à l'artiste de s'ouvrir profondément à Dieu, de sorte qu'il reflète Dieu dans ses œuvres ainsi que dans sa vie personnelle. Le résultat est un parfait mariage entre un don spirituel très personnel et l'ouverture de l'artiste à Dieu. Autrement dit : un saint iconographe.

Prologue

a) Beçalel, Ex 31, 1-11

Au début de l'histoire d'Israël en tant que peuple de la Loi se trouve l'histoire de Beçalel, d'Oholiav et d'autres hommes sages qui reçurent un don de Dieu pour exécuter des œuvres artistiques dans la tente de la rencontre :

Le Seigneur adressa la parole à Moïse : « Vois : j'ai appelé par son nom Beçalel... Je l'ai rempli de l'esprit de Dieu pour qu'il ait sagesse, intelligence, connaissance et savoir-faire universel : création artistique, travail de l'or, de l'argent, du bronze, ciselure des pierres de garniture, sculpture sur bois et toutes sortes de travaux. De plus, j'ai mis près de lui Oholiav [...] et j'ai mis la sagesse dans le cœur de chaque sage pour qu'ils fassent tout ce que je t'ai ordonné. »

Nous avons ici une association étonnante entre le talent artistique en tant que don de Dieu et le don de l'esprit de Dieu. Pour accomplir leur œuvre artistique à la gloire de Dieu, certaines personnes sont ointes de l'esprit du Seigneur. C'est une sorte de consécration, voire d'ordination, nécessaire au travail artistique pour Dieu. Cette onction de l'esprit pour la réalisation d'une œuvre artistique n'est pas essentiellement différente de celle que reçurent les prophètes. En maints passages, l'Ancien Testament associe l'onction de l'esprit de Dieu à la prophétie :

les 70 anciens d'Israël (Nm 11, 24-30); Samson (Jg 14, 19); Saül (1 S 10, 1-12); le Serviteur de Dieu (Is 42, 1 et 61, 1); toute chair dans le temps messianique (Jl 3, 1-6).

Il y a un seul Esprit, mais plusieurs dons, et ces dons peuvent mener à un haut degré de sainteté si l'oint est obéissant et exerce son talent pour la gloire de Dieu. En revanche, si l'oint résiste à Dieu (comme Jonas qui reçut l'appel d'aller prophétiser à Ninive) ou s'il se sert de son talent artistique pour fabriquer une idole (comme Aaron qui fit le veau d'or), il sera condamné.

Le témoignage de l'Ancien Testament est donc clair : le talent artistique se trouve parmi les dons de Dieu accordés aux hommes et, grâce à l'onction de l'Esprit de Dieu, l'artiste peut accéder au nombre des saints en exerçant son art à la gloire de Dieu. Le fait que les arts visuels, les artistes et leur don semblent être peu prisés dans l'Ancien Testament ne devrait pas trop nous inquiéter. Les Israélites et les juifs n'ont pas, apparemment, développé ce talent autant que d'autres. Il est vrai que Salomon engagea un maître ouvrier du Liban, Hiram de Tyr, fils d'une mère israélite et d'un père tyrien. 1 R 7, 13-45 donne l'impression que celui-ci fit tout le travail seul, mais, selon 2 Ch 2,15-5,1, Salomon avait demandé

au roi Hiram de Tyr de lui envoyer un maître artiste qui « collaborera avec les spécialistes qui sont près de moi en Juda et à Jérusalem et que David, mon père, a préparés ». Il importe peu que ces spécialistes aient été juifs ou étrangers. Ce qui importe, c'est de constater que le don artistique, selon les Écritures elles-mêmes, est don de Dieu, qu'il est donc « sanctifiable ». Que l'Ancien Testament soit relativement muet sur ce don ne change guère les choses : sa racine est bien scripturaire. La floraison de ce talent dans le peuple de Dieu dut attendre l'avènement d'une autre époque, celle du Verbe de Dieu incarné, l'ère de l'image visible du Dieu invisible.

b) Saint Luc l'Évangéliste, Luc 1-2

Personne ne doute que l'évangéliste saint Luc était médecin; saint Paul luimême en témoigne en Col 4, 14 : « Vous avez les salutations de Luc, notre ami le médecin et de Démas. » Mais une tradition', dont le premier témoignage écrit est tardif, désigne l'évangéliste comme peintre. L'icône que saint Luc aurait peinte, de Marie et de l'Enfant Jésus, s'appelle *Odiguitria*, ce qui veut dire « celle qui montre le chemin ». Même si l'on peut questionner l'historicité de cette tradition, tout en attribuant à saint Luc, par piété, la première icône de la Mère de Dieu tenant l'Enfant, le choix du troisième évangéliste n'est certainement pas le fruit d'un hasard, car ce choix met en relief le lien étroit que la Tradition ecclésiale a toujours établi entre la parole et l'image.

Au début de son évangile, saint Luc « peint » en paroles une image détaillée de Marie et l'Enfant. Il est tout à fait logique alors de penser qu'il était aussi peintre et de lui accorder l'honneur d'avoir peint la première image visible de Marie et de Jésus. La renommée de l'ami médecin de saint Paul ne repose pas, pourtant, sur son hypothétique activité d'artiste. Saint Luc est d'abord et avant tout évangéliste, dessinateur de l'image verbale de la vie terrestre du Fils de Dieu. Sa réputation de sainteté se fonde sur autre chose que l'iconographie, bien que toutes deux ne soient pas incompatibles.

Pourquoi avons-nous nommé Beçalel et saint Luc dans cette section « Prologue » ? Dans le premier cas, Beçalel représente un « juste » de l'Ancien Testament. Il est rare de désigner les personnages de l'ère de la Loi par l'épithète saint. La sainteté vétérotestamentaire n'est pas celle de l'ère pentecostale : avant l'avènement du Christ et la Pentecôte, le Saint-Esprit sanctifiait les hommes et les femmes d'Israël de l'extérieur; il reposait sur eux, leur donnait des dons, les utilisait comme instruments pour la transmission de sa parole ; mais, après la Pentecôte, l'Esprit transforme les hommes et les femmes de l'Église de l'intérieur, d'une manière essentiellement différente de l'ancienne sanctification. L'Esprit donne toujours ses dons, parmi lesquels se trouve celui de l'artiste, mais le potentiel est très élargi : l'artiste peut maintenant peindre le visage du Fils de Dieu lui-même, ce qui était interdit par la Loi de jadis. L'artiste

peut maintenant devenir iconographe.

Nous avons placé saint Luc dans le « Prologue » à cause de la fragilité de la tradition qui le désigne comme iconographe. Malgré la logique interne de la piété sur laquelle se fonde la tradition, nous préférons ne pas dépasser la limite d'« une tradition dit que... ».

1. LES SAINTS ICONOGRAPHES

Description succincte d'un iconographe : « Il consacrait tout son temps à la prière et à l'iconographie, exprimant par les traits et les couleurs les fruits de sa contemplation². »

Saint Lazare l'Iconographe de Constantinople ; le 17 novembre (810 ?-867)

Notre père parmi les saints, Lazare de Constantinople est le premier iconographe glorifié par l'Église. Moine et iconographe vivant pendant et après la deuxième période iconoclaste, il compte aussi parmi les confesseurs de l'orthodoxie parce que, malgré les persécutions que les partisans des icônes devaient subir à cette époque, Lazare continuait non seulement à confesser sa foi mais aussi à peindre des icônes. En 856, après la défaite des iconoclastes, l'empereur et le patriarche l'envoyèrent à Rome pour discuter avec le pape Benoît III des moyens de rétablir la paix et l'unité entre les Églises. Il mourut pendant un deuxième voyage à Rome, en 867. Sa dépouille fut envoyée à Constantinople où il fut enterré dans le monastère des Évandres près de la ville.

De la vie de saint Lazare³, nous connaissons les vertus suivantes : l'amour pour le Christ, l'ascèse, la prière et le renoncement aux vanités du monde. Ce sont les qualités attendues de tout fidèle, mais la biographie de Lazare accentue une autre caractéristique directement liée à sa vie d'iconographe : « Persévérant dans l'ascèse et la prière pour se préparer à transcrire sa contemplation intérieure sur les images qu'il peignait... »Nous avons ici l'expression parfaite du rôle de l'iconographe, et de l'icône elle-même, dans la sanctification de l'homme.

Analysons les éléments de cette sanctification, c'est-à-dire le mouvement ascensionnel vers Dieu :

- 1) La vie d'un saint chrétien n'est pas un moment d'illumination, d'une explosion momentanée d'énergie, mais plutôt un long et difficile chemin sur lequel le Seigneur purifie, « émonde » et « élague » ceux qu'il aime de tout ce qui empêche l'ascension vers lui. La persévérance est nécessaire pour arriver au bout du chemin. Saint Lazare persévérait.
- 2) Nous avons déjà vu que la prière et le jeûne sont fondamentaux dans la vie

chrétienne si l'on espère expulser certains démons. L'ascèse est la guerre constante contre le désordre créé par les pulsions puissantes et irrationnelles, c'est-à-dire les passions, dans le cœur et dans l'esprit de tout homme. La prière, en privé ou en communauté, tourne la conscience, composée de pensées, d'images et de paroles, vers Dieu. En établissant la tranquillité dans le cœur par l'ascèse, le chrétien peut plus facilement orienter l'antenne spirituelle vers l'énergie divine émanant de Dieu. Le but de cette lutte est de préparer le chrétien à la contemplation intérieure. Lazare pratiquait l'ascèse.

- 3) Le mot *contemplation* a une longue histoire ; il comporte plusieurs définitions, plusieurs nuances, et est souvent mal compris. Dans le contexte de cette étude, il suffit, néanmoins, de dire ceci : selon la vision mystique de la tradition patristique et orthodoxe, la contemplation ne se limite pas à un exercice de la pensée rationnelle et consciente. Dans la profondeur de sa connotation, elle dépasse grandement l'activité de regarder, physiquement et mentalement, et d'examiner un objet ou un événement pour en dégager une signification pour la vie présente. Cela n'est pas à exclure, mais le but ultime est plutôt de s'ouvrir à Dieu, de le laisser envahir le cœur et de connaître, de sentir sa présence brûlante dans le for intérieur. Lazare contemplait la présence divine dans son cœur.
- 4) Jusqu'ici, nous avons décrit la vocation de tout chrétien. Selon les dons spirituels de chacun, les expressions de cette vision mystique seront différentes. Dans le cas de saint Lazare, ayant reçu le don de peindre, il appliquait son talent à « transcrire sa contemplation intérieure sur les images qu'il peignait ». Il exerçait son don en peignant la vision de Dieu sur les icônes. Il en résulte que l'Église a reconnu en lui et en ses œuvres d'art une expression de l'authenticité de la vie spirituelle chrétienne. Lazare et ses œuvres manifestaient une si grande ouverture envers Dieu qu'il n'est pas étonnant que sa biographie parle du pouvoir de son intercession ainsi que des miracles que Dieu opérait à travers ses icônes. Saint Jacques nous dit que « la requête d'un juste agit avec beaucoup de force » (Jc 5,16); dans les Actes, nous apprenons que « Dieu accomplissait par les mains de Paul des miracles peu banals, à tel point qu'on prenait, pour les appliquer aux malades, des mouchoirs ou des linges qui avaient touché sa peau » (Ac 19,11-12). Bien qu'il faille toujours être vigilants pour éliminer les corruptions qui peuvent trop facilement se glisser dans la croyance et dans les pratiques des chrétiens, les Écritures disent très clairement que le Seigneur peut se servir de personnes et d'objets pour manifester sa puissance. Lazare l'iconographe et ses icônes étaient de tels instruments.

À notre époque, alors que beaucoup se demandent s'il est possible de guérir les schismes entre les Églises, nous notons avec intérêt que l'Église et l'État byzantins choisirent jadis un saint peintre pour accomplir deux missions d'unité entre les Églises.

Saint Alipy l'Iconographe de Kiev : le 17 août (1078 ?-1114 ?)

Voir en annexe *La Vie d'Alipy* et le récit de l'arrivée des iconographes grecs à Kiev⁴.

Au tout début du christianisme en Russie, nous trouvons un saint iconographe russe associé à des iconographes grecs. La tradition iconographique, ayant déjà atteint en milieu grec sa forme classique et canonique après l'iconoclasme, se transporta telle quelle en sol russe. Les Russes n'avaient qu'à venir au festin pour manger et boire, et l'Histoire montre que, depuis le début, ils ont bien apprécié le repas. Ayant adopté et développé le trésor artistique venant de Constantinople, les peintres russes ont fait honneur à la Mère patrie et se sont montrés dignes du patrimoine reçu.

Nous avons donc dans le peintre russe Alipy un modèle de sainteté qui sera transmis à l'Église russe dans les siècles subséquents. Ayant un saint iconographe parmi ses fondateurs, l'Église russe n'a pu qu'encourager les artistes locaux talentueux à suivre l'exemple d'un de leurs propres « Pères parmi les saints ».

En lisant sa *Vie*, qu'apprenons-nous du caractère d'Alipy? Que retient la Tradition ecclésiale de ce modèle d'un peintre chrétien?

- 1) D'abord, Alipy était un « imitateur inspiré » de saint Luc. Compte tenu de la place qu'occupe ce dernier dans la tradition, il n'est pas étonnant que l'évangéliste serve de grand modèle à tous les iconographes; mais, ici, le mot *imitateur* est une louange offerte au saint et met en relief le rôle de l'artiste dans l'Église: l'iconographe reçoit, assimile, reproduit et transmet la tradition iconographique d'une manière fidèle. Il n'est pas un innovateur. Cela dit, il ne faut pas comprendre, comme on l'entend souvent, que la créativité n'a aucune place dans la transmission fidèle de l'art de l'icône; il faut plutôt bien situer le domaine de la créativité. Plus l'artiste est imprégné de la vision théologique qu'exprime l'icône et plus son talent inné est développé, plus le fruit de son travail sera une expression nouvelle et originale de la tradition.
- 2) Alipy représentait le visage des saints sur les icônes; en même temps, son âme était remplie de vertus. La *Vie* relève l'association entre ce qu'Alipy possédait en son for intérieur, la sainteté, et ce qu'il représentait sur les icônes des saints. Nous avons entendu quelque chose de semblable dans la *Vie* de Lazare, citée plus haut. Ce dernier transmettait aux icônes sa vision intérieure. Avant de pouvoir exprimer la vision de la sainteté à travers des images peintes, l'iconographe doit connaître cette sainteté dans sa propre vie spirituelle intérieure. Comme tout bon iconographe, après une période d'étude et de

perfectionnement, Alipy arriva à « représenter sur les images matérielles, les vertus spirituelles de ces saints ». L'interpénétration du spirituel et du matériel est caractéristique de la spiritualité orthodoxe et se manifeste clairement ici. Alipy fut si profondément rempli et transformé « par la grâce de Dieu » qu'il pouvait projeter dans la matière, à travers les couleurs et les formes, la réalité spirituelle des saints. La matière peut être lourde et opaque, ou légère et diaphane. Alipy savait la rendre transparente à la sainteté.

- 3) La sainteté d'Alipy faisait de lui non seulement un grand artiste mais aussi « un guérisseur étonnant ».
- 4) Alipy peignait souvent gratuitement; l'argent pour lui comptait très peu. Cela n'est pas étonnant de la part d'une personne orientée vers le Royaume de Dieu. Alipy développait son art non pas pour devenir riche mais « pour développer ses vertus ». « Il pratiquait la vertu comme il pratiquait son art. » Non seulement la matière peut manifester la sainteté, mais l'activité physique, l'exercice d'un métier, en l'occurrence l'iconographie, peut aussi être le véhicule, l'ascenseur qui mène vers Dieu.
- 5) Alipy travaillait beaucoup et n'était jamais désœuvré. Il était humble, détaché, pur, patient, charitable, ascétique et généreux. Ce sont des vertus que nous voyons dans tous les saints, quel que soit le type de sainteté.

Saint Grégoire l'Iconographe de Kiev, compagnon d'Alipy : le 8 août (à peu près les mêmes dates que saint Alipy : 1078 ?-1114 ?)

Vladimir Ivanov note une chose qui n'apparaît pas dans notre *Vie* de saint Alipy : la référence mentionne un collaborateur d'Alipy, Grégoire, sans doute un Russe⁵. Ouspensky le mentionne aussi⁶. La *Vie* de Grégoire ne dit que ceci : « Le 8 août : le vénérable Grégoire, iconographe, thaumaturge du monastère Petchersky, compagnon du vénérable Alipy (XI^e siècle) : les saintes reliques du vénérable Grégoire furent déposées dans la grotte près du vénérable Antoine⁷. » Nous n'avons pu trouver, à ce jour, d'autre renseignement sur Grégoire de Kiev. Il est raisonnable de penser que d'autres jeunes artistes se soient formés à l' « école » d'iconographie de Kiev dirigée par les artistes grecs, mais nous avons très peu d'information fiable sur ce personnage énigmatique.

Saint Pierre, Métropolite de Kiev : le 21 décembre (1308-1326)

Voir en annexe La vie de saint Pierre8.

La *Chronique de Novgorod* parle pour la première fois du métropolite Pierre lorsqu'en 1309, ce dernier confirma David comme archevêque de Novgorod⁹. En 1325, Pierre participa à l'enterrement du grand prince Yuri. La *Chronique* note sa

mort en 1326 : « Par ses prières, Dieu opéra des miracles à son tombeau¹⁰. » La tradition associe deux icônes à Pierre : le « Sauveur Œil Courroucé » et la « Vierge Petrovskaïa ». Le fait que le métropolite lui-même peignit des icônes donna certainement un élan au développement d'un style moscovite. Nous avons une confirmation de l'activité artistique de Pierre par une icône, peinte dans l'atelier de Dionysios au début du XVI^e siècle. Parmi les scènes de la vie de Pierre en bordure de l'icône, nous voyons le métropolite en train d'apprendre à peindre une icône¹¹ mourut en 1326.

Saint Basile l'Archevêque de Novgorod : le 10 février (1330-1352)

Selon la *Chronique de Novgorod*, Basile fut désigné archevêque de Novgorod en 1330 et consacré en 1331¹². Son épiscopat continua jusqu'à sa mort en 1352. L'Église russe commémore sa vie le 10 février, avec les autres évêques enterrés dans la cathédrale de la Sagesse Divine à Novgorod. Ivanov loue l'époque de Mgr Basile de la façon suivante : « La vie artistico-religieuse atteint son apogée entre 1330 et 1360 avec l'archevêque Basile qui pratique personnellement la peinture 13. » Malheureusement, pour sa part, la chronique ne parle pas du tout de l'activité artistique de Mgr Basile. Pourtant, elle associe ce dernier à l'iconographe grec Isaïe et à ses compagnons, qui furent engagés par le métropolite pour peindre une église. Il est certainement vrai que le nom de l'archevêque est lié à la construction de plusieurs églises qui, naturellement, avaient besoin d'icônes et de fresques. La *Vie* indique ceci :

Saint Basile [Vassily] succéda à Moïse — l'un des plus remarquables archevêques de Novgorod. Il était prêtre dans le monde et s'appelait Grégoire Koleka. Il construisit une muraille autour de la ville, établit des églises après l'incendie et peignit lui-même des icônes. Mgr Basile défendit ardemment les droits de sa ville. Pour ses activités, le patriarche de Constantinople lui envoya un klobouk blanc [un chapeau, normalement noir, cylindrique et revêtu d'un voile, porté par les moines et les évêques] et des ornements sacerdotaux¹⁴.

Saint Théodore l'Iconographe, archevêque de Rostov : le 28 novembre (+1394)

Le Calendrier liturgique orthodoxe de la Fraternité orthodoxe d'Europe occidentale donne à Théodore le titre d'« iconographe¹⁵ ». Le synaxaire demeure muet sur la question¹⁶, *La Vie de saint Théodore* également¹⁷.

Saint André Roublev : le 4 juillet (1365 ?-1430 ?)

Voir en annexe La Vie de saint André¹⁸.

Nous avons très peu d'information sur la vie d'André Roublev, mais son influence

sur la tradition iconographique russe ne peut être niée. Il naquit entre 1360 et 1370 près de Moscou, on ignore la date exacte. Très jeune, André entra au monastère de la Sainte Trinité dont saint Serge était toujours l'higoumène, donc avant 1392, date de la mort de ce dernier. Quand André devint novice, Nikon, le successeur de Serge, était l'higoumène. Les documents historiques décrivent toujours André comme un jeune moine à l'époque de Nikon. Avant 1405, André déménagea au monastère Spasso-Andronikov où il se fit tonsurer. Il y rencontra Théophane le Grec, son maître d'iconographie, et Daniel Tchorny, son compagnon jusqu'à la mort. La *Vie de saint Nikon* indique que les deux peintres furent « des hommes parfaits en vertus [...] des anciens et des peintres vertueux. Ils vivaient toujours dans une fraternité spirituelle ayant un grand amour l'un pour l'autre. [...] Ainsi ils sont partis vers Dieu [...] en union spirituelle comme ils avaient vécu ici sur terre/19. » Une autre chronique du temps dit :

Au printemps de cette année [1405], les maîtres iconographes, Théophane le Grec, le staretz [l'ancien] moine Prochore Gorodetsky et le moine André Roublev commencèrent à peindre l'église en pierre de la sainte Annonciation dans le palais du grand prince, pas le palais qui est là maintenant. Ils terminèrent leur travail cette même année²⁰.

Notons que Roublev est mentionné au troisième rang. À l'époque, il était sans doute encore jeune et peu connu. En 1408, Daniel Tchorny et lui peignirent les fresques dans la cathédrale de la Dormition à Vladimir. Épiphane le Sage relate que Roublev seul peignit l'intérieur de la cathédrale du Sauveur Miséricordieux dans le monastère Andronikov. L'image, très fidèle au modèle de l'époque, d'un bateau grec peint dans la cathédrale porte certains spécialistes à penser que Roublev aurait séjourné à Constantinople, mais ce n'est que spéculation. Saint Nikon, qui avait fait construire le monastère de la Trinité-Saint Serge en 1422, demanda à André Roublev et à Daniel Tchorny d'en peindre l'intérieur. On suppose que c'est à cette époque que Roublev peignit la fameuse icône de la Trinité. La *Vie de saint Nikon* nous apprend qu'il s'éteignit vers 1430 « à un âge très avancé, vénérable et honorable ». Il fut enterré dans le monastère Andronikov qui est maintenant le Musée Roublev²¹.

Nous venons d'esquisser les grandes lignes de la vie d'André Roublev; regardons maintenant le passage suivant, qui indique jusqu'à quel point ses actes et ses œuvres étaient une expression de sa vie intérieure. Ce passage renvoie àla *Vie de saint Alipy* qui met également en valeur la relation entre l'expérience mystique de la Lumière divine et la représentation de celle-ci sur une icône :

Saint Andronik resplendissait de grandes vertus; il avait pour disciples Sava et Alexandre, et les merveilleux et célèbres peintres d'icônes Daniel et son disciple André et bien d'autres encore qui leur ressemblaient. Ils étaient d'une telle vertu et faisaient preuve de tant de zèle pour le jeûne et la vie monacale qu'ils étaient doués de la grâce divine. Ils prospéraient dans l'amour divin parce qu'ils ne s'inquiétaient jamais de ce qui est terrestre, tournaient toujours leur esprit et leur pensée vers la lumière insubstantielle et divine, et portaient sans cesse leurs yeux sur ce qui avait été peint dans les siècles passés à l'image de Dieu et de la Très-Pure Mère de Dieu et de tous les saints. C'est pourquoi, le jour de la lumineuse résurrection du Christ, assis sur leur siège, ils avaient devant eux les vénérables icônes divines et les regardaient sans en détacher leurs yeux, et la joie et la lumière divines les inondaient. C'est ce qu'ils faisaient non seulement ce jour-là, mais aussi tous les jours où ils n'étaient pas occupés à peindre. C'est pour cela que le Christ Notre Seigneur les glorifia à leur dernière heure. André mourut donc le premier, puis son compagnon tomba malade et à son dernier souffle, il vit son compagnon André dans une grande gloire, qui l'appelait avec joie vers la félicité éternelle et infinie²².

Sa réputation de sainteté et de qualité artistique était telle que, un siècle après sa mort, Roublev était le modèle à imiter. En 1551, le concile de Cent Chapitres (Stoglav), au chapitre XLIII, décréta: « Les peintres reproduiront les modèles anciens, ceux des iconographes grecs, d'André Roublev, et des peintres renommés²³. » Le *Guide de la peinture* de Stroganov, à la fin du XVI^e siècle, parle déjà de Roublev comme d'un saint: « Père saint André de Radonège, iconographe, surnommé Roublev, a peint beaucoup d'icônes, toutes miraculeuses... Il était sous la direction du Père saint Nikon de Radonège. Ce dernier a commandé qu'une icône de la très-sainte Trinité soit peinte à la gloire de son père spirituel saint Serge le Thaumaturge²⁴... » Le nom d'André Roublev est inscrit dans certains vieux ménologes et nombre de manuscrits enluminés le montrent nimbé.

Tropaire, ton 3

trine.

Resplendissant dans les rayons de la Lumière divine, ô saint André, Tu as connu le Christ qui est la Sagesse et la Puissance divines Et par l'icône de la Sainte Trinité, tu as proclamé au monde entier le Dieu

Ainsi, émerveillés et joyeux, nous te crions : Toi qui as confiance devant la Sainte Trinité, Prie-La que nous soyons, nous aussi, illuminés.

Saint Grégaire Tatévatsi : 1346-1409

Membre de l'Église apostolique arménienne, saint Grégoire dirigea une université à Tatev. Il était prêtre ainsi que peintre, copiste, musicien, poète, philosophe et théologien. Un évangile copié et enluminé par lui (no 7482) existe à Saint-Pétersbourg. Il le signa en 1378. Il se peut qu'il ait enluminé d'autres

manuscrits, mais il n'en signa et n'en data qu'un seul. Il existe une controverse concernant un autre manuscrit, le n° 6305, que certains attribuent à Grégoire Tatévatsi et d'autres à un enlumineur anonyme²⁵.

Saint Denys l'Higoumène de Glouchitsa : le l^{er} juin (+1437)

Voir en annexe La vie de saint Deny²⁶.

Denys commença sa vie ascétique dans le monastère de Kouben mais, voulant mener une vie hésychaste solitaire, c'est-à-dire de tranquillité intérieure dans la pratique de la prière du cœur, il se retira dans la forêt près de la rivière Glouchitsa. Malgré son isolement, il attira de plus en plus de disciples désirant vivre la vie monastique avec lui. Par conséquent, il dut transformer son ermitage en monastère communautaire. Il était artiste talentueux, peignant des icônes, forgeant des objets en cuivre fondu et taillant la pierre²⁷.

Saint Denys de l'Olympe : le 23 janvier (+1541)

Se fondant sur l'information donnée par N. Kalogeropoulos et par Photios Kontaglou, Phoibos Piompinos²⁸ appelle saint Denys de l'Olympe *iconographe*. Nous n'avons pu confirmer cette désignation par aucune autre source, y compris deux synaxaires grecs. Par contre, le Père Macaire, rédacteur des *Synaxaires* français, nous a indiqué qu'il possède certaines informations qui confirment l'activité iconographique de saint Denys. C'est pour cela que nous n'avons pas fait traduire sa *Vie*.

Saint Denys partagea sa vie entre trois activités : la vie érémitique, la direction spirituelle des frères qui venaient vers lui et l'enseignement et la consolation du peuple chrétien qui, à son époque, avait grand besoin de sollicitude pastorale. Il fut moine au mont Athos, à Jérusalem et finalement dans la région du mont Olympe où il mourut en paix en 1541 entouré des frères de sa fraternité monastique.

Saint Macaire le Métropolite de Moscou : le 30 décembre (+1547)

Macaire naquit à Moscou en 1482. Dès son jeune âge, il devint moine au monastère de Saint-Paphnuce de Borovsk, où il apprit l'art de peindre les icônes. En 1532, il fut nommé archimandrite du monastère de Saint-Théraponte de Mozhaïsk et, en 1526, il fut sacré archevêque de Novgorod et de Pskov. Il réorganisa la vie de l'Église qui avait connu le désordre depuis plusieurs années. Dans la contrée autour de Novgorod, il envoya des missionnaires évangéliser les peuples autochtones de la région. Il organisa tous les monastères novgorodiens selon une seule règle communautaire et se donna énergiquement à la construction et à la décoration d'églises dans son diocèse. Grâce à Mgr Macaire, plusieurs ateliers fondés par lui équipèrent les nouvelles églises de tout ce dont

elles avaient besoin. En 1529, il conçut un grand projet : rassembler et rédiger les *Vies des saints ;* après 12 ans, le *Minei Chetii* parut. Selon les chroniques, Mgr Macaire était un « iconographe habile » et en 1528 :

...lesaint restaura l'icône de la très-sainte Mère de Dieu, appelée « du Signe » que le passage du temps avait considérablement abîmée. Une fois le travail terminé, son Excellence l'Archevêque lui-même fit porter en procession l'icône de la très-sainte Mère de Dieu, entouré d'une grande foule de Novgorodiens jusqu'à l'église de la très-sainte Mère de Dieu²⁹.

En 1542, l'Église russe élut Mgr Macaire métropolite de Moscou ; il avait 60 ans. Lors de son épiscopat à Moscou, on commença à imprimer des livres en russe. En 1555, Macaire restaura lui-même une icône de saint Nicolas. Les chroniques disent que « le métropolite Macaire restaura lui-même l'icône de saint Nicolas le thaumaturge, car il était très habile dans l'art de peindre les icônes [...] avec beaucoup de désir et de foi, beaucoup de jeûnes et de prières³⁰. » À l'âge de 81 ans, en 1563, Mgr Macaire s'endormit dans le Seigneur et devint immédiatement objet de la vénération du peuple.

Nous lisons la notice suivante dans L'Histoire des saints iconographes :

Le merveilleux métropolite, saint Macaire de Moscou et de toute la Russie, thaumaturge, peignit de saintes icônes et écrivit des livres et les *Vies des saints Pères* pour toute l'année, ainsi que le *Minei Chetii,* comme aucun autre Russe n'avait fait avant lui. Il ordonna la célébration des fêtes des saints de Russie; il institua une règle pour la cathédrale; et il peignit une image de la Dormition de la très-sainte Mère de Dieu³¹.

Dans une courte *Vie de saint Macaire*, datée des XVII^e et XVIII^e siècles, l'auteur ne fait aucune allusion à l'activité artistique du métropolite³². Cette information se trouve, par contre, dans le document *L'histoire des saints iconographes*. Il était donc connu que Macaire était peintre. Il est étrange, néanmoins, que dans la première Vie de saint Macaire rien n'en soit dit³³.

Saint Adrien de Pochekhonié : le 5 mars (+1550)

En tant qu' higoumène, saint Adrien dirigea le monastère de la Dormition, celui qu'il avait fondé dans la forêt de Pochekhonié. Il était aussi iconographe. En 1550, des brigands attaquèrent le monastère et le tuèrent³⁴.

Saint Corneille, iconographe, et son disciple saint Bassien de Pskov, martyrs : le 20 février (+1570)

Voir en annexe La Vie de saint Corneille³⁵.

Corneille était higoumène du monastère des Grottes de Pskov. Il peignit des icônes, y compris pour décorer son monastère, et aida à former les plus doués de ses novices dans l'art de l'icône. Corneille était également missionnaire parmi les Lettons. Pour protéger son monastère contre des attaques, il l'entoura d'une muraille. Le tsar Ivan le Terrible soupçonnait Corneille d'intentions séditieuses et, en 1570, bouillonnant de colère, le tsar tua Corneille et son disciple Bassien. Après l'acte infâme, Ivan se rendit compte de ce qu'il avait fait, se repentit profondément et honora Corneille d'un grand tombeau³⁶.

Saint Ananie l'Iconographe : le 17 juin (+1581)

Ananie vivait au monastère de Saint-Antoine de Novgorod où « il consacrait tout son temps à la prière et à l'iconographie, exprimant par les traits et les couleurs, les fruits de sa contemplation³⁷. » Il mourut en 1581. Voici la courte notice de la *Vie :* « Le vénérable Ananie, moine du monastère Antoniev à Novgorod, était iconographe et suivait les règles monastiques très strictement. Pendant les trente-trois années de sa vie monastique, il n'est jamais sorti de son monastère³⁸. »

Saint Pimène de Zographou, ou de Sophia : le 3 novembre (+1610)

Voir La Vie de saint Pimène de Zographou en annexe³⁹.

Pimène naquit vers le milieu du XVI^e siècle et s'adonna très jeune à l'art de l'icône en devenant apprenti chez un prêtre-iconographe local. Sa vie se divise en deux grandes périodes. La première comprend le temps qu'il passa au monastère bulgare de Zographou au Mont-Athos où il continua de peindre. La deuxième commença lorsque Pimène décida de quitter le monastère pour paître son peuple sans berger : le nom *Pimène* veut dire *berger* en grec. Après son retour à Sophia à l'âge de 55 ans, Pimène se donna ardemment au travail pastoral, construisant et rénovant églises et monastères. En tant qu'iconographe, il en décora beaucoup. Son énergie et son dévouement lui valurent la reconnaissance de son peuple, et son art celle des peintres. Il est le patron des iconographes bulgares⁴⁰. Il mourut en 1610.

Anastase le Néomartyr de Nauplie en Grèce : le premier février (+1655)

Anastase avait le don de peindre les icônes. Il se vit obliger de rompre ses fiançailles à cause du comportement indigne de sa fiancée. Les parents de la jeune fille rendirent Anastase temporairement fou par des moyens occultes, peutêtre accompagnés de drogues. Pendant son délire, les musulmans de la ville le circoncirent et l'habillèrent en Turc. Ayant recouvré son équilibre mental, Anastase refusa sa « conversion » à l'islam, proclamant sa foi chrétienne devant

tous. Une cour le condamna à mort, mais une foule de gens enragés le tuèrent avant l'exécution de la sentence⁴¹.

Saint lorest Métropolite de Transylvanie : le 24 avril (+1657)

Voir en annexe La Vie de saint lorest.

Saint lorest était moine et peintre talentueux d'icônes dans le monastère de Putna en Moldavie. En 1640, il assuma la charge de métropolite d'Oradéa. Saint lorest lutta pour l'orthodoxie contre les calvinistes qui le persécutèrent. Il fut mis en prison en 1643, rançonné neuf mois plus tard et élu évêque de Chous en 1657. Il mourut quelques mois après son élection⁴².

Saint Joseph le Nouveau Hiéromartyr de Constantinople (+ 1819)

Voir la notice pour saint Joseph en annexe⁴³.

Saint Joseph fut iconographe et moine au début du XIX^e siècle et souffrit le martyre à cause de la faiblesse d'un frère-moine Evdokimos. Étrangement, il n'a pas de fête liturgique.

Saint Sabas de Kalymnos, moine et iconographe : le 7 avril (+1948)

Sabas naquit en 1862 en Thrace. À 28 ans, en 1890, il devint moine au monastère de Saint-Georges de Choziba en Terre Sainte. Pour approfondir sa connaissance en iconographie, il passa du temps à la skite Sainte-Anne du Mont-Athos. Revenu à Choziba en 1907, Sabas intensifia sa vie hésychaste dans la prière et l'iconographie. Vers 1916, il fit la connaissance de saint Nectaire d'Égine et entra au service du saint évêque. Sabas resta quelques années à Égine où il était aumônier d'un groupe de moniales auxquelles il enseigna l'iconographie et le chant. Après la mort de saint Nectaire, Sabas peignit la première icône du défunt. Cette dernière fut placée dans l'église locale pour la vénération des fidèles. En 1926, il se retira sur l'île de Kalymnos où il passa les vingt-deux dernières années de sa vie en s'occupant de ses enfants spirituels et en peignant des icônes. Sabas mourut le 7 avril 1948⁴⁴.

2. LES SAINTS MARTYRS ET CONFESSEURS DE L'ICÔNE

Les empereurs iconoclastes (I) et orthodoxes (0) :

Première période iconoclaste

(I) Léon III l'Isaurien: 717-741

(I) Constantin V Copronyme: 741-775

(I) Léon IV: 775-780

Intermède iconodoule

(0) Constantin VI: 780-802

(0) Irène: 797-802

(0) Nicéphore I : 802-811

(0) Staurakios: 811

(0) Michel I Rangabé: 811-813

Seconde période iconoclaste

(I) Léon V l'Arménien: 813-820

(I) Michel II: 820-829 (I) Théophile: 829-842

Victoire iconodoule définitive

(0) Michel III: 842-867

a) La première période d'iconoclasme : 726-780

Théodosie la martyre : le 29 mai (+730)

Lorsque Léon III lança l'iconoclasme sur l'Église en 726-730, l'un des premiers actes de violence fut la destruction de l'icône du Christ au-dessus de la porte Halkis de Constantinople. Théodosie et d'autres femmes bousculèrent l'échelle du soldat qui voulait brûler l'image. Ce dernier tomba et mourut. Ensuite, les femmes se rendirent au palais et lapidèrent Anastase, le nouveau patriarche iconoclaste. Pour leur audace, les femmes furent décapitées et Théodosie poignardée dans la gorge. Elles moururent en 730⁴⁵.

Julien, Marcien, Jean, Jacques, Alexis, Démètre, Photius, Pierre, Léonce et la patricienne Marie : le 9 août (+730)

Ces dix martyrs souffrirent la mort en 730 pour avoir résisté à la destruction de la

sainte image du Christ à la Porte de bronze, dite Halkis. À cette date, l'empereur Léon III l'Isaurien inaugura sa campagne contre les icônes en faisant détruire une image célèbre attachée à une porte de la ville de Constantinople. Une émeute en résulta et des soldats impériaux tuèrent beaucoup de citoyens en colère, dont les dix martyrs mentionnés ici⁴⁶.

Pierre le Martyr : le 28 novembre (+730)

Pierre mourut sous les coups parce qu'il continuait à vénérer les saintes images : « Pierre fut bastonné pour les saintes images, mais sur son corps cela fit l'effet de massages⁴⁷. »

Germain le Patriarche de Constantinople, confesseur : le 12 mai (+733)

Germain fut le patriarche de Constantinople qui dut, pour la première fois, faire face à l'iconoclasme déclenché entre 726 et 730 par l'empereur Léon III l'Isaurien. L'empereur s'efforça de convaincre le patriarche d'appuyer sa politique anti-icône, mais en vain ; avec le soutien du pape Grégoire II, Germain demeura inflexible. Un concile dirigé par l'empereur déposa Germain. Anastase, un nouveau patriarche iconoclaste, prit sa place. Germain mourut en 733, exilé, en sa propriété familiale⁴⁸.

Procope le Décapolite, confesseur : le 27 février (+Ville siècle)

Sous le règne du premier empereur iconoclaste Léon III l'Isaurien, Procope était moine fervent à Constantinople. Par ses paroles, ses actes et sa souffrance, il témoigna de la justesse de la vénération des icônes⁴⁹.

Basile le Confesseur : le 28 février (+Ville siècle)

Basile était le disciple de saint Procope le Décapolite et tous deux, père et fils spirituels, confessèrent et souffrirent pour l'art de l'icône sous le règne de Léon III l'Isaurien⁵⁰.

Nicetas le Confesseur, évêque d'Appolonias : le 20 mars (+740)

Nicétas s'opposa à la politique iconoclaste de Léon III et encouragea les fidèles à vénérer les icônes. L'empereur l'emprisonna, le tortura et l'exila. Il mourut en exil en 740⁴¹.

Hilarion le Jeune, higoumène et confesseur : le 28 mars (+754)

Hilarion était l'higoumène du monastère du Pélécète en Bithynie lors de la première période iconoclaste. Sa résistance à l'empereur Constantin V lui

apporta la persécution. Il mourut vers 75452.

Étienne le Jeune, moine et martyr : le 28 novembre (+766)

Étienne devint le chef des iconodoules dans le combat contre l'iconoclasme de l'empereur Constantin V. Higoumène du monastère du mont Saint-Auxence, près de Nicomédie, il y recevait des moines persécutés par l'empereur. Ce dernier le convoqua à Constantinople pour souscrire à la décision du concile iconoclaste d'Hieria (754), ce qu'Étienne refusa de faire. Bien que traqué, capturé, torturé, exilé et ensuite emprisonné à Constantinople à cause de sa résistance, ce défenseur de l'orthodoxie de l'icône ne céda point. Une foule iconoclaste, excitée par des soldats, tira Étienne de sa prison et le tua le 28 novembre 766, alors qu'il était âgé de 53 ans⁵³.

Les compagnons d'Étienne le Jeune : le 28 novembre (+76654)

André, moine de Blachernes et compagnon de saint Étienne le Jeune, fut traîné à terre et mourut ainsi parce qu'il s'obstinait à vénérer les saintes icônes.

Anne fut accusée d'actes infâmes et battue à mort pour avoir osé seconder Étienne dans sa lutte contre les iconoclastes.

Jean, Basile, Étienne et un grand nombre d'autres martyrs et confesseurs souffrirent avec saint Étienne le Jeune parce qu'ils se portèrent à la défense des saintes icônes.

Trente-huit moines martyrisés : le 28 novembre (+766)

Selon les règles ont combattu, enfermés dans la prison et cessant de vivre par suffocation, à Éphèse trente-huit vénérables Moines que de tout cœur, nous les fidèles, nous disons bienheureux⁵⁵.

Ces martyrs sans nom sont mentionnés dans l'office chanté pour saint Étienne le Jeune, le 28 novembre. Voir plus loin la notice intitulée *Saint Théostéricte le Confesseur* (le 17 mars), où l'on évoque le martyre de trente-huit moines, peut-être les mêmes.

Paul le Martyr : le 17 mars (+766)

Paul fut brûlé vif pour sa fidélité à la vénération des icônes :

Cuit au feu, comme un pain, et cruellement suspendu par les pieds, en holocauste tu fus brûlé, vénérable Paul, mais notre Dieu, recevant ton sacrifice, t'a jugé digne de la compagnie des Martyrs⁵⁶.

André le Martyr, moine : le 17 octobre (+767)

Pendant le règne de Constantin V Copronyme, André entendit parler de la persécution exercée contre ceux qui vénéraient les icônes et il quitta son île de Crète pour aller témoigner de la foi à Constantinople. André reprocha à l'empereur son erreur et sa cruauté. Ne pouvant pas supporter une telle audace, Constantin le fit arrêter et torturer. André mourut de ses blessures en 767 ; son corps fut lancé dans une fosse réservée aux criminels, appelée Crisis. Plus tard, on le déposa dans un lieu saint⁵⁷.

Étienne le Confesseur ; évêque de Souroge en Crimée : le 15 décembre (+787)

Entré en conflit avec Léon III l'Isaurien sur la vénération des icônes, Étienne fut exilé. Après la mort de Léon, il rentra chez lui, mais devint encore la cible de persécutions de la part des iconoclastes. Il mourut en 787⁵⁸.

Théophile le Confesseur : le 10 octobre (+VIII^e siècle)

Théophile était moine pendant la première période iconoclaste. Lorsque Léon III commença la persécution des orthodoxes, la fermeté de Théophile empêcha la réussite de la politique de l'empereur. Ce dernier convoqua Théophile au palais, mais, devant l'assurance du saint, l'empereur ne pouvait rien faire. Flagellé, puis envoyé à Nicée pour un procès, Théophile défendit les icônes si brillamment que le consul qui présidait son procès lui accorda sa liberté. Il rentra chez lui et mourut en paix à une date incertaine⁵⁹.

Anthuse l'Higouména : le 27 juillet (+794)

Anthuse était l'higouména du monastère de Mantinéou. Pour la persuader de renoncer à la vénération des icônes, l'empereur Constantin V Copronyme envoya chez elle son agent, avec l'ordre de la laisser en paix si elle acceptait ce renoncement. Si elle refusait, l'agent devrait utiliser la torture pour la forcer à renier les icônes. Les soldats lièrent Anthuse, la flagellèrent, lui mirent des icônes brûlantes sur la tête et lui brûlèrent les pieds avec des charbons ardents. Elle ne céda point et fut exilée. Après la mort de Constantin, Anthuse reprit son poste d'higouména et mourut en paix en 794⁶⁰.

Théostéricte le Confesseur : le 17 mars (+après 775)

Théostéricte était l'higoumène du monastère du Pélécète à l'époque où l'empereur Constantin V Copronyme persécutait les orthodoxes pour leur vénération des icônes. Un certain Jeudi Saint, l'un des gouverneurs impériaux, le sanguinaire Michel Lachanodrakon, attaqua le monastère de Théostéricte

arrêtant trente-huit moines, en torturant et en mutilant d'autres. Le gouverneur coupa le nez à Théostéricte et emprisonna l'higoumène à Constantinople en compagnie de saint Étienne le Jeune et de 342 autres confesseurs. Après la persécution iconoclaste, Théostéricte retourna à son monastère, qu'il rebâtit avec l'aide de saint Nicétas du Médikion, et il mourut en paix⁶¹.

b) La seconde période d'iconoclasme : 813-842

Platon le Stoudite, confesseur : le 4 avril (+814)

Platon, oncle de saint Théodore Stoudite, vécut pendant la première période iconoclaste. Il défendit les icônes et fut un véritable confesseur. Il ne souffrit pas, pourtant, à cause de sa défense des images, mais pour d'autres raisons⁶².

Thaddée le Confesseur : le 29 décembre (+vers 815)

Thaddée, moine et disciple de saint Théodore Stoudite, fut arrêté par les policiers de l'empereur iconoclaste, Léon V l'Arménien. Ce dernier tenta de forcer le saint à renier les icônes. Lorsque Thaddée refusa, l'empereur le fit flageller de 130 coups. Il mourut deux jours plus tard⁶³.

Théophane le Confesseur : le 12 mars (+817)

Né à Constantinople en 759, Théophane mena une vie monastique dans laquelle il excellait grandement. Assistant au VII^e Concile œcuménique (787), il impressionna les Pères par sa connaissance de la Tradition de l'Église. En 813, Léon V l'Arménien reprit la persécution des iconophiles et essaya de convaincre Théophane d'abandonner la vénération des icônes. L'empereur emprisonna le moine, mais ce dernier ne céda pas. Finalement, exilé à Samothrace, Théophane mourut en 817⁶⁴.

Émilien le Confesseur, évêque de Cyzique : le 8 août (+813)

Émilien confessa l'orthodoxie des icônes au début de la deuxième période iconoclaste. Demeurant insoumis aux ordres de Léon V l'Arménien, l'évêque de Cyzique se vit torturé et exilé. Il mourut en 813 des suites de ses blessures 65.

Jean, disciple de Grégoire le Décapolite : le 18 avril (+820)

Avec son maître Grégoire le Décapolite, Jean se battit contre l'iconoclasme de Léon III l'Isaurien. En 820, il mourut en paix et fut enterré à côté de son ami Joseph l'Hymnographe⁶⁶.

Georges le Confesseur, évêque de Mytilène : le 7 avril (+821)

Devenu très jeune évêque de l'île de Mytilène, Georges se rendit à Constantinople chercher de l'aide pour régler un conflit avec quelqu'un chez lui. Là, le patriarche Nicéphore le persuada de rester à ses côtés. Tous deux combattirent Léon V quand ce dernier se mit à persécuter les iconodoules. Arrêté, battu, exilé, Georges mourut en 821⁶⁷.

Pierre et Paul les Confesseurs, évêgues de Nicée : le 10 septembre (+823)

Tout ce que nous savons de Pierre, c'est qu'il défendit les icônes et qu'il mourut en paix en 823. Paul n'est pas mentionné dans le synaxaire, mais son nom est associé à celui de Pierre dans deux calendriers de tradition russe⁶⁸.

Nicétas le Confesseur du Médikion : le 3 avril (+824)

Nicétas était l'higoumène du monastère du Médikion au mont Olympe de Bithynie. Lorsque l'empereur Léon V l'Arménien fit venir à Constantinople (815) tous les higoumènes importants pour obtenir leur adhésion au renouvellement de la politique iconoclaste, Nicétas répliqua que l'iconoclasme n'était rien d'autre qu'un refus de l'Incarnation elle-même. Pour son audace, il se vit jeté en prison et torturé. Sous le poids des supplices infligés, lui et d'autres confesseurs acceptèrent de communier avec le nouveau patriarche iconoclaste qui avait remplacé son prédécesseur, saint Nicéphore. Nicétas fut pris de remords d'avoir accepté de communier avec les hérétiques et s'en repentit publiquement. Arrêté de nouveau, persécuté, emprisonné, Nicétas effaça sa faute par sa souffrance. Après la mort de Léon V en 820, le confesseur s'installa en face de Constantinople où il mourut exténué en 824⁶⁹.

Jean le Psychaïte, confesseur : le 7 mai (+825)

Les synaxaires grecs célèbrent Jean le 7 mai et les calendriers russes le 26 mai. Jean occupait la charge d'économe de son monastère et succéda à son frère comme higoumène vers 813. Appelé devant le patriarche iconoclaste, Théodore Cassitéras, il témoigna de l'orthodoxie de la vénération des icônes et fut exilé. Il revint à son monastère pendant l'accalmie déclarée par l'empereur Michel II le Bègue. Jean mourut vers 825⁷⁰.

Athanase le Confesseur : le 22 février (+826)

Athanase était l'higoumène du monastère de Paulopétrion lorsque Léon V l'Arménien renouvela la persécution de ceux qui vénéraient les icônes. Avec d'autres supérieurs et avec saint Théodore Stoudite, Athanase signa deux lettres au pape Pascal I. Persécuté sans relâche par les empereurs iconoclastes, Athanase demeura inébranlable dans la foi. Il mourut subitement en 826⁷¹.

Michel le Confesseur, métropolite de Synnades : le 23 mai (+826)

Le patriarche Taraise nomma le moine Michel évêque de Synnades en 784. Michel participa au concile de Nicée II (787). Il accomplit plusieurs missions diplomatiques chez les Arabes, à Rome et auprès de Charlemagne. Léon V l'Arménien, retombant dans l'iconoclasme en 815, exigea l'appui de Michel et de toute l'Église. Résistant au désir de l'empereur, Michel souffrit l'emprisonnement, l'exil et la persécution. L'empereur Michel II le Bègue, toujours iconoclaste mais moins persécuteur, permit au métropolite de rentrer dans son diocèse. Michel mourut en présence de Théodore Stoudite en 826⁷².

Paul le Confesseur, évêque de Plousias : le 8 mars (+vers 838)

Paul s'opposa à la destruction des icônes dans ses églises par ceux qui préféraient des images d'animaux, de plantes et de paysages. Sa prédication contre les iconoclastes lui valut l'exil près d'Olympe, une région où se trouvaient un grand nombre de saints confesseurs. Il mourut en paix entre 833 et 843⁷³.

Nicétas le Confesseur : le 13 octobre (+vers 838)

Nicétas était entré au service de l'impératrice Irène. Il servit d'autres empereurs jusqu'en 811, alors que Michel I Rangabé lui donna permission de devenir moine. Lors de la reprise des persécutions iconoclastes sous Léon V et sous Théophile, Nicétas demeura fidèle à l'orthodoxie et refusa la communion avec le patriarche iconoclaste Antonin. L'exil et l'errance s'ensuivirent naturellement. Ses disciples et lui trouvèrent finalement un lieu sûr et isolé où ils construisirent une église. Nicétas y vécut en paix jusqu'à l'âge de 75 ans. Il mourut en 838⁷⁴.

Théophylacte le Confesseur, évêque de Nicomédie : le 8 mars (+840)

Théophylacte fut fonctionnaire, engagé par le futur patriarche Taraise, puis moine dans le monastère fondé par ce même patriarche et finalement évêque de Nicomédie à la demande de Taraise. Il était un pasteur dévoué de l'Église de Nicomédie jusqu'au jour où Léon V l'Arménien ouvrit la deuxième période d'iconoclasme. En 815, le patriarche, Théophylacte et d'autres évêques iconodoules se réunirent à Constantinople afin de convaincre l'empereur de son erreur. Excédé, Léon exila les évêques partout dans l'empire. Théophylacte se retrouva à Strobilos où il passa 30 ans en prison mais d'où, par une correspondance volumineuse, il encouragea les orthodoxes à résister à l'hérésie. Il mourut en 840⁷⁵.

Théodore le Marqué : le 27 décembre (+840)

Né en 775 à Jérusalem, Théodore reçut son éducation au monastère de Saint-Sabas. Son frère Théophane et lui devinrent les fils spirituels de saint Michel le Syncelle qu'ils suivirent dans sa mission à Rome et à Constantinople. Léon V l'Arménien emprisonna les deux frères dans un château jusqu'au règne de Michel II qui, plus clément que son prédécesseur, les laissa en paix au monastère de Saint-Michel de Sosthénion. L'empereur Théophile les fit arrêter en 834, exigeant d'eux une condamnation de la vénération des icônes. Ils résistèrent et l'empereur les jeta à nouveau en prison. Deux ans plus tard, parce qu'ils eurent l'audace de répondre calmement aux arguments de l'empereur contre les icônes, Théodore et Théophane furent marqués au front au fer rouge, et exilés en Bithynie où Théodore mourut accablé par ses nombreuses années de souffrance⁷⁶.

Macaire le Confesseur, higoumène du monastère du Pélécète : le 1 avril (+840)

Né à Constantinople vers 750, Macaire devint moine, puis higoumène du monastère du Pélécète, près du mont Olympe en Bithynie. Il était connu pour ses guérisons, même auprès de l'impératrice Irène. Le patriarche Taraise l'ordonna prêtre. Pour le gagner à l'iconoclasme, Léon V l'Arménien lui offrit honneurs et richesses, sans obtenir l'effet escompté. Le saint fut bien sûr arrêté et envoyé en exil. Pendant l'accalmie du règne de Michel II, Macaire retrouva une liberté partielle, qu'il perdit sous le règne de Théophile, un iconoclaste acharné. À nouveau, l'empereur fit des efforts de séduction, sans résultat. Macaire se trouva une fois de plus en prison, où il prêcha l'orthodoxie aux hérétiques pauliciens et à d'autres prisonniers iconoclastes qui s'y trouvaient. Fortement irrité, Théophile l'exila de nouveau. Macaire mourut en 840, entouré d'une foule de moines qui l'avaient suivi en exil⁷⁷.

Naucrace le Stoudite : le 18 avril (+844)

Naucrace était le disciple et successeur de Théodore Stoudite au monastère du Stoudion. Sous Léon V l'Arménien, il fut emprisonné et torturé pour sa vénération des icônes ; il dirigea ensuite le Stoudion pendant la persécution de Théophile. En récompense, Naucrace assista à la victoire définitive sur l'iconoclasme en 843, car c'est en 848 qu'il mourut⁷⁸.

Théophane le Marqué, hymnographe : le 11 octobre (+845)

Théophane naquit en Palestine, comme son frère Théodore le Marqué, en 778, et suivit le même chemin que son frère jusqu'à la mort de celui-ci, en 840. Après la mort de l'empereur Théophile en 842, Théophane fut élu métropolite de Nicée où il mourut en paix en 845⁷⁹.

Michel le Syncelle, confesseur : le 18 décembre (+846)

Après avoir vécu comme moine à Jérusalem, Michel passa par Constantinople

en 813 au moment où l'empereur Léon V l'Arménien et le patriarche Théodote rallumaient l'iconoclasme. Il n'hésita pas à dénoncer l'hérésie, fut arrêté et mis en prison jusqu'en 820, alors que le nouvel empereur Michel, aussi iconoclaste mais moins cruel, l'exila dans un monastère en Bithynie. En 834, après la mort de l'empereur Michel, l'empereur iconoclaste Théophile envoya, de nouveau, Michel en prison où il devint bossu et presque aveugle. Libéré par l'impératrice iconophile Théodora, Michel fut acclamé en héros et confesseur de l'orthodoxie à cause de ses souffrances. Il mourut à l'âge de 85 ans en 846⁸⁰.

Méthode le Patriarche de Constantinople, confesseur : le 14 juin (+847)

Peu avant 811, Méthode entra au monastère de Chénolakkos en Bithynie où il se fit connaître par sa calligraphie, entre autres choses. Le patriarche Nicéphore le persuada de se joindre à son clergé en tant qu'archidiacre et le nomma higoumène de son monastère. Face au renouvellement de l'iconoclasme déclenché par Léon V l'Arménien en 815, Méthode quitta son monastère en 817 pour aller chercher de l'appui pour l'orthodoxie à Rome. Revenu à Constantinople en 820 avec des documents de soutien du pape Pascal I, Méthode n' arriva pas à convaincre le nouvel empereur Michel le Bègue d'abandonner l'iconoclasme. Il fut naturellement exilé, emprisonné et persécuté jusqu'à la mort, en 842, du dernier empereur iconoclaste, Théophile. Au concile de 843 où l'impératrice Théodora fit déposer le patriarche hérétique, Méthode fut élu patriarche et, en compagnie d'autres confesseurs de l'icône, il participa à la victoire définitive de l'iconodoulie sur l'iconoclasme. Il s'éteignit en paix en 847⁸¹.

Un grand nombre de martyrs et de confesseurs témoignèrent de l'orthodoxie de l'icône dans la deuxième période d'iconoclasme mais, puisqu'ils furent exilés çà et là, nous ne connaissons pas la date exacte de leur mort que nous indiquons par « +avant 850 ».

Clément l'Hymnographe, confesseur : le 30 avril (+avant 850)

Clément était un moine du Stoudion et le « fils bien-aimé » de Théodore Stoudite. Il confessa l'orthodoxie de la vénération des icônes durant la deuxième période iconoclaste. Il écrivit des hymnes à la Mère de Dieu et aux saints. Il mourut à une date incertaine 82.

Euschémon le Confesseur ; évêgue de Lamsague : le 14 mars (+avant 850)

Avec saint Théodore Stoudite, Euschémon défendit vigoureusement les icônes contre l'empereur iconoclaste Théophile. Pour cela, il fut emprisonné et exilé. Il mourut à une date incertaine⁸³.

Jacques le Confesseur-, évêgue : le 21 mars (+avant 850)

Jacques était un fils spirituel de saint Théodore Stoudite et, après sa consécration épiscopale, il s'éleva contre les iconoclastes. Il fut persécuté et exilé. Il mourut pendant la première moitié du IX^e siècle⁸⁴.

Eustathe le Confesseur, évêque de Kios en Bithynie : le 29 mars (+avant 850)

Mort à une date incertaine au IX^e siècle, Eustathe témoigna en faveur des icônes pendant la deuxième période d'iconoclasme. À cause du fait qu'il se porta à la défense des images, il fut persécuté, exilé et torturé. Il mourut en exil⁸⁵.

Basile le Confesseur, évêque de Parion : le 11 avril (+avant 850)

Basile refusa d'accepter la politique iconoclaste de Léon V entre 813 et 820. Il passa donc sa vie en exil, errant çà et là jusqu'à sa mort à une date incertaine⁸⁶.

Étienne le Confesseur ; higoumène de Triglia : le 26 mars (+avant 850)

Léon V l'Arménien tenta de faire signer à Étienne une déclaration iconoclaste lors de la reprise de la persécution contre les iconodoules. Étienne refusa et fut torturé. Il mourut en exil⁸⁷.

Côme le Confesseur, évêque de Chalcédoine : le 18 avril (+avant 850)

Côme et son ami Auxence témoignèrent de l'orthodoxie et souffrirent pour la vénération des images pendant la deuxième période de l'iconoclasme⁸⁸.

Georges le Confesseur, évêque d'Antioche en Pisidie : le 19 avril (+avant 850)

Convoqué à Constantinople pour souscrire à la politique de l'iconoclasme, Georges, s'y étant refusé, subit l'exil et la persécution⁸⁹.

Serge, Irène et leurs enfants, confesseurs : le 13 mai (+avant 850)

Deux synaxaires de tradition grecque nomment ce chef de famille « Serge », et deux calendriers de tradition russe l'appellent « Georges ». Les quatre sources s'accordent sur la date. À cause du témoignage de Serge en faveur des icônes pendant la persécution de Théophile vers 835, tous les membres de la famille endurèrent l'exil et la persécution 90.

Nicétas, évêque de Chalcédoine, Ignace et Nicétas, confesseurs : le 28 mai (+avant 850)

Nous savons très peu de choses sur ces trois hommes, sinon qu'ils étaient de la

même famille et confessaient l'orthodoxie de la vénération des icônes pendant la deuxième période iconoclaste⁹¹.

Nicolas le Stoudite, confesseur : le 4 février (+868)

Nicolas, neveu de saint Théodore Stoudite, fut le fidèle fils spirituel de son oncle dans le monastère du Stoudion jusqu'au jour où l'empereur Léon V l'Arménien déclencha de nouveau la persécution des iconodoules. À partir de cette date (815) jusqu'à la mort de saint Théodore en 826, Nicolas partagea avec son oncle la persécution, la torture, l'exil et l'emprisonnement à cause de leur fermeté dans l'orthodoxie. Après la mort de Théodore, Nicolas dut subir seul les outrages, jusqu'à la victoire définitive sur l'iconoclasme en 843. Alors, tous le reconnurent comme confesseur de la foi. Nicolas continua sa vie monastique jusqu'à sa mort, survenue en 868, à l'âge de 75 ans⁹².

3. LES SAINTS DÉFENSEURS ET THÉOLOGIENS DE L'ICÔNE

Grégoire II, pape de Rome : le 11 février (+731)

Grégoire présidait l'Église de Rome lors du déclenchement de l'iconoclasme par l'empereur Léon III l'Isaurien en 726. Ce dernier avait écrit au pape en espérant le convaincre d'appuyer sa politique iconoclaste. Dans deux réponses à l'empereur, le pape réfuta les arguments avancés par Léon, y compris sa prétention d'être à la fois « empereur et prêtre ». Grégoire soutenait tous les orthodoxes, surtout Germain, patriarche de Constantinople, contre le harcèlement et la persécution des iconoclastes, mais le pape ne pouvait empêcher la déposition ni l'exil du patriarche. Grégoire mourut en 731⁹³.

Jean Damascène, moine et iconologue : le 4 décembre (+780)

Jean naquit à Damas, capitale de la Syrie, vers 680; son père, Serge Mansour, travaillait dans la fonction publique du calife musulman, Abdul-Malik. Grâce à son talent et à son intelligence, Jean se vit destiné à suivre les traces de son père dans le service du souverain, après la mort de Serge Mansour. Après un certain temps auprès d'Abdul-Malik, Jean démissionna et alla se faire tonsurer. Il devint moine au monastère de Saint-Sabas, près de Jérusalem. Lorsque, vers 730, l'empereur Léon III se mit à détruire les icônes dans l'Empire byzantin, Jean se trouva bien placé pour dénoncer la nouvelle politique impériale sans craindre les représailles, étant donné qu'il vivait sur le territoire d'un autre monarque. Il écrivit donc trois traités contre l'iconoclasme, Les trois discours contre les iconoclastes ⁹⁴, la première réponse raisonnée aux attaques de ceux qui traitaient les icônes d'« idoles ». Sa présentation de la théologie de l'icône est devenue classique. Même de son vivant, Jean Damascène fut le champion des iconodoules et le grand adversaire des iconoclastes. Le concile iconoclaste de

Hiéria (754) aussi bien que le VII^e concile œcuménique de Nicée (787) citèrent ses œuvres. Jean passa le reste de sa vie au monastère où il écrivit pour défendre l'orthodoxie et pour instruire les frères. Il mourut à un âge très avancé vers 780⁹⁵.

Taraise, patriarche de Constantinople : le 25 février (+806)

Taraise grandit dans une famille noble de Constantinople et en 780, à la mort de l'empereur Léon IV, il assuma le poste de premier ministre de l'impératrice Irène, la régente, pendant la minorité de son fils Constantin VI. Étant sortie de la première période iconoclaste, l'Église de Constantinople avait besoin d'une main ferme pour rétablir l'orthodoxie. Le vieux patriarche Paul n'était pas l'homme qu'il fallait : Irène choisit donc Taraise pour assurer la direction de l'Église. Taraise accepta finalement après avoir exigé la convocation d'un concile œcuménique pour régler, une fois pour toutes, la question de la vénération des images. Les iconoclastes avortèrent la première convocation du concile en août 786; la deuxième tentative réussit et le VII^e Concile œcuménique s'ouvrit le 24 septembre 787 à Nicée. Par son esprit clément, le patriarche tenta de réconcilier les iconoclastes modérés à l'orthodoxie en écartant des sanctions qu'il jugeait trop sévères à leur égard. Cette politique irénique lui valut l'opposition d'autres confesseurs, comme Platon et Théodore Stoudite, qui voulaient sévir durement contre les anciens hérétiques. Dans ce cas, pourtant, l'Église appuya la clémence de Taraise. Après la victoire sur les iconoclastes au deuxième concile de Nicée, le patriarche Taraise guida encore l'Église byzantine pendant 19 ans. Il mourut en 806 après une maladie dont il souffrait depuis longtemps⁹⁶.

Les Pères du VII^e Concile œcuménique de Nicée : le dimanche entre le 11 et le 17 octobre (787)

Pour ce concile qui eut lieu du 24 septembre au 13 octobre 787, 350 évêques, quelque 135 moines et 17 évêques iconoclastes repentis se réunirent pour abattre l'hérésie de l'iconoclasme. Présidé par le patriarche Taraise de Constantinople, en présence des représentants de Rome, d'Antioche et de Jérusalem, le concile proclama que la fabrication d'icônes et leur vénération sont conformes à l'Évangile, en distinguant nettement entre une idole et une icône, d'une part, et entre l'adoration due à Dieu et la vénération offerte à des personnes et aux objets dignes de respect, d'autre part⁹⁷.

Nicéphore le Confesseur, patriarche de Constantinople : le 2 juin (+828)

Nicéphore naquit vers 758 à Constantinople dans une famille bourgeoise et toute sa formation intellectuelle le prépara à servir dans la fonction publique de l'empire. En effet, il devint secrétaire à la cour de Constantin V Copronyme. Il conserva sa position et augmenta son influence sous la régence de l'impératrice

Irène et sous le patriarche Taraise. Il participa activement aux débats sur l'icône qui entourèrent le concile de Nicée II en 787. Après le concile, Nicéphore se retira en Propontide pour vivre dans la tranquillité. Lorsqu'il revint à Constantinople, le patriarche Taraise lui demanda de prendre la direction d'un orphelinat et il accepta. En 806, Taraise mourut et l'empereur Nicéphore I fit avancer le secrétaire Nicéphore jusqu'au trône patriarcal, non sans provoquer une opposition parmi les moines stoudites à cause de la promotion rapide et inusitée de Nicéphore. Léon V succéda au trône en 813 et déclencha la deuxième période iconoclaste. Le patriarche refusa de se plier à la volonté impériale et fut exilé en 815. En exil pendant le reste de sa vie, il produisit un grand nombre de textes contre les iconoclastes, dont les *Discours contre les iconoclastes* écrits entre 818 et 820. En compagnie de Jean Damascène et Théodore Stoudite, Nicéphore est le troisième Père théologien de l'icône. Il mourut en 828⁹⁸.

Théodore Stoudite : le 11 novembre (+826)

Né en 759 à Constantinople, Théodore devint moine sous l'influence de son oncle, saint Platon, progressant rapidement dans l'estime de celui-ci et de ses confrères. Nommé higoumène du monastère du Sakkoudion et plus tard de celui du Stoudion à Constantinople, Théodore inaugura une réforme de la vie monastique et s'opposa à toute ingérence de l'empereur dans les affaires de l'Église. Il n'est pas surprenant, lorsque Léon V déclencha la deuxième période d'iconoclasme en 815, que Théodore ait refusé obstinément de se soumettre à la volonté impériale. Naturellement, Léon V l'exila et le persécuta mais, par ses lettres et ses écrits, Théodore encouragea la résistance iconodoule. Par l'un de ses traités, *Sur les saintes icônes,* il est devenu un défenseur théologique de l'icône, le deuxième Père, après Jean Damascène, à exprimer en paroles et en concepts la conscience de l'Église sur cette question. À cause de la rigueur de sa vie ascétique, de ses nombreux exils et de sa lutte pour l'indépendance de l'Église face à l'empereur, Théodore Stoudite épuisa ses forces humaines et, à l'âge de 67 ans, en 826, il quitta ce monde⁹⁹.

Théodora, impératrice : le 11 février (+867)

Théodora était la femme de Théophile, le dernier empereur iconoclaste qui excellait en cruauté: il persécutait férocement les iconodoules. Malgré l'appartenance de son mari à l'hérésie, Théodora continuait à vénérer les icônes en privé. Lors de la mort de Théophile en 842, l'impératrice assuma la régence au nom de son jeune fils Michel III et, avec l'aide du nouveau patriarche, Méthode le Confesseur, elle convoqua un concile pour rétablir la vénération des images, anathématiser les hérétiques, confirmer Nicée II comme Vile concile œcuménique et réhabiliter tous les confesseurs de la deuxième période iconoclaste. Ce concile eut lieu à Constantinople en 843 et établit la fête du

Triomphe de l'Orthodoxie pour le premier dimanche du carême. En 850, à cause d'intrigues à la cour, Théodora se vit forcée de se retirer dans un monastère où elle demeura jusqu'à sa mort en 867¹⁰⁰.

4. LES MAÎTRES DE LICÔNE¹⁰¹

Théophane le Grec : fin XIV^e, début XV^e siècle

Voir en annexe l'impression d'Épiphane le Sage sur Théophane le Grec¹⁰².

Théophane arriva à Moscou vers 1395, jouissant d'une grande admiration parmi les peintres russes. Il avait la réputation d'un grand peintre et d'un grand théologien. Épiphane le Sage dit de Théophane qu'il « concevait par son esprit le lointain et le spirituel, car de ses yeux charnels éclairés, il voyait la beauté spirituelle¹⁰³ ». Les chroniques parlent souvent de lui :

Cette même année [1378], le noble seigneur Vassily Danilovitch, qui aime Dieu, ainsi que les habitants de la rue Ilyina demandèrent que l'église de notre Seigneur Jésus Christ, rue Ilyina, soit peinte. Le maître Théophane le Grec la peignit au temps du grand prince Dimitri Ivanovitch et de l'archevêque Alexis de Novgorod la Grande et de Pskov¹⁰⁴.

[...]

Cette même année [1395], jeudi, le 4 juin, à l'heure de la liturgie, les maîtres iconographes Théophane, un philosophe grec, et Simon Tchorny, ainsi que leurs élèves, commencèrent à peindre la nouvelle église en pierre de la Nativité de la sainte Mère de Dieu à Moscou¹⁰⁵.

[...]

Cette même année [1399], à Moscou, Théophane le Grec, le maître iconographe, et ses élèves peignirent l'église en pierre de saint Michel 106.

Il est généralement admis que Théophane était le maître, ou au moins l'un des maîtres, d'André Roublev. La chronique donne cette impression :

Au printemps de cette année [1405], les maîtres iconographes, Théophane le Grec, le staretz Prochore Gorodetsky et le moine André Roublev commencèrent à peindre l'église en pierre de la sainte Annonciation dans le palais du grand prince, mais pas le palais qui se trouve là maintenant. Ils terminèrent leur travail cette même année 107.

Manuel Pansélinos, Georges Kaliergis, Michel et Eutychios Astrapas de

Thessalonique : fin XIIIe, début XIVe siècle

Ces fresquistes représentent l'école de Thessalonique : ils étaient très actifs et manifestaient le dynamisme de la renaissance des Paléologue. Nous connaissons très peu de choses sur Pansélinos, mais la tradition dit qu'il peignit les fresques dans l'église du Protaton au Mont-Athos vers le début du XIVe siècle. La seule confirmation écrite de cette tradition se trouve dans le témoignage de Denys de Fourna, vers 1730 : « Après avoir travaillé dans les églises admirables qu'il a ornées de peintures magnifiques sur 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 splendeur¹⁰⁸. » Pansélinos était un maître de l'école macédonienne, une école athonite de peinture, à côté de celle de Crète. Ses fresques au Mont-Athos reflètent une grande spiritualité. N'oublions pas qu'à l'époque de Pansélinos, au XIV^e siècle, l'Église de Constantinople vivait sa dernière gloire, la renaissance des Paléologue, et que le Mont-Athos s'animait des controverses hésychastes entre saint Grégoire Palamas et Barlaam de Calabre. L'Église byzantine débattait la place de la Lumière incréée dans la vision de Dieu. Il est normal alors de constater qu'un artiste de l'époque ait été sensible au sujet de la lumière, et dans la spiritualité et dans la peinture. C'est le même mariage de lumière mystique et de lumière artistique que les peintres russes allaient célébrer plusieurs siècles plus tard 109.

Daniel Tchorny, compagnon d'André Roublev : 1365-1430

Daniel était un moine du monastère Spasso-Andronikov où il rencontra André Roublev qui venait de s'y installer. André prit Daniel pour maître. Ils se lièrent d'une profonde amitié et travaillèrent ensemble presque toute leur vie. André l'appelait son « ami et compagnon dans le jeûne ». Vers 1408, Daniel, André Roublev et d'autres artistes peignirent la cathédrale de la Dormition à Vladimir. Il est presque impossible de séparer l'histoire de Daniel de celle d'André Roublev, tant ils étaient proches et du fait qu'ils travaillaient ensemble ; les documents historiques parlent presque toujours d'eux au pluriel. Selon le témoignage de saint Joseph de Volokolamsk, le premier à mettre sur papier l'histoire de leur fraternité légendaire, seule la mort pouvait les séparer, physiquement mais non spirituellement. André mourut le premier, mais Daniel, à la fin de sa vie, eut une vision de son ami au Paradis : Daniel « tomba malade et, à son dernier souffle, il vit son compagnon André dans une grande gloire, qui l'appelait avec joie vers la félicité éternelle et infinie 110 ». On peut se demander pourquoi l'Église russe n'a pas glorifié Daniel lors de la canonisation d'André Roublev en 1988. Nous avons trouvé deux indications concernant « saint » Daniel. L'une dans la notice pour saint Nikon de Radonège: « En 1422, on transporta les reliques de saint Serge [...] dans la nouvelle église décorée d'admirables fresques peintes par saints Daniel le Noir et André Roublev¹¹¹. » L'autre de la main de Léonide Ouspensky : « ...saint André [Roublev] qui travaillait avec son ami et maître, *saint* Daniel [le Noir]¹¹². » Ces auteurs connaissent-ils des sources peu connues, ou expriment-ils leur opinion personnelle¹¹³ ? Voir aussi l'annexe n° 13, p. 254.

Dionysios de Moscou: 1445 ?-1505?

Dionysios naquit vers 1445, peu de temps après la mort d'André Roublev. Lui et le groupe d'artistes dont il était le maître, incluant ses deux fils, prolongèrent la tradition iconographique déjà développée par Roublev et par ses compagnons. Vers 1467, Dionysios faisait partie d'une coopérative de fresquistes (artel) dirigée par Mitrophane. Les fresques peintes par Dionysios dans l'église de la Nativité d'un monastère près de Moscou impressionnèrent tellement le tsar Ivan III que celui-ci invita Dionysios à venir travailler à Moscou. Fort d'une grande renommée, Dionysios reçut des commandes de partout. En 1481, la coopérative qu'il dirigeait reçut la commande de peindre la cathédrale de la Dormition dans le Kremlin de Moscou. Vers l'an 1483, le maître peignit l'église de Notre-Sauveur en face du Kremlin. Après l'incendie de 1547, qui détruisit une grande partie de Moscou, la chronique dit que la peinture de cette église « était une merveille, une œuvre de Dionysios l'iconographe 114 ». Entre 1484 et 1486, encore près de Moscou, Dionysios et ses artistes décorèrent l'église du monastère de saint Joseph de Volokolamsk. Dans la Vie de Joseph Volotsky, l'auteur parle de ces décorations : « Les peintres les plus raffinés et les plus habiles de la Russie les ont peinte¹¹⁵. » C'est une référence évidente à Dionysios et à ses compagnons. La dernière œuvre dont nous soyons informés par les documents historiques date de 1502-1503, alors que Dionysios et ses fils travaillaient au monastère de la Nativité de la Vierge près de Vologda. Dionysios mourut entre 1503 et 1508. Le fameux traité Message à un iconographe — on suppose que saint Joseph de Volokolamsk l'a écrit pour maître Dionysios — reflète la vision hésychaste qui est le fond théorique de l'œuvre de ce dernier. Ce que le *Message* prêche et ce que Dionysios et ses compagnons produisirent en tant qu'œuvres sont identiques : « L'unité parfaite de la doctrine dogmatique, de la prière intérieure et de la création artistique 116. » Il est intéressant de noter que Dionysios était marié. La vocation d'iconographe n'est donc pas limitée à des moines. Tout chrétien orthodoxe peut s'ouvrir à l'expérience de la prière du cœur et peut, s'il a un talent, exprimer cette expérience profonde en peignant des icônes 117.

Théophane le Crétois : 1500 ?-1559

Théophane était le plus grand peintre de ce que les spécialistes appellent l'école de Crète. L'opinion savante est cependant divisée quant à la question de l'origine, et même de l'existence, de l'« école » crétoise, mais on pense que cette école plonge ses racines dans les peintures exécutées en Crète au XIV^e siècle. Toutefois, le style crétois ne se limitait pas à l'île, car les artistes qui l'imitaient le répandaient partout dans le monde orthodoxe. L'Histoire décrit Théophane comme moine, mais il avait deux fils, peintres eux aussi. Il était donc marié —

peut-être devint-il veuf dans sa jeunesse — mais, plus tard dans la vie, il prit l'habit 118.

Denys de Fourna : 1670 ?-1746

Denys était un iconographe grec, prêtre moine, né vers 1670 à Fourna en Agrapha (Grèce centrale). Il fit plusieurs voyages entre le Mont-Athos, où il apprit l'art de peindre, et sa région natale où, vers 1743, il établit un monastère qui était en même temps un centre de formation. Il décora plusieurs églises au Mont-Athos et en Agrapha. Pourtant, il n'est pas connu pour ses œuvres, bien que certaines existent toujours, mais principalement pour son *Guide de la peinture* (*Hermeneia*) écrit probablement entre 1730 et 1734. C'est un manuel destiné aux peintres, contenant des descriptions verbales des saints et des fêtes. Ce texte vise à aider les iconographes à bien faire leur travail. Denys mourut vers 1746¹¹⁹.

Simon Ouchakov: 1626-1686

Ouchakov fut, peut-être, le plus grand peintre russe du XVIIe siècle. De 1664 à sa mort en 1686, il dirigea l'atelier d'icônes du tsar, portant le titre du « premier isographe du tsar ». Sous son inspiration, de nouveaux éléments s'introduisirent dans l'art de l'icône : la ressemblance naturelle, la perspective, la peinture à l'huile et d'autres techniques et styles occidentaux. Récrivit aussi un traité, Discours à celui qui a du zèle pour la peinture d'icônes, dans lequel il défendait ses idées sur l'art. Simon Ouchakov provoque toujours une controverse quand il est question de l'évaluation de son œuvre. A-t-il sauvé, rénové, voire modernisé, l'art sacré russe en intégrant aux principes de l'iconographie traditionnelle les idéaux et les techniques de la peinture occidentale? Ou est-il celui qui ouvrit la porte à des influences étrangères à l'esprit de l'icône, provoquant ainsi la dérive, et même un abandon de la tradition iconographe? Les opinions continuent à diverger. Une chose est certaine, et tous les spécialistes sont d'accord : Ouchakov changea l'orientation de l'art sacré russe en introduisant des nouveautés, principalement empruntées à l'Europe occidentale. Si on identifie les œuvres de la période classique, celles de Roublev, de Théophane le Grec, etc., comme l'expression authentique de la vision théologique de l'orthodoxie ce qui est notre point du vue —, il est difficile de rester indifférent devant les changements qu'apportèrent Ouchakov et ses disciples. Pourtant, tous ne partagent pas cette opinion. Il est regrettable, néanmoins, que la société russe du XVIIe siècle n'ait pu créer un art « à deux niveaux » : d'une part, une peinture dite occidentale, « sécularisée », inspirée pleinement des principes et de la vision des peintres contemporains en Occident et, d'autre part, l'icône imprégnée des traditions iconographiques et canoniques reçues du passé. Ouchakov demeure quand même un personnage incontournable de la grande histoire de l'icône¹²⁰.

Joseph Vladimirov : milieu et fin du XVII^e siècle

Joseph Vladimirov, peintre et collaborateur de Simon Ouchakov, participa avec ce dernier à la promotion des nouvelles idées et techniques introduites au XVII^e siècle. Il écrivit une « Lettre d'un certain iconographe Joseph à l'iconographe du tsar, le très-sage Simon Théodorovitch », dans laquelle il exposait ses idées et se plaignait des abus de son époque. Ce que nous avons dit dans le cas d'Ouchakov concernant l'ambiguïté des changements effectués dans l'iconographie traditionnelle est également vrai pour Vladimirov¹²¹

Léonide Ouspensky, iconographe et iconologue : 1902-1987

Il est difficile de ne pas souligner l'importance de ce peintre et penseur pour la renaissance de l'icône canonique au XX^e siècle. Par ses écrits et ses œuvres, il soutint pendant toute sa vie une idée simple : les icônes sont une manifestation visible, en formes et en couleurs, de la vision théologique véhiculée par la Tradition ecclésiale de l'Église orthodoxe. Redécouvrir et faire rayonner cette vision, obscurcie pendant une si longue période, fut la principale vocation de sa vie. Ouspensky joua sur trois registres : ceux de l'histoire, de la théologie et de la peinture. Il étudia et enseigna la longue histoire de l'art chrétien en général et de l'icône en particulier. Il expliqua le sens, la vision théologique, du développement historique et de la production artistique. Et, finalement, il rendit visible cette vision en la peignant dans ses œuvres. En mobilisant tous ses talents, si admirablement exprimés dans *La théologie de l'icône* et dans d'autres écrits, Léonide Ouspensky fit briller un art qui s'était trop terni en s'éloignant de ses propres sources¹²².

Photios Kontoglou, iconographe et iconologue :1895-1965

Photios Kontoglou équivaut dans le monde grec à ce qu'est Ouspensky pour le monde russe. Tous les deux participèrent activement au renouveau de l'icône amorcé au début de ce siècle. Kontoglou, moins connu des Occidentaux qu'Ouspensky, était peintre et auteur : il défendit l'icône en paroles et en images. Kontoglou naquit à Kydoniai (Aivali), présentement en Turquie, en 1895. Il étudia la peinture à Paris mais s'installa à Athènes en 1922, où il découvrit la grandeur de la tradition iconographique canonique. Kontoglou et ses peintres peignirent beaucoup d'églises en Grèce, et ses icônes sont connues partout dans le monde. Son activité littéraire commença en 1919. Dans ses écrits, qui incluent une traduction grecque d'une œuvre d'Ouspensky, *L'icône, quelques mots sur son sens dogmatique* (1948), il défendit l'intégrité de l'iconographie byzantine comme une expression de la vision théologique de la foi orthodoxe. Dans sa préface de *L'icône...*, Kontoglou témoigne de la communion spirituelle qui existait entre les deux grands promoteurs de l'icône authentique du XX^e siècle :

L'amour qui unit les chrétiens ne vient pas selon leur volonté [...] mais c'est

le Christ qui les unit... C'est par un tel amour que nous sommes liés, mon très cher frère en Christ Léonide Ouspensky et moi. Je ne l'ai jamais vu avec mes yeux corporels et lui ne m'a jamais vu non plus [...] mais l'un a aimé l'autre d'un cœur nouveau donné par le Seigneur Lui-même... Parmi les myriades d'hommes occupés par les vanités du monde, j'ai entendu sa voix et j'ai compris, car il parle une langue nouvelle 123.

Grégoire (Georges) Kroug, iconographe : 1908-1969

Georges Kroug naquit à Saint-Pétersbourg dans une famille dont le père était suédois et luthérien, la mère russe et orthodoxe; il grandit dans la foi protestante. Entre 1921 et 1931, Georges fit des études en art graphique et un peu en musique. En 1931, à 23 ans, alors qu'il venait d'arriver à Paris, il rencontra Léonide Ouspensky dans un groupe d'artistes russes; les deux peintres devinrent des amis intimes. Là, en France, Georges poursuivit sa vie d'artiste. Vers la fin des années 20, il découvrit l'orthodoxie et se joignit, avec Ouspensky, à la Confrérie Saint Photius. En 1933, Georges commença à peindre l'iconostase de l'église russe, rue Pétel à Paris. Il étudia l'iconographie, peignit des icônes et entra dans la vie monastique en 1948. Prenant le nom de Grégoire, Georges Kroug se fit tonsurer moine et vécut pour un temps avec son père spirituel, l'archimandrite Serge, mais il déménagea ensuite à la skite du Saint-Esprit au Mesnil-Saint-Denis, où il s'adonna à la peinture d'icônes. Durant les dernières années de sa vie, le père Grégoire était malade mais refusa de se faire soigner. En 1968, sa santé déclina rapidement ; il mourut dans sa skite le 12 juin 1969. Le père Grégoire était théologien dans le sens orthodoxe de ce terme : il était un homme profondément plongé dans la prière, il vivait la vision mystique de la foi. En tant qu'artiste, il savait exprimer cette vision dans ses icônes 124.

5. ICONOGRAPHES PEU CONNUS DE L'HISTOIRE

Méthode l'Iconographe grec : 864

L'identité exacte de Méthode est inconnue, mais il joua un rôle majeur dans la conversion de la Bulgarie au christianisme. Grâce à une image peinte par lui, le roi Boris des Bulgares accepta le baptême en 864. Le chroniqueur byzantin, Jean Scylitzès (XI^e siècle), relate l' histoire suivante :

Lorsque Boris fit construire une nouvelle résidence, il commanda que l'un des moines grecs, appelé Méthode, un peintre, décore tout l'édifice avec des images. Inspiré par une suggestion divine, Boris n'indiqua pas précisément quelle sorte d'images, quels animaux, Méthode devrait peindre. Il ordonna à Méthode de peindre ce qui lui convenait, mais avec une seule stipulation: les peintures devraient être terrifiantes; elles devraient émerveiller ceux qui les regardaient. Alors, le moine, ne

connaissant rien de plus terrifiant que le Deuxième Avènement du Christ, peignit cette scène. En voyant la multitude de justes couronnés d'un côté et la foule de pécheurs punis de l'autre, et en écoutant l'explication de la peinture donnée par Méthode, Boris renonça immédiatement à son ancienne foi¹²⁵.

Le chroniqueur mentionne que Boris reçut le baptême ce même soir. Il existe une certaine controverse concernant l'identité de ce Méthode. Quelques indications semblent établir un lien entre Méthode l'iconographe et saint Méthode l'évangélisateur des Slaves. Par contre, cette identité n'est pas solidement établie, et le mystère demeure¹²⁶.

Jovan D'Ohrid: 1260-1270

Entre 1266 et 1267, l'iconographe Jovan peignit une icône de saint Georges pour un diacre du même nom, Jovan, attaché à l'archevêque d'Ohrid¹²⁷. Dans une inscription, il a indiqué son nom.

Théodore de Cythère : XIII^e siècle

Homme de bonne famille, Théodore peignit des fresques sur l'île de Cythère. Son style s'apparente à celui que l'on reconnaît à la même époque en Crète¹²⁸. Il est connu par sa signature.

Alexis Petrov, iconographe à Novgorod : 1294

En 1294, à Novgorod, un peintre d'icônes, Alexis Petrov, réalisa une icône de saint Nicolas. Sur la bordure inférieure de l'icône, il signa son nom et écrivit la date 129.

Procope de Tver : 1300

: 1300

Vers 1280-1320, le prince Michel Yaroslavitch de Tver commanda une copie de La Chronique de Georges Hamartolos, conservée présentement à la Bibliothèque Lénine. Ce document contient 127 peintures miniatures exécutées par plusieurs artistes. Un artiste doté d'un plus grand talent que les autres peignit les images au début du texte. La première image montre le Christ assis sur un trône, accompagné d'un côté par le prince Michel et, de l'autre, par sa mère Xénia; la deuxième image montre le moine Georges Hamartolos en train d'écrire sa chronique. L'inscription suivante se trouve sur l'une des images: « Le serviteur du Seigneur, Procope, pécheur, a peint ceci¹³⁰. »

Isaïe le Grec et ses compagnons, iconographes à Novgorod : 1338

Selon *La Chronique de Novgorod*, le 25 juin 1336, Mgr Basile de Novgorod fonda une église en pierre; le 21 septembre 1337, l'église étant terminée, elle fut consacrée par Mgr Basile. Huit mois plus tard, en 1338, la *Chronique* dit ceci : « Cette même année, le 4 mai, fête du saint martyr Sylvain, Mgr Basile ordonna que l'église de l'Entrée de Notre Seigneur Jésus Christ à Jérusalem soit peinte par Isaïe, un Grec, ainsi que par d'autres iconographes. Ils commencèrent à peindre ce jour même. » L'année suivante, en 1339, nous lisons que « cette même année, ils terminèrent la peinture de l'église de Monseigneur ». Les iconographes achevèrent leur travail entre le 13 août et le 5 octobre 1339 : ce sont en effet les dates qui, dans la *Chronique*, encadrent la mention « ils terminèrent la mention ».

Zacharie, Joseph, Nicolas et leurs compagnons : 1344

Cette même année [1344] à Moscou, des peintres grecs et russes commencèrent à peindre deux églises en pierre. Des iconographes grecs, travaillant pour le métropolite Théognoste, peignirent celle de la sainte Mère de Dieu. Ils terminèrent leur travail cette même année. Des peintres russes, travaillant pour le grand prince Simon Ivanovitch, peignirent l'église de saint Michel. Zacharie, Joseph, Nicolas et leurs compagnons étaient les anciens et les chefs parmi ces peintres. À cause de la grandeur de l'église, ils ne pouvaient en peindre même la moitié cette année-là 132.

Goïtan, Semion et Ivan : 1344

Selon les chroniques, en 1344, lors de l'épiscopat du métropolite Théognoste, un Grec (1328-1353), un groupe de peintres « d'origine russe mais élèves des Grecs [Goïtan, Semion et Ivan] » peignirent l'église du métropolite 133.

Jean Théorianos : 1350

Théorianos était un artiste grec qui travaillait à Ohrid¹³⁴.

Simon Tchorny: 1395

Selon la *Chronique troitskaïa*, « cette même année [1395], jeudi, le 4 juin, à l'heure de la liturgie, les maîtres iconographes Théophane, un philosophe grec, et Simon Tchorny, ainsi que leurs élèves, commencèrent à peindre la nouvelle église en pierre de la Nativité de la sainte Mère de Dieu à Moscou ». Ce Simon Tchorny, était-il parent avec Daniel Tchorny, l'iconographe et compagnon d'André Roublev¹³⁵ ?

Le Métropolite Jovan et son frère Macaire : 1380-1420

Mgr Jovan voulait faire renaître la meilleure tradition de l'iconographie

monumentale serbe. Le père Macaire peignit des icônes sur bois ; il était fresquiste également à Liubostinia et à Zrze en Serbie¹³⁶.

Pereplav et ses compagnons, iconographes de Pskov : vers 1490

L'archevêque de Novgorod, Guennadi (1484-1504), reprocha aux iconographes de Pskov de ne pas peindre les icônes comme les artistes de Novgorod et de Moscou, de ne pas suivre le « nouvel art » de la capitale. Les Pskoviens préféraient maintenir leurs propres coutumes modelées sur les Grecs et les traditions anciennes :

Et s'étant levé, le grand peintre d'icônes Pereplav, avec d'autres peintres, déclara : « Monseigneur, nous peignons ces icônes à partir de celles des ateliers anciens avec lesquelles nous avons fait notre apprentissage, et celles-ci étaient tirées d'icônes grecques. Mais, Monseigneur, il n'y a pas eu d'indication comment travailler. » Et les Pskovitains écoutèrent alors plutôt les peintres d'icônes que l'archevêque 137.

Prochore Gorodetsky: 1405

Selon la *Chronique troitskaïa, « au* printemps de cette année [1405], les maîtres iconographes, Théophane le Grec, le staretz moine Prochore Gorodetsky et le moine André Roublev commencèrent à peindre l'église en pierre de la sainte Annonciation dans le palais du grand prince, mais pas le palais qui se trouve là maintenant. Ils terminèrent leur travail cette même année 138 ».

Ostania, Yakov, Mikhailo, Yakouchko et Semion le Verbe Haut, peintres de Pskov: 1547

En 1547, un incendie ravagea les bâtiments du Kremlin, dont plusieurs églises. Pour la restauration de ces églises, le métropolite Macaire de Moscou engagea des iconographes pskoviens afin d'exécuter quatre panneaux pour la cathédrale de l'Annonciation du Kremlin; trois de ces images existent toujours aujourd'hui: la *Rénovation du temple par la Résurrection,* la *Crucifixion entourée de paraboles évangéliques* et *l'Icône quadripartite.* Cette dernière provoqua une grande controverse à cause de son symbolisme compliqué et exagéré ainsi que sa représentation de Dieu le Père. Le secrétaire d'État, Viskovaty, critiqua ces images comme une nouveauté et une trahison de la tradition iconographique. Le métropolite Macaire le fit condamner au concile de Moscou en 1553-1554¹³⁹.

La polémique entourant l'image de Dieu le Père et un symbolisme poussé dans les icônes éclata ouvertement avec « l'affaire Viskovaty » et ne cesse de provoquer des débats. Il est intéressant de noter que bien des historiens d'art, ainsi que des théologiens, identifient cette période, le milieu du XVI^e, comme le

début de la dégradation, de l'abandon de l'art ancien russe : « L'icône quadripartite représente symboliquement les enseignements de l'église. Une telle symbolique infirmait les fondements mêmes de la peinture d'icônes. [...] Cette expérience signifiait le commencement de la fin pour la peinture d'icônes de l'ancienne Russie qui y avait existé durant plusieurs siècles 140. » Selon les instincts nourris par la tradition iconographique, Viskovaty savait que cette image trahissait les canons de l'art de l'icône, mais il fut condamné quand même. D'autres auteurs ont subséquemment pris la défense de Viskovaty, critiquant ainsi celui qui se montra le vrai innovateur et en peinture et en justification théologique 141. Ironie du sort, l'Église russe a récemment glorifié Mgr Macaire comme un saint. Heureusement, nous ne sommes pas tenus, même pour les saints, d'accepter toutes leurs opinions sans une analyse critique à la lumière de la Tradition sainte. Dans sa discussion sur l'image de la Trinité 142 qui montre l'ambiguïté des représentations directes de la Trinité, G. Kroug reconnaît sagement que la question n'est pas tout à fait close :

Il est probable que la question de la représentation de la Trinité deviendra dans l'avenir à nouveau l'objet d'une délibération conciliaire et à la lumière des décisions conciliaires on définira et établira l'iconographie orthodoxe de l'icône de la Sainte Trinité. [...] Il est indubitable que ces questions qui ne sont pas épuisées jusqu'au bout dans la vision de l'Église, seront totalement éclairées et résolues dans une définition conciliaire de l'Église¹⁴³.

Iconographes de Crète pendant la période vénitienne : 1204-1669144

- a) Nicolas le Lecteur, XIII^e siècle : Cet artiste termina la peinture de l'église saint Georges à Sclavopoula en Crète occidentale vers 1290.
- b) *Jean Pagomenos*, +vers 1347: Pagomenos travailla en Crète occidentale entre 1313 et 1347. Il est le mieux connu de tous les artistes de Crète.
- c) Daniel et Michel Veneris, oncle et neveu: Ces deux artistes furent les contemporains de Pagomenos, peignant aussi en Crète occidentale.
- d) Georges Provatopoulos, Paul Provatas, Nicolas Mstrachas, Georges Partzalis, Xenos Digènes, le prêtre-artiste Anastase et Dracopoulos, XIV^e et XV^e siècles: Ceux-ci peignirent en Crète occidentale.
- e) Georges le Peintre, le prêtre Jean Moussouros, Constantin Ricos, Georges Pelegris et les frères Manuel et Jean Phocas, XIV^e et XV^e siècles : Ces peintres furent actifs en Crète orientale.

L'école crétoise après la chute de Constantinople : de 1453 au XVII^e siècle

Ces artistes peignaient dans le style crétois, ce qui ne veut pas dire qu'ils travaillaient exclusivement en Crète. Après la conquête de la Crète par les Turcs en 1669, l'activité artistique sur l'île diminua grandement et finalement

s'éteignit¹⁴⁵.

- a) André (+1492) et Nicolas (+avant 1507) Ritzos, père et fils
- b) André Pavias (+après 1504) et son disciple Angelos Bizamanos (+1530 ?)
- c) Nicolas Tzafuris (+avant 1509)
- d) Simon et Néophyte, les fils de Théophane le Crétois (1540-1590)
- e) Michel Damaskinos de Héraclion (1560-1600)
- f) Georges Klotzas (+1608)
- g) Jérémie Palladas, Frangias Kavertzas, Emmanuel Tzanfournaris, Angelos, le prêtre Jean Apakas et Emmanuel Lambardos (1600-1650)
- h) Emmanuel Tzanes Bounialis (1610-1690) et Théodore Poulakis (1622-1692)

Timothée le Prêtre, Yarets, Konia, Dosithée, Paissy et Bassianus : 1480- 1500

Ces artistes faisaient partie de la coopérative artistique *(artel)* de Dionysios de Moscou¹⁴⁶.

Mitrophane le Moine : 1480-1500

Moine au monastère de Saint-Simon à Moscou, Mitrophane dirigeait un groupe d'artistes *(artel)* dont faisait partie Dionysios. On peut supposer que Mitrophane était donc le maître de Dionysios. Les fresquistes de Mitrophane, y compris Dionysios, peignirent la cathédrale de la Nativité dans le monastère de Paphnuce-Borovsk, construit en 1467, près de Moscou¹⁴⁷.

Vladimir et Théodose, fils de Dionysios de Moscou : +1530-1540

Vladimir et Théodose, les deux fils de Dionysios, peignaient avec leur père en tant que membres de sa coopérative. Nous savons que Théodose continua à peindre après la mort de Dionysios : il décora la cathédrale de l'Annonciation de Moscou en 1508¹⁴⁸.

André Lavrentiev, Ivan Dermaiartzev, Anania et Evstafi Stefanov : 1550-1600

Malgré l'importance grandissante de l'école de Moscou, ces peintres se faisaient connaître par leurs travaux à Novgorod¹⁴⁹.

Procope Tchirin, l'iconographe du Tsar; Istoma et Nicéphore Savin; Nasary Istomin: 1580-1600

Les icônes dans le style appelé « de Stroganov », aux dimensions relativement réduites et de fines miniatures, étaient très populaires au tournant du XVI^e siècle. On les associe à la cour de Boris Godounov. Les artistes nommés ci-dessus faisaient partie de l'école de Stroganov¹⁵⁰.

Le moine Longin de Pec : 1563-1597

Longin était un poète et un iconographe serbe très habile et instruit. Comme il signa ses peintures, on peut suivre sa carrière¹⁵¹.

Georges Mitrofanovic le Moine ; Kozma ; le Père Strahinja de Budimlje ; Basile ; Mitrophane ; André Raicevic ; Radul de Serbie : 1600-1690

Mitrofanovic était iconographe serbe au monastère athonite de Chilandar. Il peignit des icônes et des fresques en Serbie et dans son monastère au Mont-Athos. Celles qu'il signa datent de 1616-1620, mais il fut actif jusqu'en 1622. Kozma imitait le style de Longin. Strahinja, Basile et Mitrophane étaient des contemporains de Mitrofanovic et de Kosma, bien que moins doués. Raicevic et Radul peignirent à la fin de la période classique des icônes serbes. Après 1690, date de la grande migration vers l'Autriche, l'authenticité de la tradition se perdit dans l'imitation de l'art d'Europe occidentale. Ces artistes, par contre, refusaient toute influence de l'Ouest et se concentraient sur la perpétuation de la tradition iconographique serbe¹⁵².

Semion Spiridonov, Guiri Nikitin, Sila Savin, Théodore Zubov: 1658

Après l'incendie de 1658 qui ravagea la ville de laroslav, ces quatre artistes aidèrent à peindre les nouvelles églises en pierre 153.

Sœur Jeanne Reitlinger: 1897-1987

Sœur Jeanne était enseignante et iconographe durant l'émigration russe. Elle enseigna l'art de l'icône à Georges Kroug alors que tous deux se trouvaient à Paris vers 1933. À partir de 1955, elle travailla en Union soviétique, à Tachkent¹⁵⁴.

Sœur Juliana Sokolova : XX^e siècle

Maria Sokolova s'adonnait à l'art de l'icône quand elle était jeune et travailla toute sa vie pour répandre la connaissance de l'icône canonique. À partir de 1957, elle enseigna à l'Académie ecclésiastique et au Séminaire de Moscou. Dans ses œuvres, elle rendit visible ce qu'elle enseignait¹⁵⁵.

Monseigneur Serge Gobloutzov : début du XX^e siècle

L'archevêque Serge, l'un des esprits fondateurs du renouveau de l'icône canonique, rappelait que saint André Roublev et sa spiritualité sont les modèles à imiter. Son œuvre, *Idées théologiques dans l'œuvre d'André Roublev* (en

NOTES

- 1. Stéphane BIGHAM, « Les traditions non néotestamentaires » dans *Les chrétiens et les images*, Montréal, Éditions Paulines, 1992, p. 66.
- Le Synaxaire: Vies des saints de l'Église orthodoxe, Thessalonique, Éditions
 To Perivoli tis Panagias, 1987, tome 4, pp. 578. Jusqu'à ce jour, quatre
 volumes, septembre-juin, ont été publiés, désormais indiqués Synaxaire 1,
 2, 3 ou 4.
- 3. Synaxaire 1, pp. 533-534; voir aussi en annexe, Le Synaxaire de saint Nicodème l'Hagiographe, Athènes, 1868, vol. 2, pp. 125-126; traduction du père Antoine Athanassiadis.
- 4. Pour saint Alipy, voir Kievo-Pecherskii paternik, ili skazaniia o zhitii i podvigakh sviatykh ugodnikov Kievo-Pecherskoi Lavry, Jordanville, N. Y., Holy Trinity Monastery, 1967, pp. 98-104, traduction de Nathalie Labrecque-Pervouchine. L'auteur a fait la traduction française de « L'arrivée des iconographes grecs... » à partir de Serge A. ZENKOVSKY, Medieval Russia's Epics, Chronicles, and Tales, trad. du russe, New York, E. P. Dutton, 1974, pp. 138-140. Voir aussi A. POCHTOVY, « St. Alipy —The First Russian Icon-Painter » dans The Journal of the Moscow Patriarchate, (1989/7), pp. 17-18; Élisabeth BEHR-SIGEL, « Études d'hagiographie russe », dans Irénikon (XII/1935), pp. 241-254.
- 5. Vladimir IVANOV, *Le grand livre des icônes russes*, Paris, Desclée-Patriarcat de Moscou, 1987, p. 21, désormais désigné IVANOV.
- Léonide OUSPENSKY, Théologie de l'icône, Paris, Éditions du Cerf, 1980,
 p. 226, désormais désigné OUSPENSKY.
- 7. Jitïa rousskih sviatih, let II, Jordanville, New York, Holy Trinity Russian Orthodox Monastery, 1984, tome II, p. 91, désormais Jitïa; traduction d'Hélène Apraxine.
- 8. Jitia, II, pp. 348-352; traduction de Paul Miklachevsky.
- 9. *The Chronicle of Novgorod : 1016-1471,* R. Michell et N. Forbes, trad., New York, AMS Press, 1970, p. 116, désormais désigné *Chronicle.*
- 10. *Ibid.*, p. 124.
- 11. Engelina SMIRNOVA, *Icônes de l'école de Moscou : XIV^e-XVII^e siècles,* Leningrad, Éditions d'art Aurora, 1989, pp. 2 et 151, désormais désigné SMIRNOVA; IVANOV, pp. 34-35; *Synaxaire* 2, pp. 195-196.
- 12. Chronicle, pp. 126-145. 13. IVANOV, p. 36. 14. Jitia I, p. 109; Synaxaire 3, p. 98. 15. Calendrier liturgique orthodoxe, Paris, Fraternité orthodoxe en Europe occidentale, 1994, p. 64. Un autre calendrier de tradition russe, celui de l'Église orthodoxe en Amérique, ne l'appelle pas « iconographe »; voir Liturgical Calendar and Rubrics for the Year 1990, South Canaan, Penn., St. Tikhon's Seminary Press, 1990, p. 105.
- 16. Synaxaire 1, pp. 617-618. 17. Jitià II, pp. 299-301. 18. « La Vie et les œuvres

- du vénérable André Roublev » dans *La Canonisation de saints*, Moscou, Publications du patriarcat de Moscou, 1988, pp. 51-59, la traduction d'Alexandre Tcherkassoff ; Valeri SERGUEIV, *Roublev*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994.
- 19. Mgr NATHANAEL, « St. Andrei Roublev » dans *Orthodox Life,* vol. 28 (1978/5), pp. 1-5.
- 20. *Troïtskaïa Letopis'* [La Chronique troitskaïa], M. D. Priselkov éd., Moscou-Leningrad, 1950, p. 459, cité dans MANGO, *The Art of the Byzantine Empire : 312-1453*, Toronto, Medieval Academy of America, 1986, p. 256, désormais *La Chronique*, dans MANGO.
- 21. Boris BRODSKY, « Le Musée d'art russe ancien Andreï Roublev » dans *Les trésors artistiques de Moscou*, Moscou, Éditions Izobrazitelnoïé Iskousstvo, 1991, pp. 72-89.
- 22. La vie de saint Serge, « Saint André Roublev et Daniel le Noir au monastère Andronikov » dans Le Messager orthodoxe, vol. I, n° 92 (1983), p. 97.
- 23. S. OSTROGORSKY, « Les décisions du "Stoglav" concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine » dans *Byzanz und die Welt der Slawen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 130; cité également dans E. Duchesne, *Le Stoglav ou les Cent chapitres, recueil des décisions de l'assemblée ecclésiastique de Moscou 1551*, Paris, Bibliothèque de l'Institut français de Pétrograd, 1920.
- 24. V. LEBEDEV, « St. Andrei Roublev » dans The Journal of the Moscow Patriarchate, n° 7 (1989), pp. 43-44; IVANOV, pp. 60-69; SMIRNOVA, pp. 13-33. Nous n'avons pas pu trouver une référence à André Roublev dans Denys de Fourna, « Le guide de la peinture », P. Durand, trad., dans Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes, M. Didron, éd., Paris, Imprimerie royale, 1845, désormais Le guide; traduction anglaise: The Painter's Manual of Dionysius of Fourna, Paul Hetherington, trad., Londres, Rœbuck Press, 1978, désormais The Painter's Manual.
- 25. Alvida MIRZOYAN, *Grigor Tatevatsi and Anonymous Painter of Syuniq*, Yerevan, Sovetakan Grogh Publishing House, 1987, pp. 30-32.
- 26. Jitia I, pp. 255-258, traduction de Paul Miklachevsky.
- 27. Synaxaire 4, pp. 416-417.
- 28. N. KALOGEROPOULOS, Metabyzantine kai vecellenike texne [en grec], Athènes, 1926; Photios KONTOGLOU, Explication de l'iconographie orthodoxe I [en grec], Athènes, 1992, p. 417; Phoibos PIOMBINOS, Hellenes Agiographoi Mexri to 1821 [Iconographes grecs jusqu'à 1821], Société de littérature grecque et d'archives historiques, Athènes, 1979, p. 72, désormais PIOMBINOS; voir Synaxaire 2, pp. 493-496.
- 29. La collection de chroniques russes, vol. 4, section 1, Leningrad, 1929, p. 544 cité dans Archm. MAKARY, « The Life of St. Makary, Metroipolitan of Moscow and All Russia » dans The Journal of the Moscow Patriarchate, n 6 (1989), p. 55.

- 30. Ibid., vol. 13, section 1, p. 254 dans « The Life... », p. 59.
- 31. Mgr Dimitri SAMBIKIN, Mesyatseslov svyatykh, vseyu Russkoyu Tserkoviyu iii mesmo chtimyky [Ménologe des saints vénérés par toute l'Église russe, ou localement], Kamenets-Podolsk, 1895, p. 216 cité dans « The Life... », p. 60,
- 32. « The Story of the Life of St. Makary, Metropolitan of Moscow » dans *The Journal of the Moscow Patriarchate*, n° 6 (1989), pp. 54-65.
- 33. Pour le rôle du métropolite dans la controverse sur l'image de Dieu le Père, voir plus loin la section intitulée « Les Trois Conciles Russes » dans le chapitre IV, L'Image de Dieu le Père dans l'iconographie et la théologie orthodoxe; voir également L. OUSPENSKY, pp. 276-297 et IVANOV, pp. 77-97. Le point de vue exprimé par le métropolite pour justifier l'image de Dieu le Père continue de susciter l'expression de diverses opinions. Ne partageant pas l'opinion du métropolite, mais plutôt celle qu'exprima Viskovaty, nous notons tout simplement que la sainteté d'une personne n'est pas une garantie contre des opinions discutables. Bien qu'il faille respecter l'opinion de tous, il n'est pas nécessaire d'accepter aveuglement un avis, même si un saint métropolite l'émet. Ainsi, saint Photios le Grand de Constantinople dit de saint Augustin : « Sachant que quelques-uns de nos Pères et docteurs ont dévié de la foi au sujet de quelques dogmes, nous ne recevons pas comme doctrine ceen quoi ils ont dévié, mais nous n'en continuons pas moins d'embrasser les hommes. » (Ep. 24, 20, PG 102, 813) Synaxaire 4, note 18, p. 559.
- 34. *Synaxaire* 3, pp. 304-305. Voir *Jitia* I, pp. 148-150, qui donne le 4 mars comme sa fête mais qui ne mentionne rien de son activité iconographique.
- 35. Jitïa I, pp. 133-134, traduction de Paul Miklachevsky. 36. Synaxaire 3, pp. 188-189. 37. Synaxaire 4, p. 578. 38. Jitïa I, p. 281. 39. Ivan BOGDANOV, Bezemertni slava [Éternelles paroles], Sophia, 1980, pp. 226-230; traduction de Svetla Vélikova.
- 40. Atanas BOZHKOV, *Bulgarian (cons,* Sofia, Bulgarski Houdoahnik Publishers, 1987, pp. 122-123.
- 41. Synaxaire 3, p. 17. La notice de saint Anastase dans Saints MACAIRE de CORINTHE et NICODÈME l'HAGIORITE, Le Synaxaire des nouveaux martyrs, Thessalonique, Éditions Orthodoxas Kipsela, 1984, pp. 269-270, traduction du père Antoine Athanassiadis.
- 42. Synaxaire 4, p. 77. Voir la Vie de saint lorest en annexe : Hiéromoine loanichie BALAN, Pateric Românesc, Bucharest, Editura Institutului Biblic si de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1980, pp. 137-138, traduit du roumain par Horta Roscanu.
- 43. La notice de saint Joseph dans *Le Synaxaire des nouveaux martyrs*, p. 753, traduction du père Antoine Athanassiadis.
- 44. Synaxaire 3, pp. 566-569; C. CAVARNOS, St. Savvas the New, Belmont, Mass., Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 1985.
- 45. « Saint Theodosia, Virgin Martyr » dans Orthodox Life, n° 3 (1984),

- pp. 29-30; Synaxaire 4, p. 393.
- 46. Synaxaire métrique et tables du ménée, Denis Guillaume, trad., Rome, Diaconie apostolique, 1991, p. 199.
- 47. *Ibid.*, p. 64.
- 48. A. LABATE, « Germain de Constantinople » dans *Dictionnaire* encyclopédique du christianisme ancien, t. 1, pp. 1041-1043 ; *Synaxaire 4*, pp. 246-249.
- 49. Synaxaire 3, p. 236.
- 50. *Ibid.*, p. 242.
- 51. *Ibid.*, p. 413.
- 52. *Ibid.*, p. 467.
- 53. Synaxaire I, pp. 612-615. Selon l'information donnée par Sp. Lamprou II (« Iconographes grecs avant la chute de Constantinople » [en grec], Neos Ellenomnemon, V (1908), pp. 270-289), PIOMBINOS, p. 239, appelle saint Étienne le Jeune iconographe. Nous n'avons pu confirmer cette désignation à l'aide d'aucune autre source, y compris deux synaxaires grecs.
- 54. *Synaxaire 1,* pp. 615-616.
- 55. « Canon pour saint Étienne le jeune » dans *Ménée de novembre,* Denis Guillaume, trad., Rome, Diaconie apostolique, 1983, p. 325.
- 56. Ibid., p. 325; Synaxaire 3, p. 394.
- 57. Synaxaire I, p. 306.
- 58. Synaxaire 2, p. 130.
- 59. Synaxaire 1, pp. 264-265.
- 60. Voir *Le Synaxaire de saint Nicodème l'Hagiorite*, Athènes, 1868, pour la date indiquée.
- 61. Synaxaire 3, pp. 393-394.
- 62. Synaxaire 3, pp. 536-540.
- 63. Synaxaire 2, p. 265.
- 64. Synaxaire 3, pp. 348-350.
- 65. Voir *Le Synaxaire de saint Nicodème l'Hagiorite,* Athènes, 1868, pour la date indiquée.
- 66. Synaxaire 4, p. 27.
- 67. Synaxaire 3, pp. 565-566.
- 68. *Synaxaire* I, p. 93.
- 69. Synaxaire 3, p. 525.
- 70. Synaxaire 4, p. 196.
- 71. Synaxaire 3, pp. 196-197.
- 72. Synaxaire 4, pp. 347-350.
- 73. Synaxaire 3, p. 321.
- 74. Synaxaire 1, pp. 286-287.
- 75. Synaxaire 3, pp. 319-321.
- 76. Synaxaire 2, pp. 249-250.
- 77. *Synaxaire* 3, pp. 510-512.
- 78. Synaxaire 4, p. 31.

- 79. Synaxaire I, pp. 268-270.
- 80. Synaxaire 2, pp. 155-157.
- 81. Synaxaire 4, pp. 537-541.
- 82. *Ibid.*, p. 121.
- 83. Synaxaire 3, pp. 374-375.
- 84. Ibid., p. 420.
- 85. *Ibid.*, pp. 478-479.
- 86. Ibid., p. 598.
- 87. Ibid., p. 458.
- 88. Synaxaire 4, p. 30.
- 89. *Ibid.*, p. 37.
- 90. Ibid., p. 255.
- 91. *Ibid.*, p. 380.
- 92. Synaxaire 3, pp. 34-37.
- 93. J. GOUILLARD, « Grégoire II et l'iconoclasme » dans *Travaux et Mémoires*, Paris, Éditions E. De Boccard, 1968, tome 3, pp. 276-305.
- 94. Jean DAMASCÈNE, *On the Divine Images,* Crestwood, New York, St. Vladimir's Seminary Press, 1980.
- 95. Synaxaire 2, pp. 40-43.
- 96. Synaxaire 3, pp. 223-226.
- 97. Synaxaire 1, pp. 274-277.
- 98. *Discours contre les iconoclastes,* Marie-José Mondzain-Baudinet, trad., Paris, Éditions Klincksieck, 1989; *Synaxaire* 4, pp. 418-423.
- 99. *Synaxaire* I,pp. 481-486. *On the Holy Icons*, C. Roth, trad., Crestwood, N.Y., St. Vladimir's Seminary Press, 1981.
- 100. Synaxaire 3, pp. 103-105.
- 101. Le mot maître suppose un jugement de valeur, une appréciation de la haute qualité artistique. Dans le cas de certains artistes discutés ci-après, dont S. Ouchakov et J. Vladimirov, l'évaluation définitive de leurs œuvres en tant qu'icônes reste à faire.
- 102. V. N. LAZAREV, *Théophane le Grec et son école*, [en russe], Moscou, 1961, pp. 113 ff.; pour'une traduction anglaise, voir MANGO, pp. 256-258.
- 103. *Ibid.*, p. 113, cité dans OUSPENSKY, p. 232.
- 104. *La troisième chronique de Novgorod,* A. f. Byckov, éd., Saint-Pétersbourg, 1897, p. 243, cité dans MANGO, p. 256.
- 105. La Chronique, p. 445, dans MANGO, p. 256.
- 106. *Ibid.*, p. 450, dans MANGO, p. 256.
- 107. *Ibid.*, p. 459, dans MANGO, p. 256; voir aussi OUSPENSKY, note 48, p. 245; SMIRNOVA, pp. 10-13; IVANOV, pp. 58-60.
- 108. Denys de FOURNA, Le guide, p. 8.
- 109. WEITZMANN *et al.*, *Les icônes*, Paris, Fernand Nathan Éditeur, S. A., 1982, pp. 132-134, 137, 139-146; C. CAVARNOS, *Byzantine Thought and Art*, Belmont, Mass., Institute for Byzantine and Modem Greek Studies, 1968, pp. 79-84; C. CAVARNOS, *Anchored in God*, Belmont, Mass., Institute for

- Byzantine and Modem Greek Studies, 1968, pp. 33-42; OUSPENSKY, note 31, pp. 203-223.
- 110. « Saint André Roublev et Daniel le Noir au monastère Andronikov » dans *Le Messager orthodoxe*, n° 92 (1983/1), p. 97.
- 111. *Synaxaire* I, p. 536.
- 112. OUSPENSKY et LOSSKY, op. cit, pp. 46-47.
- 113. V. LEBEDEV, « St. Andrei Rublev » dans *The Journal of the Moscow Patriarchate*,(1989/7), if. 43-44; Mgr NATHANAEL, « St. Andrei Rublev » dans *Orthodox Life*, vol. 28, n 5 (1978), pp. 1-5.
- 114. *La Chronique de Moscou* citée par Valentin BULKIN, *Dionysius*, Leningrad, Éditions d'art Aurora, 1982, p. 4, désormais BULKIN.
- 115. *Ibid.*, p. 4.
- 116. OUSPENSKY, p. 243.
- 117. IVANOV, pp. 69-74; OUSPENSKY, pp. 235-246; Irina KYZLASSOVA, L'icône russe XIV^e-XVI^e siècles, Leningrad, Éditions d'art Aurora, 1988, pp. 16-19; SMIRNOVA, pp. 33-38.
- 118. WEITZMANN, op. cit., pp. 311-313; KALOKYRIS, op. cit., pp. 175-178.
- 119. Voir note 24; C. CAVARNOS, *The Holy Mountain,* Belmont, Mass., Institute for Byzantine and Modem Greek Studies, 1973, pp. 27-28.
- 120. OUSPENSKY, pp. 304-325; Mikhail SYRCHIN, « The Icon-Painter Simon Ushakov and the Russian Art of the 17th Century » 1 &2 dans *The Journal of the Moscow Patriarchate,* (décembre 1986), première partie, pp. 63-66 et (janvier 1987), deuxième partie, pp. 69-72; IVANOV, pp. 109-150.
- 121. IVANOV, pp. 110-111; OUSPENSKY, pp. 304-325.
- 122. « Avant-Propos » dans Le Messager orthodoxe, n° 112 (1989/111), pp. 1-8; The Journal of the Moscow Patriarchate, (1988/II), pp. 23-24; J.-R. BOUCHET, F. Bœspflug, « Léonide Ouspensky, iconographe, théologien : notre ami » dans Messager de l' exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale, n° 114 (1985), pp. 11-14.
- 123. N. OZZOLINE, « In memoriam Léonide Ouspensky » dans Le Messager orthodoxe, n° 112 (1989/111), p. 7; voir aussi C. Cavamos, Byzantine Thought and Art, pp. 73-78; C. Cavamos, Orthodox Iconography, Belmont, Mass., Institute for Byzantine and Modem Greek Studies, 1980, pp. 55-59; Byzantine Sacred Art, 1983 et Meetings with Kontoglou, 1992.
- 124. IVANOV, p. 200; The Journal of the Moscow Patriarchate, (1970/3); G. I, KRUG, Carnets d'un peintre d'icônes, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, pp. 7-30; A. TRÉGOUBOV, The Light of Christ: Iconography of Gregory Kroug, Crestwood, N. Y., Saint Vladimir's Seminary Press, 1990.
- 125. BOZHKOV, op. cit., pp. 70-71.
- 126. Selon l'information donnée par KONTOGLOU, op. cit., p. 417, PIOMBINOS, p. 161, appelle Méthode « saint ». L'Église bulgare n'inclut pas Méthode l'iconographe parmi ses saints et nous n'avons pas pu confirmer cette désignation ailleurs. Voir annexe n° 13, p. 254.
- 127. WEITZMANN, op. cit., p. 135.

- 128. *Ibid.*, p. 137.
- 129. Vera LAOURINA et Vassili POUCHKARIOV, Les icônes russes : école de Novgorod XII^e-XVII^e siècles, Leningrad, Éditions d'art Aurora, 1983, pp. 23-24.
- 130. L. M. YEVSEYEVA, I. A. KOCHETKOV et V. N. SERGEYEV, Early Tver Painting, Moscou, Iskusstvo Publications, 1974, pp. 12-13; Olga POPOVA, Russian Illuminated Manuscripts, Londres, Thames and Hudson, 1984, n° 17.
- 131. Chronicle, p. 131.
- 132. La Chronique, p. 366, citée dans MANGO, p. 256.
- 133. IVANOV, p. 55, ne précise pas quelle chronique.
- 134. WEITZMANN, op. cit., pp. 140-141.
- 135. La Chronique, p. 445, citée dans MANGO, p. 256.
- 136. WEITZMANN, op. cit., pp. 141-142.
- 137. M. ALPATOV et I. RODNIKOVA, *Icônes-Pskov xlle-xvie siècles*, Leningrad, Éditions d'art Aurora, 1991, p. 24, citant un livre de GORSKI, 1859, pp. 191-192; voir bibliographie p. 320, désormais désigné ALPATOV. Voir OUSPENSKY, p. 292 et IVANOV, pp. 40-42.
- 138. La Chronique, p. 459, citée dans MANGO, p. 256.
- 139. ALPATOV, pp. 42-44; IVANOV, p. 78; OUSPENSKY, pp. 276-297.
- 140. ALPATOV, p. 26.
- 141. Voir plus loin la section intitulée « Les trois conciles russes ».
- 142. Grégoire KROUG, *Carnets d'un peintre d'icônes*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1983, pp. 51-85.
- 143. *Ibid.*, p. 85.
- 144. Konstantin KALOKYRIS, *The Byzantine Wall Paintings of Crete,* New York, Red Dust, 1973, pp. 31-33.
- 145. WEITZMANN, op. cit., pp. 310-315.
- 146. BULKIN, p. 4.
- 147. *Ibid.*, p. 4.
- 148. *Ibid.*, p. 4.
- 149. IVANOV, p. 96.
- 150. *Ibid.*, pp. 96-101; SMIRNOVA, pp. 42-45; Anna VICINI *et al.*, *Symbols of Glory: The Stroganov (cons,* Middlegreen, U. K., St. Paul MultiMedia Productions, 1992.
- 151. WEITZMANN, op. cit., pp. 306-308.
- 152. *Ibid.*, pp. 308-309.

Chapitre IV

L'image de Dieu le Père dans l'iconographie et la théologie orthodoxes

traduit de l'anglais par Yves Drolet

INTRODUCTION

Dans l'Église orthodoxe, l'iconographie n'est pas d'abord affaire de goût, de décoration ou de pédagogie. Sans nier l'importance de ces dimensions, l'Église les subordonne au reflet artistique de ses dogmes et de sa vision, qui constitue la raison d'être de l'icône. L'art de l'Église doit donc être conforme à l'orthodoxie, c'est-à-dire à la vraie foi, au même titre que les énoncés doctrinaux. C'est dire qu'il peut exister des œuvres d'art hétérodoxes, voire hérétiques. Lorsque ce qui est dit ou peint ne reflète pas la vision de l'Église, celle-ci ale devoir de porter un jugement, de mettre en garde ses fidèles et, au besoin, de frapper d'anathème l'opinion ou l'œuvre fautives.

Telle est la problématique de la question abordée dans ces lignes, à savoir l'abondancedes représentations directes de Dieu le Père dans les églises orthodoxes. Ces images se retrouvent dans des icônes de la Trinité ou dans la partie supérieure de scènes historiques. La présente étude vise à démontrer que ces représentations directes sont étrangères à la conception de Dieu et de l'iconographie dans la tradition orthodoxe. Peu de voix s'élèvent pour critiquer leur présence et demander leur retrait : nous devrons donc également expliquer pourquoi elles sont répandues, tolérées, voire même défendues.

Par « représentation directe », nous entendons l'image d'une personne, son icône, et non un symbole indirect tel que le poisson pour le Christ ou les clés pour saint Pierre. L'icône a un lien direct avec son prototype personnel; elle représente une personne humaine, angélique ou divine. Devant elle, nous nous demandons : « Qui est-ce ? » Par contre, un symbole indirect, tel le poisson, est l'image d'une chose qui nous fait penser à une personne absente. Devant le dessin d'un poisson dans une catacombe, nous ne pouvons nous demander « Qui est-ce ? », comme si nous nous intéressions à la réalité personnelle de l'animal. Nous nous demandons plutôt : « Qu'est-ce ? », puis : « Qui cela représente-t-il ? » Ainsi, nous avons de bonnes raisons de croire que le poisson dessiné dans la catacombe symbolise Jésus Christ. Nul n'a jamais contesté la légitimité des représentations symboliques et indirectes de Dieu le Père (sous la forme d'une main, d'un trône vide, etc.); nous soutenons par contre qu'il est

interdit de représenter directement la Personne du Père.

Nous partons du principe qu'il existe une mens ecclesiae, une pensée ou une conscience officielle de l'Église sur l'iconographie. Sans porter sur les moindres détails de l'icône ni répondre à toutes les questions, cette pensée fournit des points de repère essentiels. De même que l'Église possède une vision dogmatique de la Trinité, de la Personne du Christ ou des énergies divines, forgée dans les combats historiques contre telle ou telle hérésie et solennellement proclamée lors des grands conciles, elle possède également une conscience iconographique forgée et solennellement proclamée lors de la crise iconoclaste de 730 à 843. Au même titre qu'un énoncé sur la Personne du Christ ne sera orthodoxe que s'il respecte la consubstantialité au Père, une doctrine définie à Nicée-Constantinople, toute déclaration ou œuvre de nature artistique ne sera conforme à la Tradition sainte que si elle respecte l'enseignement de Nicée II et de ses interprètes autorisés : saint Jean Damascène, saint Théodore Stoudite, etc. Nous entendons démontrer que les représentations directes de Dieu le Père sont incompatibles avec la vision officielle de l'Église sur l'iconographie.

Nous partons également de la constatation de l'influence occidentale sur l'orthodoxie, que nous tenons pour admise tant elle a fait l'objet d'études probantes¹. Si la réalité du phénomène ne saurait faire de doute, son ampleur et sa légitimité posent problème. Les aléas de l'histoire ont voulu que les modes de pensée, le vocabulaire et les usages catholiques romains et protestants exercent pendant de longs siècles une forte influence sur la vie de l'Église orthodoxe, dans ses traditions grecque, slave, arabe, roumaine et autres. Nous sommes d'avis que la présence et la justification des représentations figuratives de Dieu le Père sont directement liées à cette « captivité occidentale », et que ces images constituent la marque suprême du colonialisme ecclésiastique subi par l'orthodoxie pendant cette période. Ces icônes posent un problème sérieux, puisqu'elles touchent à l'enseignement orthodoxe au sujet de la manière de connaître Dieu et de ne pas le connaître. Si les icônes doivent être le reflet visible de la vision théologique de Dieu et de ses rapports avec l'humanité, les représentations directes de Dieu le Père dans les églises orthodoxes manifestent de toute évidence la présence d'une vision étrangère.

Heureusement, l'orthodoxie prend actuellement conscience de cette colonisation et revient à ses propres canons dans sa vie, dans sa théologie et dans son iconographie. Nous assistons à une renaissance qui permet à la conscience de l'Église de s'exprimer concrètement dans toutes les dimensions de la vie orthodoxe. L'iconographie ne doit pas faire exception. En raison du lien étroit qui existe entre la théologie et l'iconographie, le retour à l'esprit des Pères doit entraîner la fabrication d'icônes canoniques. Retrouvant leur propre tradition, les orthodoxes s'aperçoivent que certaines de leurs églises ne renferment presque

aucune icône, bien que les murs de celles-ci soient couverts de peintures religieuses. Ces peintures, et notamment celles qui représentent Dieu le Père, manifestent l'influence dont l'orthodoxie est en train de se libérer.

La conscience de l'Église affirme que Dieu essentiellement invisible s'est fait visible par l'Incarnation du Verbe du Père en Jésus Christ. La représentation de Dieu, absolument impossible avant l'Incarnation, est désormais possible parce que le Verbe « s'est fait chair et a habité parmi nous » (Jn 1,14). Le deuxième commandement, qui a prohibé toute image de Dieu avant l'Incarnation, a été modifié lorsque l'Invisible s'est fait visible. La visibilité faisant partie de la nature humaine assumée par le Verbe, nous avons le droit de représenter le Verbe incarné. Dieu s'est manifesté aux saints de l'ancienne alliance, mais ces manifestations n'étaient pas de même nature que son apparition en Jésus Christ. Les théophanies de l'Ancien Testament étaient des préfigurations de la venue du Christ. Elles ne constituaient pas des manifestations directes du Père ou du Saint-Esprit, et ne contredisent pas l'invisibilité essentielle de Dieu. Elles ne peuvent donc servir de fondement théorique à la représentation figurative de Dieu le Père.

Nous verrons que, durant le premier millénaire de l'histoire de l'Église, l'Incarnation du Verbe a constitué l'unique justification théologique de la représentation directe de Dieu, représentation qui s'est limitée à la Personne du Christ. C'est également pendant cette période que l'Église a engagé un combat à mort contre l'iconoclasme et a formulé solennellement sa théologie de l'icône. Nous verrons ensuite que c'est au deuxième millénaire qu'apparaissent les représentations directes de la Trinité et de Dieu le Père et les textes justifiant ces images par les théophanies de l'Ancien Testament, assimilées à des apparitions directes du Père plutôt qu'à des préfigurations du Christ. Toutes les justifications théologiques de ces images reposent sur ce fondement, même lorsqu'on y ajoute des arguments tirés des nécessités psychologiques ou de la personnification d'abstractions telles que la Sagesse divine. Nous savons, à peu près, à quelle date sont apparues les premières images du Père, mais nous ignorons où et quand a été formulée leur justification théologique. Il est cependant certain que ces images et leur justification sont incompatibles avec la mens ecclesiae sur l'iconographie. Le raisonnement invoqué pour leur défense atténue la nécessité et l'effet de l'Incarnation et s'attaque donc à la structure même de la vision théologique de l'Église.

1. LA VISION DE DIEU DANS LA BIBLE

Une image étant faite pour être vue et le Père étant Dieu, le problème de la représentation figurative du Père s'inscrit dans la question plus vaste de la vision de Dieu. Dieu est-II visible ? Comment peut-on Le voir ? Puisque la Bible constitue la source de la réflexion chrétienne sur Dieu, nous devons scruter les

Écritures pour découvrir comment y est envisagée la possibilité de voir Dieu et comment sont relatées et interprétées les apparitions divines.

Si l'Église possède une vision théologique de l'icône à la lumière de laquelle nous pouvons juger de la légitimité des représentations de Dieu le Père, cette conscience doit trouver racine dans les Écritures, qui devraient en livrer au moins les contours essentiels. C'est pourquoi nous allons examiner les passages de la Bible où il est question de la vision de Dieu pour tenter d'en tirer des conclusions au sujet des principes fondamentaux de l'iconographie orthodoxe.

La vision de Dieu dans l'Ancien Testament

a) L'ange du Seigneur :

Dans plusieurs passages du texte biblique, l'ange du Seigneur apparaît aux hommes et s' adresse à eux. Il reste à savoir qui est cet ange du Seigneur. Souvent, le récit effectue un va-et-vient entre un ange véritable et le Seigneur Lui-même.

- 1) Gn 18: Le Seigneur apparut à Abraham aux chênes de Mambré... Il [Abraham] leva les yeux et aperçut trois hommes debout près de lui. À leur vue il courut [...] à leur rencontre [...] et dit : « Mon Seigneur, si j'ai pu trouver grâce à tes yeux, veuille ne pas passer loin de ton serviteur. Qu'on apporte un peu d'eau pour vous laver les pieds, et reposez-vous sous cet arbre. » [...] Ils mangèrent et lui dirent : « Où est Sara ta femme ? » Il [Abraham] répondit : « Là, dans la tente. » Le Seigneur reprit... Les hommes se dirigèrent de là vers Sodome. Abraham se tenait encore devant le Seigneur. [...] Le Seigneur partit lorsqu'il eut achevé de parler à Abraham et Abraham retourna chez lui. Les deux anges arrivèrent le soir à Sodome...
- 2) Jg 6, 11-24: L'ange du Seigneur vint s'asseoir sur le térébinthe d'Ofra... Gédéon [...] était en train de battre le blé dans le pressoir... L'ange du Seigneur lui apparut et lui dit : « Le Seigneur est avec toi. » [...] Le Seigneur se tourna vers lui et dit : « Va avec cette force que tu as et sauve Israël. » [...] L'ange du Seigneur étendit l'extrémité du bâton qu'il avait à la main... Puis l'ange du Seigneur disparut à ses yeux. Alors Gédéon vit que c'était l'ange du Seigneur et il dit : « Ah! Seigneur Dieu, j'ai vu l'ange du Seigneur face à face! » Le Seigneur lui dit : « Ne crains rien ; tu ne mourras pas. »

Voici d'autres passages : Gn 16, 7-16 ; Gn 22, 1-19 ; Jg 2, 1-5 6 ; Jg 13, 1-33.

b) Les énergies divines :

Dans un deuxième groupe de théophanies, les énergies divines se manifestent

sous diverses formes telles que le feu, la foudre et la lumière. En général, il y a resplendissement sans forme angélique ou humaine. Le premier passage cité fait le lien avec la section précédente, puisque l'ange du Seigneur y apparaît sous la forme du feu.

1) Ex 3, 2-6 : L'ange du Seigneur lui apparut [à Moïse] dans une flamme de feu, du milieu du buisson. Il regarda : le buisson était en feu et le buisson n'était pas dévoré. [...] Dieu l'appela du milieu du buisson : « Moïse, Moïse... » [...] Moïse se voila la face, car il craignait de regarder Dieu.

Dans la vision d'Ezéchiel, la gloire du Seigneur se manifeste souvent par la nuée ou la lumière. Le passage suivant est une description représentative de ces théophanies.

2) Ez 10, 1-5 : Je regardai : sur le firmament qui était au-dessus de la tête des chérubins, on voyait comme une pierre de lazulite, comme l'aspect, comme la ressemblance d'un trône. [...] La gloire du Seigneur s'éleva au-dessus du chérubin vers le seuil de la Maison ; la Maison fut remplie par la nuée tandis que le parvis était rempli par l'éclat de la gloire du Seigneur...

Voici d'autres passages : Ex 19, 9-25 ; Ex 24, 16-18 ; Dt 5, 23-27 ; 1 R 19, 9-13.

c) Visions directes:

Ces manifestations sont les plus significatives puisque les prophètes affirment avoir vu Dieu directement, sous forme humaine.

- 1) Ez 8, 1-5 : Je regardai ; et voici : une ressemblance, comme l'aspect d'un homme ; à partir et au-dessous de ce qui semblait être ses reins, du feu ; à partir et au-dessus de ses reins, une sorte d'éclat, comme l'étincellement du vermeil. Il étendit une forme de main et me saisit par une mèche de cheveux...
- 2) Dn 7, 9-15: Je regardais, lorsque des trônes furent installés et un Vieillard s'assit: son vêtement était blanc comme de la neige, la chevelure de sa tête, comme de la laine nettoyée; son trône était en flammes de feu, avec des roues en feu ardent. Un fleuve de feu coulait et sortait de devant lui. [...] Je regardais dans les visions de la nuit, et voici qu'avec les nuées du ciel venait comme un Fils d'Homme; il arriva jusqu'au Vieillard, et on le fit approcher en sa présence. [...] Mon esprit à moi, Daniel, fut angoissé audedans de son enveloppe et les visions de mon esprit me tourmentaient.

Voici d'autres textes : Ex 24, 9-11 ; Nm 12, 6-8 ; Is 6, 1-5 ; Ez 1, 26-28.

d) Textes à l'encontre de la vision de Dieu :

Dt 4, 9-20: Mais prends garde à toi, garde-toi bien d'oublier les choses que tu as vues de tes yeux... Tu étais debout en présence du Seigneur ton Dieu à l'Horeb... Et le Seigneur vous a parlé du milieu du feu: une voix parlait, et vous l'entendiez, mais vous n'aperceviez aucune forme, il n'y avait rien d'autre que la voix. [...] Prenez bien garde à vous-mêmes: vous n'avez vu aucune forme où le Seigneur vous a parlé à l'Horeb, du milieu du feu. N'allez pas vous corrompre en vous fabriquant une idole, une forme quelconque de divinité...

Voici d'autres références : Ex 33, 18-23 ; Si 43, 31-33 ; Is 40, 18.

La vision de Dieu dans le Nouveau Testament

a) Les Évangiles :

- 1) Jn 1, 18 : Personne n'a jamais vu Dieu : Dieu Fils unique, qui est dans le sein du Père, nous l'a dévoilé.
- 2) Jn 6, 46 : C'est que nul n' a vu le Père, si ce n'est celui qui vient de Dieu. Lui, il a vu le Père.

Voici deux autres passages : Jn 12, 45 et Jn 14, 8-10.

b) Les Actes et les Épîtres :

- 1) Ac 17, 29 : Alors, puisque nous sommes la race de Dieu, nous ne devons pas penser que la divinité ressemble à de l'or, de l'argent, ou du marbre, sculpture de l'art et de l'imagination de l'homme.
- 2) 1 Tm 6, 15-16: ...garde le commandement [...] jusqu'à la manifestation de notre Seigneur Jésus Christ, que fera paraître aux temps fixés le bienheureux et unique Souverain, le Roi des rois et Seigneur des seigneurs, le seul qui possède l'immortalité, qui habite une lumière inaccessible, que nul homme n'a vu ni ne peut voir. À lui gloire et puissance éternelle. Amen.

Voici d'autres textes : Rm 1, 20 ; Col 1, 15 ; 1 Tm 1, 17 ; 1 Jn 4, 11-12.

Conclusion du survol des textes bibliques

Dieu est apparu aux prophètes dans des visions et des rêves dont il est impossible de préciser la nature. Parfois, ces manifestations ont pris une forme humaine. S'agissait-il pour autant de phénomènes visuels au sens courant du terme? Le texte de Daniel où il est question de « visions de mon esprit » permet d'en douter. Ailleurs, l'immédiateté de la vision est atténuée: Dieu est dissimulé par la nuée, Moïse ne peut voir sa face, Israël entend une voix sans apercevoir de forme sur le Sinaï, Élie cache son visage au passage du Seigneur. Ainsi, l'Ancien Testament affirme la réalité des théophanies sous forme humaine ou autre, tout en insistant sur l'invisibilité de Dieu. À lui seul, le témoignage de l'Ancien Testament sur la vision de Dieu et la forme qu'elle peut prendre demeure équivoque et interdit toute conclusion définitive.

Par contre, le Nouveau Testament nous livre un témoignage on ne peut plus clair : Dieu le Père, la divinité, est invisible et ne peut être vu et connu que dans le Christ, qui est le seul à le voir. Il s'agit là de la doctrine traditionnelle de l'Incarnation sur laquelle est fondée l'iconologie de l'Église. Le Nouveau Testament ne dit presque rien des visions et des théophanies de l'ancienne alliance. Cependant, des passages importants, par exemple Lc 24, 44, présentent l'Ancien Testament comme une préparation de la venue du Seigneur dans la chair et nous invitent à y chercher la préfiguration du Christ². Il allait appartenir aux Pères de l'Église d'éclaircir le lien entre les deux Testaments au moyen du principe herméneutique de la préfiguration typologique.

2. LA VISION DE DIEU CHEZ LES PÈRES

Les Pères de l'Église ont abordé la question des apparitions de Dieu dans l'Ancien Testament et de la vision de Dieu en général. Sans constituer un relevé exhaustif des références aux théophanies vétérotestamentaires, les passages qui suivent illustrent l'orientation générale de la pensée patristique, qui est l'expression de la Tradition sainte.

Ignace d'Antioche

Attends celui [le Christ] qui est au-dessus de toute vicissitude, intemporel, invisible, qui pour nous s'est fait visible; impalpable, impassible, qui pour nous s'est fait passible, qui pour nous a souffert de toutes manières³.

Justin le Philosophe

Justin énonce clairement que le Père a envoyé le Verbe se manifester de différentes façons aux personnages de l'Ancien Testament⁴. Parlant du buisson ardent, il déclare que le Père ne pouvait apparaître et qu'il devait donc s'agir d'une manifestation du Logos.

...dire que l'Auteur et le Père de l'univers aurait abandonné tous les espaces supracélestes pour apparaître en un coin de terre, personne, si peu d'esprit qu'il ait, ne l'oserai⁵.

Théophile d'Antioche

Comme Justin, Théophile considère les théophanies de l'Ancien Testament comme des apparitions du Logos. Dieu Lui-même ne peut être contenu dans l'espace et le temps, et il appartient au Verbe qu'il a engendré de manifester sa présence et sa volonté dans le monde créé⁶.

Irénée de Lyon

Ces deux Testaments, un seul et même Maître de maison les a extraits de son trésor, le Verbe de Dieu, notre Seigneur Jésus Christ : c'est lui qui s'est entretenu avec Abraham et avec Moïse⁷...

Dans les temps antérieurs, en effet, on disait bien que l'homme avait été fait à l'image de Dieu, mais cela n'apparaissait pas, car le Verbe était encore invisible, lui à l'image de qui l'homme avait été fait [...] il rétablit la ressemblance de façon stable, en rendant l'homme pleinement semblable au Père invisible par le moyen du Verbe dorénavant visible⁸.

Et le Verbe « parlait à Moïse face à face » ; « tu me verras par derrière ; [...] car l'homme ne peut voir ma face et vivre ». Cela signifiait deux choses : que l'homme était impuissant à voir Dieu, et que néanmoins, grâce à la Sagesse de Dieu, à la fin, l'homme le verrait sur le faîte du rocher, c'est-à-dire dans sa venue comme homme⁹.

Les prophètes ne voyaient donc pas la face même de Dieu manifestée à découvert, mais des « économies » et des mystères grâce auxquels l'homme verrait Dieu un jour. Le cas d'Ézéchiel montre avec plus d'évidence encore que les prophètes voyaient « de facon partielle » les « économies » de Dieu, et non Dieu lui-même de façon intégrale. Car il eut une « vision de Dieu » [...] et lorsqu'il eut raconté tout le reste de cette vision du trône, de peur qu'on ne s'imaginât qu'il y avait vu Dieu de façon intégrale, il ajouta : « Telle fut la vision de la ressemblance de la gloire du Seigneur. » Si donc ni Moïse, ni Élie, ni Ézéchiel n'ont vu Dieu, alors qu'ils ont vu bon nombre de choses célestes, et si ce qu'ils voyaient n'était que « ressemblance de la gloire du Seigneur » et prophétie des choses à venir, il est clair que le Père demeurait invisible, lui dont le Seigneur a dit : « Dieu, personne ne l'a jamais vu. » Cependant son Verbe, de la manière que voulait le Père et pour le profit de ceux qui voyaient, montrait la gloire du Père et révélait les « économies »... Et comme le Révélateur du Père, le Verbe, étant riche et multiple, ce n'est pas sous une seule forme ni sous un seul aspect qu'il se faisait voir à ceux qui le voyaient, mais selon les diverses réalisations de ses « économie 10 ».

Enfin, par l'entremise du Verbe en personne devenu visible et palpable, le Père s'est montré et, si tous n'ont pas cru pareillement en lui, tous n'en ont pas moins vu le Père dans le Fils : car la Réalité invisible qu'on voyait dans le Fils était le Père, et la Réalité visible en laquelle on voyait le Père était le Fils¹¹.

Tertullien

Car c'était le Fils qui jadis descendait pour parler aux hommes, d'abord à Adam, ensuite aux patriarches et aux prophètes : en songes, en apparitions, « dans un miroir », dans une énigme. Il préparait, dès le début, le plan qu'il comptait pleinement réaliser¹².

Les Cappadociens

Basile et les deux Grégoire distinguent nettement l'essence inconnaissable et invisible de Dieu des énergies ou des opérations par lesquelles nous le connaissons. Il ne s'agit plus simplement de la vision de Dieu, mais d'une connaissance suressentielle et mystique. Néanmoins, leur insistance sur le caractère caché et inatteignable de l'essence divine va dans le sens de l'enseignement antérieur sur l'invisibilité de Dieu.

Citons Grégoire le Théologien :

Et en me penchant un peu j'ai vu non pas la nature première et sans mélange, connue d'elle-même — je veux dire de la Trinité — [...] mais seulement ce qui est à l'extrémité et arrive jusqu'à nous. C'est, autant que je sache, la grandeur de Dieu dans les créatures et dans les choses produites et gouvernées par lui ou, comme l'appelle le divin David, sa « magnificence ». Voilà ce que l'on voit de Dieu par derrière, ce que l'on reconnaît de lui après son passage 13...

...comprendre Dieu est difficile, mais l'exprimer est impossible ; c'est ce qu'a enseigné un des « théologiens » chez les Grecs [Platon]... Au contraire, exprimer Dieu, c'est impossible, à mon avis, et le comprendre, c'est plus impossible¹⁴.

Car enfin, quelle idée te feras-tu de la divinité, si vraiment tu as confiance dans toutes les ressources du raisonnement ? [...] La divinité, est-ce un corps ? Alors, comment est-elle sans limite, infinie, sans forme extérieure, impalpable et invisible ? Les corps sont-ils cela¹⁵ ?

Abraham fut justifié par la foi, lui, le grand patriarche, et il offre un sacrifice

insolite, figure du grand sacrifice; il vit Dieu, non comme Dieu, mais il le nourrit comme un homme. Jacob vit en songe une échelle élevée et des anges qui montaient; il verse mystérieusement de l'huile sur une stèle [...] il donne à un lieu le nom de « vision de Dieu » en l'honneur de celui qu'il a vu; il lutte contre Dieu comme contre un homme — quelle que soit cette lutte de Dieu contre l'homme 16...

Et que pourrais-tu dire d'Isaïe, d'Ézéchiel qui a vu ce qu'il y a de plus grand, et des autres prophètes? Le premier vit le Seigneur Sabbaoth... Et cela, que ce soit une apparition diurne et que seuls les saints peuvent saisir, que ce soit une vision nocturne non mensongère, que ce soit une impression produite sur la partie dirigeante de l'âme, impression qui fut un contact avec les choses futures comme si elles étaient présentes [...] je ne sais pas... Cependant, ni ceux dont je parle ni aucun autre de ceux qui sont comme eux [...] n'ont ni vu ni expliqué la nature de Dieu¹⁷.

Jean Chrysostome

Vladimir Lossky résume en ces termes l'enseignement de Chrysostome, tel qu'il ressort des œuvres *De l'incompréhensibilité de Dieu* et *Sur saint Jean :*

II [Chrysostome] traita aussi la question de la vision de Dieu dans sa **15e** homélie sur l'Évangile *de* saint Jean, en interprétant les paroles « personne n'a jamais vu Dieu ». La nature de Dieu, simple, sans forme, sans composition n'est jamais un objet de vision. Si Isaïe, Ézéchiel et d'autres prophètes avaient vraiment vu la nature même de Dieu, ils ne l'auraient pas vu différemment. Dieu dit à Osée : « J'ai multiplié les visions et me suis assimilé dans les mains des prophètes. » (12, II) Cela veut dire : « Je n'ai pas montré mon essence même, mais [dans la vision] je condescends à la faiblesse de ceux qui me voient 18. »

Eusèbe de Césarée

Von Schonborn a résumé l'opinion d'Eusèbe sur les multiples théophanies de l'Ancien Testament :

Le Père se sert de cet instrument vivant [le Logos] non seulement pour la création et le maintien des créatures, mais encore pour se révéler aux justes de l'Ancienne Alliance. Ainsi, au chêne de Mambré, Abraham a reçu la visite du Seigneur, accompagné de deux anges. Abraham appelle « Seigneur » la figure visible qui lui apparaît et se prosterne devant elle. Mais qui est-elle ? Certainement pas un ange, comme les deux autres qui l'accompagnent. Mais alors Dieu lui-même ? Il ne faut pas penser non plus que le Dieu-au-dessus-de-tout se soit manifesté ainsi. Car il ne convient

pas de dire que le divin se change et qu'il soit figuré par la forme et l'aspect d'un homme. Il faut donc confesser que c'était le Verbe de Dieu. Puisque Dieu lui-même est insaisissable, il se sert d'un instrument pour communiquer avec les hommes¹⁹.

Augustin d'Hippon

Dans leurs rapports avec le monde créé, les trois Personnes agissent comme « un seul principe » (unum principium, De trin. 5,15) étant inséparables, elles agissent inséparablement (De trin. 1,7 et 2,3). « Là où il n'y a pas de différence de nature, les volontés ne sauraient diverger. » (C. Maxim. 2,10,2). À ce propos, Augustin affirme (De trin. 2,12-34 et 2,4-27) que les théophanies de l'Ancien Testament ne doivent pas être assimilées à des manifestations exclusives du Fils, comme le voulait l'ancienne tradition patristique. Elles peuvent être rattachées tantôt au Père, tantôt au Fils, tantôt à l'Esprit et tantôt aux Trois ; l'attribution est parfois impossible²⁰. Augustin met en garde contre les représentations mentales du Père :

Gardons-nous de concevoir Dieu comme un vieillard d'aspect vénérable... Voulez-vous voir Dieu ? Arrêtez-vous à cette pensée : Dieu est Amour. Quelle figure a l'Amour ? [...] Personne ne peut le dire²¹. (In *Epist. Joannis ad Parthos* VII, 10, PL 35, 2034a)

Théodoret de Cyr

Théodoret cite le passage de Daniel au sujet de la venue du fils de l'homme sur la nuée :

Dieu est incorporel, simple et sans forme ; il échappe à toute description et il a une nature indescriptible. Mais de temps à autres, il forme des visions au profit de ceux qui peuvent voir. Il est donc possible qu'il se manifeste selon une forme à Abraham, selon une autre à Moïse et ainsi de suite à Isaïe et à Ézéchiel... Après avoir connu les différentes révélations, ne pensez pas que le divin a plusieurs formes ; écoutez plutôt ce qu'il dit à Osée : « Je me multipliais en visions et, aux prophètes, je me représentais selon leurs besoins. » [...] « je me représentais », a dit le prophète, et non pas « je me faisais voir ». [...] Ézéchiel n'a pas dit qu'il avait vu le Seigneur, ni sa gloire, mais qu'il a vu la ressemblance de la gloire de Dieu... Ces paroles ne peuvent être plus claires. [Théodoret cite le passage du prophète Daniel où il parle du Fils de l'homme.] Le prophète Daniel a déclaré ces choses d'une manière évangélique et apostolique et non pas d'une manière prophétique et énigmatique... Ce bienheureux Daniel nous a nettement prophétisé le deuxième avènement du Christ en l'appelant ouvertement le Fils de l'Homme²².

Diadoque de Photikè

Si les prophètes l'ont vu de leurs yeux, affirme Lossky en citant Diadoque, c'est que Dieu...

ne leur apparaissait pas changé en une figure, mais ce sont eux qui voyaient l'infigurable comme dans une forme de gloire quand sa volonté, non sa nature, se montrait à leurs yeux; car c'est la volonté active qui apparaissait physiquement dans les visions de la gloire à cause de celui qui avait consenti à se laisser voir entièrement dans la forme de son vouloir²³.

En conclusion, il ressort de ces citations qu'aux yeux des Pères d'avant l'iconoclasme, les théophanies de l'Ancien Testament ne compromettent en rien l'invisibilité de Dieu le Père ou le Fils et qu'elles sont plutôt des songes, des énigmes, des mystères ou des ressemblances. Dieu n'apparaît jamais tel qu'il est dans ces manifestations qui constituent des préfigurations des réalités à venir, de l'Incarnation du Verbe. Nous trouvons donc chez les Pères une formulation plus explicite du message scripturaire, à savoir que Dieu invisible s'est fait visible dans le Christ dont les prophètes ont vu la préfiguration dans des apparitions et des signes. Cet enseignement scripturaire et patristique servira de fondement à la formulation de la vision théologique de l'Église en matière d'iconographie et de représentation de Dieu le Père.

3. L'ÈRE DE L'ICONOCLASME

L'expression de la conscience iconographique de l'Église s'est précisée au temps de l'iconoclasme. Les affirmations et les documents qui témoignent de ce développement débordent la période iconoclaste proprement dite (de 730 à 843) et s'étendent de 680 à 870. Pendant ces deux siècles, l'Église s'est efforcée de définir ce que l'on pouvait peindre et de justifier ses positions. C'est de cette époque que date la formulation classique de la conscience ecclésiale, à la lumière de laquelle doit être examinée toute question dogmatique touchant l'iconographie, et notamment celle de la représentation de Dieu le Père.

Nous avons retenu huit témoignages de cette époque. Ceux de l'évêque Jean de Thessalonique et du concile Quinisexte (dit in Trullo) remontent au prélude de l'iconoclasme (680 à 726), ceux du patriarche Germain de Constantinople, du pape Grégoire II, de Jean Damascène, du Concile de Nicée II et de Théodore Stoudite appartiennent à la période iconoclaste comme telle (730 à 843), tandis que celui du Concile de Constantinople nous renvoie à l'épilogue de cette crise (843 à 870). Jean Damascène et Théodore Stoudite méritent une attention particulière puisqu'ils sont, avec Nicée II, les interprètes autorisés de la conscience iconographique de l'Église.

Jean de Thessalonique

Cet évêque de Thessalonique était légat du pape lors d'un concile tenu en 680. Sa déclaration vaut d'être retenue tant par sa teneur que par l'approbation qu'en a donnée le Concile de Nicée II.

Nous faisons des images de Dieu, c'est-à-dire de Notre-Seigneur et Sauveur Jésus Christ, en le peignant comme il a été vu sur la terre et a conversé avec les hommes et non en tant qu'on le sait Dieu. Car quelle similitude, quelle figure peut-il y avoir du Verbe de Dieu, qui est incorporel et sans figure? Car Dieu, c'est-à-dire la nature de la Trinité sainte et consubstantielle, est esprit, comme il est écrit. Mais parce que, par la miséricorde de Dieu le Père, son Fils unique, Dieu le Verbe, s'est incarné pour notre salut, par l'action du Saint-Esprit, de Marie, Vierge immaculée et Mère de Dieu, nous peignons son humanité, non sa divinité incorporelle²⁴.

Si la représentation figurative de Dieu ne se justifie que par l'Incarnation du Verbe, lequel n'avait pas d'image matérielle avant de s'incarner, il s'ensuit, bien que l'évêque Jean ne le déclare pas expressément, que l'on ne peut faire d'image du Père. Le légat ne dit rien des apparitions et des symboles de Dieu dans l'Ancien Testament, mais il n'y aurait certainement pas trouvé le fondement d'une iconologie autorisant les images de Dieu le Père.

Concile Quinisexte

Le témoignage suivant est celui du 82^e canon du Concile en 692 qui, comme tous les canons de ce concile, a été rédigé dix ans après la tenue du concile luimême en 682²⁵. Comme la déclaration précédente, il a été cité par les Pères de Nicée II, qui y ont reconnu l'expression de la conscience ecclésiale. Bien qu'il ne condamne pas nommément les images de Dieu le Père, ce canon déclare qu'il faut préférer aux préfigurations de l'Ancien Testament la représentation directe du Christ en qui ces symboles ont trouvé leur accomplissement. Notons qu'il s'agit de symboles du Fils, et non du Père, des préfigurations de l'Incarnation du Christ. Sans vouloir mépriser les figures vétérotestamentaires, il ne saurait être question de préférer l'ombre à la lumière. Ces figures ne peuvent constituer la base d'une iconographie du Christ, et encore moins du Père, puisque seule l'Incarnation du Verbe fonde la représentation figurative de Dieu.

Canon 82 : Sur quelques peintures on trouve l'agneau montré par le doigt du Précurseur ; cet agneau a été placé là comme type de la grâce, faisant voir d'avance pour nous, à travers la loi, l'Agneau véritable, Christ notre Dieu. Honorant assurément les figures et les ombres en tant que symboles de la vérité et ébauches données en vue de l'Église, nous préférons la

grâce et la vérité, en recevant cette vérité comme l'accomplissement de la loi. Nous décidons donc que désormais cet accomplissement soit marqué aux regards de tous dans les peintures, que soit donc érigé à la place de l'agneau antique, sur les icônes, selon Son aspect humain, celui qui a ôté le péché du monde, Christ notre Dieu. Par cela nous comprenons l'élévation de l'humilité de Dieu le Verbe, et nous sommes conduits à nous remémorer Son habitation dans la chair, Sa passion, Sa mort salvatrice et, par là même, la délivrance qui en a résulté pour le monde²⁶.

Germain, patriarche de Constantinople

Ce célèbre père de l'Église était patriarche au temps où l'empire avait fait de l'iconoclasme sa politique officielle27. Comme Jean de Thessalonique, il réitère que l'Incarnation est le fondement des icônes figuratives de Dieu, ce qui laisse supposer qu'il aurait refusé toute représentation directe du Père.

Nous ne faisons aucune image ou similitude ou figure de la Divinité invisible, que les ordres sublimes des anges ne peuvent eux-mêmes considérer et comprendre ; mais, parce que le Fils unique, qui est dans le sein du Père, a daigné se faire homme, par la volonté miséricordieuse du Père et du Saint-Esprit [...] [à cause de cela] nous retraçons sa figure d'homme et l'image de sa forme humaine selon la chair et non de sa divinité incompréhensible et invisible²⁸.

Grégoire II, pape de Rome

Les registres de la 4^e session de Nicée II renferment deux lettres que le pape Grégoire II aurait adressées à l'empereur Léon III au début de la controverse iconoclaste²⁹. Qu'elles soient du pape ou qu'elles lui aient été attribuées importe peu ici. Les Pères de Nicée II ont cru qu'elles étaient de sa main et en ont entériné le contenu, confirmant ainsi la doctrine de ces lettres, sinon leur provenance.

Pourquoi ne représentons-nous pas en peinture le Père de notre Seigneur Jésus-Christ? Parce que nous ne savons pas quel il est, et qu'il est impossible de figurer et peindre la nature de Dieu. Et si nous l'avions contemplé et l'avions connu comme son Fils, Lui aussi nous pourrions le figurer et le peindre, et son visage à lui l'appellerais-tu aussi une idole³⁰?

L'auteur de cette lettre souligne également que le Verbe a parlé et s'est révélé dans les visions de l'Ancien Testament, lesquelles n'étaient que des préfigurations imparfaites de l'Incarnation :

Ce grand Moïse [...] implorait Dieu ainsi : « Seigneur, montre-toi à moi, pour

que je te voie distinctement. » Et Dieu répondit : « Si tu me vois, tu meurs, mais entre dans le trou du rocher et tu verras mon dos. » Dieu lui montra, comme en vision, « le mystère caché depuis les siècles et les générations ». Mais dans nos générations, dans les derniers temps, il s'est montré à nous clairement, dos et face, entièrement³¹.

Jean Damascène

Quel est, aux yeux de Jean Damascène, le principe fondamental de la représentation iconographie de Dieu ? Qu'est-ce qui nous permet de peindre des icônes figuratives de Dieu ? Sa réponse, inscrite dans *Les trois discours contre les iconoclastes,* résume l'enseignement orthodoxe : c'est l'Incarnation qui fonde la visibilité de Dieu et, par conséquent, sa représentabilité. L'Incarnation introduit une différence qualitative entre la période qui la précède et celle qui la suit. Avant, Dieu se voit accorder tous les attributs négatifs, apophatiques, qui le distinguent de la création. Après, il reçoit tous les attributs positifs, cataphatiques, d'un être humain.

C'est évident : quand tu verras l'Incorporel devenu homme à cause de toi, alors tu exécuteras l'effigie de la forme humaine. Quand l'Invisible deviendra visible par une chair, alors tu feras une image à la ressemblance de celui qui a été vu. Quand l'incorporel, sans contour ni quantité, ni qualité, ni taille, à cause de la transcendance de sa nature, quand celui qui est en forme de Dieu aura pris une forme d'esclave et se sera contracté jusqu'à une quantité et une qualité, lorsqu'il aura revêtu des traits corporels, alors fais un tracé sur un tableau et expose à la contemplation celui qui a accepté d'être vu³².

Autrefois, d'un Dieu sans corps et sans contour on ne faisait aucune espèce d'image. Mais à présent Dieu a été vu dans la chair et il s'est mêlé à la vie des hommes, de sorte que je fais une image de ce qui est vu de Dieu³³.

Ce que la nature divine rendait impossible avant l'Incarnation devient possible lorsque le Verbe assume la nature humaine. Il faut en conclure que le Père et le Saint-Esprit, qui ne sont pas devenus humains, visibles, tangibles ou circonscrits, ne peuvent faire l'objet d'une représentation figurative. Ce qui était vrai de la Trinité avant l'Incarnation le demeure pour le Père et le Saint-Esprit après cet événement.

Nous serions vraiment dans l'erreur si nous faisions une image de Dieu invisible. Car il est impossible de mettre en image ce qui est incorporel et invisible, sans terme et sans figure³⁴.

Si quelqu'un ose peindre une image de la Divinité immatérielle, incorporelle, invisible, informe et incolore, nous rejetons cette tentative comme une erreur³⁵.

Qu'entend Jean Damascène par les mots *Dieu* et *Divinité* qui ne peuvent être représentés vu leur invisibilité ? Si ces termes ne désignent pas spécifiquement le Père, ils le visent certainement avec le Saint-Esprit. Dieu n'étant visible que dans l'Incarnation du Verbe, il ne saurait être question de représenter l'essence divine. Avant comme après l'Incarnation, Dieu le Père demeure invisible, d'où l'impossibilité d'en faire le portrait.

Chez Jean Damascène, le terme *image* recouvre diverses significations qu'il importe de distinguer dans la recherche d'arguments au sujet des images de Dieu le Père. Dans le titre de son ouvrage, comme dans la plupart des documents de l'ère iconoclaste, le terme *image* désigne une icône figurative ; le débat porte sur la légitimité des images figuratives du Christ et des saints. Lorsque Jean Damascène semble approuver les images de Dieu (le Père), le contexte indique clairement qu'il utilise le mot *image* au sens général de symbole, signe, allégorie ou ombre, plutôt que dans le sens précis d'une représentation directe et peinte de la Personne du Père.

La quatrième sorte de vénération est accordée à ces images qu'ont vues les prophètes, car ils ont vu Dieu dans les images de leur visions. Ces images, telles que le bâton d'Aaron [...] le vase d'or qui contenait la manne [...] ou l'autel, préfiguraient le futur³⁶.

Depuis la création du monde, nous voyons clairement les choses invisibles de Dieu à travers les images [...] le soleil, la lumière, les rayons brûlants, une fontaine jaillissante d'eau, une rivière débordant ses rives ; ou les pensées, la parole et l'esprit en nous ; ou un rosier, une fleur, de l'encens parfumé³⁷.

Ces affirmations reposent sur un fondement solide, puisque Jean Damascène se fonde sur l'enseignement du Pseudo-Denys et d'autres Pères au sujet de la connaissance apophatique et cataphatique de Dieu. Il commente d'ailleurs en ces termes le passage suivant du premier chapitre des *Noms divins :*

Pseudo-Denys : ...les voiles sacrés des Écritures et des traditions ecclésiastiques expliquent les vérités spirituelles en se servant de mots qui désignent des choses trouvées dans le monde. Ces termes revêtent de formes et de contours les choses qui sont sans forme et sans contour ; par de multiples symboles différents, ils attribuent de maints attributs à la simplicité immatérielle et surnaturelle.

Commentaire de Jean Damascène: S'il est bon que les hommes, selon leur compréhension des choses, revêtent de formes et de contours ce qui est simple, qui est sans forme ni contour, ne ferons-nous donc pas des formes et des images des choses qui nous sont visibles et perceptibles afin que nous nous en souvenions et les imitions³⁸?

Tout au long de son œuvre, Jean Damascène distingue clairement l'image symbolique de l'image figurative du Christ, de l'empereur et des saints. Si l'image du roi est le roi, si l'image du Christ est le Christ, si l'image du saint est le saint, et si la puissance n'est pas divisée ni la gloire séparée, alors l'honneur rendu à l'image rejaillit sur celui qui est représenté dans l'image³⁹.

Cette distinction ressort également de son commentaire sur une citation de Grégoire de Nysse :

Saint Grégoire : La forme humaine est donc ce que les peintres transfèrent sur une toile à l'aide de couleurs variées, en ajoutant à l'image des tons appropriés et harmonieux ; ils essaient avec précision de saisir la beauté de son modèle et de la mettre dans l'image.

Commentaire de Jean Damascène: Vous voyez que la beauté de la Divinité ne peut être représentée en de belles formes; aucune image n'en est donc possible. C'est la forme humaine que reproduisent les couleurs de l'artiste sur la toile⁴⁰.

Il semble évident que Jean Damascène admette les images de Dieu (le Père) au sens de symboles et de figures tirés du monde sensible empirique. Il aurait cependant rejeté la représentation figurative de Dieu le Père. Les icônes nous montrent des personnes dans leur nature humaine. Les anges, parfois représentés sous une forme humaine bien qu'ils n'aient pas notre nature, constituent la limite ultime de ce principe iconographique. Les personnes angéliques sont des êtres circonscrits qui assument parfois la forme humaine. Leur représentation sous cette forme se situe à mi-chemin entre une iconologie représentative et une iconologie purement symbolique. Elle ne déroge pas au principe de l'Église parce que les anges sont des êtres créés et limites. Il ne saurait toutefois être question de tenter de symboliser la Personne incirconscriptible du Père dans une nature totalement étrangère à la sienne.

Pour Jean Damascène, même les visions des prophètes de l'Ancien Testament constituent la préfiguration de réalités futures liées à l'Incarnation plutôt qu'une vision directe de Dieu; les images sont toujours typologiques:

Encore, une image annonce ce qui arrivera, ce qui est caché en énigme et en ombre. Par exemple, l'arche de l'alliance est une image de la Sainte Vierge, la Mère de Dieu, comme sont également le bâton d'Aaron et le vase d'or contenant la manne⁴¹.

Adam [...] Jacob [...] Moïse [...] Isaïe [...] et Daniel ont vu la ressemblance d'un homme, comme un Fils de l'Homme avançant jusqu'à l'Ancien des Jours. Personne n'a vu la nature divine mais l'image et la figure de ce qui arriverait⁴².

Car j'ai vu Dieu en forme humaine et mon âme est sauvée. Je regarde l'image de Dieu, comme faisait Jacob, mais d'une manière différente, car il a vu, mais seulement selon une vision spirituelle, ce qui devrait arriver. Moi, par contre, j'ai la mémoire, comme un sceau imprimé dans mon âme, de celui qui est devenu visible dans la chair⁴³.

Reprenant l'enseignement de Jean Chrysostome à ce sujet, Jean Damascène écrit que « l'Ancien Testament dessine les contours des choses à venir dans l'âge futur, tandis que le Nouveau Testament dessine le portrait de ces choses⁴⁴. »

Les hommes de l'ancienne alliance ont vu l'avenir en figure ou en songe ; leur vision n'a pas été semblable à la nôtre. Jean Damascène distingue la vision qui porte sur le symbole d'une réalité à venir et celle qui atteint la personne ellemême. Il s'agit de la différence entre la vision du type et celle de l'archétype.

La nature divine ne peut jamais être circonscrite; elle est toujours sans forme, ni contours, et ne peut jamais être comprise. Même si les saintes Écritures revêtent Dieu de formes qui semblent physiques, même des formes visibles, ces dernières sont néanmoins immatérielles dans un sens important, car elles n'étaient pas vues par tous; elles n'étaient pas perceptibles à l'œil physique. Les prophètes, ainsi que d'autres qui ont reçu de telles révélations, les ont vues selon une vision spirituelle⁴⁵.

Cette différence entre la vision de l'Ancien Testament et celle du Nouveau trouve son fondement scripturaire dans Mt 13,16-17. Jean Damascène cite ce passage pour étayer son argument :

« Mais vous, heureux vos yeux parce qu'ils voient... En vérité, je vous le déclare, beaucoup de prophètes, beaucoup de justes ont désiré voir ce que vous voyez et ne l'ont pas vu. » Abraham [...] Moïse [...] Isaïe et tous les prophètes ont vu des images de Dieu mais non pas l'essence de Dieu⁴⁶...

Résumons la position iconologique de Jean Damascène sur la représentation figurative de Dieu le Père. Selon son témoignage, l'Incarnation du Christ constitue l'unique fondement de la vision de Dieu et de sa représentation directe.

Bien que Dieu se soit révélé dans l'Ancien Testament sous forme de symboles, de types et d'« images » des choses à venir, ceux-ci ne sauraient constituer des portraits de Dieu. Il y a une différence qualitative entre la forme humaine vue par les prophètes et le Christ vu par les apôtres et reproduit sur les icônes. On ne saurait donc s'appuyer sur Jean Damascène pour justifier la représentation figurative de Dieu le Père ou son image symbolique sous forme humaine :

Avec hardiesse, donc, je trace une image du Dieu invisible, non dans son aspect invisible, mais parce qu'il s'est fait visible pour nous en assumant la chair et le sang. Je ne fais pas d'image de l'invisible divinité, mais bien de la chair de Dieu qui a été vue. S'il est en effet impossible de faire une image d'une âme, combien davantage d'en faire une du Dieu qui a donné à l'âme d'être immatérielle⁴⁷?

Concile de Nicée II

Lors de sa sixième séance, le VII^e concile œcuménique a abordé la question de la visibilité et de la représentabilité de Dieu sur la base de l'Incarnation. Bien qu'ils ne l'aient pas fait nommément, les Pères ont rejeté implicitement les représentations figuratives de Dieu le Père :

Le Concile de Nicée II : Les chrétiens n'ont jamais donné l'adoration en esprit et en vérité ni aux images, ni à la divine figure de la croix ; ils n'ont même jamais fait d'image de la nature invisible et incompréhensible, mais c'est selon que le Verbe s'est fait chair et a habité parmi nous que l'on peint les mystères de la rédemption de l'homme⁴⁸.

Théodore Stoudite

L'iconologie de Théodore, telle qu'elle ressort de ses trois œuvres sur les saintes icônes, gravite autour du terme *circonscrit*. Jean Damascène avait déjà évoqué cette notion, mais avec moins d'insistance que Théodore qui la reprend à chaque page et lui consacre de longs développements. Pour Théodore, ce qui est circonscrit peut faire l'objet d'une représentation figurative, contrairement à ce qui est incirconscrit. Procédant selon la méthode apophatique-cataphatique, Théodore définit comme circonscrit tout ce qui se trouve dans la création ; le mot *circonscrit* signifie donc limité d'une manière quelconque par les dimensions de l'ordre créé. Ces dimensions sont ensuite attribuées négativement à Dieu : « Il existe plusieurs sortes de circonscription — inclusion, quantité, qualité, position, lieu, temps, forme, corps — qui ne peuvent, d'aucune façon, être appliquées à Dieu, car la Divinité n'en a aucune". » Or, la visibilité constitue l'une des dimensions évidentes de la création. Par conséquent, une chose visible au sens physique est nécessairement circonscrite. Bien qu'il puisse y avoir des êtres circonscrits et invisibles (tels que les anges), il est impossible de voir

l'incirconscrit.

Cette distinction entre circonscrit et incirconscrit s'applique naturellement à l'homme, créé et limité, et à Dieu, incréé et illimité. Le principe fondamental de l'iconographie consiste donc à dire que tout ce qui est circonscrit peut être peint, alors que l'incirconscrit ne saurait l'être d'aucune manière. Dieu étant incirconscrit, il est impossible de le peindre. Cependant, le Verbe qui se fait chair devient circonscrit et visible, et peut donc être peint :

Il y a un mélange de l'immiscible, un composé de l'incomposable, c'est-à-dire de ce qui est incirconscriptible avec ce qui est circonscriptible, de ce qui est illimité avec ce qui est limité, de ce qui est lié avec ce qui n'est pas lié, de ce qui est informe avec ce qui est bien formé. Tout ceci est bien paradoxal! Pour cette raison, le Christ est peint en images et l'invisible est vu. Celui qui dans sa divinité est incirconscriptible accepte la circonscription naturelle de son corps⁵⁰.

Car la circonscription est propre à la création... Si chaque image est une image de formes, de contours, de ressemblances et de couleurs et si le Christ possède tout ceci — les Écritures disent qu'il « a pris la forme d'un esclave [...] et s'est trouvé en forme humaine » et qu'il avait une apparence « ignoble et inférieure », c'est-à-dire le corps — alors il est peint dans une telle circonscription dans sa ressemblance⁵¹.

Le caractère circonscrit du Christ, qui nous paraît évident, faisait l'objet de controverses à l'époque de l'iconoclasme. Théodore Stoudite et les autres défenseurs des icônes ont dû démontrer que le Christ était véritablement limité, visible et tangible dans son humanité, du fait de l'Incarnation. Les iconoclastes croyaient que le Christ s'était fait homme véritable, mais que son origine divine primait sa limitation humaine et interdisait donc sa représentation artistique :

Objection d'un iconoclaste : Si le Fils est l'image parfaite du Père de sorte que le Père apparaît en lui — comme disent les saintes Écritures : « Celui qui m'a vu a vu le Père » —, nous devons dire que Celui qui vient du Père incirconscriptible est lui-même incirconscriptible. Car de quelle manière l'Incirconscriptible peut-il être vu dans ce qui est circonscrit ?

Réponse des défenseurs des icônes: Si Celui qui vient du Père incirconscriptible est en effet lui-même incirconscriptible, il est évident que Celui qui vient d'une mère circonscrite est lui-même circonscrit... Donc, si les deux affirmations concernant l'unique Christ sont vraies, cela veut dire qu'll a acquis les caractéristiques des deux origines et qu'll est à la fois incirconscriptible et circonscrit⁵².

En plus d'établir le caractère circonscrit du Christ dans son humanité, ce passage énonce clairement que le Père est incirconscrit, avant comme après l'Incarnation. Cet énoncé est important puisqu'il implique que Dieu le Père est invisible, illimité et, par conséquent, réfractaire à toute représentation figurative. Sa nature divine incirconscrite empêchant toute représentation directe, il n'a jamais été vu et ne peut être vu, d'où l'impossibilité de peindre son portrait.

Abordant la question des images artificielles et naturelles, Théodore souligne qu'il ne peut y avoir d'image artificielle ou icône peinte du Père :

En ce qui concerne l'origine du Fils dans le Père incirconscriptible, Il est donc incirconscriptible et n'a pas d'image artificielle. Selon quelle ressemblance la Divinité peut-elle être représentée ? Et en tout cas, les Écritures interdisent toute sorte de représentation d'elle⁵³.

Ce passage et d'autres textes de Théodore soulèvent la question, déjà présente chez Jean Damascène, du rapport entre Dieu le Père et la Divinité. On pourrait en effet objecter que ces deux théologiens interdisent de représenter la *nature* divine et non le Père en tant que *Personne* divine. Il s'agit là d'un problème de terminologie et de théologie. Premièrement, nous savons que la nature et la personne sont inséparables bien que distinctes. Nous ne pouvons parler de divinité qu'enhypostasiée dans la Personne du Père. Il n'existe aucune séparation permettant de représenter la Personne du Père indépendamment de sa nature ou vice versa.

Deuxièmement, nos deux théologiens utilisent un vocabulaire étendu (Dieu, Verbe, Christ, Fils, homme, humanité, etc.) dans des contextes différents. Néanmoins, chez Théodore Stoudite, tout se ramène à la distinction fondamentale entre l'incirconscrit et le circonscrit. Dans cette perspective, tous les termes se regroupent en deux catégories selon qu'ils désignent l'incirconscrit (Dieu, Père, divinité, nature divine, Verbe avant l'Incarnation) ou le circonscrit (homme, humanité, Christ, Verbe après l'Incarnation). Les réalités de la première catégorie ne peuvent faire l'objet d'images artificielles, tandis qu'il est possible de peindre les réalités de la deuxième. L'incirconscrit peut néanmoins être représenté au moyen de symboles allégoriques, appelés « images » par Jean Damascène. Dieu le Père peut être représenté par un ange (icône de l'Hospitalité d'Abraham), le feu, la lumière, l'espace entre les chérubins sur l'arche, un trône vide, etc., mais ces symboles ne sont que des rappels de sa présence invisible, et non une représentation figurative de sa Personne dans sa nature divine. Il s'agit en fait d'images d'autres réalités qui dirigent notre pensée vers le Père. Le Verbe fait chair constitue le lien entre ces deux dimensions et permet de faire une image artificielle de l'Incirconscrit, l'icône figurative de Jésus Christ.

Passant à la question des apparitions ou « images » de Dieu dans l'Ancien Testament, nous constatons que Théodore Stoudite est du même avis que Jean Damascène et considère ces visions et révélations comme des manifestations et des préfigurations du Verbe plutôt que du Père :

Voici une contradiction, semble-t-il, qui suggère que le Christ ne soit pas circonscrit parce que les Écritures disent : « Et le Seigneur vous a parlé du milieu du feu : une voix parlait, et vous l'entendiez, mais vous n'aperceviez aucune forme, il n'y avait rien d'autre que la voix. » (Dt 4,12) Alors si, d'une part, Moïse dit du Dieu de tout : « Une voix parlait, et vous l'entendiez, mais vous n'aperceviez aucune forme, il n'y avait rien d'autre que la voix », et si, d'autre part, Isaïe dit : « Nous l'avons vu et il n'avait ni forme ni beauté, mais son apparence était ignoble et inférieure à celle des enfants des hommes » [traduction des Septantes], comment ces prophètes se mettront-ils d'accord, s'ils ne sont pas carrément en désaccord ? Il est évident que les deux prophètes parlent de la même Personne. Moïse nie que la Divinité puisse ressembler à quelque chose, car la Divinité est invisible : elle ne ressemble donc à rien. À propos du même Seigneur qui a pris la forme d'un esclave, Isaïe affirme qu'il est vu dans une apparence comme la nôtre 54.

Tout comme ses prédécesseurs, Théodore voit dans les signes, symboles et figures vétérotestamentaires des types et des préfigurations voilées du Christ et de l'économie de la grâce :

D'abord, la Loi parle à ceux qui sont sous la Loi. Ceux qui sont sous la grâce sont exempts des commandements anciens. Si nous étions toujours sous la Loi, nous garderions le Sabbat et serions circoncis ; il en suivrait maintes choses contre notre foi. Nous devons comprendre ces choses, par contre, comme des préfigurations. L'apôtre dit que la Loi est une ombre mais non la vraie image des réalités⁵⁵.

Théodore parle en ces termes du serpent d'airain et des chérubins sur l'arche :

Or, voici tout l'enseignement des Écritures : ...bien que les serpents diffèrent de nous par leur forme reptilienne, le serpent d'airain, néanmoins, a été reçu comme un symbole du Christ. Si Dieu a accepté jadis de se faire symboliser par un serpent afin de guérir ceux qui ont été mordus, comment n'accepterait-il pas une image de la forme humaine qui est la sienne depuis qu'il s'est fait chair? Comment une telle chose ne serait-elle pas convenable⁵⁶?

On ne saurait distinguer plus nettement l'image comme symbole de l'image comme portrait, distinction déjà formulée par Jean Damascène.

Enfin, Théodore Stoudite cite le 82^e canon du concile Quinisexte qui prescrit de substituer l'icône néotestamentaire du Christ à la représentation vétérotestamentaire de l'agneau. L'ombre de la Loi s'étant dissipée avec la venue du Christ, les types et les symboles de l'Ancien Testament ne sont plus nécessaires ; ils demeurent dignes de respect, mais doivent céder la place à l'icône de celui qui est l'accomplissement de ces préfigurations.

En résumé, nous constatons que Théodore et Jean Damascène expriment de la même manière la conscience iconographique de l'Église. L'incarnation, par laquelle le Verbe s'est circonscrit, est le fondement de la vision et de la représentation figurative de Dieu, tandis que les signes et visions prophétiques sont des manifestations du Verbe et non du Père et ne sauraient rivaliser avec l'icône figurative, véritable image du Christ.

Concile de Constantinople de 843

En 843, l'iconoclasme a été définitivement vaincu et un concile local de Constantinople a rétabli les icônes et introduit la fête du Triomphe de l'Orthodoxie. Ce concile et la nouvelle fête venaient confirmer avec éclat la conscience de l'Église face à l'iconoclasme.

Le *Synodikon* de l'orthodoxie formulé par ce concile renferme un énoncé concis du fondement de la vision et de la représentation de Dieu :

...à ceux, dis-je, qui reçoivent de Dieu la faculté de distinguer le précepte contenu dans la loi et l'enseignement que nous donne la grâce, l'invisibilité de Dieu dans la première, son caractère visible et tangible dans la seconde ; à ceux qui pour cette raison représentent ce que l'on put voir et toucher et en vénèrent l'icône : éternelle mémoire⁵⁷.

L'un des anathèmes du document aborde les visions des prophètes de l'Ancien Testament, dans un énoncé complexe de forme négative dont le sens est cependant clair : si on admet les visions prophétiques, figures et images du Christ avant l'Incarnation, mais qu'on refuse les images du Verbe fait chair après l'Incarnation, on mérite l'exclusion de l'Église :

À ceux qui admettent, bien que de mauvais gré, les visions prophétiques, et n'acceptent pas les images qu'ils ont vues, ô merveille, avant même l'incarnation du Verbe, mais racontent que c'est une nature insaisissable et invisible qui fut contemplée par les spectateurs, ou bien que ce sont des images de la réalité qui ont apparu en figures aux voyants, mais ne supportent pas qu'on représente en images le Verbe fait homme et la Passion qu'il a soufferte pour nous : anathème⁵⁸!

Comme les déclarations de Jean de Thessalonique et du concile Quinisexte constituaient un prologue à la période iconoclaste, celle-ci a connu son épilogue lors du concile réuni à Constantinople en 869-870. Ce concile, que l'Église orthodoxe ne considère pas œcuménique (contrairement à l'Église catholique romaine qui en fait le VIII^e concile œcuménique), a réitéré les décisions de Nicée II et contribué à éteindre les dernières braises de l'iconoclasme. Son troisième canon prescrit de vénérer l'image du Christ au même titre que les évangiles. Le concile n'aborde pas explicitement la question de l'image de Dieu le Père, mais cette image n'apparaît pas dans la liste des icônes autorisées :

Si donc quelqu'un ne vénère pas l'image du Christ, notre Sauveur, il ne verra pas non plus sa forme [sensible] lorsqu'il viendra, dans la gloire de son Père, pour être glorifié et glorifier ses saints. Qu'il soit exclu de sa société et de sa splendeur. Nous disons de même pour qui ne vénère pas l'image de sa mère immaculée, Marie, Mère de Dieu. Nous peignons aussi les images des saints anges, tels que les mots de la Sainte Écriture les représentent. Nous honorons et nous vénérons encore les images des apôtres si dignes de louanges, des prophètes, des martyrs, des saints personnages ainsi que de tous les saints

Ajoutons à ces témoignages deux arguments de nature quasi-documentaire qui ne sauraient constituer une preuve déterminante, mais qui viennent étayer les constatations positives présentées ci-dessus. Le premier réside dans le fait que, pendant toute la période iconoclaste, personne n'a jamais mentionné l'existence d'images de Dieu le Père ou de représentations directes de la Trinité; on parle uniquement de la représentation du Christ, de sa Mère, des prophètes, des saints et des anges. Le deuxième argument réside dans le fait que les iconoclastes n'ont jamais accusé les orthodoxes d'idolâtrie pour avoir vénéré des images du Père ou de la Trinité. Connaissant leur réaction à la vénération des icônes du Christ, on imagine mal qu'ils aient passé sous silence une pratique qu'ils auraient jugée aussi répréhensible, sinon plus. Ce silence absolu ne doit pas surprendre : il témoigne simplement de l'absence d'images figuratives de Dieu le Père dans les églises.

4. LE TÉMOIGNAGE HYMNOGRAPHIQUE

L'expérience vivante de la vie sacramentelle et liturgique chrétienne est une source essentielle de la doctrine chrétienne. [...] Outre l'expérience vécue de la liturgie, les textes des offices et des sacrements offrent une source écrite de doctrines, de sorte qu'ils peuvent être étudiés et médités par quiconque souhaite approfondir sa compréhension de l'enseignement du Christ⁶⁰.

Ainsi, la conscience ecclésiale s'exprime aussi bien dans les textes et les hymnes liturgiques que dans les écrits des Pères et les décisions des conciles. Nous pouvons donc nous reporter à ces sources pour étudier la question des images de Dieu le Père. Or, un examen attentif des textes liturgiques orthodoxes confirme que c'est l'Incarnation du Verbe qui autorise la représentation figurative de Dieu, d'où l'exclusion implicite des images du Père qui ne s'est pas incarné. Le témoignage liturgique confirme en outre que les « images » et les figures de l'Ancien Testament ne sauraient fonder une théologie de la vision de Dieu et de la représentation du Père. Les textes affirment que l'Ancien Testament préfigure l'Incarnation et que les prophètes n'ont pas « vu » le Père, mais le Verbe. Les textes cités proviennent du *Triode*, du *Pentecostaire* et du *Ménée*, qui constituent un échantillon représentatif de l'ensemble de la tradition liturgique orthodoxe.

Soulignons d'abord le silence des sources liturgiques quant aux images de Dieu le Père. Cette absence de référence à une telle représentation et à ses justifications théologiques, tout comme le silence des Pères pendant la période classique de la formulation de la conscience ecclésiale, indique que de telles images n'ont jamais été envisagées. Par contre, les textes affirment clairement que nous pouvons désormais voir directement ce qui était invisible avant l'Incarnation du Verbe qui a rendu possible la vision directe.

L'Invisible s'est fait visible dans l'Incarnation

Le ciel et la terre en ce jour sont réunis par la naissance du Christ. En ce jour, Dieu sur terre est venu et l'homme est monté vers les cieux. L'invisible par nature en ce jour à cause de l'homme se laisse voir dans la chair⁶¹...

Celui qui est invisible de par sa nature divine et sans commencement, s'est fait voir comme un mortel [...] ayant dessiné sa corporelle représentation, nous les fidèles, nous prosternons devant lui⁶²...

Aux hommes, il est impossible de voir Dieu sur qui les Anges mêmes n'osent fixer leur regard, mais aux mortels s'est manifesté le Verbe fait chair⁶³...

Ô Juge invisible, ton incarnation te manifeste à nos yeux... Honneur et gloire à ta puissance, Verbe de Dieu⁶⁴.

Le Verbe indescriptible du Père s'est fait descriptible en s'incarnant de toi, Mère de Dieu. Et ayant rétabli l'image souillée dans son antique dignité, il l'unit à la beauté divine. Et confessant le salut, nous exprimons cela par l'action et par la parole⁶⁵.

Les textes ne disent rien de l'image de Dieu le Père et parlent assez peu de l'Incarnation comme fondement de la visibilité. Par contre, ils témoignent abondamment de trois autres réalités importantes : 1) c'est le Verbe, et non le Père, qui s'est révélé aux prophètes de l'Ancien Testament ; 2) l'Incarnation du Verbe est préfigurée dans les songes, visions, signes, et figures prophétiques ; 3) ces manifestations obscures et imprécises ont été éclaircies et remplacées par l'Incarnation du Christ. Bien que les textes ne rejettent pas les signes de l'Ancien Testament comme fondement de l'iconographie et de la vision de Dieu, ils suggèrent fortement l'infériorité de ces manifestations par rapport au Verbe vu dans la chair et peint sur les icônes. Les textes liturgiques font écho au canon 82 du concile Quinisexte, en ce sens qu'ils distinguent clairement les préfigurations vétérotestamentaires de la révélation lumineuse du Verbe incarné. Ces textes viennent donc étaver la conscience ecclésiale sur l'iconographie.

Le Verbe s'est révélé dans l'Ancien Testament

Sur l'ordre impie d'un injuste tyran, la flamme s'éleva très haut, mais le Christ a répandu sur les Jeunes Gens la rosée de l'Esprit Saint : à lui bénédiction et haute gloire⁶⁶.

Que les cieux frémissent d'effroi, que tremble la terre en ses fondements, car voici enveloppé dans les eaux celui qui par l'eau fit flamber le sacrifice du Juste [Élie] jadis⁶⁷ (1 Rois 18, 35-36).

À Moïse tu apparus dans le buisson sous forme de feu, Verbe du Père, et sous le nom d'Ange de Dieu pour montrer clairement ta présence parmi nous et annoncer le triple règne de ton unique divinité⁶⁸.

Celui qui en symboles conversa sur le mont Sinaï avec Moïse jadis, lui disant : Je suis celui qui est, en ce jour [s'est] transfiguré sur la montagne du Thabor⁶⁹...

Accueille, Siméon, celui qui jadis dans la nuée Moïse vit donner la loi au Sinaï et qui s'est fait enfant, soumis à la Loi. C'est lui qui dans la Loi s'est exprimé et qui par les Prophètes a parlé, qui pour nous s'est incarné et sauve l'humanité⁷⁰...

Le Christ a été « vu » sous l'ancienne alliance

Peuples, chantons la cause ayant permis que devînt semblable à nous la cause de l'univers ; devant son image se réjouirent les prophètes, qui en ont déduit l'évidence du salut⁷¹.

Autant que possible, les prophètes t'ont vu. Fait chair en ces derniers

temps, tu apparus à tous à Bethléem⁷².

L'Ancien des jours, celui qui jadis avait donné la loi à Moïse sur le mont Sinaï se montre en ce jour comme un enfant nouveau-né et l'Auteur de la loi [...] est remis au Vieillard et le juste Siméon le reçoit... En ce jour, Siméon reçoit dans ses bras, le Seigneur de gloire que Moïse jadis contempla sous la nuée [...] celui qui a parlé par les Prophètes⁷³...

L'Ancien des jours, dans le corps d'un enfant est présenté au Temple⁷⁴...

L'Ancien des jours se fait pour moi petit enfant⁷⁵.

C'est de dos que Moïse jadis a pu voir Dieu sur le mont Sinaï et c'est de manière indistincte qu'il lui fut permis d'entendre la voix divine dans la tempête et la nuée! Mais à présent Siméon a pu tenir dans ses bras le Dieu qui pour nous s'est incarné sans changement⁷⁶...

Isaïe, voyant en image sur le Trône élevé, le Dieu de gloire escorté par les Anges, s'écria : Je suis perdu car j'ai vu le Dieu incarne⁷⁷...

Dépassant la nature et ses lois, tu enfantas de merveilleuse façon, comme un enfant nouveau-né, le Législateur du monde et l'Ancien des jours ; mystique Ciel du Créateur de l'univers, avec amour nous les fidèles nous te magnifions⁷⁸.

Les signes et figures de l'Ancien Testament trouvent leur accomplissement dans l'Incarnation

Des énigmes tu dissipas l'obscurité et de leur ébauche fis sortir la vérité lorsque, grâce à ton divin Enfantement, tu éclairas les âmes des croyants : dans ta lumière, ô Christ, montre-nous le chemin⁷⁹.

Prophète Habaquq, en l'Esprit, tu as prévu l'incarnation du Verbe et l'annonças, disant : Lorsque s'approcheront les ans, tu seras connu, au temps fixé, tu te révéleras⁸⁰...

En figure montrant ton ineffable incarnation, Dieu de tendresse, tu multiplias les visions et tu inspiras les prophéties que maintenant tu accomplis en venant dans la chair naître de la Vierge pure⁸¹...

Après avoir contemplé les figures sans éclat et les ombres à peine ébauchées du Verbe qui maintenant a resplendi au sortir de la porte close comme nouveau-né et jugés dignes de la claire vérité, à juste titre nous bénissons, Mère pure, ton sein⁸².

Aux Prophètes tu montras d'abord en figures ta Théophanie et maintenant tu fais connaître concrètement aux hommes les mystères cachés, m'accordant en ce jour la seconde naissance par ton épiphanie⁸³.

Baptiste [...] tu recevras la dignité que n'eurent jamais les Prophètes : de tous les hommes sur terre en effet, je te ferai le plus grand ; aucun d'eux ne m'a vu clairement si ce n'est en figures, en ombres, en visions ; maintenant tu me vois devant toi⁸⁴...

La grâce de la vérité a resplendi : ce qui jadis était obscurément préfiguré, maintenant s'accomplit au grand jour⁸⁵.

Par des symboles et des figures, par des images et des énigmes variées, les Prophètes d'avance ont révélé, ô Vierge, ton enfantement⁸⁶...

On notera également que les livres de bénédictions (*Trebniket Euchologe*) mentionnent les mêmes icônes que les énoncés patristiques : icônes des saints, de la Mère de Dieu, du Christ, des fêtes et de la Trinité. La section portant sur les icônes de la Trinité s'intitule « Bénédiction d'une icône de la sainte Trinité représentée par les trois anges et des fêtes de la Théophanie, de la Transfiguration et de la Descente du Saint-Esprit⁸⁷ ». Ces prières reflètent la conscience de l'Église : les seules images légitimes de la Trinité sont les représentations indirectes d'événements historiques où nous sentons la présence trinitaire sans la voir. Ce témoignage hymnographique revêt une importance particulière en raison de l'ancien principe selon lequel la règle de prière correspond à la règle de foi : *lex orandi, lex credendi.* La prière est demeurée conforme à la conscience de l'Église, même en face d'icônes qui la contredisent.

Les partisans des icônes figuratives de Dieu le Père ne peuvent donc s'appuyer sur les textes liturgiques, selon lesquels l'Incarnation est le fondement de la vision et de la représentation de Dieu, alors que c'est le Christ et non le Père qui est préfiguré dans l'Ancien Testament. Tout autre fondement iconographique constitue une nouveauté dangereuse, étrangère à la Tradition sainte.

5. LES TROIS CONCILES RUSSES

Quelque sept cents ans après la période classique de la formulation de la conscience iconographique de l'Église, des conciles de l'Église russe se sont prononcés sur la question précise des icônes de Dieu le Père. Ces conciles et leurs décisions méritent une attention particulière, du fait qu'ils se situent à l'aube de la période de forte influence catholique et protestante sur l'Église orthodoxe. Ils doivent également leur importance à leurs affirmations, qui montrent que

l'Église de Russie a pu répondre à des questions iconographiques à partir de sa propre conscience, alors même que la pensée occidentale étendait son empire sur la mentalité orthodoxe.

Du fait qu'il s'agit de conciles locaux, d' aucuns pourraient soutenir qu'ils ne méritent pas l'attention dévolue aux conciles œcuméniques. Or, sans être des conciles œcuméniques, ces assemblées n'en ont pas moins étudié des questions nouvelles et rendu des jugements généralement conformes à la conscience de l'Église, malgré quelques notes discordantes. Nous n'avons donc pas à débattre de la portée des décisions des conciles locaux, mais à déterminer si ces décisions ont exprimé la conscience iconographique de l'Église, seul critère permettant de statuer sur leur valeur. Les conciles dont il est question ici sont le concile Stoglav de Moscou en 1551, le concile de Moscou en 1553-1554 et le Grand Concile de Moscou en 1666-1667.

Le Concile Stoglav de Moscou, 1551

En 1551, le tsar Ivan III convoqua à Moscou un concile chargé de régler des problèmes particuliers et de se pencher sur l'ensemble de la vie de l'Église russe. Ce concile doit son nom aux 100 chapitres (stoglav en russe) dans lesquels ont été consignées ses décisions. Tout au long de ces chapitres, nous voyons ressortir l'enseignement selon lequel les icônes doivent être peintes conformément aux modèles reçus, sans fantaisie ni innovation :

Le Concile Stoglav, Moscou, 1551 : Vous devez veiller avec le plus grand soin à ce que les peintres d'icônes aient des sentiments irréprochables et pratiquent la vertu, qu'ils instruisent des élèves et leur apprennent à peindre des images divines, avec art et selon le type consacré⁸⁸.

Les anciennes traditions des Saints Pères, des peintres d'icônes renommés, Grecs et Russes, fournissent un témoignage, ainsi que les saintes icônes, qui représentent et figurent des personnages⁸⁹.

Sur les saintes églises on pose les croix selon les anciennes règles... Que les croix édifiées et placées depuis longtemps sur les saintes églises restent à leur place, comme par le passé⁹⁰.

Le peintre [...] peindra avec un soin scrupuleux [...] selon le type consacré 91...

À ceux qui jusqu'à présent ont peint des icônes, sans art, à leur fantaisie et à leur guise, sans souci de la ressemblance, on enlèvera leurs œuvres⁹²...

Les prélats veilleront [...] à ce que les bons peintres d'icônes et leurs élèves

reproduisent les anciens modèles, à ce qu'ils s'abstiennent de toute fantaisie, à ce qu'ils ne figurent pas Dieu à l'aventure. Si le Christ Notre Dieu a été figuré sous une enveloppe charnelle, la Divinité s'est dérobée aux peintres. Saint Jean de Damas a dit : « Ne figurez pas la Divinité : ne la travestissez pas, aveugles, car elle échappe à vos yeux⁹³. »

Ce passage du chapitre 42 du Concile Stoglav apporte une réponse partielle à deux questions posées par le tsar Ivan III au sujet de la représentation symbolique de la Trinité au moyen de l'icône de l'Hospitalité d'Abraham, à savoir comment il faut peindre le nimbe et quel titre doit figurer sur l'icône. Le tsar rappelait que, sur les anciennes icônes, il n'y avait ni croix dans le nimbe de l'ange du centre représentant le Christ ni inscription « Jésus Christ » à proximité de cet ange.

Les pères du concile donnèrent entièrement raison au tsar, et rendirent la réponse suivante : « Les peintres reproduiront les modèles anciens, ceux des iconographes grecs, d'André Roublev et des peintres renommés. On écrira au-dessus : La Trinité. » Et ils ajoutèrent : « Les peintres ne devront suivre en rien leur fantaisie ⁹⁴. »

C'est ainsi que le concile définit le « modèle reçu » des images de la Trinité : l'icône de l'Hospitalité d'Abraham peinte par Roublev d'après les modèles byzantins classiques constitue la manière orthodoxe de représenter la Trinité. Or, il s'agit là de la représentation d'un événement historique de l'Ancien Testament, à savoir la visite de trois êtres mystérieux à Abraham et Sara au chêne de Mambré. Ce n'est donc pas une représentation figurative de l'une ou l'autre des Personnes de la Trinité, mais une image relevant des types et préfigurations vétérotestamentaires. L'iconographie de la Trinité ne peut dépasser ce niveau symbolique, parce qu'il n'y a jamais eu de manifestation trinitaire permettant une représentation directe. Les icônes néotestamentaires de la Transfiguration, de la Théophanie et de la Pentecôte appartiennent à la même catégorie : il s'agit d'images d'événements historiques comportant une dimension trinitaire spécifique.

Puisque l'icône de l'Hospitalité d'Abraham représente un événement historique, il convient d'y inclure les éléments qui soulignent cette historicité, comme Abraham, Sara ou le chêne, afin de décourager toute impression de représentation directe de la Trinité. Ainsi, la décision du Concile Stoglav est pleinement conforme à la conscience ecclésiale, puisqu'elle maintient la distinction entre l'événement historique servant de symbole et l'icône figurative. Ostrogorsky est du même avis :

...on voit que le concile des cent chapitres tenait à maintenir ce mode de représentation de la Trinité, et à barrer ainsi la route à tout essai de peindre,

sur les icônes de la Trinité, Dieu le Père, comme cela se faisait en Occident⁹⁵.

Le Concile de Moscou, 1553-1554

Le deuxième concile qu'il convient d'étudier se tint sous la présidence du métropolite Macaire, qui avait également présidé le Concile Stoglav. Lors des délibérations, le secrétaire d'État Viskovaty dénonça l'apparition récente de portraits de Dieu le Père dans certaines églises de Moscou. À ses yeux, ces images constituaient des innovations étrangères hétérodoxes qu'il convenait de rejeter.

Il est vrai que le métropolite Macaire lui-même tâchait de dissiper les doutes soulevés par Viskovaty, et ne voyait rien d'inadmissible à ce que l'on représentât Dieu le Père, dans les icônes illustrant le Symbole de Nicée par exemple ; il s'efforçait d'expliquer que le fait de figurer Dieu, en lui prêtant la forme sous laquelle il apparaissait aux prophètes dans leurs visions, ne signifiait pas du tout peindre la Divinité « non circonscrite » ; il disait enfin que ces icônes ne sont pas des innovations, mais sont peintes d'après d'anciens modèles⁹⁶.

Le concile se rendit aux arguments du métropolite Macaire et condamna Viskovaty. Pendant le siècle qui suivit, l'Église dut composer avec deux décisions conciliaires contradictoires, qui entretenaient la confusion au sujet des images de Dieu le Père.

Les deux conciles avaient au moins en commun d'invoquer les « modèles reçus ». En un certain sens, le métropolite Macaire avait raison : la représentation figurative de Dieu le Père existait depuis longtemps dans les soi-disant icônes de la Trinité, mais elle se retrouvait dans l'art religieux latin et non dans l'iconographie orthodoxe. Puisque le métropolite sentit le besoin de faire appel aux « modèles reçus » pour justifier ces images, nous pouvons penser qu'il les aurait rejetées s'il avait su qu'il s'agissait d'une innovation d'origine occidentale. L'ignorance de l'histoire de l'art est excusable.

Malheureusement, le métropolite poussa plus loin son raisonnement. À ses yeux, la représentation figurative de Dieu le Père ne faisait qu'illustrer un article du symbole de Nicée: « Je crois en un seul Dieu, le Père tout-puissant. » Comme un artiste peut illustrer un passage du Nouveau Testament afin de le rendre plus vivant pour l'auditoire, un iconographe peut illustrer le symbole de foi en donnant une forme visuelle à la signification du Père. Nous voyons ici un évêque orthodoxe envisager une question iconographique du strict point de vue de l'illustration, sans paraître soupçonner qu'elle puisse avoir une dimension dogmatique. Or, bien que l'illustration biblique ait son importance, la conscience

ecclésiale y a toujours vu une justification secondaire de l'art sacré.

Le métropolite fondait également son argumentation sur les visions des prophètes de l'Ancien Testament. Il pensait que Dieu le Père pouvait être représenté sous forme humaine parce qu'il était apparu dans ces visions. Or, nous avons constaté que, dans la conscience ecclésiale, ces apparitions ne peuvent être assimilées à la vision directe du Nouveau Testament et qu'elles constituent des préfigurations de l'Incarnation du Verbe plutôt que des manifestations du Père.

Le métropolite invoquait enfin une séparation entre la divinité du Père et sa Personne, qui permettrait d'illustrer symboliquement le mot *Père* sans représenter la Divinité. La théologie orthodoxe est éminemment consciente de la distinction entre personne et nature, qui permet d'affirmer que le Verbe et l'Esprit ont la même nature que le Père tout en étant des Personnes différentes. L'orthodoxie ignore cependant une distinction qui permettrait de représenter la Personne du Père en dehors de sa nature divine, qui est la seule qu'il possède. En fait, les arguments du métropolite Macaire reprenaient l'essentiel de la justification catholique romaine des représentation figuratives de la Trinité. Que le métropolite les ait puisés à une source occidentale, ce qui semble probable, ou qu'il les ait réinventés, ils n'en présentent pas moins un contraste frappant avec la conscience iconographique de l'Église.

Comme on peut le penser d'après ses arguments au concile de 1553, le métropolite Macaire représentait un certain état d'esprit qui, sur la question qui nous occupe, éloignait déjà la Russie des anciennes traditions iconographiques de Byzance⁹⁷.

Le Grand Concile de Moscou, 1666-1667

La question des icônes de Dieu le Père ressurgit lors du grand concile réformateur de 1666-1667. Cette assemblée réitéra en termes éloquents la position traditionnelle de l'Église, à une exception près. Voici le texte intégral de l'important canon intitulé « Les iconographes et le Dieu Sabbaoth » :

Il est tout à fait absurde et inconvenant de peindre sur les icônes le Seigneur Sabbaoth (c'est-à-dire le Père) avec une barbe blanche, ayant le Fils monogène dans Son sein avec une colombe entre Eux, car personne n'a jamais vu le Père dans Sa Divinité ; le Père, en effet, n'a pas de chair et ce n'est pas dans la chair que le Fils fut engendré du Père avant les siècles. Et si le prophète David dit : « Je T'ai engendré dans Mon sein avant l'étoile du matin » (Ps 109/110, 3), cette génération n'est certes pas corporelle ; elle fut indicible et inconcevable. Car le Christ Lui-même dit dans le saint Évangile : « Personne ne connaît le Père sinon le Fils. » Et Isaïe le

prophète demande dans son chapitre 40 : « À qui voulez-vous comparer Dieu? et quelle image ferez-vous qui Lui ressemble? Est-ce une image faite par un sculpteur de bois, ou par un orfèvre qui, ayant fondu de l'or, l'en recouvre, ou lui donne une ressemblance ? » De même le saint apôtre Paul dit dans le chapitre 17 des Actes : « Ainsi donc, étant de la race de Dieu, nous ne devons pas croire que la Divinité soit semblable à de l'or, de l'argent ou de la pierre travaillés par l'art et le génie de l'homme. » Et saint Jean Damascène dit aussi (livre 4, Les cieux, chapitre 17 sur l'image) : « Qui peut faire une imitation de Dieu l'invisible, l'incorporel, l'indescriptible, l'inimaginable ? C'est le comble de la folie et de l'impiété que de faire l'image de la Divinité. » Saint Grégoire le Dialogue l'interdit aussi de façon semblable. C'est pourquoi le Seigneur Sabbaoth qui est la Divinité, et la génération du Père avant les siècles de Son Fils monogène ne doivent être perçus que par notre esprit ; quant à peindre cela en images, il ne convient en aucun cas de le faire, et cela est impossible. Et le Saint-Esprit n'est pas, par Sa nature, une colombe, mais II est par nature Dieu. Or personne n'a jamais vu Dieu, comme en témoigne le saint évangéliste et théologien Jean. Toutefois, au saint Baptême du Christ dans le Jourdain, le Saint-Esprit apparut sous la forme d'une colombe et c'est pour cela qu'il convient de représenter le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe à ce seul endroit. Ailleurs, ceux qui ont de l'esprit ne représentent pas le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe ; car sur le Mont Thabor II apparut sous la forme d'une nuée et ailleurs d'une autre façon. D'autre part, Sabbaoth n'est pas le nom du Père seul, mais de la Sainte Trinité. Selon Denys l'Aréopagite, Sabbaoth se traduit de la langue hébraïque par « le Seigneur des Puissances ». Or le Seigneur des Puissances, c'est la Sainte Trinité — le Père, le Fils et l'Esprit Saint. Et si le prophète Daniel dit avoir vu l'Ancien des jours assis sur le trône du jugement, cela ne s'entend pas du Père, mais du Fils qui, à Son second avènement, jugera toute nation de Son jugement redoutable.

On peint également dans les icônes de la sainte Annonciation le Seigneur Sabbaoth qui souffle de Sa bouche et ce souffle atteint le ventre de la très sainte Mère de Dieu. Mais qui a vu cela ou quelle sainte Écriture en témoigne? Où a-t-on pris cela? Il est évident qu'un tel usage et d'autres choses semblables sont adoptés et empruntés à des gens à la sagesse vaine ou plutôt à l'esprit dérangé ou absent. C'est pourquoi nous ordonnons que dorénavant ces peintures déplacées, nées d'une sagesse vaine, cessent. Ce n'est que dans l'Apocalypse de saint Jean que le Père aux cheveux blanc peut être représenté, faute d'autre possibilité, à cause des visions qui y sont contenues.

Il est beau et convenable de placer, dans les saintes églises, au-dessus de la Déesis, au lieu du Seigneur Sabbaoth, une croix, c'est-à-dire la Crucifixion de Notre Seigneur et Sauveur Jésus Christ suivant la norme conservée depuis les temps anciens dans toutes les saintes églises des pays d'Orient, à Kiev et partout sauf dans l'État Moscovite. C'est là un grand mystère que garde la sainte Église...

Nous disons cela pour confondre les iconographes afin qu'ils cessent de faire des peintures fausses et vaines et que dorénavant ils ne peignent rien selon leur propre idée et sans référence authentique⁹⁸.

Ce canon se passe presque d'explication, tant il réitère avec limpidité la position de l'Église formulée lors de la crise iconoclaste. La seule fausse note se trouve dans la déclaration concernant les visions de l'Apocalypse : « Ce n'est que dans l'Apocalypse de saint Jean que le Père aux cheveux blanc peut être représenté, faute d'autre possibilité... » Ouspensky voit là une trace de « l'incohérence de la pensée propre à cette époque ⁹⁹ ». Après un énoncé solennel de la conscience ecclésiale, on nous dit que le Père peut être représenté avec des cheveux gris, par nécessité. Le canon se rapporte à Ap 1, 12-14 : « Je me retournai pour regarder la voix qui me parlait et [...] je vis [...] quelqu'un qui semblait un fils d'homme. ...sa tête et ses cheveux étaient blancs comme laine blanche, comme neige... » En fait, ce passage ne désigne pas le Père, mais le Christ en tant que fils de l'homme. Les traits du fils de l'homme sont d'ailleurs empruntés à l'Ancien des jours de la prophétie de Daniel, ce qui montre que les deux ne faisaient qu'un aux yeux de saint Jean.

L'autre vision de l'Apocalypse (4, 2-4) ne donne pas de description anthropomorphique de ce « quelqu'un » « siégeant sur le trône » mais le présente en termes de pierres précieuses et d'arcs-en-ciel. Les deux visions ontelles trait au Christ ou au Christ et au Père ? Saint Jean déclare au début de la seconde : « [...] et la première voix que j'avais entendue me parler [...] dit... » Il est difficile de relier cet énoncé au Père. Le passage lui-même reste ambigu. L'affirmation du concile semble donc n' avoir aucun fondement scripturaire ou autre ; le fait qu'elle y introduise un élément de confusion et d'incohérence n'enlève cependant pas au reste du canon sa valeur d'énoncé magistral de la conscience ecclésiale.

Le concile de 1666-1667 a donc dissipé la confusion que pouvaient avoir créée les deux conciles précédents. L'Église russe, tout comme l'ensemble de l'Église orthodoxe, possède une norme claire permettant de juger de la canonicité des soi-disant images de la Trinité.

Le Concile Stoglav de 1551 et le Grand Concile de Moscou de 1666-1667 font figure de phares à une époque où l'Église entrait dans l'une des périodes les plus sombres de sa captivité occidentale. Le Concile de 1553 apparaît quant à lui comme l'exception qui confirme la règle. L'appréciation que donne Ostrogorsky du Concile Stoglav vaut également pour le concile de 1666-1667 :

Nos recherches ont montré que le Stoglav n'introduit rien de nouveau quant au fond, mais reflète et confirme les plus anciennes conceptions de la peinture d'images. Elles ont montré aussi que le Stoglav reflète avec fidélité ces conceptions, qu'il suit avec une parfaite exactitude les principes de l'iconographie byzantine, que ses décisions sur les images saintes, au point de vue artistique, aussi bien qu'au point de vue religieux, sont en rapport intime avec l'essence même des croyances et des idées des orthodoxes, qu'elles y prennent leurs racines et qu'elles en découlent 100.

6. L'ATTITUDE OCCIDENTALE

La représentation de Dieu le Père sous forme humaine dans les représentations de la Trinité et d'autres images, ainsi que la justification théologique de cet usage, relèvent d'une mentalité étrangère à la conscience iconographique de l'Église orthodoxe. Or, cette aberration iconographique reflète comme beaucoup d'autres l'influence de l'attitude du christianisme occidental à l'égard de l'art religieux. Il existe en effet deux attitudes face à l'art de l'Église, selon que l'on se situe dans la moitié orientale ou occidentale de la chrétienté. Ces attitudes se recoupent, puisqu'elles ont participé d'une conscience commune pendant le premier millénaire de l'histoire chrétienne, mais elles diffèrent en raison de la nouvelle conscience qui a surgi en Occident au deuxième millénaire. La divergence commence à se manifester dès la période iconoclaste, mais c'est à la Renaissance qu'elle apparaît au grand jour.

Parlant de l'argumentation byzantine pendant la deuxième période iconoclaste, et notamment de la position de Théodore Stoudite, Henri Leclercq affirme que...

...les images sont un enseignement non seulement quand elles nous font connaître les personnages et les épisodes de l'histoire sacrée, mais encore elles possèdent une valeur miraculeuse; elles sont le symbole de la victoire des saints sur les démons et la plus efficace de toutes les protections contre les embûches de ces derniers. En elles se trouve quelque chose de la force intime, de l'énergie de leurs prototypes; par elles s'ouvrent les portes du monde invisible et intelligible; par l'intermédiaire de ces signes sensibles, nous sommes ravis en esprit jusqu'à leurs causes 101.

À propos de Théodore Stoudite, Bréhier, cité par Leclercq, poursuit en ces termes :

Ainsi s'est précisée, au IX^e siècle, la conception théologique qui domine toute l'histoire de l'iconographie byzantine. L'image est un mystère qui possède en lui l'énergie et la grâce divine. Il en résulte que son exécution ne peut dépendre du caprice d'un peintre ou d'un sculpteur. Rien ne peut

être indifférent : le type, le costume, l'attitude des personnages, la composition des scènes, tout doit être conforme à la tradition de l'Église. L'artiste n'est pas plus libre en composant un tableau qu'un prédicateur écrivant le texte d'une homélie. Ce sont là pour l'imagination artistique des limites bien étroites¹⁰².

Cette attitude sacramentelle mystérieuse de l'Église orthodoxe à l'égard de l'art s'oppose à une attitude présente en Occident dès la crise iconoclaste. On ne saurait en effet expliquer entièrement la réaction occidentale à Nicée II et à sa théologie par des facteurs périphériques, tels que des traductions fautives, rivalités politiques ou différences culturelles. Nous sommes plutôt en présence d'une attitude fondamentale, dont témoignent les *Livres carolins* publiés vers 790 sous l'autorité de Charlemagne, sinon composés par ce dernier. Ces traités critiquent sévèrement la théologie de Nicée II :

Si nous résumons les principes énoncés sur les images par les *Livres carolins*, nous arrivons aux conclusions suivantes : [...] 4) Il y a des cas où on accorde à des hommes l'adoration qui consiste à se prosterner devant eux, ou à les baiser, mais cela n'a lieu que par respect, par amour ou par humilité. 5) Quant aux images, on ne doit pas leur rendre cette adoration, car elles sont sans vie et faites de main d'homme. On doit en avoir : 1) pour l'ornementation des églises ; 2) pour rappeler d'anciens souvenirs, mais on ne doit leur rendre ni adoration ni culte¹⁰³.

Bien que le pape ait finalement réussi à faire admettre l'œcuménicité de Nicée II à travers l'Occident, la théologie de ce concile n'a été ni comprise ni acceptée par les Latins et n'a donc jamais pénétré la conscience iconographique occidentale.

Pour les Occidentaux, la justification de l'iconographie se résume à quatre critères d' utilité 104 : 1) Les images renseignent le peuple au sujet des faits sacrés et des saints personnages des Écritures et de l'histoire de l'Église. Selon l'enseignement de saint Grégoire le Dialogue, elles constituent la Bible et les traités historiques des illettrés ; il s'agit donc d'aides pédagogiques. 2) Les images rappellent les événement et les personnes qu'elles représentent ; elles constituent des aide-mémoire. 3) Les images suscitent l'amour, le repentir, la joie chez les fidèles, servant ainsi d'instruments de dévotion. 4) Les images embellissent les églises, agrémentant la pierre nue par leurs formes et leurs couleurs ; ce sont des objets esthétiques. La conscience iconographique orthodoxe ne rejette pas ces fonctions utilitaires. Les Pères en font état, en Orient comme en Occident. Cependant, aux yeux des orthodoxes, les Occidentaux n'ont pas su s'élever à la raison d'être supérieure des icônes, à savoir l'entrée en communion avec la personne représentée dans son humanité transfigurée. L' image sacrée nous montre le Royaume de Dieu et nous conduit

vers lui. Plutôt que de parler de deux attitudes iconographiques opposées, il serait donc plus juste de dire que le christianisme occidental partage en partie la vision orthodoxe, sans être jamais allé au cœur de la question des images en reconnaissant leur caractère sacramentel. C'est ce qui explique la différence entre les œuvres d'art produites dans les deux moitiés de la chrétienté au cours du deuxième millénaire. La conscience de la dimension sacramentelle de l'art de l'Église n'a certes jamais été totalement ignorée en Occident, mais ses tenants n'ont jamais exercé d'influence durable.

La première utilité de l'image pour le chrétien a déjà été évoquée plus haut : elle est la Bible de l'illettré... Cette fonction pédagogique est irremplaçable... Mais c'est surtout en Occident que ce rôle pédagogique de l'image a été souligné et développé, souvent d'ailleurs aux dépens de son aspect sacramentel¹⁰⁵.

L'aveu est intéressant, venant d'un auteur catholique romain.

Ces deux attitudes ont des ramifications dans tous les aspects de l'art sacré. Si nous croyons que l'art de l'Église a pour objet d'instruire, de rappeler, d'émouvoir et d'embellir, nous serons très ouverts aux techniques, méthodes et mentalités de l'époque et du lieu où nous vivons. Le goût jouera donc un rôle très important dans la production artistique. Il faudra trouver la manière la plus efficace possible de rejoindre les fidèles à instruire. Si ces derniers sont émotifs, l'art devra toucher cette corde sensible ; par contre, s'ils sont plutôt réservés, l'art chrétien devra manifester ce caractère culturel. Dans cette perspective, l'artiste joue un rôle capital puisque c'est lui qui traduit l'histoire, le texte ou l'idée en une présentation visuelle qui plaira au public. La qualité de l'œuvre dépend de son talent, de son inspiration et de sa créativité. L'artiste sert de filtre ou de condensateur entre le récit sacré et l'œuvre d'art. Sous réserve de normes très générales de décence, de convenance et de doctrine, il est libre d'illustrer comme il veut un texte ou un événement. Le christianisme occidental considère cette latitude comme un atout précieux.

Tout autre est le statut de l'iconographe orthodoxe. Celui-ci doit certes avoir du talent, mais il doit surtout pouvoir traduire en formes visuelles une réalité qui le précède et le dépasse, à savoir la conscience ecclésiale qui fixe le canon de l'iconographie. L'iconographe doit nécessairement avoir cette conscience et vivre la vie transfigurée dans le Christ qu'il représente dans ses icônes. Sa créativité compte peu; définie comme la liberté d'imaginer et d'illustrer un texte, un événement ou une idée à sa guise, elle doit même être réprimée. L'iconographe ne doit pas paraître dans son œuvre et devrait même conserver l'anonymat. Il n'est que l'instrument de transmission de la tradition canonique et de l'expérience de transfiguration dont il a hérité. Il réussit dans la mesure où il fait passer cette tradition dans ses œuvres; il échoue dans la mesure où il laisse sa

personnalité prendre le pas sur la tradition.

La tradition insiste fortement sur cet idéal. Nous savons cependant que les iconographes sont des êtres humains qui vont nécessairement subir l'influence de leur milieu et faire ainsi preuve de créativité dans la manière dont ils interprètent la tradition canonique. Par exemple, la représentation des chevaux et des cavaliers reflétera le lieu et l'époque où a vécu l'iconographe. Cette dimension stylistique est légitime, dans la mesure où elle ne devient pas la principale motivation du peintre. Contrairement à l'artiste occidental, l'iconographe orthodoxe ne saurait rejeter la tradition antérieure sous prétexte qu'il la juge inefficace, et emprunter une nouvelle voie. L'iconographie varie selon les lieux et les époques, mais son ancrage dans la tradition canonique lui assure une grande stabilité.

Dans cette perspective, il serait intéressant de savoir si les œuvres d'art confirment ce que l'étude des textes nous a appris, à savoir que la conscience de l'Église orthodoxe et la tradition patristique s'opposent aux images de Dieu le Père, considèrent que seule l'Incarnation du Verbe permet de voir et de représenter Dieu et voient dans les prophéties et visions de l'Ancien Testament d'obscures préfigurations du Christ.

Malgré les forces centrifuges à l'œuvre dans la chrétienté, il est généralement admis que l'Orient et l'Occident sont demeurés unis pendant mille ans, y compris dans le domaine artistique. Or, pendant le premier millénaire, nous ne retrouvons aucune représentation figurative de Dieu le Père ou de la Trinité, en Orient comme en Occident. « Dans les premiers siècles de l'Église, jusqu'au XII^e, on ne voit pas de portrait de Dieu le Père. Sa présence ne se révèle que par une main qui sort des nuages ou du ciel¹⁰⁶. » Comme nous l'avons vu précédemment, il n'est fait aucune mention de représentations du Père ou de la Trinité sous forme humaine pendant la période iconoclaste ; en effet, les iconoclastes...

...s'élevaient contre les images du Christ, parce que, Jésus Christ étant Dieu, c'était, disaient-ils, circonscrire la divinité que de le peindre. Qu'eussent-ils dit, ou que n'eussent-ils pas dit, si outre les images du Christ, les chrétiens orthodoxes avaient eu aussi des images de Dieu ou de la sainte Trinité ? Or, nulle part, on ne rencontre d'objection ou d'accusation à ce sujet¹⁰⁷.

L'histoire de l'art confirme également qu'aux yeux des chrétiens du premier millénaire, l'Ancien Testament préfigurait le Nouveau. En effet, c'est le Christ qui figure dans les représentations de scènes vétérotestamentaires, comme le constate Didron, qui a du mal à accorder cette donnée avec sa conviction que le Père était à l'œuvre au temps de l'ancienne alliance.

Historiquement, c'est plus volontiers dans l'Ancien Testament [...] que le Père se manifeste; tandis que le Fils se révèle dans l'Évangile surtout et que le Saint-Esprit apparaît tantôt dans l'un et tantôt dans l'autre... Le Père règne à peu près sans partage dans l'Ancien Testament: il parle, il se montre, il agit, il punit, il récompense; il converse avec Adam, Caïn, Noé, Abraham, Moïse, avec les rois, avec les prophètes; il est avec eux, au milieu d'eux. On le sent, on l'entend, on le voit partout, chaque verset en parle...

Les artistes, fidèles à l'histoire plutôt qu'au dogme abstrait et raisonné, l'ont ainsi compris, au moins à la fin de la période gothique; dans toutes les scènes de l'Ancien Testament, ils figurent Dieu le Père, à l'exclusion, en quelque sorte, du Fils et du Saint-Esprit. Cependant, c'est à la fin du XIV^e siècle seulement, et c'est au XV^e et XVI^e principalement, que les sculpteurs et les peintres ont ainsi représenté le Père¹⁰⁸.

Le symbole de foi et d'autres sources théologiques affirment que le Verbe est l'agent de la création du monde, mais Didron dédaigne la théologie et se montre étonné de l'absence de représentations directes du Père. Lui et ses collègues historiens avaient totalement oublié la typologie chère aux Pères de l'Église.

Par contraste, l'approche typologique est bien vivante dans *Le Guide de la peinture* de Denys de Fourna, inspiré d'écrits plus anciens attribués à Manuel Pansélinos du Mont-Athos¹⁰⁹. Ainsi, Denys prescrit de représenter la Vierge et l'Enfant au centre du buisson ardent aperçu par Moïse au Sinaï (fig. 1 et 2), donnant là un exemple de double typologie particulièrement énigmatique pour Didron : « C'est donc non seulement Jésus que les Grecs substituent à Dieu le Père, mais encore la Vierge, et cela plus de quatorze cents ans avant sa naissance¹¹⁰. » Denys prescrit également de représenter le Christ dans la vision d'Isaïe¹¹¹.

La perte du sens de la typologie entre l'Ancien et le Nouveau Testament a eu des répercussions profondes sur les jugements des historiens. Ainsi, malgré l'absence de représentations de Dieu le Père au premier millénaire, l'un d'eux a cru retrouver une image du Père remontant à l'Antiquité, alors qu'il s' agit d'une simple représentation typologique du Christ :

À Rome, le mausolée de Sainte-Constance conserve dans deux absides latérales des compositions destinées à devenir le thème le plus habituel de l'art chrétien. Dans l'une, Dieu le Père, assis sur le globe du monde, donne à Moïse la loi; dans l'autre, le Christ, debout sur la montagne, d'où s'échappent les fleuves mystiques, proclame la loi nouvelle dont il confie le texte à saint Pierre, et la prédication à saint Paul¹¹² (fig. 3 et 4).

L'interprétation typologique a pourtant subsisté en Occident jusqu'à l'époque des cathédrales gothiques, qui manifestent encore l'esprit des Pères. Ainsi, à Chartres, le Christ adulte apparaît treize fois dans les sculptures représentant la création (le même thème revient dans une œuvre sicilienne du XII^e siècle, fig. 5) et nous le voyons parler à Élie. À Reims, il s'adresse à Isaïe¹¹³.

La fin du Moyen Âge marque un tournant critique dans l'histoire. Une révolution s'amorce, qui coïncide avec la Renaissance et qui aura de profondes répercussions sur la vie en général, et l'art en particulier. Sur le plan de la représentation de Dieu le Père, nous assistons à une rupture dramatique avec le passé. L'interprétation typologique des Écritures disparaît pour céder la place à une interprétation « historique » selon laquelle Dieu le Père a parlé et agi dans l'Ancien Testament et peut donc être représenté sous forme humaine. L'esprit de la Renaissance a exalté la créativité de l'artiste, qui s'est manifestée dans les œuvres d'art, et notamment dans les représentations de la Trinité.

Au XV^e siècle, et surtout à la Renaissance, les principes théologiques s'étaient énervés ; aussi la plupart du temps, à cette époque, c'est le Père qu'on représente créant le monde, et non le Fils, non le Verbe. D'ailleurs en ce temps, la théologie était subordonnée à l'histoire ; or, selon l'histoire, le Fils n'étant pas encore incarné à l'époque de la création, on se fit un scrupule de le montrer, et on mit le Père à sa place. Enfin l'art, devenu plus hardi, ne fut pas fâché de lutter avec cette imposante figure de Jéhovah 114...

On peut donc, relativement à Dieu le Père, partager le Moyen Âge en deux périodes. Dans la première, qui est antérieure au XIV^e siècle, la figure du Père se confond avec celle du Fils ; c'est le Fils qui est tout-puissant et qui fait son père à son image et ressemblance. Dans la seconde période, après le XIII^e siècle, jusqu'au XVI^e, Jésus Christ perd sa force d'assimilation iconographique, et se laisse vaincre par son père. C'est au tour du Fils à se revêtir des traits du Père, à vieillir et à se rider comme lui¹¹⁵.

L'époque moderne de l'histoire de l'art et de la théologie réunit donc tous les éléments qui caractérisent l'attitude occidentale envers l'art sacré et qui la distinguent de la conscience orthodoxe: l'art joue un rôle pédagogique, dévotionnel, mnémonique et esthétique, et la théologie ne doit pas entraver la créativité individuelle. Alors que Didron parle avec fierté et éloquence de cette mission de l'art chrétien occidental, la description qu'il en donne montre à quel point l'Occident a dévié de ses propres racines bibliques et patristiques :

D'ailleurs l'art chrétien [occidental] n'aurait pas reculé devant la création d'une forme visible pour traduire une substance invisible; c'était, au contraire, une magnifique occasion pour sa vive imagination que d'exprimer matériellement l'idée la plus haute, la plus sublime de toutes, l'idée divine.

Certes l'art eût embrassé avec joie un pareil sujet, lui qui a revêtu d'un corps tant d'idées et d'une forme tant d'êtres impalpables et métaphysiques, lui qui a donné la vie à des abstractions¹¹⁶.

S'il est dommage que Didron compare le Père à « une idée divine », à un être impalpable et métaphysique, à une abstraction, il est encore plus malheureux qu'il n'ait pas compris que Dieu avait déjà fait dans le Christ ce qu'il demande à l'artiste, à savoir créer « une forme visible pour traduire une substance invisible ».

L'enracinement de la nouvelle attitude en Europe occidentale ne signifie pas que l'Église catholique romaine soit restée indifférente à l' art et aux œuvres des artistes dont elle recherchait et appréciait tant les services. Cependant, les autorités ecclésiastiques ont limité leur intervention aux cas où les artistes avaient dépassé les limites très larges qui leur étaient assignées. Ainsi, certaines représentations de la Trinité, comme l'homme tricéphale, ont été condamnées par le concile de Trente et déclarées hérétiques par le pape Urbain VIII qui les a fait brûler¹¹⁷. On a également interdit la représentation de trois hommes assis sur des trônes, qui pouvait donner une impression de trithéisme. Ces décisions reflètent le principe d'illustration : les œuvres d'art sont jugées d'après la manière dont elle rendent la notion théologique de la triunité divine, et condamnées si elles rompent l'équilibre entre l'unité et la trinité et risquent par là de mener à l'hérésie.

L'Église catholique romaine a également dû défendre sa légitimisation de la représentation de Dieu le Père contre des attaques venant de l'extérieur et de ses propres rangs. Ainsi, les Réformateurs, dont les tendances iconoclastes sont bien connues, s'en sont pris aux images de la Trinité.

Ces images de la Trinité excitaient les sarcasmes ironiques des Protestants. Pierre Dumoulin écrivait, dans son *Bouclier de la foi :* « Les temples de l'Église Romaine sont pleins d'images de la Trinité. On peint un vieillard assis en une chaire, vêtu en pape avec la triple couronne et le manteau papal, afin qu'au moins il soit respecté à cause de son habit. On lui peint aussi un pigeon pendu à la barbe et un crucifix entre les bras¹¹⁸. »

L'Église catholique romaine a répondu à cette critique en formulant sa position officielle sur ces images, au Concile de Trente.

Si quelquefois on représente en images les histoires que raconte la sainte Écriture, ce qui peut être utile pour une masse peu instruite, on enseignera au peuple qu'elles ne représentent pas pour autant la divinité, comme si on pouvait la percevoir des yeux du corps ou l'exprimer par des couleurs et des formes¹¹⁹.

Tout en réaffirmant son droit de représenter Dieu sous la forme dans laquelle il est apparu dans l'Ancien et le Nouveau Testament, l'Église catholique romaine a précisé qu'elle permettait les images de Dieu le Père sans les encourager :

Quant aux images de Dieu, qui le représentent en la forme où il est apparu dans l'Ancien et le Nouveau Testament, elles sont seulement permises, et, suivant le commentaire de Bossuet, « ces peintures doivent être rares selon l'intention du concile, qui laisse à la discrétion des évêques de les retenir ou de les supprimer, suivant les utilités ou les inconvénients qui en pourraient arriver¹²⁰ ».

Les images de Dieu le Père ont suscité une opposition ouverte au sein même du catholicisme romain. Il en est résulté trois interventions papales, qui ont réitéré la position du Concile de Trente consistant à autoriser la représentation du Père ou de la Trinité sous forme humaine sans l'encourager.

- 1) Les baïanistes et les jansénistes déclaraient que l'on ne devait pas représenter dans les églises l'image de Dieu le Père. C'est la 25^e des 31 propositions condamnées par Alexandre VIII, le 24 août 1690¹²¹.
- 2) En 1745, Benoît XIV a confirmé la condamnation de la Trinité tricéphale et autorisé la représentation de la Trinité dite du Trône de Grâce.

C'est pourquoi les images de la Très Sainte Trinité qui sont communément approuvées et que l'on peut permettre sans danger sont les suivantes. Ou bien celles qui montrent la Personne de Dieu le Père sous la forme d'un vieillard, tirée de Dn 7, 9 : « L'Ancien des Jours se tint assis », avec dans son sein Son Fils Unique, le Christ Dieu et Homme, et entre eux deux le Saint-Esprit Paraclet sous l'aspect d'une colombe. Ou bien celles qui représentent deux Personnes séparées par un petit espace, l'une étant un homme plus âgé, le Père évidemment, l'autre le Christ, avec en leur milieu le Saint-Esprit en colombe comme précédemment 122...

3) En 1786, le concile de Pistoie avait proposé de retirer des églises les images de la Trinité parce qu'elles pouvaient être un ferment d'hérésie. Dans sa bulle *Auctorem fidei*, Pie VI a condamné cette proposition, la jugeant contraire à l'usage de l'Église et à la piété des fidèles¹²³.

Le texte du Concile de Trente et ces trois déclarations papales définissent la position officielle de l'Église catholique romaine à l'égard des images de Dieu le Père et de la Trinité, lesquelles : 1) sont autorisées sans être encouragées ; 2) ont été sanctionnées par l'usage de l'Église ; 3) sont justifiées par l'idée que le Père est apparu aux prophètes de l'Ancien Testament, et notamment à Daniel

sous la forme de l'Ancien des jours.

Lorsque l'on compare cette position à l'attitude biblique et patristique de l'Église orthodoxe, la réaction de Pierre Miguel paraît un peu faible : « Si le magistère de l'Église repousse l'interdiction des représentations du Père ou de la Trinité, il reste qu'elles sont théologiquement discutables 124. »

Cette attitude catholique romaine à l'égard des images de Dieu le Père fait partie des influences catholiques et protestantes qui ont caractérisé la captivité occidentale de l'orthodoxie, comme le souligne Ouspensky:

Malgré l'opposition vigoureuse de l'Église, non seulement de divers éléments de l'art religieux occidental mais également les principes mêmes de cet art ont commencé à s'infiltrer, des principes qui sont étrangers à l'Orthodoxie¹²⁵.

Nous avons déjà observé, à propos des trois conciles russes, que ces influences suscitèrent des oppositions. Le patriarche de Moscou, Nikon (1652-1658), fit détruire des icônes de style occidental et menaça d'excommunication ceux qui en peindraient ou en conserveraient. Son successeur Joachim (1679-1690) lutta également contre les images de style allemand ou latin, dans lesquelles il voyait des inventions individuelles qui corrompaient l'Église. Dans le monde grec, nous trouvons dès le XV^e siècle une protestation vigoureuse de saint Siméon de Thessalonique contre les éléments naturalistes et non traditionnels qui s'infiltraient dans l'art de l'icône¹²⁶. L'influence occidentale et les emprunts directs aux modèles latins transparaissent dans *Le Guide de la peinture* (Denys de Fourna), où nombre de scènes prescrites aux iconographes sont tirées de sources occidentales connues :

- 1) Les lamentations au tombeau et la mise au tombeau du Christ sont fortement tributaires des *Méditations* de Bonaventure (XIII^e siècle¹²⁷).
- 2) La représentation de la parabole des maisons bâties sur le roc et sur le sable s'inspire fortement des images de la tentation de saint Antoine datant de la fin du Moyen Âge occidental ¹²⁸.
- 3) À côté de la représentation traditionnelle et canonique du Christ donnant la communion, nous trouvons une scène de la divine liturgie faisant intervenir Dieu le Père¹²⁹.
- 4) Les scènes de l'Apocalypse sont reprises de 22 gravures de Holbein publiées dans un Nouveau Testament illustré à Bâle (Wolff) en 1523; Dieu le Père apparaît souvent dans ces représentations 130.

- 5) L'influence occidentale apparaît également dans la représentation du Second Avènement du Christ¹³¹.
- 6) L'icône de Noël est décrite comme suit : « Une grotte. Au dedans, du côté droit, la mère de Dieu à genoux ; elle pose dans une crèche le Christ, petit enfant emmailloté. À gauche, Joseph à genoux, les mains croisées sur la poitrine 132. »

Nous avons vu précédemment que Denys avait gardé le sens de l'interprétation typologique des visions et prophéties de l'Ancien Testament. Il prescrit néanmoins de représenter Dieu le Père dans la scène de la création d'Adam¹³³. Dans le chapitre sur les « inscriptions pour la Trinité », le Père éternel est également appelé « Ancien des jours¹³⁴ ». Le mélange le plus intéressant de tradition canonique et d'influence occidentale se retrouve dans un chapitre théologique intitulé « Comment nous avons appris à peindre les saintes icônes » :

Nous avons appris, non seulement des saints pères mais même des apôtres et, j'ose le dire, du Christ lui-même [...] comment il fallait faire les saintes images. Nous représentons en peinture le Christ sous forme humaine parce qu'il a paru sur la terre conversant avec les hommes et qu'il s'est fait homme mortel, semblable à nous excepté pour le péché. De même nous représentons le Père éternel comme un vieillard, parce que c'est ainsi que l'a vu Daniel (Ch. VIII).

C'est ainsi qu'une courte phrase résumant la position du métropolite Macaire et de Benoît XIV se glisse dans un exposé, par ailleurs très fidèle, de la position orthodoxe en matière d'iconographie. Que les courtes phrases peuvent être lourdes de conséquences!

7. LE TÉMOIGNAGE DE L'HISTOIRE DE L'ART

Outre les documents, les œuvres d'art elles-mêmes peuvent éclairer la question de la représentation de Dieu le Père. Ainsi, l'absence d'images du Père ou de la Trinité sous forme humaine pendant le premier millénaire de l'histoire chrétienne peut étayer la thèse selon laquelle la conscience ecclésiale rejetait une telle représentation, tant en Orient qu'en Occident. Or, selon André Grabar, on trouverait la Trinité représentée sous la forme de trois hommes présidant à la création d'Adam et Ève sur un ancien sarcophage chrétien conservé au musée du Latran (fig. 6 et 7). Walter Lowrie partage cette interprétation et estime que le sarcophage remonte au IV au V siècle 137. Il se peut, par contre, que la scène représente les visiteurs mystérieux de l'Hospitalité d' Abraham transposés dans une image de la création. L'image est trop schématisée pour préciser la nature exacte des trois hommes. Lowrie soutien également que, dans la deuxième scène représentée sur le sarcophage, c'est le Christ qui attribue à

Adam et Ève leurs tâches respectives de labourage et de tissage. Si Lowrie a raison, ce sarcophage irait certes à l'encontre de la thèse selon laquelle Dieu le Père n'a pas été représenté sous forme humaine au premier millénaire, mais il constituerait en outre un très ancien exemple d'interprétation typologique de l'Ancien Testament.

En supposant qu'il s'agisse effectivement d'une représentation directe du Père et de la Trinité, pourquoi cet essai est-il demeuré sans lendemain? Pourquoi d'autres artistes n'ont-ils pas emboîté le pas?

...nous n'en connaissons qu'un seul exemple (à l'ancien musée du Latran), ce qui prouve d' ailleurs son insuccès, car les ateliers de sarcophages avaient tendance à répéter toujours ce qu'ils savaient faire. Nous nous trouvons donc ici, exceptionnellement, devant l'unique tentative de représentation de la Trinité par une image à trois personnes, côte à côte... L'échec de cette composition est compréhensible, car elle ne retient que l'identité des trois personnes divines et néglige entièrement leur unité 138.

L'insuccès de ce modèle pourrait tenir moins au déséquilibre dans la représentation des idées abstraites d'unité et de trinité, que dans l'impossibilité pour la conscience ecclésiale de permettre le développement d'une telle aberration. Cette pousse a vu le jour dans un milieu théologique tellement hostile qu'elle n'a pu survivre.

Cet exemple unique ne saurait étonner. Bien des opinions douteuses ont été émises sur différentes questions avant que la conscience ecclésiale ne se prononce à leur sujet. Ce sarcophage peut constituer un phénomène parallèle sur le plan artistique. Le fait qu'un artiste ait produit une œuvre aberrante au cours d'un millénaire ne veut rien dire ; nous retiendrons plutôt que cette création n' a pas été retenue.

André Grabar donne d'autres exemples de représentations symboliques de la Trinité au premier millénaire, parmi lesquels les trois suivants¹³⁹ :

- 1) Une fresque de Bawit, en Égypte, représentant un aigle romain coiffé de trois couronnes (fig. 8).
- 2) La main de Dieu (le Père) associée à la colombe et au Christ dans des images de l'Ascension et du Baptême (fig. 9 et 10).
- 3) La Trinité représentée par les Mages, auxquels d'anciennes légendes sémites attribuaient des visions particulières. À ce propos, Grabar affirme que cette légende est à l'origine d'une miniature byzantine du XI^e siècle (Taphon, Codex 14, Bibliothèque du patriarcat grec de Jérusalem) où l'on aperçoit chacun des

Mages portant une personne de la Trinité, à savoir l'Ancien des jours désignant le Père, le Christ et l'enfant Emmanuel désignant le Saint-Esprit.

Cette interprétation ne va toutefois pas sans difficultés. D'abord, Emmanuel ne symbolise le Saint-Esprit dans aucune tradition. Ensuite, l'auteur présume que l'œuvre représente la Trinité parce qu'il identifie l'Ancien des jours à Dieu le Père. Or, si l'interprétation typologique était bien vivante à Constantinople au XI^e siècle — et rien ne permet d'en douter — l'Ancien des jours ne peut symboliser que le Christ. La miniature ne représente donc pas la Trinité, mais le Christ sous trois aspects, ce qui est logique compte tenu du lien étroit entre les Mages et l'Incarnation. Le même arrangement se retrouve sur un évangéliaire byzantin du XI^e siècle (fig. 11), tandis qu'un autre évangéliaire représente uniquement l'Ancien des jours en tant que prototype du Christ (fig. 12). Le fait que ces images apparaissent sur des évangéliaires renforce leur association avec le Christ plutôt qu'avec la Trinité, malgré l'interprétation quasi-trinitaire que donne la Bibliothèque nationale de Paris du premier des deux évangéliaires mentionnés ci-dessus : « Saint Jean ; les trois médailles représentent les figures suivantes : au centre, o palaios emerai (l'Ancien des jours) ; à droite et à gauche, une image double du Christ lesous Xristos et Emmanuel (Jésus-Christ et Emmanuelle 140). » Au moins, l'auteur de cette description n'a pas tenté de faire d'Emmanuel un symbole du Saint-Esprit. Tout ceci prouve que l'incompréhension de la théologie qui a inspiré les œuvres de l'art chrétien ancien peut sérieusement compromettre l'interprétation de ces œuvres¹⁴¹.

- 4) La croix ou l'agneau, la colombe et la main de Dieu (le Père) représentés ensemble, selon l'Épître XXXII de saint Paulin de Nole à Septime Sévère 142.
- 5) Un trône vide, une colombe, une croix ou un évangéliaire (fig. 13 et 14), dont on trouve deux exemples datant de 1450 et 1573 au Sinaï (fig. 15 et 16).
- 6) L'Hospitalité d'Abraham.

Dans tous ces cas, il s'agit soit de représentations symboliques de la Trinité, soit d'images du Christ n'ayant aucun contenu trinitaire. Si l'histoire de l'art ne peut prouver la présence ou l'absence d'une conscience iconographique ecclésiale interdisant la représentation directe du Père ou de la Trinité pendant le premier millénaire du christianisme, elle établit néanmoins qu'aucune représentation de ce genre n'a existé pendant cette période (peut-être à une exception près). D'autres raisons pourraient certes être invoquées pour expliquer cette absence, laquelle n'en demeure pas moins significative.

Mis à part le sarcophage dont il a été fait mention, on s'entend généralement pour affirmer que la première représentation connue de la Trinité sous forme humaine se trouve dans un manuscrit grec du XI^e siècle conservé à la

Bibliothèque du Vatican (ms gr 394, fol. 7), qui renferme le texte illustré de *L'Échelle sainte* de Jean Climaque (fig. 17 et 18). Nous y apercevons un vieillard tenant un enfant qui tient lui-même une colombe ; l'image est intitulée en grec « l'Ancien des jours Jésus Christ ». Les historiens ne voient pas tous une colombe dans cette œuvre. Heimann¹⁴³ et Martin¹⁴⁴ l'aperçoivent, tandis que Papadopoulos¹⁴⁵ et Gerstinger¹⁴⁶ nient sa présence. Un examen attentif semble confirmer qu'il y a bel et bien une colombe. Une remarque fort singulière de Heimann est révélatrice de la valeur des interprétations de cette historienne ; elle affirme en effet que cette image constitue la meilleure représentation possible de la Trinité puisqu'elle est conforme à la foi orthodoxe selon laquelle le Saint-Esprit procède uniquement du Fils¹⁴⁷ (*sic*). Elle prétend également que l'image est d'origine byzantine.

Les historiens ne s'entendent pas sur l'origine de ce modèle de la Trinité. Réau¹⁴⁸ et Mâle¹⁴⁹ penchent pour une origine occidentale (française), tandis que Heimann et Leroquais¹⁵⁰ penchent en faveur d'une origine byzantine. Gerstinger pense à des modèles occidentaux peut-être influencés par des icônes byzantines de la Vierge Nikopoia¹⁵¹. Il fait également une distinction entre le style italo-byzantin et le style byzantino-slave¹⁵². Compte tenu de l'importance grandissante des influences latinisantes dans le sud de l'Italie à mesure qu'avançait le Moyen Âge, il convient de mettre en doute le caractère authentiquement « byzantin » des œuvres produites dans cette région.

Ce modèle de la Trinité, appelé paternitas ou otetcestvo, pourrait donc être d'origine purement occidentale ou du moins italo-byzantine, ce qui étayerait la thèse soutenue dans ces pages. Même s'il s'agit d'une création byzantino-slave, nous avons affaire à un cas isolé qui a exercé très peu d'influence sur l'art orthodoxe jusqu'à ce que l'importation d'attitudes théologiques occidentales rende le terrain byzantin plus fertile pour ce genre d'innovations. Au-delà de l'existence de cette image et de sa possible origine byzantine, il faut retenir que c'est l'Occident médiéval qui l'a adoptée et qui a fait sa fortune.

On trouve un deuxième exemple ancien de représentation de Dieu le Père sous forme humaine dans un autre évangéliaire grec conservé à la Bibliothèque de Vienne¹⁵³ (Cod. supl. gr 52, fol. I verso) (fig. 19 et 20). Le manuscrit date du milieu du XII^e siècle et a été rédigé dans un monastère grec d'Italie¹⁵⁴. Une représentation semblable figure sur une fresque de la fin du XIII^e siècle découverte en 1904 au monastère grec de Grottaferrata près de Rome¹⁵⁵ (fig. 21).

Il existe d'autres représentations anciennes de la Trinité¹⁵⁶ :

1) Psautier de Jérusalem, Taphos Ms 53 fol. 162, illustrant le psaume 109. Dans ce psautier grec du milieu du XI^e siècle, Dieu le Père est représenté par un trône

vide (fig. 22).

- 2) Psautier d'Utrecht (début du XI^e siècle), montrant une « binité » à propos du psaume 109, « Le Seigneur a dit à mon Seigneur » (fig. 23).
- 3) Livre des offices de New Minster, Winchester (1020), montrant une « quinité » pour l'office du dimanche de la Trinité (fig. 24).
- 4) Harley Ms 603 fol. 1 : une Trinité du début du XIe siècle (fig. 25).
- 5) Psautier de Cantorbéry : encore une « binité » illustrant le psaume 109 (XII^e siècle) (fig. 26).
- 6) Ivoire de Godwin, illustrant le psaume 109 (XI^e siècle) (fig. 27).
- 7) Fresque du monastère de Ravanica, en Serbie (XIV^e siècle) : scène de la crucifixion dans laquelle le Christ est surmonté de Dieu le Père, avec une colombe entre les deux¹⁵⁷ (fig. 28 et 28a).
- 8) Fresque de l'église de Saint-Georges près du monastère de Preveli, en Crète (1462), montrant Dieu le Père tenant Emmanuel et faisant jaillir une colombe de sa bouche. Il s'agit peut-être d'une tentative de produire une image « orthodoxe » contre la doctrine catholique romaine du filioque¹⁵⁸ (fig. 29). Kantorowicz affirme que les premières représentations anthropomorphiques occidentales de la Trinité apparaissent en Angleterre au début du XI^e siècle ; il admet cependant avec Heimann l'origine orientale ou byzantine du modèle des trois hommes identiques ou des deux hommes accompagnés d'une colombe¹⁵⁹.

Les autres images de la Trinité étudiées par les historiens sont des variantes du modèle de la Paternitas et d'autres modèles d'origine incontestablement occidentale. Le seul modèle dont on ait prouvé l'origine byzantine et qui se soit enraciné dans le monde byzantin est celui de l'Hospitalité d'Abraham : « En tout cas ce type [un homme assis tenant un enfant sur les genoux] est étranger à la dogmatique orthodoxe, qui ne connaît que la représentation symbolique de la Trinité par l'Hospitalité d'Abraham¹⁶⁰. »

On aura compris, à la lumière de ce qui précède, pourquoi cette image symbolique de la Trinité est si répandue et si profondément enracinée dans les pays orthodoxes et pourquoi les représentations anthropomorphiques de Dieu le Père et de la Trinité y sont presque absentes avant la période de grande influence occidentale. L'Hospitalité d'Abraham est en effet la seule représentation de la Trinité qui s'harmonise avec la conscience iconographique de l'Église.

CONCLUSION

La présente étude vise à démontrer que l'iconologie orthodoxe interdit de représenter Dieu le Père sous forme humaine. Une icône permet de voir une personne dans sa nature humaine circonscrite. Or, l'Église orthodoxe enseigne que l'on ne peut voir Dieu que dans l'Incarnation du Verbe, Jésus Christ, et que l'on ne peut le représenter que dans la nature humaine circonscrite qu'il a assumée de la Mère de Dieu. Nous ne pouvons le voir ni le peindre dans sa nature divine, celle-ci étant incirconscrite et donc inaccessible à toute perception directe. Les icônes des saints reposent sur le même principe de la représentation des personnes dans leur nature humaine transfigurée.

L'Église a toujours autorisé les icônes des anges, représentés symboliquement dans la forme humaine sous laquelle il leur est arrivé d'apparaître aux hommes. Il s'agit ici d'un prolongement du principe de représentation des personnes dans leur nature humaine; bien que l'ange ne possède pas cette nature, sa personne est symbolisée par la forme humaine. Une telle représentation est possible parce que la nature angélique est circonscrite; les anges sont des êtres créés et limités. Le principe de la représentation personnelle dans la nature humaine est donc sauf, puisque l'on utilise la nature humaine circonscrite pour représenter des êtres personnels circonscrits sous forme anthropomorphique.

Le symbolisme est également un principe de l'iconologie orthodoxe. Selon ce principe, une chose peut nous en rappeler une autre de nature différente : on représente le Christ par l'agneau, la Mère de Dieu par le buisson ardent, l'Église par la Mère de Dieu, Pâques par un œuf, l'évêque par un trône, et ainsi de suite. Les termes type/prototype, symbole/symbolisé, figure/réalisation, image et allégorie décrivent le rapport entre ce qui est vu et ce qui est signifié. Il arrive qu'une personne en représente une autre, comme l'ambassadeur pour le roi, mais cela est rare. Contrairement à l'icône, le symbole ne montre pas la vraie personne dans sa nature humaine.

Dans cette perspective, il est légitime de se demander si l'on peut symboliser Dieu le Père et, dans l'affirmative, de quelle manière. Il est universellement admis que l'on ne peut peindre sa personne dans sa nature divine; peut-on cependant la représenter symboliquement dans une autre nature? Autrement dit, pouvons-nous combiner les deux principes iconologiques (personne dans sa nature humaine et symbolisme) pour représenter Dieu le Père? Ce qui est possible exceptionnellement dans le cas des anges, dont la nature est circonscrite ne saurait l'être dans le cas du Père, dont la nature est incirconscrite. Représenter Dieu le Père dans une nature circonscrite équivaudrait à établir entre sa personne et sa nature une séparation inconnue de la théologie orthodoxe. Ceci supposerait que l'on puisse représenter une personne extraite de sa nature ou, à l'inverse, une nature qui n'est pas concrétisée dans une

personne. Les controverses trinitaires et christologiques des premiers siècles de l'Église portaient précisément sur la relation entre la nature et la personne. Il en est ressorti l'enseignement selon lequel la nature n'existe pas en dehors de la personne, ni la personne en dehors de la nature. Les deux peuvent être distinguées, mais demeurent inséparables. Or, une icône figurative qui prétend représenter une personne sans sa nature suppose une telle séparation inacceptable, d'autant plus dans le cas de Dieu le Père dont la personne serait représentée dans une nature circonscrite. Il s'agirait en fait d'une personnification.

Il ne reste donc que le principe du symbolisme, selon lequel la personne est représentée par une réalité d'une toute autre nature. Le symbole nous fait penser à Dieu le Père sans chercher à montrer sa personne dans sa nature divine ou quelque autre nature ; il peut s'agir d'un trône vide, de l'espace entre deux chérubins sur l'arche d'alliance, d'un cercle de lumière au baptême du Christ ou encore d'un ange, comme dans l'Hospitalité d'Abraham que l'iconologie orthodoxe a retenue comme représentation autorisée de la Trinité et de Dieu le Père.

Vers la fin du Moyen Âge, la théologie occidentale a perdu le sens de l'interprétation typologique des Écritures et l'iconographie a repris les préfigurations vétérotestamentaires du Christ, et notamment l'Ancien des jours, pour en faire des représentations de la personne du Père en dehors de sa nature. Il s'agit là de principes théologiques et iconographiques étrangers à l'esprit de l'orthodoxie. Une iconologie qui prend la défense de telles représentations de Dieu le Père s'enracine malheureusement dans un esprit qui n'est pas celui de l'Église orthodoxe. On a souvent l'impression que les orthodoxes, qui avaient inconsciemment absorbé des éléments de l'esprit occidental et qui étaient critiqués pour avoir représenté Dieu le Père sous forme humaine, ont eu recours tout naturellement à la seule défense à leur disposition, à savoir les arguments du catholicisme romain médiéval et tridentin qui avait produit les modèles de ces images. Sachant l'importance déterminante de la Tradition sainte dans les questions dogmatiques, des orthodoxes comme le métropolite Macaire ont cru ou ont été persuadés que ces images avaient été sanctionnées par l'usage de l'Église. Nous savons qu'il n'en était rien.

De nos jours, alors que l'Église orthodoxe sort de la triste période de la domination des formes et des idées occidentales, il importe que tous les orthodoxes, gardiens de la Tradition sainte, veillent à rétablir et à promouvoir l'expression de la conscience de l'Église dans l'iconographie. Bien que nous devions nous accommoder du mélange de bien et de mal, de pur et d'impur, de transfiguration et de corruption, inhérent à notre monde déchu, il est des limites que nous ne pouvons franchir. Les images anthropomorphiques de Dieu le Père et de la Trinité constituent une déformation de la Tradition sainte qu'il convient de

NOTES

- 1. Georges FLOROVOSKY, *Les voies de la théologie russe,* Paris, Desclée de Brouwer, 1991, pp. 53-86.
- 2. Georges BARROIS, *The Face of Christ in the Old Testament,* Crestwood, N. Y., St. Vladimir's Seminary Press, 1974.
- 3. « Épître à Polycarpe », Lettres d'Ignace d'Antioche, P. Th. Camelot, trad., dans Sources Chrétiennes 10, [désormais SC], Paris, Les Éditions du Cerf, 1951, (III, 2), pp. 173-174.
- 4. « Dialogue avec Tryphon », *La philosophie passe au Christ,* A. Hamman, éd. Paris, Éditions de Paris, 1958, n° 128 et 56, pp. 331-32 et 213-220.
- 5. *Ibid.*, n° 60, pp. 224-25.
- 6. THÉOPHILE d'ANTIOCHE, *Trois livres à Autolycus*, J. Sender, trad., dans *SC* 20, Paris, Les Éditions du Cerf, 1948, (Livre II, chapitre 22), p. 155.
- 7. IRÉNÉE de LYON, Contre les hérétiques, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, (Livre IV, chaptire 9, section 1), p. 430.
- 8. *Ibid.*, (V, 16, 2), pp. 617-618.
- 9. Ibid., (IV, 20, 9), pp, 475-476.
- 10. *Ibid.*, (IV, 20, 9-11), pp. 475-477.
- 11. *Ibid.*, (IV, 6, 6), p. 421.
- 12. « Against Praxeas » dans *The Ante-Nicene Fathers*, Grand Rapids, Mich., Eerdmans Publishing Co., 1980, vol. III, chapitre 16, pp. 611-612. La traduction française est de l'auteur.
- 13. GRÉGOIRE le THÉOLOGIEN, *Discours*, P. Gallery, trad., dans *SC* 250, 1978, (Discours 28, chapitre 3), pp. 106-107.
- 14. *Ibid.*, (28, 4), p. 109.
- 15. *Ibid.*, (28, 7), pp. 114-115.
- 16. *Ibid.*, (28, 18), pp. 138-139.
- 17. *Ibid.*, (28, 19), pp. 139-140.
- De l'incompréhensibilité de Dieu dans SC 28 bis, cité dans Vladimir LOSSKY, La vision de Dieu, Neuchâtel, Suisse, Delachaux et Niestlé, 1962, (V, 4), p. 77; voir aussi Homélies de Jean Chrysostome sur l'incompréhensibilité de Dieu, Robert Flacelière, trad., Paris, Albin Michel/Cerf, 1993, pp. 150-163.
- 19. Christoph Von SCHONBORN, *L'icône du Christ : fondements théologiques,* Fribourg, Suisse, Éditions Universitaires, 1976, pp. 64-65; citation d'EUSÈBE, *Demonstratio Evangelica* (9, 7).
- 20. J. KELLY, *Initiation à la doctrine des Pères de l'Église,* Paris, Les Éditions du Cerf, 1968, pp. 283-284.
- 21. Pierre MIQUEL, « Culte des Images » dans *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1970, Fas. XLVIII-XLIX, col. 1515-1516, désormais *DS*.
- 22. Commentaire sur Daniel, Patralogia Grecaea 81, 1321-1325, désormais PG. La traduction française a été faite par l'auteur à partir d'une traduction anglaise de Lambros KAMPÉRIDIS, Montréal.

- 23. Œuvres spirituelles : Vision 12 dans SC 5bis, Paris, Les Éditions du Cerf, 1966, p. 175.
- 24. V. GRUMEL, « Images (Culte des) » dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1927, (7,1), col. 838, désormais *DTC*.
- 25. OUSPENSKY, pp. 71-81.
- 26. D. MENOZZI, Les images : l'Église et les arts visuels, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 80.
- 27. V. GRUMEL, « L'Iconologie de Saint Germain de Constantinople » dans *Échos d'Orient,* n° 21 (1922), pp. 165-75.
- 28. « Images... » dans *DTC*, col. 838.
- 29. Pour une discussion de l'authenticité des lettres, voir J. GOUILLARD, « Grégoire II et l'Iconoclasme » dans *Travaux et Mémoires 3*, Paris, Centre de Recherche d'histoire et civilisation byzantines, 1968.
- 30. *Ibid.*, p. 284.
- 31. *Ibid.*, p. 282.
- 32. Saint Jean DAMASCÈNE, *Discours sur les images* (I, 8), cité dans MENOZZI, *op. cit.*, p. 91.
- 33. *Ibid.*, (I, 16), p. 93.
- 34. Discours sur les images (II, 5), cité dans « Images... » dans DTC, col. 839. 35. Saint Jean DAMASCÈNE, On the Divine Images, D. Anderson, trad., Crestwood, N. Y., St. Vladimir's Seminary Press, 1980, (II, 11), p. 58. L'auteur a fait la traduction française des textes des notes 35 à 46.
- 36. *Ibid.*, (III, 36), p. 87.
- 37. *Ibid.*, (I, 11), p. 20.
- 38. *Ibid.*, p. 34.
- 39. *Ibid.*, p. 36.
- 40. *Ibid.*, p. 40.
- 41. *Ibid.*, (*I*, 12), pp. 20-21.
- 42. *Ibid.*, (III, 26), p. 80.
- 43. *Ibid.*, (I, 22), p. 30.
- 44. Ibid., p. 41.
- 45. *Ibid.*, (III, 24), pp. 78-79.
- 46. *Ibid.*, (II, 20), p. 65.
- 47. Saint Jean DAMASCÈNE, *Discours sur les images (1, 4)*, cité dans MENOZZI, *op. cit.*, p. 90.
- 48. Le Concile de Nicée II, e session, cité dans « Images... » dans DTC, col. 839.
- 49. Saint Théodore Stoudite, *On the Holy Icons*, C. Roth, trad., Crestwood, N. Y., St. Vladimir's Seminary Press, 1981, (III, 13), p. 82. L'auteur a fait la traduction française des textes des notes 49 à 56.
- 50. *Ibid.*, (I, 2), p. 21.
- 51. *Ibid.*, (*III*, 9 & 11), p. 81.
- 52. *Ibid.*, (III, 39), p. 92.
- 53. *Ibid.*, (III, 3), pp. 100-101.

- 54. Ibid., (III, 26), pp. 87-88.
- 55. Ibid., (II, 36), p. 64.
- 56. *Ibid.*, (I, 5), p. 25.
- 57. « Le Synodikon du septième concile œcuménique sur l'Orthodoxie » dans Le Triode de Carême, D. Guillaume, trad., Rome, Collège Grec de Rome, 1978, tome 1, p. 322, désormais TC; J. GOUILLARD, Le Synodikon de l'Orthodoxie: Édition et Textes, Travaux et Mémoires 2, Paris, Centre de Recherche d'histoire et civilisation byzantines, 1967, p. 50.
- 58. *Ibid.*, p. 323.
- 59. « Définition du IV^eConcile de Constantinople 870 », cité dans MENOZZI, *op. cit.*, pp. 115-116 ; voir aussi M. JUGIE, « Constantinople IV (Concile de) » dans *DTC*, tome III, col. 1297 ss.
- 60. Thomas HOPKO, *La foi orthodoxe*, Formation Théologique par Correspondance, Paris, Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge, p. 12.
- 61. « Litie des vêpres de Noël », *Ménée de décembre*, D. Guillaume, trad., Rome, Diaconie apostolique, 1980, p. 335. Désormais, les ménées seront désignés par M et le mois indiqué en chiffre : par exemple, *M 12* pour le *Ménée de décembre*.
- 62. Stichère du dimanche de l'Orthodoxie, samedi soir aux petites vêpres, *Le Triode de Carême I*, D. Guillaume, trad., Rome, Collège Grec de Rome, 1978, p. 301, désormais *TC*; voir aussi *TC* 1, p. 309.
- 63. 9^e ode des matines du dimanche du Publicain et du Pharisien, *TC 1,* p. 17. 64. 2^e cathisme des matines du Lundi Saint, *TC* 3, p. 70. 65. Le kondakion du dimanche de l'Orthodoxie, OUSPENSKY, pp. 133-134. 66.7^e ode du 2^e canon des matines de l'avant-fête de Noël, le 24 décembre, *M 12,* p. 297.
- 67. Irmos du 8^e ode des complies de l'avant-fête de la Théophanie, *M 1,* p. 85.
- 68. 5^e ode de l'office de minuit du dimanche des Myrophores, *Le Pentecostaire* 1, D. Guillaume, trad., Rome, Collège Grec de Rome, 1978, p. 119. Désormais, les deux volumes du *Pentacostaire* seront désignés par *P I* ou *P* 2.
- 69. Apostiche des vêpres de la Transfiguration, M 8, p. 73.
- 70. Stichère des vêpres de la Rencontre du Seigneur dans le Temple, le 2 février, M 2, p. 20.
- 71. 5^e ode des matines de la Nativité de la Mère de Dieu, le 8 septembre, *M* 9, p. 102.
- 72. 9^e ode des matines de l'avant-fête de Noël, le 24 décembre, *The Festal Menaion*, Mother Mary et Archimandrite Kallistos Ware, trad., Londres, Faber et Faber, 1969, p. 216. La traduction française est de l'auteur. Ce verset n'apparaît pas dans la traduction française du père Denis Guillaume.
- 73. Stichère de la litie des vêpres de la Rencontre du Seigneur dans le Temple, le 2 février, *M* 2, pp. 22-23.
- 74. *Ibid.*, p. 24.
- 75. Cathisme des matines de la Rencontre du Seigneur dans le Temple, *ibid.*, p. 26.

- 76. 3^e ode des matines, *ibid.*, p. 28.
- 77. 5^e ode, *ibid.*, p. 28.
- 78. 9^e ode des matines du 5^e dimanche du carême, *TC* 2, p. 322.
- 79. 5^e ode des matines de la Nativité de la Mère de Dieu, le 8 septembre, *M* 9, p. 102.
- 80. 4^èode du 2^e canon des matines de l'Entrée de la Mère de Dieu au Temple, le 21 novembre, *M II*, p. 239.
- 81. 3^e ode du l^e canon des matines de l'avant-fête de Noël, le 24 décembre, *M* 12, p. 291.
- 82. 9^e ode du 2^e canon des matines de Noël, *ibid.*, p. 346.
- 83. 3^e ode des complies de l'avant-fête de la Théophanie, le 5 janvier, *M 1*, p. 83.
- 84. Ikos des matines, ibid., p. 39.
- 85. Stichère des vêpres du dimanche de l'Orthodoxie, TC 1, p. 303.
- 86. Office de Colybes, vendredi soir de la lere semaine du carême, TC 1, p. 281.
- 87. Euchologe ou rituel de l'Église orthodoxe, Archim. Alexandre Nelidow et Antoine Nivère, trad., Le Bousquet d'Orb, France, Paix, 1979, p. 179.
- 88. E. DUCHESNE, Le Stoglav ou les Cent chapitres : recueil des décisions de l'assemblée ecclésiastique de Moscou 1551, Bibliothèque de l'Institut français de Petrograd 5, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, éd., 1920, p. 28; voir aussi M. ALPATOV, Histoire de l'art russe, A. Karvovski, trad., Paris, Flammarion, 1975, « Le XVI^e siècle », pp. 317-356.
- 89. *Ibid.*, p. 111.
- 90. *Ibid.*, p. 112.
- 91. *Ibid.*, p. 133.
- 92. *Ibid.*, p. 135.
- 93. *Ibid.*, p. 136.
- 94. Georg OSTROGORSKY, « Les décisions du Stoglav concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine » dans *Byzanz und Die Welt Der Slawen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 130.
- 95. *Ibid.*, p. 130.
- 96. *Ibid.*, p. 131.
- 97. *Ibid.*, p. 131.
- 98. Les actes du concile de Moscou 1666-1667, cité dans OUSPENSKY, pp. 345-348. Sur cette question, voir le chapitre « Le Grand Concile de Moscou et l'image de Dieu le Père » dans OUSPENSKY, pp. 345-386; ALPATOV, Histoire de l'art russe, pp. 357-390.
- 99. *Ibid.*, p. 360.
- 100. OSTROGORSKY, *op. cit.*, p. 140. 101. Henri LECLERCQ, « Images (Culte et Querelle des) » dans *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1920, (Vol. 7, 1^{re} moitié), col. 273, désormais *DACL*.
- 102. Louis BRÉHIER, L'art chrétien : son développement iconographique des origines à nos jours, Paris, Librairie Renouard, 1918, pp. 125-127, cité par

- LECLERCQ dans DACL, col. 273-274.
- 103. LECLERCQ, op. cit., col. 270.
- 104. GRUMEL, « Images... » dans *DTC*, col. 797-800.
- 105. MIQUEL dans *DS*, col. 1516.
- 106. M. DIDRON, *Iconographie chrétienne : Histoire de Dieu,* Paris, Imprimerie Royale, 1843, p. 183.
- 107. GRUMEL, op. cit., col. 839.
- 108. DIDRON, op. cit., pp. 148-150.
- 109. Pour la datation de Pansélinos, voir *The Painter's Manual*, note 2 pour page 2 à la fin du livre, p. 91.
- 110. DIDRON, op. cit., p. 155.
- 111. BULKIN, pp. 21 et 24.
- 112. LECLERCQ, op. cit., col. 201.
- 113. DIDRON, op. cil., pp. 159-160.
- 114. *Ibid.*, p. 178-179.
- 115. Ibid., p. 202.
- 116. *Ibid.*, pp. 182-183.
- 117. L. RÉAU, Iconographie de l'art chrétien II: Iconographie de la Bible I, Ancien Testament, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 22; voir Urbain VIII, « Lettre Sacrosancta », dans MENOZZI, op. cit., pp. 205-207.
- 118. *Ibid.*, p. 27.
- 119. « De l'Invocation de la Vénération et des Reliques, des Saints et des Saintes Images » dans Le Saint Concile de Trente, tome 2, Session 25, M. L'Abbé Dassance, trad., Paris, 1842, p. 293; MENOZZI, op. cit., pp. 189-192.
- 120. GRUMEL, op. cit., p. 812, cité dans BOSSUET, Culte des Images, tome I, Œuvres complètes, Paris, Bloud et Barrai, p. 71.
- 121. *Ibid.*, col. 785.
- 122. Sollicitudini Nostrae 32, dans MENOZZI, op. cit., p. 216. Voir François BCESPFLUG, Dieu dans l'Art, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984.
- 123. GRUMEL, *op. cit.*, col. 785; Synode de Pistoie, Extraits du « Décret sur la prière » et de la bulle de Pie VI, *Auctorem fidei*, cités dans MENOZZI, *op. cit.*, pp. 221-225.
- 124. MIQUEL, op. cit., col. 1516.
- 125. OUSPENSKY et LOSSKY, *op. cit.*, pp. 47-48. La traduction française est de l'auteur.
- 126. *Ibid.*, note 2, pp. 47-48.
- 127. BULKIN, op. cit., p. 39; voir aussi *The Painter's Manual*, notes 1 et 3 pour p. 39 à la fin du livre, p. 102.
- 128. *Ibid.*, p. 42; voir aussi *The Painter's Manual*, note 10 pour p. 42 à la fin du livre, p. 103.
- 129. *Ibid.*, p. 45; voir aussi *The Painter's Manual*, note 2 pour p. 45 à la fin du livre, p. 104.

- 130. *Ibid.*, p. 46; voir aussi *The Painter's Manual*, note 1 pour p. 46 à la fin du livre, p. 104.
- 131. *Ibid.*, p. 49; voir aussi *The Painter's Manual*, notes 6 et 9 pour p. 49 à la fin du livre, p. 105.
- 132. *Ibid.*, p. 157. Pour un commentaire sur cette scène, voir Georges DROBOT, *Icône de la Nativité*, Abbaye de Bellefontaine, 1975, (Spiritualité orientale 15), pp. 268-269.
- 133. Denys de FOURNA, Le Guide, p. 78.
- 134. *Ibid.*, p. 456.
- 135. *Ibid.*, p. 451.
- 136. André GRABAR, Les voies de la création en iconographie chrétienne, Paris, Flammarion, 1979, p. 103.
- 137. Walter LOWRIE, *Art in the Early Clzurch,* New York, W. W. Norton and Co., 1969, p. 72.
- 138. Grabar, Les voies..., p. 103. 139. Ibid., pp. 103-115.
- 140. Évangiles avec Peintures Byzantines du XI^e Siècle, Reproduction des 361 Miniatures du Manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale, H. Omont, éd., Imprimerie Berthaud Frères, 1908 (tome I & 2), pp. 6-7.
- 141. Nous trouvons la même méconnaissance dans l'interprétation d'un manuscrit arménien du XIVe siècle. À propos de deux images d'Adam et Ève dans le jardin d'Éden et un personnage nimbé d'une auréole cruciforme, évidemment le Christ, Mirzoyan dit : « Le peintre anonyme de Siunig choisit des thèmes vétérotestamentaires qui sont étroitement liés au Nouveau Testament. Dans toutes les scènes bibliques, Dieu le Père (sic) est représenté en image du Christ. Ce modèle iconographique. généralement admis dans l'art médiéval, s'explique par le fait que, pendant une longue période, l'Église interdisait la représentation de Dieu le Père. Les deux incarnations [?] de la Sainte Trinité, Dieu le Père et le Saint-Esprit, ne pouvaient être personnifiées en forme humaine. Seul Jésus Christ, avant vécu une vie terrestre, pouvait avoir une forme humaine. Nous avons ici l'explication du fait que les peintres peignaient Dieu le Père sous les traits du Christ, comme fit le peintre anonyme : ils se fondaient sur certains textes de l'Évangile tels que "Moi et le Père, nous sommes un" et "...celui qui me voit, voit aussi celui qui m'a envoyé". » Alvida MIRZOYAN, Grigor Tatevatsi Anonymous Painter of Syuniq, Yerevan, Sovetakan Grogh Publishing House, 1987, fig. 31 et 33, pp. 35-36.
- 142. R. C. GOLDSCHMIDT, *Paulinus' Churches at Nola*, Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1940; et l'article à paraître: Stéphane BIGHAM, « Paulin de Nole et Prudence et les images chrétiennes ».
- 143. A. HEIMANN, « L'Iconographie de la Trinité », *L'Art chrétien,* Paris, 1934, p. 140.
- 144. J. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of St. John Climacus*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1954, pp. 49-50.

- 145. S. A. PAPADOPOULOS, « Essai d'interprétation du Thème iconographique de la Paternité dans l'Art Byzantin » dans *Cahiers Archéologiques*, n° 18 (1968), p. 134.
- 146. H. GERSTINGER, « Uber Herkunft und Entwicklung der Anthropomorphen Byzantinisch-Slavischen Trinitats-darstellungen des Sogenanten Synthronoiund Paternitas-(Otéchestow) Typus » dans Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60 Gerburtstag, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1956, pp. 79 ss.
- 147. HEIMAN, op. cit., p. 40.
- 148. RÉAU, op. cit., pp. 25-26.
- 149. E. Mâle, *L'art religieux du XII*^e siècle en France, Paris, Librairie Armand Colin, 1953, pp. 182-185.
- 150. V. LEROQUAIS, *Le Bréviaire de Philippe le Bon,* Bruxelles, 1927, p. 121, cité dans HEIMANN, *op. cit.*, note 33, p. 55.
- 151. GERSTINGER, op. cit., pp. 79 ss,
- 152. *Ibid.*, p. 79.
- 153. HEIMANN, op. cit., p. 41.
- 154. PAPADOPOULOS, op. cit., p. 134.
- 155. HEIMANN, op. cit., p. 41.
- 156. E. KANTOROWICZ, «The Qunity of Winchester» dans *The Art Bulletin*, n° 29 (le 1mars 1947), pp. 72-85.
- 157. J. LASSUS, *The Early Christian and Byzantine World,* illustr. 84, Londres, Paul Hamlyn, 1967.
- 158. K. KALOKYRIS, *The Byzanatine Wall-Paintings of Crete,* New York, Red Dust, 1973, pp. 113-114.
- 159. KANTÔRWICZ, op. cit., notes 23 & 24, pp. 76-77.
- 160. PAPADOPOULOS, op. cit., note 79, p. 136.

ANNEXE

1. LA NOTICE SUR SAINT LAZARE L'ICONOGRAPHE

Saint Lazare devint moine et apprit l' art des icônes alors qu'il était encore très jeune. Il s'exerça à l'ascèse et à la continence, et pratiqua en particulier l'aumône, ce qui lui valut de recevoir le sacerdoce. Dès lors, il combattit toutes les hérésies. Ce faisant, il encourut beaucoup de peines et des souffrances inimaginables de la part des nestoriens, des adeptes d'Eutychès et de Dioscore, mais aussi des iconoclastes. Il fut envoyé en mission à l'ancienne Rome dans le but d'aider à la défense des dogmes des Pères et des Apôtres, ces dogmes étant alors combattus par les détracteurs des saintes icônes. De retour à Constantinople en grand honneur, il fut une nouvelle fois envoyé à Rome pour la même mission. En cours de route, les changements climatiques le rendirent malade. Il rendit l'âme à Dieu. Son saint corps fut quelque temps après transféré et déposé au monastère appelé Saint-Évadron.

Note : Il est mentionné, dans les actes conservés du VII^e concile œcuménique, que saint Lazare orna les murs d'icônes des saints anargyres [Côme et Damien]. Une femme, souffrant d'une maladie intestinale, gratta les fresques, but la substance recueillie avec de l'eau et fut ainsi guérie.

2. LA VIE DE SAINT ALIPY DE KIEV

Le saint père Alipy du monastère Petchersky apparut comme un imitateur inspiré de l'évangéliste du Seigneur, saint Luc. Ce saint homme, qui représentait miraculeusement sur les icônes les visages des saints, manifesta en même temps dans son âme de nombreuses vertus, étant aussi un quérisseur étonnant. Au temps du très-pieux prince Vsevolod Yaroslavovitch [1078-1093] de Kiev, auprès du saint higoumène Nikon, suivant le dessein de Dieu et le conseil inspiré par les saints Antoine et Théodose, vinrent au monastère Petchersky, de la ville de Constantinople, des iconographes grecs. Saint Alipy fut placé, par ses comme élève auprès de ces iconographes pour étudier la représentation iconographique. Travaillant avec eux, il fut témoin de l'admirable miracle, dont on parle dans le récit sur l'histoire de l'église du couvent, quand, pendant la décoration de l'autel, l'icône de la très-sainte Mère de Dieu s'imprima par elle-même sur le mur, s'illuminant comme un soleil, qu'une colombe s'échappa de sa bouche sainte et que, ayant longtemps tournoyé, cette colombe pénétra dans la bouche de l'icône du Sauveur. Dès cet instant, saint Alipy eut la révélation que l'Esprit Saint avait élu sa demeure dans l'église du monastère. Après que celle-ci fut décorée, saint Alipy reçut l'habit monastique des mains du saint higoumène Nikon, continuant à se perfectionner de plus en plus dans la peinture d'icônes. Peignant les traits physiques des saints, il sut, par la grâce de

Dieu, représenter, même dans les images matérielles, les vertus spirituelles de ces saints. Car il étudia l'art de la peinture d'icônes non pour amasser la richesse, mais pour développer ces vertus. Il peignait les icônes gratuitement pour tous : et pour l'higoumène et pour les frères. Le saint travailla surtout beaucoup à la restauration des icônes vétustes de l'église du couvent. S'il arrivait qu'il n'eût rien à faire, il s'occupait à prêter l'or et l'argent qui avaient été préparés pour les icônes; et envers ceux à qui il devait quelque chose, il s'acquittait en leur peignant des icônes. N'étant jamais inactif, par son amour du travail, il imitait les saints Pères du passé qui s'adonnaient au travail manuel ; il imitait aussi le prince des apôtres saint Paul qui avait dit : « Les mains que voici, vous le savez vous-mêmes, ont pourvu à mes besoins et à ceux de mes compagnons. » (Ac 20,34) Quand il arrivait à gagner quelque chose par ses travaux manuels, il divisait cette somme en trois parties. Il mettait de côté le premier lot pour les besoins de la peinture d'icônes ; le second, pour le distribuer aux nécessiteux ; le troisième pour les besoins du monastère. Ainsi agissait-il toujours, ne prenant de repos, ni nuit, ni jour, car la nuit il veillait, priait et se prosternait, et quand le jour commençait, il se mettait à son travail manuel en toute humilité, détachement, pureté, patience, avec ascèse, charité et pensée contemplative. Personne ne l'a jamais vu oisif; et comme il n'oubliait pas pour autant la pratique religieuse, l'higoumène du monastère fut heureux de voir qu'il pratiquait la vertu comme il pratiquait son art.

Ce saint iconographe, par son état angélique, fut alors digne de représenter en lui-même l'image du Fils consubstantiel du Père — le Christ Jésus, prêtre selon l'ordre de Melchisédech. Voyant tout ceci, l'higoumène, suivant son désir, le fit accéder au sacerdoce. Alors le saint, placé comme une veilleuse sur le chandelier, ou plutôt comme une icône dans le haut lieu de l'église, brilla en même temps des plus grandes vertus monacales et de la beauté sacerdotale. Il apparut dans cet état non seulement comme un exemple pour tous, mais comme un faiseur de miracles.

Et on ne peut omettre de mentionner ici quelques-uns de ses miracles. Parmi les riches habitants de Kiev, il se trouva un homme terrassé par une maladie, la lèpre. Il appliquait tous ses efforts à chercher l'aide des médecins, des magiciens, et s'adressait à tous même à des guérisseurs infidèles, mais ne reçut d'eux aucun soulagement. Sa maladie empirait. Alors, un de ses amis lui conseilla d'aller au monastère Petchersky et de prier les Pères de lui venir en aide. Il écouta distraitement ce conseil et partit presque à contrecœur. Quand il fut conduit devant l'higoumène, celui-ci demanda qu'on lui fasse boire de l'eau du puits de saint Théodose, et d'en enduire sa tête et son visage. Après cela, pourtant, le pus accumulé provoqua une terrible inflammation du corps du lépreux; une horrible puanteur commença à se dégager de lui, chassant tous ceux qui l'approchaient. Tout cela résulta de son manque de foi. Rentrant dans cet état chez lui, le lépreux commença à pleurer et à se lamenter. Il ne sortit pas

de chez lui pendant plusieurs jours, ayant honte de la puanteur qu'il dégageait. Il disait à ses amis : « La honte couvre mon visage et je deviens étranger à mes compagnons et aux fils de ma mère, car c'est dépourvu de foi que je suis allé chez les saints Pères Antoine et Théodose. » Dans cet état d'attrition et de malheur, il attendait chaque jour sa mort. Mais voilà qu'un jour, il revint à lui et pensa à confesser tous ses péchés. Pour cela, il alla au monastère Petchersky. mais cette fois pour se confesser devant le Père Alipy. Le saint lui dit : « Tu as bien agi, mon Fils, en confessant à Dieu tes péchés face à mon indignité, car c'est ainsi que le prophète témoigne de lui-même en s'adressant au Seigneur disant : "Je confesserai contre moi mon iniquité au Seigneur et toi, tu as remis l'impiété de mon cœur". » (Ps 31,5) L'ayant longtemps instruit sur le salut de l'âme et prenant de la peinture d'icônes, il en décora le visage du lépreux, enduisant les escarres purulentes. Ensuite, il l'emmena à l'église, le fit communier à la Sainte Eucharistie et lui ordonna de se laver avec l'eau avec laquelle les prêtres se lavent d'habitude après la communion. Miraculeusement, les escarres tombèrent à l'instant du visage du lépreux qui retrouva sa beauté première. Par ce miracle, le saint Père Alipy se rendit semblable au Christ car, comme le Christ guérit le lépreux, lui ordonnant de se montrer aux prêtres et d'apporter une offrande pour sa purification, de même le saint ordonna à son lépreux de se montrer aux personnes de rang sacerdotal et d'apporter une offrande, dont parle le prophète : « Que rendrai-je au Seigneur, pour tout ce qu'il m'a donné? Je prendrai la coupe du salut, et j'invoquerai le Nom du Seigneur. » (Ps 115, 3-4) Rappelons-nous maintenant cette offrande, car l'arrière-petit-fils du lépreux, pour la purification de celui-ci, couvrît d'une « armure » (oklad) dorée le ciborium (dais) au-dessus du saint autel de l'église Petchersky. Le saint révéla encore plus sa ressemblance au Christ qui avait guéri l'aveugle-né : comme le Christ quérit celui dont il avait avant enduit les yeux de sa salive, et qu'il avait ensuite envoyé se laver dans la piscine de Siloé, de même le saint enduisit d'abord les escarres du lépreux avec la peinture d'icône, lui enjoignant ensuite de se laver avec l'eau avec laquelle les prêtres se lavent après la communion. Ainsi il le guérit en même temps de la lèpre et de la cécité spirituelle. Tous ceux qui étaient venus de la ville au monastère avec le lépreux s'étonnèrent beaucoup de cette guérison, mais saint Alipy leur dit ceci :

Frères, prêtez l'oreille à ce qui a été dit : « Nul ne peut servir deux maîtres » (Mt 6,24), car cet homme qui était avant enchaîné par l'ennemi au charme du péché venait après ici vers Dieu, suivant le conseil de l'ennemi, désespérant d'être sauvé et n'ayant pas la foi en Dieu, le seul Sauveur. C'est pour cela que sa maladie a empiré et l'a attaqué violemment, à cause de son incroyance, car le Seigneur a dit : « Demandez, mais avec foi, et cela vous sera accordé ». Et maintenant que le lépreux, s'étant converti et ayant apporté pour son péché d'incroyance sa pénitence à Dieu, m'a obéi, Dieu, prodigue de sa grâce, le guérit.

Entendant cela, les gens le saluèrent et partirent avec le lépreux glorifiant Dieu et sa Mère, de même que les saints Pères Antoine et Théodose et leur disciple notre Père Alipy, à propos duquel on disait : « Il est en vérité le nouvel Élysée, qui, comme celui-ci de jadis, guérit de la peste le Syrien Naamân. »

Dans la même ville de Kiev, il y avait un autre homme pieux qui fit construire une église et voulut l'orner de sept grandes icônes. Il donna pour cela une certaine quantité du métal précieux, l'argent, à deux moines du monastère Petchersky qu'il connaissait ; il leur donna aussi des planches comme support d'icônes, les priant de demander conseil, au sujet de leur exécution, au moine Alipy. Mais ces moines, n'en disant rien à Alipy, cachèrent l'argent chez eux. Quelque temps passa; le commanditaire envoya quelqu'un auprès des moines pour s'enquérir s'ils avaient exécuté la commande. Ils répondirent alors qu'Alipy demandait plus d'argent. Le commanditaire en envoya, mais les moines le cachèrent aussi. Les moines sans scrupule, calomniant le saint, vinrent de nouveau chez cet homme, disant qu'Alipy demandait encore la même quantité d'argent qu'avant. L'homme pieux leur en donna une troisième fois, disant ceci : « Je veux avoir des prières et des bénédictions de l'œuvre de ses mains ». Alipy ne savait toujours rien de la malhonnêteté des moines. Enfin le commanditaire fit de nouveau demander aux moines si les icônes étaient peintes. Ceux-ci, ne sachant que répondre, lui firent savoir qu'Alipy, ayant pris une quantité trois fois supérieure d'argent, refusait catégoriquement de peindre les icônes. Alors cet homme pieux vint au monastère Petchersky avec un groupe armé important et, s'adressant au saint higoumène Nikon, lui raconta la soi-disant action malhonnête d'Alipy. L'higoumène fit demander le saint et lui dit : « Pourquoi, Frère, es-tu tombé dans une telle malhonnêteté? Cet homme t'a prié beaucoup de fois, t'a donné de l'argent, autant que tu voulais. Mais toi, ayant fait une promesse et ayant pris tant d'argent, tu n'as peint aucune icône. Frère, qu'est-ce que cela veut dire ? Je sais que tu as déjà peint quelquefois des icônes gratuitement. » Alipy lui répondit : « Père, très juste! Ta sainteté sait que je n'ai jamais été paresseux pour ce travail; en ce moment, je ne sais pas de quoi tu parles. » L'higoumène lui répéta de nouveau qu'il aurait pris une somme triple de l'ordinaire pour peindre sept icônes et que jusqu'à présent il ne les a pas peintes. Et pour le prendre en flagrant délit, il demanda immédiatement de faire apporter les planches pour les trois icônes. La veille, ces planches, qui ne portaient aucune trace de peinture, avaient été vues dans une pièce du monastère. L'higoumène fit aussi venir les deux moines, par les soins desquels l'argent aurait été remis au saint. Les moines furent mandés comme témoins contre Alipy. Ceux qui furent envoyés prendre les planches virent à la place de celles-ci des icônes peintes avec un grand art. Ils les apportèrent à l'higoumène et aux gens rassemblés. Tous furent saisis devant le prodige et, tous tremblant, se prosternèrent jusqu'à terre devant ces œuvres non-faites-de-main-d'homme : les icônes du Seigneur, de sa trèspure Mère et de ses saints. Après vinrent les deux moines qui avaient calomnié Alipy et, ne sachant rien du miracle qui venait d'avoir lieu, ils commencèrent à

attaquer le saint, disant qu'il avait pris trois fois plus d'argent que prévu, sans avoir peint les icônes. Écoutant cette attaque, tous ceux qui étaient là montrèrent aux moines les icônes, en disant : « Voilà ces icônes ; elles sont peintes par Dieu Lui-Même, témoignant ainsi de l'innocence d'Alipy. » Immédiatement après, les moines furent condamnés par l'higoumène pour leur délit de mensonge et furent chassés du monastère. Leur haine, pourtant, ils ne l'abandonnèrent pas, et commencèrent à répandre des médisances sur Alipy, persuadant tous les gens de la ville que c'est eux qui avaient peint les icônes. Ils disaient aussi que leur maître, le moine Alipy, ne voulant pas les payer et les privant de leur gagne-pain, avait inventé ce mensonge au sujet des icônes qui auraient été peintes par Dieu Lui-Même, ce qui le disculpait. Ils essayèrent ainsi de disposer le peuple contre ces icônes. Bien que le peuple prêtât foi aux médisances des moines contre saint Alipy, Dieu — qui glorifie ses saints, comme II l'a dit Lui-Même dans l'Évangile, une ville ne peut se cacher si elle est construite sur la montagne et personne n'allume une lampe pour la mettre sous le boisseau, mais bien sur le lampadaire pour que tous voient la clarté — ne voulut pas tenir cachés les actes hautement vertueux de ce juste. D'ailleurs, le miracle des trois icônes, qui sauva le saint, fut connu même du prince Vladimir Monomach [1113-1125] et fut authentifié par l'événement suivant.

Il arriva que, par permission divine, un incendie détruisit tout le quartier du Podol à Kiev. L'église, dans laquelle étaient conservées les icônes, brûla. Pourtant, après l'incendie, les icônes furent retrouvées intactes. Le prince, l'ayant appris, vint lui-même admirer un tel miracle; voyant les icônes demeurées intactes, et apprenant qu'elles avaient été peintes en une nuit par l'action divine, en vue d'innocenter saint Alipy, Vladimir Monomach glorifia Dieu qui avait permis un tel miracle pour le saint. Le prince, prenant une des trois icônes, celle de la trèssainte Mère de Dieu, l'envoya dans la ville de Rostov, pour l'église de pierre qu'il y avait fait construire. Il arriva que le bâtiment de l'église s'écroula; l'icône, par contre, resta sans dommages. Elle fut alors transportée dans une église en bois; mais celle-ci brûla bientôt à son tour. L'icône, encore une fois, resta intacte, sans porter aucune trace de l'action des flammes. Tout cela authentifiait la vie vertueuse de saint Alipy, pour lequel les icônes non-faites-de-main-d'homme furent divinement peintes.

Racontons maintenant l'histoire relatant le miracle associé au décès du saint et comment cet homme, peintre miraculeux des icônes, passa d'une forme de vie temporelle à celle d'une vie éternelle. Il arriva qu'un homme pieux demanda à Alipy de peindre une icône locale, c'est-à-dire pour la première rangée de l'iconostase, de la Dormition de la très-sainte Mère de Dieu, le suppliant de l'achever pour la fête de la Dormition [le 15 août]. À peine quelques jours après, Alipy tomba malade et, approchant de sa propre « dormition », ou mort, ne put accomplir ce que l'on espérait de lui, et l'icône resta inachevée. L'homme qui l'avait commandée devint plein d'amertume et de colère contre le saint, mais

Alipy lui dit: « Mon fils! Ne t'attriste pas en venant me trouver; mais adresse vers Dieu ton angoisse et II accomplira ton désir : l'icône, le jour de sa fête se trouvera à sa place. » L'homme crut aux paroles du saint et retourna à sa maison, joyeux. Mais revenant de nouveau à la veille de la fête de la très-sainte Mère de Dieu, il vit l'icône inachevée, tandis que l'état du saint empirait. Il se mit alors à lui faire des reproches : « Pourquoi ne m'as-tu pas mis au courant de ta maladie, j'aurais pu demander à quelqu'un d'autre de peindre l'icône, pour que la fête soit lumineuse et pieuse, et toi tu m'as couvert de honte. » Le saint lui répondit avec douceur : « Mon fils, l'ai-je fait par paresse ? Rappelle-toi que Dieu a le pouvoir, avec une seule parole, de peindre l'icône de sa Mère, car je quitte déjà ce monde, comme me l'a annoncé le Seigneur, et toi je ne te laisserai pas dans l'angoisse. » L'homme partit très attristé. Mais voilà qu'après son départ, un jeune homme lumineux entra chez le saint et se mit à peindre l'icône. Alipy, pensant que le commanditaire fâché contre lui avait envoyé un autre peintre, se mit à douter de ses capacités d'iconographe. Mais la rapidité et la beauté de l'exécution lui montrèrent que le peintre était un ange. Car, tantôt posant les feuilles d'or sur l'icône, tantôt broyant les différentes couleurs sur la pierre et s'en servant ensuite pour peindre, l'inconnu exécuta en trois heures une merveilleuse icône. Il dit ensuite au saint : « Père, que manque-t-il encore ici et en quoi je n'ai pas réussi? » Le saint lui répondit : « Ce que tu as fait est très bien. Dieu t'a aidé pour exprimer la beauté divine ; c'est même Dieu Lui-Même qui a exécuté ceci. » Quand vint le soir, ce peintre, avec l'icône, devint invisible. Le commanditaire resta angoissé toute la nuit, croyant que l'icône ne serait pas prête pour la fête. Au matin, il se leva et se dirigea vers l'église pour pleurer là-bas sur sa faute qui n'avait pas permis que l'église soit honorée d'avoir l'icône pour la fête de la Dormition. Mais voilà qu'ouvrant le portail, il vit tout à coup l'icône, éblouissante de beauté, à la place qui lui était dévolue. Alors, il tomba à terre pensant que c'était une apparition. Mais se soulevant un peu pour mieux l'examiner, il se rendit compte que c'était bien l'icône. À ce moment, tout tremblant d'émotion et d'épouvante, il se rappela les paroles de saint Alipy qui disait que l'icône serait terminée pour sa fête. Plein d'allégresse, il retourna chez lui et annonça à sa maisonnée ce miracle. Eux se dépêchèrent de courir à l'église avec cierges et encensoirs et, voyant l'icône brillant comme un soleil, tombèrent à terre, se prosternèrent devant elle et exprimèrent leur joie en la baisant.

Après cela, cet homme pieux vint chez l'higoumène et lui raconta le miracle de l'icône. Alors tous ensemble allèrent visiter saint Alipy. Celui-ci était sur le point de quitter ce monde. L'higoumène lui demanda : « Père, comment et par qui fut peinte l'icône pour cet homme ? » Le saint leur raconta tout ce qu'il avait vu, disant que l'ange l'avait peinte et que maintenant « il se tient devant moi, prêt à m'emmener avec lui ». Ayant prononcé ces paroles, le saint remit son esprit dans les mains du Seigneur le 17^e jour du mois d'août. Les frères, ayant lavé son corps, l'apportèrent à l'église et, ayant chanté l'office de circonstance, le déposèrent dans la grotte de saint Antoine. Ainsi, ce saint et miraculeux

iconographe orna la terre et les cieux. Les cieux parce qu'il y accéda avec une âme vertueuse, et la terre par son corps très pur.

3. L'ARRIVÉE DES ICONOGRAPHES GRECS À KIEV

À une certaine époque, plusieurs iconographes grecs, venant de Constantinople, arrivèrent au monastère des Grottes et commencèrent à se lamenter :

Amenez ici devant nous les hommes qui nous ont engagés. Nous voulons faire une enquête. Ils nous ont engagés pour embellir une petite église et nous avons conclu une entente devant témoins. Cette église-ci est très grande. Reprenez l'or que nous avons reçu comme rémunération et nous rentrerons à Constantinople.

L'higoumène Nikon ne comprit pas de quoi ils parlaient et leur demanda : « Qui étaient ceux qui ont conclu cette entente avec vous ? »

Alors, les Grecs décrivirent les hommes, les nommant Antoine et Théodose, mais l'higoumène leur répondit : « Mes enfants, il est impossible de les amener devant vous, car ils ont quitté ce monde il y a dix ans. Ils continuent, par contre, de prier sans cesse pour nous ; ils défendent résolument cette église ; ils veillent au bienêtre de ce monastère, et ils protègent tous ceux qui y demeurent. »

En entendant ces paroles, les Grecs s'étonnèrent grandement. Néanmoins, ils amenèrent auprès de l'higoumène de nombreux marchands, grecs et abkhazes, qui les avaient accompagnés de Constantinople à Kiev. Les iconographes déclarèrent :

Nous avons fait l'entente et accepté l'or comme paiement de la part de ceux qui nous ont engagés, en présence de ces marchands-ci. Mais, Père Higoumène, puisque vous refusez de faire venir devant nous les hommes qui nous ont donné la commande, ou puisque vous ne pouvez pas les amener ici, montrez-nous alors les images de ceux-là afin que nos témoins puissent les voir.

Lorsque l'higoumène leur fit venir les icônes des saints Antoine et Théodose, les Grecs et les Abkhazes, en les voyant, se prosternèrent profondément et dirent : « En vérité, voici leur image! Et nous croyons que même après leur mort, ils vivent toujours et peuvent protéger, sauver et secourir ceux qui leur demandent de l'aide. » Ils décidèrent donc de donner en présent la mosaïque qu'ils avaient apportée avec eux de Constantinople. Ils avaient l'intention de la vendre mais, après cette expérience, ils préférèrent la donner pour embellir l'autel.

Les iconographes commencèrent alors à confesser leurs péchés :

En arrivant en bateau à la ville de Kanev sur le fleuve Dniepr, nous avons eu la vision d'une montagne sur laquelle se trouvait une grande église. Nous avons interrogé d'autres voyageurs : « Quelle église est-ce ? » Ils ont répondu : « C'est l'église du monastère des Grottes où vous allez peindre des icônes. » Nous nous sommes fâchés, nous avons résolu de rebrousser chemin et nous avons commencé à descendre le fleuve. Pourtant, cette nuit même, un terrible orage s'est abattu sur le fleuve et, à notre réveil le lendemain matin, nous avons appris que nous étions au village de Tripole, en amont, et qu'une certaine force nous attirait toujours vers l'amont. C'était avec grande difficulté que nous sommes arrivés à retenir le bateau. Nous y avons passé toute la journée en essayant de comprendre la signification de cet événement, car, pendant une nuit, sans avoir ramé, nous avons couvert une distance qui normalement nécessite trois jours.

La nuit suivante, nous avons eu la même vision de l'église dans laquelle il y avait une icône de la Sainte Vierge. De cette icône est sortie une voix disant : « Hommes ! Pourquoi êtes-vous inquiets ? Pourquoi ne vous soumettez-vous pas à ma volonté et à celle de mon Fils ? Si vous n'obéissez pas et si vous essayez de prendre la fuite, vous et votre bateau serez enlevés d'ici et placés dans l'église. Sachez également que vous ne quitterez jamais le monastère ; vous y serez tonsurés et y terminerez vos jours. Dieu, pourtant, vous accordera sa miséricorde dans la vie éternelle en considération des bâtisseurs du monastère, les higoumènes Antoine et Théodose. » Le lendemain, en nous éveillant, nous avons essayé une deuxième fois de nous évader et avons fait le grand effort de ramer en aval, mais le bateau montait sans cesse vers l'amont, de sa propre force. Finalement, il a touché terre au-dessous du monastère.

Après avoir terminé leur histoire, les Grecs et les moines glorifièrent Dieu, l'icône miraculeuse de sa très-pure Mère et les saints Pères Antoine et Théodose. Et en vérité, les iconographes grecs devinrent moines, terminant leurs jours au monastère des Grottes. À leur mort, ils se firent enterrer près de l'autel, et leurs robes y sont toujours suspendues ; les autres moines préservèrent leurs livres dans le monastère. Ces derniers ainsi que les robes servent à rappeler ce miracle.

4. LA VIE DE SAINT PIERRE DE MOSCOU

Monseigneur Pierre naquit en 1260 dans une notable famille de boyards en Volhynie. Avant sa naissance, sa mère vit en rêve qu'elle tenait dans ses mains un agneau et qu'entre ses cornes poussait un arbre couvert de fruits, de fleurs et de bougies allumées. Lorsqu'il fut âgé de sept ans, l'enfant commença à apprendre à lire et à écrire, d'abord sans succès jusqu'à ce que, dans un rêve,

un inconnu ait touché sa bouche. Après cela, il commença à bien apprendre.

À 12 ans, le futur évêque entra au monastère. Il se laissait guider par *l'Échelle* de saint Jean et il s'appliquait tout spécialement à l'humilité et à l'obéissance. Le début de sa carrière monastique fut très difficile. Il accomplissait de durs travaux à la cuisine, travaillait la terre, lavait les haires des moines. En même temps, il étudiait l'iconographie.

Après suffisamment d'épreuves, son directeur de conscience lui donna sa bénédiction pour qu'il aille vivre dans le silence au bord de la rivière Rat où il fonda le monastère de la Transfiguration.

Ce monastère reçut la visite du métropolite de toute la Russie, Maxime (le 6 décembre) et père Pierre lui fit don d'une icône de la Vierge peinte par lui, surnommée Petrovskaïa, qui s'est conservée jusqu'à nos jours dans la cathédrale de la Dormition à Moscou. D'autres icônes peintes par lui se sont également conservées.

À la mort du métropolite Maxime, la question se posa à savoir qui serait le métropolite de la Russie. Le prince Yuri Lvovitch de Galicie-Volhynie envoya à Constantinople son candidat père Pierre du monastère de Rat tandis que le grand prince de Tver et de Vladimir y envoya un prêtre de Tver, Guérontie. Père Pierre arriva le premier tandis que père Guérontie fut retardé par une tempête. La Théotokos lui apparut pendant la tempête et lui dit que Pierre devait être le métropolite de toute la Russie. La même annonce fut aussi faite au patriarche Athanase. Le métropolite Pierre reçut le titre de métropolite de Kiev, mais Kiev était alors en ruine et, tout comme son prédécesseur, il transféra son siège à Vladimir.

Dès le début du service à ce poste, Mgr Pierre eut à supporter de grands chagrins : dans le Nord, on n'était pas content de ce qu'un prêtre du Sud de la Russie soit consacré et l'on lança de lourdes accusations contre lui. L'affaire fut examinée en concile et se termina par l'acquittement complet du nouveau métropolite alors que ses ennemis furent couverts de honte. Mais Mgr Pierre se tourna vers eux avec tant d'amour qu'il conquit tout de suite le respect universel.

Humble et doux en ce qui le concernait personnellement, Mgr Pierre était strict dans l'administration de l'Église. Pour le bien de ses ouailles, il entreprit un grand voyage à travers toute la Russie; il alla aussi dans la Horde d'Or où il obtint divers privilèges pour le clergé. À cette époque, l'islam commençait à se répandre parmi les Tatares païens: le khan Ouzbek lui-même prit cette religion. L' un des propagateurs de l' islam qui disait qu'il était un Seide, c'est-à-dire un descendant de Mahomet, apparut parmi les Russes. Mgr Pierre intervint personnellement contre lui et eut raison de lui par la force de ses paroles.

Les querelles entre les princes étaient ce qui le désolait le plus. Il tâchait de les pacifier de toutes les manières. Une fois alors qu'il était à Briansk dans ce but, il faillit être tué. Mais ce qui l'affligeait le plus était le différend entre le grand prince Michel Yaroslavovitch de Tver (le 22 novembre) et son neveu le prince Georges Danilovitch de Moscou dont les intrigues firent perdre son titre au grand prince qui fut lui-même tué.

Cependant, dans sa vision, le prélat sentait que ce serait Moscou qui ferait l'unité de la Russie. Ballait souvent visiter cette petite ville qui était encore sans importance. Le prince local Georges Danilovitch s'absentait souvent et confiait alors le gouvernement à son frère le prince Ivan que, pour son amour des pauvres, le peuple surnomma Kalita (sac en cuir où l'on mettait l'argent). Le métropolite Pierre se lia beaucoup avec ce prince et discutait souvent avec lui des affaires d'Église et de l'avenir de Moscou. Il prédit aussi la grandeur future de son peuple.

Il voulait transférer son siège à Moscou où le prince Ivan avait fait construire une maison pour ses séjours temporaires mais, pour cela, il fallait d'abord ériger une cathédrale et, sur l'avis du métropolite, les fondations de la cathédrale de la Dormition furent posées dans le Kremlin de Moscou en 1326. À sa base, près de l'autel, le prélat fit installer son propre tombeau.

Après cela, le prince Ivan vit en rêve une montagne d'une hauteur exceptionnelle, couverte de neige. La neige fondit vite après quoi la montagne aussi disparut. Le prélat expliqua au prince que la neige qui fondait annonçait sa mort prochaine tandis que la montagne représentait le prince lui-même. Le prélat reçut aussi une révélation céleste concernant sa fin prochaine, mais on ignore quelle était cette révélation.

Bientôt, il mourut en prière au moment des vêpres du 21 décembre 1326. Le prince n'était pas en ville à ce moment. Lorsqu'il revint, les prêtres transportèrent le corps du défunt dans la cathédrale de la Dormition où il fut enterré avec un grand afflux de la population. Au moment de cette procession, un chrétien d'une autre dénomination vit que le prélat était assis dans son tombeau et bénissait le peuple des deux côtés. Les guérisons commencèrent tout de suite.

Un an plus tard, en 1327, la cathédrale de la Dormition fut terminée et consacrée. Le nouveau métropolite Théognoste était fidèle en tout à la mémoire et aux instructions du défunt. Il resta vivre à Moscou priant incessamment à son tombeau et fut lui-même témoin de nombreux miracles. Il fit un rapport de tout cela au patriarche œcuménique et reçut l'ordre d'ajouter le nouveau thaumaturge au calendrier des saints. Trois fois, il se révéla que les saintes reliques de Mgr Pierre furent préservées de la corruption : en 1382, lors de l'invasion du khan

Tokhtamych, quand son tombeau fut exposé aux flammes; en 1477, lorsque les murs de la cathédrale s'effondrèrent; et en 1479, lorsque la cathédrale de la Dormition fut érigée de nouveau dans son état actuel par l'architecte italien Aristote Fioraventi.

On a conservé deux des enseignements de Mgr Pierre, adressés à ses ouailles concernant leur vie de famille. La Vie de Mgr Pierre fut écrite par le très-révérend Prochore, évêque de Rostov, qui fut intronisé par le prélat lui-même, ainsi que par le saint métropolite Cyprien. Sa mémoire est célébrée le 21 décembre et le 24 août.

5. LA LETTRE D'ÉPIPHANE LE SAGE SUR THÉOPHANE LE GREC

Dans le passé, vous [Cyrille] avez vu l'église de Hagia Sophia à Constantinople comme elle est peinte dans mon livre, c'est-à-dire les évangiles, appelés en grec tetraevangelion et en notre langue russe cetveroblagovestie. Comment cet édifice se trouve-t-il peint dans mon livre ? Voici l'histoire.

Lorsque je demeurais à Moscou, il y vivait aussi un sage très célèbre, un philosophe doué d'une grande intelligence, Théophane le Grec. Il était connu pour ses enluminures ainsi que pour les excellentes images religieuses qu'il a peintes lui-même dans plus de 40 églises en pierre à Constantinople, à Chalcédoine, à Galata, à Kaffa, à Novgorod la Grande et à Nijni-Novgorod. À Moscou, il a peint trois églises : celles de l'Annonciation de la sainte Mère de Dieu et de saint Michel ainsi qu'une autre. Dans l'église de saint Michel, sur un mur, il a peint en couleurs toutes les particularités d'une ville. Sur un mur de pierre chez le prince Vladimir Andréevitch, il a peint une vue de Moscou. Il a peint le palais du grand prince en se servant d'une merveilleuse technique de peinture, bien qu'elle soit antérieurement inconnue. Et finalement, il a peint l'Arbre de Jessé et l'Apocalypse dans l'église en pierre de la sainte Annonciation. Pendant qu'il dessinait et peignait toutes ces choses, personne ne l'a jamais vu regarder des modèles, comme font certains de nos peintres qui, à cause de leur manque de confiance, se penchent constamment sur leurs dessins et laissent promener les yeux çà et là. Au lieu de peindre avec des couleurs, nos peintres fixent le regard sur les esquisses. Théophane, par contre, semblait peindre avec ses mains pendant que ses pieds se déplacaient sans cesse. En même temps, il conversait avec des visiteurs ; ses pensées restaient attachées à des choses lointaines et spirituelles ; et ses yeux charnels contemplaient la beauté céleste. Ce merveilleux homme de grande renommée avait un profond amour pour ma médiocre personne de sorte que moi, humble et insensé que je suis, j'osais le visiter souvent, car j'aimais bien lui parler.

Tous ceux qui ont jamais eu une conversation avec lui, qu'elle soit courte ou longue, ne pouvaient que s'étonner de son intelligence, de ses paroles, de son

esprit vif. Lorsque je me suis aperçu qu'il m'aimait, qu'il ne me détestait pas, j'ai ajouté de l'effronterie à mon audace et je lui ai demandé ceci :

Votre Sagesse, je vous demande de peindre pour moi une image en couleurs de la grande église de Haghia Sophia à Constantinople, celle qu'a fait construire l'éminent empereur Justinien, l'émule du sage Salomon. Certaines personnes racontent que, quant à son excellence et à sa grandeur, cette église ressemble au Kremlin de Moscou, tant la circonférence de l'édifice est grande quand on en fait le tour. Si un étranger y entre, désirant se promener sans guide, il ne peut trouver de sortie et, quelque intelligent qu'il soit, il se perd à cause du grand nombre de colonnes et de colonnades, de montées et de descentes ; à cause de tant de passages, de corridors, de salles, de chapelles, de salles de trésor, d'escaliers, de sépulcres ; pour ne rien dire des innombrables divisions, annexes, fenêtres, passages, portes, entrées, sorties et piliers de pierre. Veuillez me dessiner Justinien à cheval, tenant dans sa main droite une pomme d'airain qui est, dit-on, si grande et volumineuse qu'elle peut contenir deux seaux et demi d'eau. Veuillez me représenter, s'il vous plaît, toutes ces choses sur une feuille d'un livre afin que je puisse la mettre au début de mon livre et, en me rappelant votre travail et en contemplant une telle église, je puisse m'imaginer à Constantinople.

Étant un homme très sage, il m'a répondu sagement :

Il est aussi impossible pour vous d'obtenir une telle image que pour moi de la dessiner. Mais puisque vous êtes si insistant, je vous dessinerai une petite partie, même pas une partie, un centième plutôt : quelque chose de petit qui représente quelque chose de grand. Et grâce à ma représentation de peu de valeur, vous pourrez imaginer et comprendre l'immensité du reste.

Parlant ainsi et prenant un pinceau et une feuille, il a rapidement dessiné l'image d'une église semblable à celle qui est à Constantinople et il me l'a donnée. Les autres iconographes de Moscou ont énormément profité de cette feuille parce que beaucoup d'entre eux l'ont copiée en rivalisant les uns avec les autres pour l'avoir et en la passant des uns aux autres. Et finalement, moi aussi, en tant que peintre, je me suis permis de la peindre en quatre formes différentes, en en insérant une à quatre endroits : 1) au début de l'évangile de Matthieu où j'ai placé le pilier de Justinien et l'image de l'évangéliste Matthieu ; 2) l'église au début de l'évangile de Marc ; 3) la même image au début de l'évangile de Luc ; 4) au début de saint Jean.

J'ai peint quatre églises et quatre évangélistes que vous avez vus vous-même lorsque je me suis enfui de Tver, par peur de l'attaque d'Édigü, l'émir de la Horde d'Or [1408-1409] et quand je me reposais de mes tribulations chez vous. Je me suis lamenté auprès de vous et vous ai montré tous les livres que j'avais sauvés

de la destruction. C'est alors que vous avez vu l'église telle qu'elle était peinte, et six ans plus tard, pendant l'hiver de l'année passée, vous m'avez rappelé l'incident, selon votre gentillesse. Amen.

6. LA VIE DE SAINT ANDRÉ ROUBLEV

[Note : Les chiffres entre parenthèses renvoient à la bibliographie des textes russes placée à la fin de cette section.]

Les sources bibliographiques concernant saint André Roublev sont très peu nombreuses. Il en existe dans les œuvres suivantes :

- 1) le descriptif, succinct mais important, de *La vie et les œuvres du vénérable Nikon* (1, p. 138) ;
- 2) la Réponse aux sceptiques de saint Joseph de Volokolamsk (2) ;
- 3) la Relation des saints iconographes (3, pp. 379-380), œuvre datant de la fin du XVI^e, début du XVII^e siècle ;
- 4) les références notées dans les chroniques (4, pp. 206-225) ;
- 5) une entrée bibliographique concernant la tombe de saint André Roublev (5, p. 57);
- 6) des mentions dans le calendrier liturgique mensuel (5, pp. 35-48).

Les informations concernant saint André Roublev dans les sources bibliographiques ci-dessus ne sont en réalité que des notes brèves d'un caractère général ou bien des mentions particulières. En fait, il n'existe pas de chronique descriptive de la vie et des œuvres de ce saint. Cependant, la reconnaissance de sa sainteté apparaît comme une évidence à la lecture de ces sources.

Les œuvres de saint André — ses icônes et ses décorations d'églises — représentent un complément important aux informations peu nombreuses énumérées ci-dessus. Selon les dispositions bien connues du VII^e Concile œcuménique, l'Église orthodoxe vénère l'image « comme ayant la même importance que la Croix et l'Évangile ». De ce fait, la création d'une icône représente un haut fait spirituel de témoignage de piété, qui suppose une intervention bienfaisante du ciel. Un ensemble de hauts faits spirituels peut se transformer en sainteté. Il existe donc, dans la hiérarchie des grades de la sainteté de l'Église orthodoxe, un *tchin*, un rang particulier, celui des saints peintres d'icônes.

Le premier des iconographes reconnus est le saint apôtre et évangéliste Luc qui, selon la tradition, est le premier à avoir peint l'icône de la très-sainte Mère de Dieu. L'Église russe a canonisé également comme saints iconographes saint Alipy du monastère Petchersky de Kiev, le vénérable Denys de Glouchitsa et

enfin le plus grand des peintres d'icônes russes, saint André Roublev.

Les œuvres les plus importantes de saint André Roublev sont les suivantes :

- 1) l'iconostase et les peintures murales de la cathédrale de l'Annonciation dans le Kremlin de Moscou (peintes en 1405) ;
- 2) les peintures murales et l'iconostase de la cathédrale de la Dormition de la ville de Vladimir (peintes en 1408) ;
- 3) l'icône de la *Vierge de Vladimir* dans la cathédrale de la Dormition de la ville de Vladimir :
- 4) les peintures murales et l'iconostase de la cathédrale de la Dormition de la ville de Zvenigorod (fin du XIV^e siècle, début du XV^e siècle) ;
- 5) l'ensemble de la rangée d'icônes, le *tchin*, de la Déisis de l'iconostase de la cathédrale de la Nativité de la Vierge du monastère Savvin-Storojevski (début du XV^e siècle) ;
- 6) les peintures murales et l'iconostase de la cathédrale de la Trinité du monastère de la Trinité-Saint-Serge (peintes durant les années 20 du XV^e siècle);
- 7) l'icône de la Sainte Trinité de la même cathédrale ;
- 8) les peintures murales de la cathédrale du Christ Sauveur du monastère Spasso-Andronikov à Moscou (peintes durant le début des années 20 du XV^e siècle).

La plupart de ces œuvres ont été le fruit d'une collaboration avec d'autres maîtres iconographes et ont été exécutées dans un esprit d'unité fraternelle chrétienne et de témoignage spirituel héroïque et désintéressé. L'ensemble de ces œuvres porte une empreinte indéniable de sainteté que nous attribuons en tout premier lieu à saint André, d'après les connaissances que nous avons de lui et de ses compagnons dans la foi et les œuvres.

De toutes ses œuvres, l'icône de la Sainte Trinité est la plus célèbre et, de l'avis unanime de tous les spécialistes, attribuée à lui seul. Il ne fait aucun doute que saint André Roublev ait exécuté beaucoup plus d'icônes et de peintures murales que celles qui ont été énumérées plus haut, mais aucun témoignage concernant d'autres œuvres n'est parvenu jusqu'à nous.

Les données historiques concernant le vénérable André Roublev sont très peu nombreuses. Nous ne savons rien de ses origines. L'existence de son surnom, Roublev, pourrait peut-être nous éclairer, car ce surnom lui resta attaché durant sa vie monastique : il semblerait que le nom de Roublev ait été un surnom de lignée, c'est-à-dire un nom de famille et, de plus, avec une terminaison caractéristique d'un nom de famille russe. Aux XIV^e et XV^e siècles, c'est-à-dire à l'époque du vénérable André, et jusqu'à une époque beaucoup plus récente, il n'y avait que les représentants des couches les plus hautes de la société qui

fussent nantis d'un nom de famille (6, pp. 167-169), ce qui permet de présumer que saint André était d'une origine cultivée.

Par ailleurs, les sources insistent sur sa sagesse extraordinaire, ce dont son œuvre témoigne également.

L'année de la naissance de saint André Roublev reste inconnue. Sa date de naissance présumée est située vers 1360. Cette date, qui est officiellement admise par la science historique actuelle, est une date conventionnelle. Si, en 1405, au moment où son nom apparaît pour la première fois dans les chroniques, on considère saint André Roublev comme un homme relativement jeune, la date de sa naissance pourrait valablement être déplacée vers les années 1370-1380 du XIV^e siècle : les chroniques le mentionnent à la dernière place, la troisième, comme étant le plus jeune parmi les autres maîtres iconographes. L'apprentissage commençait dès l'enfance et la maîtrise professionnelle était acquise très tôt. En raison de la qualité extraordinaire des œuvres et de la profonde perception du sens spirituel de l'image de saint André Roublev, qui lui sont spécifiques, nous sommes confrontés au problème de la détermination de l'endroit où saint André Roublev a pu acquérir une telle maîtrise picturale.

Il est actuellement reconnu qu'il est parfaitement possible que saint André Roublev ait pu, au tout début de sa vie, étudier et travailler dans l'Empire byzantin et en Bulgarie. En effet, à cette époque, de nombreux Russes allaient visiter les pays balkaniques, le Mont-Athos, Constantinople et la Terre Sainte ; souvent, ils y restaient vivre pendant une durée plus ou moins prolongée.

Ainsi, par exemple, Athanase Vyssotski, disciple de saint Serge de Radonège et, sans aucun doute, relation personnelle de saint André Roublev, resta vivre vingt ans à Constantinople, un temps considérable; au sein d'un groupe de moines, il fit des traductions et des copies de manuscrits des Pères de l'Église. Il y avait également à Constantinople de nombreuses icônes de saints russes, en particulier une icône des saints Boris et Gleb. En effet, il y avait dans cette ville des ateliers d'icônes qui exécutaient des commandes spécifiques de l'Église russe. C'est ainsi, par exemple, qu'Athanase Vyssotski, dont nous venons de parler, avait fait parvenir en 1392, en Russie, le célèbre *tchin* de Vyssotski, l'ensemble de la rangée d'icônes de la Déisis de l'iconostase, peintes spécialement pour le monastère Serpoukhov-Vyssotski, dont il était le fondateur.

Tous les spécialistes d'icônes s'accordent à croire que saint André Roublev était un familier de ces icônes. Il est bien connu que les peintres d'icônes faisaient partie, à certaines occasions, des délégations d'ambassadeurs envoyés en mission à Byzance.

Faisant partie de l'héritage laissé par saint André Roublev, il existe une représentation d'un navire grec qui figure dans la fresque *La Terre et la mer rendent leurs morts* dans la cathédrale de la Dormition à Vladimir, exécutée en 1408. Les mâts, les vergues, la coque du navire et le pavillon de poupe sont représentés avec une telle connaissance de la construction navale qu'il est difficile de croire que ce fut l'œuvre de quelqu'un vivant dans une Russie purement terrienne. Deux hypothèses sont plausibles : 1) saint André avait luimême vu de tels navires ; 2) il avait acquis ces connaissances de son maître, luimême peintre d'icônes d'origine grecque. Selon la seconde de ces hypothèses, saint André Roublev fut l'élève du célèbre Théophane le Grec.

En effet, dans une chronique de 1405, leurs noms apparaissent ensemble avec, en premier, le nom de Théophane. L'influence certaine, et probablement fort importante exercée par Théophane sur saint André, paraît attestée par le fait qu'ils aient travaillé ensemble pendant un certain temps.

Étant le plus jeune, André aurait dû certainement observer avec attention la façon de travailler du célèbre Grec. Néanmoins, il n'existe aucune indication sur une collaboration plus intime entre Théophane le Grec et saint André Roublev. Au contraire, l'absence de contacts étroits entre Théophane le Grec et saint André Roublev semble attestée par la mention, dans la chronique de 1405 cidessus, d'un autre maître iconographe, le vieillard Prochore Gorodetski qui, lui, n'avait pas de relation avec Théophane le Grec. Cela dit, il paraît évident que saint André Roublev a été complètement au courant de tous les aspects de la vie et des événements culturels de son temps. La vie itinérante et le caractère propre de Théophane le Grec semblent plutôt contrevenir à l'hypothèse d'une collaboration systématique entre les deux hommes.

Une formation en profondeur aux manifestations spirituelles n'était possible que dans des conditions et un milieu favorables, ce qui ne paraît concevable, au premier abord, que dans l'Empire byzantin. De ce fait, l'hypothèse d'une formation grecque du vénérable André Roublev n'est pas sans fondement.

Saint André Roublev vivait à une époque où d'importants faits historiques eurent lieu. Il était un témoin, et peut-être même un acteur, de ces événements qui souvent frappèrent la Russie tout entière : le début de la libération progressive de la Russie du joug tatar commença par la bataille sanglante du Champ des Bécasses en 1380. Cependant, deux ans après, Moscou fut dévastée et incendiée par Totkamysh. Il paraît tout à fait vraisemblable que ces bouleversements ainsi que d'autres événements de même importance aient influé sur la vocation de saint André Roublev et sur son choix de la vie monastique.

En 1395, la Russie subit une nouvelle invasion de la part des Tatars : cette fois,

ce furent les hordes de Tamerlan, en masses énormes, qui vinrent la submerger. En dépit de la volonté du grand prince Vassily Dimitrievitch de bouter les envahisseurs dehors, ses chances de victoire étaient très faibles, en raison de l'énorme supériorité en nombre des troupes ennemies. Il ne restait plus qu'à espérer une intervention miraculeuse de la très-sainte Mère de Dieu : on transporta de Vladimir à Moscou l'icône miraculeuse de la Vierge de Vladimir. Le peuple tout entier, avec à sa tête le métropolite Cyprien, se porta à la rencontre de l'icône sainte, à l'endroit où plus tard fut érigé le monastère de la Sainte Rencontre, en mémoire de cet événement. L'Église appela chacun au jeûne et à la pénitence. Un miracle se produisit : la très-sainte Mère de Dieu apparut à Tamerlan (Timür Lang) pendant son sommeil et lui interdit sévèrement de continuer sa route vers Moscou. Une fois arrivé au village d'Élets, Tamerlan rebroussa chemin et disparut aussi soudainement qu'il était apparu. Peu de temps après, saint André Roublev exécuta une réplique de l'icône de la très-sainte Mère de Dieu de Vladimir, commandée par le métropolite Cyprien.

Le lieu où saint André Roublev prononça ses vœux monastiques n'est pas connu avec certitude. Mais sa vie tout entière est liée aux noms de deux monastères : celui de la Trinité-Saint-Serge et celui de Spasso-Andronikov, à Moscou. La tradition qui prend son origine vers la fin du XVIe siècle considère saint André Roublev comme un enfant spirituel de Nikon de Radonège. Les études contemporaines, cependant, montrent que sa prise d'habit monastique eut lieu très certainement au monastère de Spasso-Andronikov (5, pp. 40-43). Ces deux versions, en fait, ne se contredisent pas, dans la mesure où les deux monastères étaient fortement liés l'un à l'autre ; il est évident que saint André vivait dans l'obédience spirituelle du vénérable Nikon lorsqu'il travaillait dans l'enceinte du monastère de la Trinité-Saint-Serge et le souvenir de ces faits s'est bien entendu conservé. Dans la mesure où le moine André exécutait continuellement les commandes du métropolite et du grand prince, il était naturel qu'il se trouve toujours « à portée de leur main » dans l'un des monastères de Moscou, en particulier celui de Spasso-Andronikov. Il est néanmoins possible que des relations antérieures, mais dont nous ne savons rien, aient lié saint André au monastère du bienheureux saint Serge. Il est certain qu'en esprit, saint André était incontestablement un disciple de saint Serge.

Cependant, durant ses séjours dans le monastère de Spasso-Andronikov, le moine André vivait dans l'entourage des disciples de saint Serge, avec lesquels il était en contact spirituel étroit, lors des voyages liés à l'exécution de ses commandes. En plus du vénérable Nikon, saint André Roublev connaissait apparemment saint Savva de Storojevsk car, au tournant des XIV^e et XV^e siècles, il travailla à Zvenigorod et, quelque temps après, au monastère Savvin-Storojevski. Il a certainement dû connaître le neveu de saint Serge, le bienheureux Théodore, archevêque de Rostov, et qui pendant un certain temps avait été l'higoumène du monastère de Saint-Simon, voisin de celui d'Andronik.

Un autre higoumène de ce monastère Andronikov, et un interlocuteur de saint Serge, saint Cyrille, quitta ce monastère pour aller à Beloozero en 1392. Mais il avait dû, sans aucun doute, être bien connu personnellement par le moine André.

Enfin, un disciple tout à fait proche de saint Serge était le vénérable Andronik, qui fut le fondateur et le premier higoumène du monastère Spasso-Andronikov. Les liens de ce monastère avec celui de la Trinité-Saint-Serge étaient continuels et variés. Certains moines passaient du monastère de la Trinité-Saint-Serge au monastère Spasso-Andronikov. Parmi ceux-ci, il y avait un certain Ermola-Éphrem, qui avait financé la construction de l'église en pierre de ce monastère, dont il devint ultérieurement l'higoumène, et avec lequel le moine André entretenait des relations étroites (7, pp. 326-330). Saint André Roublev a dû sans aucun doute connaître aussi Épiphane le Très-Sage, qui avait été un disciple direct de saint Serge, et qui avait rédigé les chroniques initiales concernant le monastère Spasso-Andronikov. Il a également laissé des informations concernant Théophane le Grec, mais n'a laissé aucun témoignage concernant le moine André : ceci peut paraître normal dans la mesure où il relatait le passé, même si ce passé était relativement proche, et non l'époque contemporaine.

Vivant dans un milieu d'un niveau spirituel extrêmement élevé, dans une atmosphère de béatitude, le moine André était confronté à des modèles historiques de sainteté, ainsi qu'à l'exemple vivant des moines de très haute stature qui se trouvaient dans son entourage direct. Saint André Roublev était immergé dans le message de salut de l'Église et dans la vie et les œuvres des saints dont il peignait les icônes : il suivait leur exemple, ce qui a permis à son talent d'atteindre le sommet de la perfection artistique et spirituelle.

En plus d'Épiphane le Très-Sage, le moine André connaissait d'autres personnages extrêmement instruits pour l'époque, et avec lesquels il était en relations étroites. Parmi eux, il faut en premier lieu mentionner saint Cyprien, métropolite de Moscou. Le monde spirituel de saint Cyprien, qui avait acquis son expérience dans le monachisme du Mont-Athos, était proche de celui du moine André : le vénérable André était intéressé par ces contacts avec saint Cyprien qui étaient d'autant plus étroits que le métropolite lui-même, habitué à l'ambiance intellectuelle de Byzance, distinguait ceux des Russes qui étaient les plus grands en spiritualité et en culture à Moscou.

Grâce à cette relation avec saint Cyprien, la généalogie spirituelle de saint André remonte à chacune des deux têtes de l'hésychasme du Mont-Athos, dans la mesure où le métropolite Cyprien fut un élève du saint patriarche Philothée, luimême un disciple de saint Grégoire Palamas et un parent, comme il a été rapporté, de saint Euthyme, patriarche de Tirnovo, lui-même un disciple du vénérable Théodose de Tirnovo, celui-ci même un disciple de Grégoire du Sinaï

(8, pp. 15 et 19-24).

La croissance spirituelle de « l'entendement et de la pensée » vers « la lumière divine incréée », se fait grâce à la contemplation des saintes icônes (« l'élévation de l'œil spirituel ») — ce n'est pas un hasard si saint Joseph de Volokolamsk donna cette caractéristique, si parfaitement conforme à l'hésychaste, à saint André Roublev et à son « compagnon de jeûne » Daniel (2, col. 557-558). Aucun autre exemple semblable ne se retrouvera probablement plus dans toute l'hagiographie des saints russes.

Il est indéniable que le moine André a également bien connu le saint métropolite Photius, qui remplaça le métropolite Cyprien à la mort de celui-ci en 1409. Cette hypothèse est pleinement attestée, ne fût-ce que par le fait qu'André et Daniel, en 1408, firent la décoration de la cathédrale du métropolite de Vladimir dans l'attente de l'arrivée de Photius. Ce dernier appartenait également à la liste des prélats orthodoxes parfaitement instruits, d'une haute tenue spirituelle et ayant eu des activités pastorales importantes. Saint Photius a écrit une série de missives spirituelles que le moine André connaissait certainement (8, p. 15).

De « tous ceux qui ont excellé dans la sagesse et dans la connaissance de Dieu », selon l'expression du vénérable Joseph, le moine André connaissait bien les travaux de nombreux Pères et maîtres de l'Église. Il était au fait, sans le moindre doute, des œuvres du Pseudo-Denys l'Aréopagite, qui avaient été traduites en slavon au XIV^e siècle par le moine athonite Isaïe, sur l'injonction des autorités supérieures ecclésiastiques, au moment des controverses liées à l'hésychasme (8, pp. 14-16). Il connaissait de près également les œuvres de saint Grégoire de Sinaï; ces dernières étaient à l'époque accessibles aux lecteurs russes. Comme tout lecteur instruit de l'époque, saint André devait avoir connu La Théologie de saint Jean Damascène, Les Six jours de Jean l'Exarche, la Chronique biblique expliquée, ainsi que les autres œuvres des Pères de l'Église et des écrivains orthodoxes.

D'après une chronique de 1408, les vénérables André et Daniel travaillèrent ensemble à l'iconographie de la cathédrale de la Dormition à Vladimir. Durant cette année, les chroniques indiquent en effet que « sur l'ordre du grand prince a été commencée la décoration de l'église cathédrale de la Vierge Toute-Pure à Vladimir, le 25 mai de la même année, par les maîtres Daniel l'iconographe et André Roublev » (12, p. 154).

Il est notable que la chronique indique bien la date du début des travaux. Ce fait est exceptionnel; il est manifeste qu'à l'époque, la décoration de cette cathédrale représentait quelque chose de capital.

Cela s'explique par l'attente de la venue en 1409, en provenance de

Constantinople, du nouveau métropolite, Photius, qui succédait à Cyprien, mort en 1406. La ville de Vladimir continuait à être considérée comme le siège du métropolite de toutes les Russies, et l'église de la ville était donc l'Église cathédrale. De ce fait, les décorations iconographiques de cette cathédrale devaient être dignes de l'importance de l'envoyé de haut rang de l'Église de Constantinople et devaient également représenter une dignité au moins équivalente de la part de l'Église russe. Ainsi les iconographes étaient-ils chargés d'une « mission particulière de représentation ». Leur mission était particulièrement difficile, compte tenu des exigences considérables de l'Église grecque de l'époque vis-à-vis de l'art religieux dont, et en premier lieu, le souci du témoignage spirituel de la Vérité dans l'art et, de ce fait, les qualités artistiques requises. Par ailleurs, le métropolite, dont on attendait la venue, était sans le moindre doute un spécialiste et un connaisseur d'art religieux, en raison de sa formation à Constantinople.

Cette mission importante fut confiée à Daniel le Noir et au vénérable André, comme rapporté par les chroniques avec le second désigné comme le plus jeune. Ces iconographes remplirent dignement les obligations qui leur avaient été confiées.

En 1408, le moine André est mentionné pour la première fois en compagnie de Daniel le Noir, son compagnon de jeûne, menant également une vie de haut niveau spirituel. C'est à partir de cette date que nous apprenons les liens étroits entre ces deux iconographes, auteurs d'exploits spirituels, et dont l'amitié dura jusqu'à la mort, une vingtaine d'années plus tard. Les témoignages éloquents mais brefs attestant cette amitié dans l'esprit divin ressemblent à ceux qu'on trouve dans Les dits concernant les témoins les plus reculés de la vie monastique de l'Orient chrétien. La tradition des manifestations d'unité spirituelle de saint André et de Daniel le Noir fut pieusement conservée durant le XV^e siècle et fut transcrite par saint Joseph de Volokolamsk, d'après les dires de Spiridon, l'ancien higoumène du monastère de la Trinité-Saint-Serge.

Citons par exemple un texte bien connu :

Selon les dires du vénérable vieillard Spiridon, ils étaient extraordinaires, les fameux iconographes Daniel et son élève André... Ils avaient fait tellement de bonnes œuvres et vécu si dignement dans la pénitence monastique... Celle-ci leur a permis d'obtenir la grâce divine et de se promouvoir dans l'amour divin. Elle leur a permis de ne pas s'occuper de choses terrestres, mais leur a libéré l'esprit en vue de la considération de la lumière incréée et divine. Elle leur a permis de fixer leur œil spirituel vers les archétypes éternels, représentés dans l'icône de notre maître le Christ, de sa Mère très-pure et de tous les saints. C'est assis sur leur siège de travail, le jour même de la radieuse Résurrection, qu'ils contemplaient les

icônes divines et pleines de grâce, qu'ils percevaient la joie divine et qu'ils s'imprégnaient de la lumière pour reproduire celles-ci, le même jour ou les jours suivants, même si ceux-ci n'étaient pas des jours de travail iconographique. C'est pour cela que le Seigneur Dieu les a glorifiés, et ce à leur dernière heure : André est mort le premier, et ensuite son compagnon de jeûne, Daniel, est tombé malade et sur son lit de mort aperçut André tout auréolé de gloire et l'appelant avec joie auprès de lui dans l'éternité et une éternelle félicité. (2, p. 557)

Cette courte chronique de saint Joseph nous rapporte une image étonnamment claire de ces deux témoins spirituels, iconographes, véritables moines et ascètes. Ils ont réussi à « gagner » l'amour divin qui s'est ouvert à eux et les a accueillis. Saint Joseph explique leur abandon complet de toute considération terrestre par la conquête de cette grâce divine. Ils « ne se préoccupaient jamais de quelque chose terrestre que ce fût ». Nous avons déjà évoqué auparavant leur expérience hésychaste approfondie. Saint Joseph faisait un exposé succinct de leur expérience et de leur attitude par rapport à l'iconographie, qui représente une expérience spirituelle complète et qui nous enseigne une approche vraie de la réception des icônes. La contemplation des icônes était pour eux une fête qui leur remplissait le cœur de « joie et de lumière divine », dans la mesure où elle élevait leur esprit au-delà des couleurs et des « archétypes matériels ».

Cette contemplation leur permettait de s'élever d'une imitation matérielle, brute et immobile à l'Archétype qui est immatériel et qui donne la vie au monde. Voici l'importance exceptionnelle de l'icône comme témoignage de la vérité, d'où une approche particulièrement inspirée à chaque coup de pinceau.

« C'est pour cela », c'est-à-dire c'est pour un mode de vie aussi élevé et spirituel, « que le Seigneur Dieu le Christ les a glorifiés, et ce à leur heure dernière ». Après la mort de saint André « son compagnon de jeûne », Daniel, qui ne s'était pas séparé de cœur avec lui, jusqu'à sa mort, reçut en mourant la nouvelle de la glorification de son frère spirituel dans le royaume des cieux : « Daniel [...] aperçut André tout auréolé de gloire et l'appelant avec joie auprès de lui dans l'éternité et une éternelle félicité. » Ce témoignage capital est également rapporté sous une autre rédaction dans La Vie et les œuvres de saint Nikon de Radonège, celle de la chronique écrite par Pacôme le Logothète : « Dès que Daniel veut quitter ce monde matériel, il aperçoit son ami bien-aimé qui l'appelle à le rejoindre dans la félicité. Daniel en apercevant André exprimer son désir fut rempli de joie ; il raconta sa vision de son ami aux autres moines qui étaient présents et rendit l'âme... » (10, pp. 2905-2906)

De ce fait, nous avons deux indications concernant la gloire posthume de saint André. Alors qu'André était plus jeune que Daniel dans la vie terrestre, il apparut comme son aîné dans le monde spirituel et, d'une certaine façon, ce fut lui qui

reçut l'âme de Daniel, le Juste, au moment où celle-ci quitta son corps. Le lieu du repos éternel des deux héros dans la foi fut donc le monastère de Spasso-Andronikov.

La mémoire des deux iconographes fut l'objet d'une profonde vénération tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, tout particulièrement celle de saint André. Au milieu du XVI^e siècle, le concile des Cent chapitres décréta que le futur saint André Roublev servirait de modèle universel pour tous les autres iconographes, et que l'icône de la *Sainte Trinité* devait être dorénavant exécutée selon le modèle d'André Roublev et « des fameux artistes grecs ».

De ce fait, saint André fut donc reconnu comme égal aux « fameux » artistes peintres byzantins, dont la plupart étaient en fait inconnus, mais qui à l'époque déterminaient les canons de l'iconographie orthodoxe. Il est vraisemblable que le modèle de référence d'un iconographe, esquissé dans la section 43 du concile des Cent chapitres et qui eut une diffusion importante par les manuels de modèles iconographiques, ait été en large mesure inspiré par la tradition concernant saint André bien connue à l'époque des Pères de ce concile.

Nous retrouvons un témoignage de la reconnaissance de la sainteté du vénérable André dans le manuel original iconographique de Stroganov de la fin du XVI^e siècle. Il semblerait que ce manuel original iconographique ait été composé dans le cercle des iconographes de la cour, et qu'il ait joui d'une influence et d'une autorité considérables. Ce manuel dit : « Le vénérable André de Radonège, iconographe, surnommé Roublev, a exécuté de nombreuses icônes saintes qui sont toutes miraculeuses... Il a vécu auparavant dans l'obédience du vénérable Nikon de Radonège. Celui-ci avait ordonné l'exécution en sa présence de l'image de la Sainte Trinité, à la gloire de son père spirituel saint Serge le thaumaturge... » (3, pp. 379-380) Dans ce texte, saint André est qualifié de « vénérable » (ainsi que Daniel, quelques pages plus loin) ; toutes ses icônes sont reconnues comme particulièrement dispensatrices de grâce ; il est fait référence à son appartenance à la tradition spirituelle des saints Serge et Nikon. Le nom de saint André, accompagné de celui de Daniel, se retrouve également dans les calendriers liturgiques anciens.

Le souvenir du lieu de leur sépulture se conserva jusqu'à la fin du XVII^e siècle. D'après une source ultérieure, « leurs saintes [...] reliques furent enterrées dans ce monastère de Spasso-Andronikov, sous l'ancien clocher, qui a été détruit récemment, et dont l'emplacement a été rasé, de sorte qu'il est piétiné par toutes sortes de gens impurs. De ce fait, la mémoire de ces reliques est tombée dans l'oubli » (5, p. 47). L'ancien clocher se trouvait, comme on le pense, au nordouest de la partie occidentale de la cathédrale du Saint-Sauveur. Il serait indispensable d'effectuer des fouilles archéologiques pour préciser son emplacement exact.

Saint André est représenté dans les miniatures des manuscrits du XVI^e siècle avec une auréole : voir le chroniqueur Ostermanovski, la vie et les œuvres de saint Serge représentées en portraits, la fin du XVI^e siècle, dans l'ancienne collection de la bibliothèque du monastère de la Trinité-Saint-Serge.

Les sources ainsi mentionnées attestent que, du XV^e jusqu'au XVII^e siècles, personne ne douta de la sainteté d'André Roublev, ni de la très haute élévation spirituelle de Daniel. Selon la tradition en usage au monastère de la Trinité-Saint-Serge, la commémoration de saint André Roublev avait lieu le 4 juin, le jour de la commémoration de saint André de Crète (11, p. 109).

L'époque des XVIII^e et XIX^e siècles fut celle de la mise en sommeil de nombreuses traditions orthodoxes, en particulier de celle de l'iconographie canonique. Cette époque ne fut donc pas propice à la continuation du culte de la mémoire des saints iconographes. La réputation de saint André Roublev ne renaît qu'au début du XX^e siècle, lorsque renaît aussi l'intérêt envers les traditions de l'iconographie orthodoxe. Tout au long du siècle en cours, la vénération de sa mémoire a crû de façon extraordinaire... Il faut y voir une manifestation de la volonté divine, car c'est en particulier au XX^e siècle que la Sainte Trinité du vénérable André ainsi que d'autres de ses œuvres ont acquis une signification de témoignage de la véritable orthodoxie face au monde entier.

Le vénérable André fut glorifié sur la base de la sainteté de sa vie, de ses actions d'éclat spirituelles en tant qu'iconographe, de son témoignage semblable à celui de l'évangéliste, témoignage qui continue aujourd'hui à enseigner aux gens la vérité sans mensonge concernant Dieu vénéré dans la Trinité, ainsi que sur le fonds du témoignage de sa sainteté, exprimé par le vénérable Joseph de Volokolamsk.

Bibliographie: textes en russe

- (1) PSRL (Collection complète des chroniques russes), tome VI.
- (2) Ménée de septembre, le 9.
- (3) BOUSLAEV, F., Esquisse historique du folklore russe, 1861, tome II.
- (4) TIKHOMIROV, M. N., « André Roublev et son époque » dans *Culture russe :* XI^e - $XVIII^e$ siècles, Moscou, 1968.
- (5) BRUSSOVA, V. G., « Les questions ouvertes de la bibliographie d'André Roublev » dans *Questions de l'histoire*, Moscou, 1969, tome I.
- (6) NIKONOV. V. A., Nom et société, Moscou, 1974.
- (7) VORONIN, N. N., L'Architecture de la Russie du Nord-Est : XII^e-XV^e siècles, Moscou, 1962, tome II.
- (8) SALATYKOV, A. A., « Au sujet des œuvres de Pseudo-Denys l'Aréopagite dans l'art de la Russie ancienne (pour l'étude de la Trinité d'André

Roublev) » dans *L'Art de la Russie ancienne : XV^e-XVII^e siècles,* Moscou, 1981.

- (9) « La Lettre d'Épiphane le Très-Sage à Cyrille de Tver » dans VZDORNOV, G. I., *Théophane le Grec et son héritage,* Moscou, 1983.
- (10) Ménée de novembre.
- (11) SERGHEEV, V. N., Roublev, Moscou, 1986.
- (12) PSRL (Collection complète des chroniques russes), tome XVIII.

7. LA VIE DE SAINT DENYS DE GLOUCHITSA

Un jour, un certain natif de Vologda arriva dans le monastère Spasso-Kamenny (la pierre du Sauveur) sur le lac Koubensky, du temps de l'higoumène Denys de Sviatogorsk (le 23 octobre). Il fut alors tonsuré avec le nom de Denys. Après y avoir séjourné neuf ans, se livrant à des exploits monastiques, le moine Denys partit avec son émule, le moine Pacôme, après avoir reçu la bénédiction de l'higoumène, pour aller vivre en ermite en un endroit appelé la sainte Louka, parce qu'il y avait là jadis un monastère portant le nom de saint Luc l'évangéliste. Les ermites construisirent une église consacrée à l'évêque saint Nicolas et ensuite, après y avoir laissé le staretz Pacôme, saint Denys s'enfonça plus loin dans les profondeurs des forêts de Vologda et, dans la soirée du même jour, s'arrêta pour passer la nuit au bord de la rivière Glouchitsa. La nuit, à travers un sommeil léger, il put distinguer un son de cloches et comprit que cet endroit lui était désigné par Dieu lui-même pour qu'il y fondât un monastère. Il construisit sa cellule en l'adossant au tronc d'un grand cerisier à griottes et se nourrit de ses baies; plus tard, il les donna aux malades qui venaient à lui et ceux-ci furent quéris. Jusqu'à nos jours, ces baies ont gardé leur pouvoir de guérison. Saint Denys s'établit à Glouchitsa en 1393. Et lorsque des disciples vinrent s'assembler autour de lui, le prince local lui envoya des bûcherons qui dégagèrent une place pour le monastère. À leur tour, les frères construisirent une petite église en bois consacrée à la protection de la très-sainte Mère de Dieu ainsi que des cellules de moines. Bientôt, la fraternité s'agrandit et une fois, après une longue prière, le saint fut pris d'un léger sommeil : un beau grand homme lui apparut et lui ordonna de construire une église plus vaste et lui dit à cette occasion : « Tu as la très-sainte Mère de Dieu comme protectrice et comme aide à partir de maintenant et pour toujours. » Le saint s'éveilla et ne pouvait plus se rendormir. Après l'office du matin, il annonca sa vision à la communauté et conclut en disant qu'« il faut exécuter ce qui a été ordonné en invoquant le Seigneur et sa très-sainte Mère, car elle va nous aider ». L'église fut construite et ornée d'icônes peintes par saint Denys, car il était un habile peintre d'icônes et savait tout faire de ses mains : travailler le cuivre et coudre les vêtements. Ainsi fut commencée la fondation de la grande laure de Glouchitsa. Cela se fit en 1407. Le prince de ces lieux, Georges de Bokhtiouj, voulait donner de l'argent pour financer cette fondation. Le saint n'accepta pas ce don, mais, voyant la foi ardente et l'assiduité du prince, il consentit à ce que celui-ci fournisse de la nourriture à la communauté.

Lorsque la population de la laure devint nombreuse, saint Denys trouva un endroit isolé qui lui plaisait sur les bords de la même rivière Glouchitsa; cet endroit s'appelait Sosnoviets, pour rappeler l'énorme pin (sosna) centenaire qui s'élevait là au milieu du marécage. Saint Denys y construisit une église en l'honneur de saint Jean le Précurseur du Seigneur et quelques cellules pour les frères qui faisaient comme lui et qui désiraient comme lui une vie dans l'isolement; il y vécut avec eux. Il augmenta encore son ascèse, ne se nourrissant que de pain et d'eau et passant toutes les nuits debout dans la prière. Au même endroit, il se creusa un tombeau sur lequel il priait souvent. Il priait parfois debout toute la nuit malgré les fortes gelées. Il parlait ainsi aux frères:

Si mon corps n'est pas enterré ici, personne n'y vivra plus, car cet endroit est désert et difficile. Mais s'il y est enterré pour l'amour de Dieu, on ne négligera ni cet endroit ni ma mémoire, et ceux qui vivront ici avec foi recevront la récompense de Dieu et, au jour du Jugement dernier, la Vierge souveraine viendra à leur aide parce qu'ils auront travaillé pour ce monastère.

C'est bien ce qui arriva avec le passage du temps. La laure fut abandonnée tandis que le monastère de Sosnoviets continua d'exister jusqu'à ces derniers temps.

En tout, saint Denys créa cinq monastères d'hommes et un de femmes, du nom de saint Léonce de Rostov pour ces disciples-femmes; lui-même les dirigeait tous. Deux fois, il rendit visite à son mentor l'archevêque Denys de Rostov, ancien higoumène du monastère Spasso-Kamenny, la région de Vologda faisant partie du diocèse de ce dernier. Le prélat lui donna en bénédiction une icône de la Mère de Dieu et fournit les monastères de vases d'église. Parmi ses disciples, les suivants se distinguaient par la sainteté de leur vie : saints Macaire, Amphiloque et Taraise (le 12 octobre), saint Grégoire Pelchemsky (le 30 septembre), Philippe Rabangsky (le 14 novembre). Saint Étienne Komelsky (le 12 juin) entra dans la laure après le décès de saint Denys.

Il enseigna à ses disciples de ne rien considérer comme leur appartenant, de prier sans arrêt et de se souvenir de l'heure de la mort; mais avant tout, il leur enseigna l'obéissance. Un moine avait pêché beaucoup de poissons sans avoir reçu la bénédiction de le faire et saint Denys lui ordonna de jeter tout ces poissons en disant que « celui qui sème avec bénédiction va récolter la bénédiction. Dieu demande l'obéissance et pas le sacrifice! » Après la mort d'un frère, on trouva chez lui quelques pièces de monnaie; le saint ordonna que cet argent soit jeté avec le corps de cet insubordonné, qu'il ne releva pas tout de

suite de ses péchés, ni ne donna tout de suite sa bénédiction pour l'enterrement afin que, par la peur, toute insubordination soit tout de suite éliminée du monastère. Mais la principale vertu de saint Denys était sa charité et son amour des frères. Au cours d'une famine, un grand nombre de nécessiteux se rassemblèrent au monastère et, plus il en vint, plus largement le saint leur distribua les réserves du monastère. Finalement, l'économe vint le voir et lui dit que les réserves ne suffisaient plus, mais le saint lui répliqua :

Souviens-toi des paroles du Sauveur : « Ne vous inquiétez donc pas pour le lendemain ; il sait bien, votre Père céleste, que vous avez besoin de toutes ces choses. Cherchez d'abord le royaume et la justice de Dieu et tout cela vous sera donné par surcroît. » (Mt 6, 32-33) Soyez miséricordieux comme votre Père céleste. Notre Dieu, si doux, n'a condamné avec tant de colère aucun autre péché que celui de l'absence de charité : « Allez-vous en loin de moi, maudits, au feu éternel qui a été préparé pour le diable et pour ses anges. » (Mt 25, 41) « En effet, le jugement est sans pitié pour qui n'a pas eu pitié : la pitié dédaigne le jugement. » (Jc 2, 13) Fuyez l'absence de miséricorde et la paresse aux bonnes actions, car rien ne peut tant nous aider que la charité et celui qui fait la charité au pauvre prête à Dieu comme disent les Saintes Écritures.

Un jour, des voleurs emmenèrent les chevaux du monastère. Apprenant cela, saint Denys dit au servant : « Si j'avais trouvé les ravisseurs, je leur aurais encore ajouté quelque chose de nos possessions et je me serais occupé d'eux sincèrement. avec amour ! » Mais l'affaire se termina mal pour les ravisseurs : ils se reposaient dans un champ où l'on séchait les épis. Soudain, les épis prirent feu et les hommes purent à peine se sauver par la fuite tandis que les chevaux brûlèrent.

De voir la vie de saint Denys, si agréable à Dieu, rendait les démons furieux et une fois, alors qu'il vivait encore à Glouchitsa, ils le jetèrent sous le plancher et l'écrasèrent d'une dalle, à tel point que son disciple Macaire le trouva presque sans respiration.

Prévoyant sa fin prochaine, saint Denys se choisit comme successeur Amphiloque qui était son premier adjoint. Saint Denys priait beaucoup la trèssainte Mère de Dieu pour la communauté et un jour, après une telle prière, il entendit une voix à travers un sommeil léger : « J'ai entendu ta prière pour les frères et je demeurerai sans cesse dans cet ermitage le protégeant de tout mal et d'appauvrissement. » Le saint se réveilla, son cœur battait joyeusement. Il confia à Amphiloque ce qui lui était arrivé au cours de son sommeil. Le 29 mai, il tomba malade pour ne plus guérir et il eut la révélation secrète qu'il mourrait dans trois jours. Le dernier jour, tôt dans la matinée, il bénit son proche disciple Macaire pour qu'il célèbre la Divine Liturgie afin qu'il communie pour la dernière

fois. Il convogua lui-même les frères pour qu'ils recoivent ses instructions finales et à cette occasion, il répéta ses prédictions au sujet du monastère de Sosnoviets. Il termina par ces mots: « Si j'obtiens grâce de Dieu, je n'abandonnerai pas cet endroit, mais j'adresserai pour lui mes prières au Seigneur et à sa très-pure Mère. » Son visage luisait d'une Lumière divine. Il bénit la fraternité pour une dernière fois et doucement remit son âme à Dieu. La cellule s'emplit d'un merveilleux parfum et, en cette minute, Amphilogue vit une très belle couronne au-dessus de la tête de Denys. Cela se passait le ler juin 1437, à six heures de l'après-midi. Saint Denys avait alors 74 ans et demi. Il fut enterré à Sosnoviets conformément à son testament. Son corps fut transporté à dos de mule. En un endroit, la mule s'arrêta et refusa d'avancer. Là on construisit plus tard une chapelle. Alors saint Amphiloque commanda que l'on amène une autre mule, que le défunt aimait particulièrement, et celle-ci amena le corps de son maître jusqu'à l'endroit de sa sépulture finale. Saint Amphiloque, son disciple et successeur, fut enterré à côté de lui. On a conservé une description de l'aspect de saint Denys. Il était de petite taille, sec, avec une grande barbe jusqu'à la poitrine, et des yeux doux. Son visage était allongé, ses cheveux châtain clair, à demi blanchis. Dans l'église de la Nativité du Christ à Sosnoviets, on a conservé, parmi d'autres antiquités, des icônes de la très-sainte Vierge Odiguitria et du Signe de la très-sainte Mère de Dieu avec des séraphins de flammes peintes par lui, ainsi qu'une partie se son bâton.

8. LA VIE DE SAINT CORNEILLE DES GROTTES DE PSKOV

Le saint et vénérable martyr Corneille était le fils de Stéphane et de Marie, Boyards de Pskov. Il reçut son éducation au monastère Spasso-Mirojsky (du Sauveur de Miroj), près de Pskov. Ce monastère était réputé pour sa peinture d'icônes. C'est là que le vénérable Corneille étudia cet art. Dès sa première jeunesse, il entra dans le pauvre et petit monastère des Grottes de Pskov qui avait été fondé au XV^e siècle sur les lieux des exploits de l'ermite Marc, non loin de Pskov au milieu de collines couvertes d'une profonde forêt vierge. À 28 ans, Corneille fut fait higoumène. Par sa vie personnelle et sévère et par sa sage administration, il fit atteindre un degré élevé de spiritualité à son monastère et assembla une communauté de plus de cent moines. Il envoya ceux d'entre eux qui avaient du talent au monastère Spasso-Mirojsky pour qu'ils y apprennent la peinture d'icônes tandis qu'il peignait lui-même un grand nombre des icônes de son monastère, parmi lesquelles l'icône miraculeuse de la Mère de Dieu appelée l'icône de la Tendresse de Petchersk. Le monastère était entouré de hautes murailles et devint une forteresse imprenable qui résista à un siège par Étienne Bathory en 1581 et qui maintint son importance jusqu'au règne de Pierre le Grand. À l'époque de ce tsar, les Russes s'établirent dans la région de la Baltique. L'élite intellectuelle de la Russie honorait beaucoup le vénérable Corneille et aimait à se réunir chez lui. Parmi eux se trouvait Mouromtzeff, un ami du prince André Kourbsky qui prit la tonsure sous le nom de Bassien. D'ailleurs, lorsque Kourbsky trahit et passa du côté de la Lituanie, le vénérable Corneille et Mouromtzeff cessèrent de correspondre avec lui. Le vénérable Corneille écrivit les annales de son monastère et d'autres ouvrages qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Il y a des indications que, dans l'un d'eux, Corneille dénonçait la cruauté d'Ivan le Terrible.

Il se livra à l'activité missionnaire auprès de la population locale et l'aida beaucoup au moment de la guerre contre les chevaliers teutoniques. Alors que les Russes assiégeaient Narva, des Allemands ivres jetèrent l'icône de la Mère de Dieu dans les flammes. En un instant, le feu s'embrasa fortement, un incendie éclata et les Russes prirent la ville. Quant à la sainte icône et à l'icône de saint Nicolas, elles furent retrouvées intactes sous les décombres. Le vénérable Corneille envoya de l'eau bénite aux assiégeants de la ville de Fellin et. lorsqu'elle arriva, un incendie se déclara dans la ville et les Russes la prirent. En 1570, le tsar Ivan le Terrible, ayant détruit Novgorod, arriva à Pskov. Le vénérable Corneille faisait partie du clergé qui vint à sa rencontre. Le tsar épargna la ville, mais, arrivé au monastère des Grottes de Pskov, il abattit de son sceptre le vénérable Corneille tout près des portes saintes. Les moines relevèrent le corps de Corneille aussitôt, le portèrent dans la grotte où il fut enterré. Le chemin qui mène des portes saintes vers la grotte, tout aspergé de sang, s'appelle encore de nos jours le « chemin sanglant ». Bassien, le disciple moine de Corneille, fut également tué. Saint Corneille avait alors 69 ans.

Les saintes reliques reposent dans un reliquaire ouvert. En 1581, lors du siège de Pskov par Étienne Bathory, le moine Dorothée vit dans l'air le vénérable Antoine des Grottes de Kiev, le saint prince Vladimir égal-aux-apôtres, les saints prince Vsevolod et Dovmonta de Pskov, amis de Dieu, et saint Nicolas Salos qui suppliaient la très-sainte Mère de Dieu en faveur de la ville assiégée. Étienne Bathory fut obligé de lever le siège et de faire retraite. L'icône sur laquelle cet événement est représenté se nomme Pskovo-Petcherskaïa (l'icône des Grottes de Pskov).

9. LA VIE DE SAINT PIMÈNE DE ZOGRAPHOU

Extrait de La Vie de Pimène de Zographou par Pamphile :

Né le 29 juin à Sredetz [Sophia], saint Pimène reçut le nom de Paul [Pavel] à son baptême. Ses parents n'avaient pas d'enfants et priaient la Vierge pour en avoir. Un jour, après une longue prière, sa mère s'endormit d'un sommeil léger. Dans un rêve, elle vit une femme, habillée de vêtements royaux blancs, s'approcher d'elle. Un groupe de moines suivaient la reine. Les moines s'agenouillèrent et prièrent que le vœu de la mère soit exaucé, car cette dernière avait promis qu'un jour l'enfant deviendrait moine comme eux. Après leur prière fervente, les moines se levèrent et chantèrent un

hymne à la Mère de Dieu. Ensuite, la reine avança vers la femme endormie, étendit la main sur elle et lui dit : « Ne sois pas triste, femme, par la miséricorde de mon Fils, notre Dieu, Jésus Christ, tu enfanteras. » Dès qu'elle se réveilla, la femme raconta tout à son mari Pierre qui était un homme pieux et obéissant. Celui-ci alla à l'église du saint martyr Georges et parla de la vision de son épouse au prêtre-iconographe Thomas...

Cette citation de la *Vie du vénérable père Pimène qui vécut une vie de lumière au monastère Zographou du Mont-Athos* est tirée d'un livre paru dans la première moitié du XVII^e siècle, probablement peu de temps après la mort de Pimène, survenue le 3 novembre 1610. Sa canonisation, accomplie par l'archevêché bulgare autocéphale d'Ohrid, suivit également assez rapidement pour les raisons suivantes : 1) la vie digne de Pimène, 2) ses grands mérites, 3) le renforcement de la foi dans le pays et 4) la protection de l'identité du peuple bulgare. Pamphile, disciple et très proche collaborateur du saint durant les 30 dernières années de sa vie, écrivit cette *Vie de Pimène*.

Pimène naquit vers 1545 à Sophia et, très jeune, il eut le grand désir de travailler pour son peuple en continuant sur le chemin déjà tracé par les martyrs Georges le Nouveau de Sophia, brûlé en 1515, Georges Noveichy, pendu en 1534, et Nicolas le Nouveau de Sophia, lapidé en 1555 : tous tués par l'envahisseur [les Turcs].

Après la mort de son père, alors qu'il avait 12 ans, Pimène devint discipleiconographe de Thomas, le prêtre-iconographe de l'église saint Georges, chez qui il apprit à lire et à écrire. Après la mort de son maître, le prêtre Thomas, il partit avec d'autres Bulgares pour le Mont-Athos où il devint novice au monastère Zographou.

Extrait de La Vie de Pimène de Zographou, par Pamphile :

L'higoumène Spiridon était un homme très calme et rempli du Saint-Esprit. Il remarqua aussitôt qu'il avait devant lui une étoile du Saint-Esprit [Paul/Pimène]. L'higoumène confia Paul à un ascète qui vivait à l'extérieur du monastère pour que le novice apprenne à être comme le maître, c'est-à-dire à vivre la vie ascétique. Paul réjouit tous les frères par son humilité et son obéissance. Après quelques années, les frères le prirent dans le monastère et le tonsurèrent, lui donnant le nom monastique de Pimène qui veut dire « berger ». Ce nom était une sorte de prophétie que le nouveau moine serait un jour un bon pasteur pour les chrétiens...

Malgré ses progrès rapides dans la vie monastique, Pimène décida de se livrer au jeûne et à des exploits ascétiques, de se réfugier dans un endroit isolé, solitaire, pour y vivre comme un ermite pendant 15 ans. À l'âge de 55 ans, sa vie

changea. La nuit de la fête patronale du monastère Zographou, Pimène alla dans la grotte de saint Kosma où il pria toute la nuit...

Extrait de La Vie de Pimène de Zographou, par Pamphile :

Avant l' aurore, il vit une lumière qui éclairait des villages, des villes et des troupeaux sans bergers. Un soldat lumineux, richement vêtu, s'approcha de Pimène ; il portait une houlette de berger et lui dit :

- -Vois-tu ces villages, ces villes et ces troupeaux ?
- −Oui, je les vois.
- -Tous ces villages, ces villes et ces troupeaux n'ont pas de bergers. Tout se perdra. Le Seigneur, Dieu tout-puissant, m'a envoyé te dire que tu seras leur pasteur [berger]. Accepte cette houlette de pasteur et va les aider. N'aie pas peur, car le Seigneur sera avec toi.

Pimène décida de retourner dans sa ville natale [Sophia] et de s' adonner à l'activité pastorale pour aider son peuple. Comme collaborateur, il prit son proche disciple, le moine Pamphile, son futur biographe. Beaucoup de gens commencèrent à le visiter et sa renommée se répandit rapidement. Il réconfortait et soulageait tous ceux qui s'approchaient de lui ; il manifesta également le don de guérisseur. Génie exceptionnel, il rebâtit les églises détruites par l'envahisseur [turc] et en construisit et décora de nouvelles. Selon la *Vie*, Pimène bâtit 300 églises à Sophia et 15 monastères dans la contrée autour de la ville. En tant que personne extraordinaire ainsi que par son activité dévouée au bien-être du peuple, Pimène trouva une place dans *Historia slavenobolgarskaïa* [Histoire du peuple bulgare] par Païssy Chilandarsky. Voici les quelques lignes qui lui sont consacrées :

Le vénérable saint Pimène, accepté comme moine dans le monastère Zographou, passa beaucoup d'années dans ce monastère, II était iconographe et menait une vie sainte, mais il agissait toujours en retrait, il s'effaçait très sagement devant le monde. Il quitta le monastère de Zographou et vint dans le diocèse de Sophia. Pendant qu'il était à Sophia, le sultan permit aux chrétiens de construire des églises. Saint Pimène prit en main cette tâche, travailla énormément, construisit beaucoup d'églises et rénova les monastères dans le diocèse de Sophia où il était né. Ensuite il rénova le monastère de Tchérépiche à côté de la rivière Iscare où il mourut. Longtemps après, on trouva ses saintes reliques incorrompues dans son cercueil. Elles furent transférées au monastère de Souhodolsky dans le diocèse de Vidin. Pimène vécut jusqu'en 1610.

Pour sa part, Pamphile, le collaborateur et disciple du vénérable Pimène, conclut ainsi La Vie de Pimène : « Moi, Pamphile, moine pécheur, en tant que témoin et

disciple, j'ai écrit ceci en mémoire et en honneur du saint Père Pimène du monastère Tchérépiche. »

Malgré le côté miraculeux et merveilleux de la biographie écrite par Pamphile, l'esprit du Moyen Âge, mêlé à l'influence de la Renaissance, fait place à l'image réaliste d'un homme d'action qui œuvrait pour le bien-être du peuple. Pour distinguer Pimène des martyrs de Sophia qui vécurent avant lui (Georges le Nouveau, Georges Noveichy et Nicolas le Nouveau), La Vie de Pimène de Zographou ne présente pas ce saint comme martyr pour la foi, ni comme quelqu'un qui donna sa vie pour le peuple dans la lutte contre l'envahisseur. Il est présenté plutôt comme un homme créatif, énergique, visant à remonter le moral du peuple. Il était très doué et honorable. Par ses diverses activités créatives, il laissa des traces profondes qui eurent un impact sur les générations suivantes. Sous sa houlette, beaucoup d'églises furent rénovées et d'autres construites, dans lesquelles le peuple pouvait se réunir en fête, écouter la liturgie dans sa propre langue et faire connaître les anciennes traditions aux nouvelles générations. Pimène peignit aussi beaucoup de ces églises rénovées. Les spécialistes pensent que les fresques suivantes sont de sa main : celles de l'église sainte Petka Samardjiska à Sophia et celles des monastères de Kourilsky, de Podgoumepsky, de Cesslavsky, d' Biensky et d'autres qui datent de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècles. Il est probable que Pimène ait écrit deux livres, mais La Vie de Pimène de Zographou n'est pas assez détaillée pour savoir lesquels. En 1939 à Sophia, Dimiter Yanakiev a publié la première édition de La Vie par Pamphile, écrite en bulgare moyen dans un langage de piété. Petre Dinékov la réédita en 1954 à Sophia.

10. LA NOTICE D'ANASTASE LE NÉOMARTYR DE NAUPLIE

Saint Anastase naquit à Nauplie et devint un peintre réputé. Il se fiança à une jeune fille de famille chrétienne, mais il rompit bientôt ses fiançailles quand il prit connaissance de ses mauvaises mœurs. Pour se venger, les parents de la fille lui jetèrent un sort maléfique qui lui fit perdre la raison. Le croyant dans cet état de « folie », les Turcs réussirent à le convertir. Mais Dieu le prit en pitié, et il recouvra la santé peu de temps après. Revenant à lui-même, Anastase vit qu'on l'avait circoncis et qu'il portait le turban musulman. Alors, il le jeta à terre en criant : « J'étais chrétien, je le suis et je le resterai. »

Les Turcs, le voyant se repentir de sa conversion à l'islam, le saisirent, le frappèrent et le conduisirent de force devant le juge. Ce dernier, pour le convaincre de renier le Christ, employa tantôt des artifices habiles, tantôt des menaces, mais saint Anastase resta inébranlable et confessa avec courage : « Je ne renie pas mon Seigneur Jésus Christ, le vrai Dieu, mais je crois en Lui et le vénère comme mon Créateur et Sauveur. Quant à votre foi, je n'en veux pas et j'exècre votre prophète et vous. »

Ayant entendu ces paroles, le juge fit condamner saint Anastase à être décapité. Mais les Turcs qui se trouvaient présents n'attendirent pas la mise à exécution de la sentence. Ils se jetèrent sur lui et le fit sortir du tribunal. Les uns le frappèrent à coups de bâtons, les autres lui coupèrent le corps en morceaux à coups de couteaux. Ainsi saint Anastase se rendit parfait et reçut la couronne du martyre. Maintenant, il est joyeux au milieu des martyrs pour la gloire du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Amen.

11. LA VIE DE SAINT IOREST DE TRANSYLVANIE

Le saint hiérarque lorest était fils de paysans de Transylvanie. Amoureux du Christ depuis son enfance, il se fit moine au monastère de Putna, prenant le nom d' lorest. Puis, suivant l'école spirituelle de cette laure, il devint un moine habile, bon calligraphe et peintre d'icônes. Il fut, de plus, très assidu au service de l'Église et à la garde de la sainte foi orthodoxe. À cause de la pureté de son cœur, l'higoumène le fit hiéromoine, et le pieux lorest fut comme une flamme allumée dans l'assemblée des pères, accomplissant les choses saintes avec crainte de Dieu et consolant le peuple avec des enseignements chrétiens choisis.

La réputation de son monastère arriva jusqu'au prince de Moldavie, Vasile Lupu. Le métropolite de Transylvanie Ghenadie ayant trépassé à l'automne de l'an 1640, le pieux lorest de Putna fut élu père et primat de l'Église de Transylvanie, avec la bienveillance de Dieu. Après avoir reçu l'ordination épiscopale des mains du métropolite de Valachie, le doux hiérarque lorest monta sur le trône de la métropolie de Transylvanie à Alba Iulia.

Pendant les trois années de son pontificat, le saint hiérarque lorest lutta comme un véritable confesseur dans la défense de la foi orthodoxe face aux enseignements étrangers calvinistes, ainsi que contre tous les pièges perfides des démons. Partout il établit des prêtres zélés, il inaugura des églises et visita les villages, consolant et enseignant les fidèles comme un bon pasteur du troupeau du Christ.

En 1643, le saint hiérarque lorest fut jeté en prison à cause du zèle de la vraie foi ; il souffrit de nombreux déshonneurs, coups et outrages. Et le saint supporta tout comme un martyr, étant prêt à donner sa vie pour la défense de la foi orthodoxe et le salut de son troupeau. Après neuf mois, le vrai pasteur fut libéré et obligé de payer une grande somme d'argent. Revenu en Moldavie en 1656-1657, il fut évêque à Husi, guidant admirablement l'Église du Christ et travaillant au salut de ses enfants spirituels. Puis il remit son âme dans les bras du grand prêtre Jésus Christ, rejoignant le chœur des saints confesseurs. L'Église orthodoxe roumaine l'a canonisé en 1955 et le commémore le 24 avril.

12. LA NOTICE DE JOSEPH LE NÉOMARTYR DE CONSTANTINOPLE

Saint Joseph se fit moine au monastère de Saint-Dionysios au Mont-Athos et se plaça sous la direction de l'higoumène Étienne. Il se fit remarquer par ses vertus monastiques et, ayant reçu l'ordre de son supérieur, il accompagna le moine Evdokimos au martyre; Evdokimos avait auparavant renié le Christ et, maintenant, devait purifier la souillure de son reniement par son sang. Mais, ayant de nouveau renié le Christ, Evdokimos, devant les tortures qu'il subit des Turcs, dénonça son compagnon, Joseph, comme responsable de son apostasie de la foi coranique. Saint Joseph fut alors saisi et enfermé dans les prisons à Constantinople. Il fut torturé cruellement, mais resta ferme dans sa foi en Christ. Il reçut la couronne du martyre par la pendaison en 1819. Ce saint iconographe peignit l'icône des saints Archanges de l'iconostase de l'église principale de son monastère.

13. DEUX DOCUMENTS RUSSES CONCERNANT LES SAINTS ICONOGRAPHES

A) Relation au sujet des peintres d'icônes¹

La traduction française suivante a été faite par Paul Miklachevsky à partir du texte russe trouvé dans I. P. SAKHAROV, « Skazanie o ikonopistzakh » dans *Issledovania o rousskom ikonopissanii,* Saint- Pétersbourg, 1849, vol. 2, Annexe V, pp. 12-14.

I. Luc l'Apôtre

Le saint apôtre et évangéliste Luc était originaire d'Antioche en Syrie. Il maîtrisa deux arts : celui de guérir les maux des hommes par la science médicale et celui de la peinture des icônes. Jusqu'à la fin de sa vie, ces deux arts le nourrirent. Ensuite, il s'engagea dans l'apostolat du Christ Dieu. Il fut l'auteur d'un évangile et porteur de la force nouvelle à l'univers. Il peignit l'image de la très-sainte Reine des cieux et Mère de Dieu alors qu'elle était en vie, et il apporta cette image à la Mère de Dieu elle-même pour savoir si l'image lui plaisait. Ayant levé ses yeux sur lui, la Mère de Dieu lui dit alors joyeusement : « Que ma bénédiction soit avec toi. » Elle ajouta l'ancienne prophétie : « Car à partir de maintenant, toutes les générations vont me vénérer. » Après cela, saint Luc peignit d'autres images de la Mère de Dieu.

2. Ananias l'Apôtre

Le saint apôtre Ananias était un esclave d'Abgar, prince d'Édesse, qui l'envoya apporter un message à Jésus Christ pour lui demander de venir et de guérir le

prince de la lèpre, ou bien pour peindre son image de sagesse divine, car Ananias était un peintre habile. À ce moment, Jésus Christ était incarné dans la chair et parcourait la Galilée, en enseignant aux hommes. C'est là qu'Ananias vit le Christ et, s'étant rendu en un endroit secret, peignit l'image du Christ.

3. Nicodème le Juste

Le saint et juste Nicodème, ancien prince juif, crut en Christ et fut son disciple secret. Lorsqu'il le vit plus tard crucifié et qu'il vit les signes terrifiants, il eut la possibilité de servir le Christ, avec Joseph d'Arimathée et Jean le Théologien, pour enlever son corps de la croix et l'enterrer. Après la crucifixion, ce Nicodème peignit l'image du sauveur pour la ville de Virit [Beyrouth] afin que les chrétiens la vénèrent, car depuis sa jeunesse, Nicodème était habile dans l'art de peindre les icônes. Lisez à ce sujet le prologue du mois d'octobre.

4. Marmun l'Évêque

Saint Marmun, évêque de Balkura, disciple du saint apôtre Pierre, peignit de nombreuses images. Il peignit aussi la sainte Mère de Dieu pour l'église qu'il fonda. Et lorsque cette église brûla dans un incendie, cette image sainte fut emportée des flammes par des anges, à la vue des gens. Ensuite, il peignit l'image des saints apôtres Pierre et Paul avec laquelle saint Sylvestre, pape de Rome, confirma le saint empereur Constantin, ainsi que de nombreuses autres icônes.

5. Manuel le Roi

Le roi de Grèce, Manuel, fidèle en religion, peignit de nombreuses icônes saintes de sa main, mû par l'amour du Christ. Il peignit l'image du Sauveur assis sur le trône avec un évangile et bénissant de la main droite, icône surnommée « Le Sauveur à l'habit d'or » ; il la plaça dans sa chambre à coucher et pria avec foi. Conformément à une vision qu'il eut, la main droite du Sauveur ne fut pas levée pour bénir mais pour désigner du doigte.

6. Lazare l'Évêque

Saint Lazare, évêque d'Évandrie, peintre d'icônes de Constantinople, peignit de nombreuses saintes icônes. Il peignit une icône de saint Jean-Baptiste, très merveilleuse à voir ; pour cela il eut à souffrir d'un roi iconoclaste qui ordonna qu'on lui coupe les deux mains et qu'on le jette en prison. Il fut libéré après un certain temps par l'impératrice Théodora. Il mourut dans la grâce du Seigneur et fut enterré dans le monastère d'Évandrie.

7. Germain le Patriarche

À propos de saint Germain, patriarche de Constantinople, il est dit dans les chroniques qu'il peignit de saintes icônes. Ce saint Germain copia une image de la sainte icône de la très-sainte Mère de Dieu qui se forma par elle-même sur une colonne qui est située à Lydda. Cette sainte icône produisit des miracles lors de l' hérésie iconoclaste. Voyez dans le livre *Sobornik* comment Germain envoya cette icône dans la mer avec une lettre à Grégoire, pape de Rome.

8. Jérôme de Palestine

Le vénérable père Jérôme, dont il est traité dans le livre *Ciel nouveau*, peignit l'image de la très-sainte Mère de Dieu d'une façon merveilleuse.

9. Les peintres grecs

Les vénérables pères peintres d'icônes grecs furent chargés par la très-pure Mère de Dieu elle-même de peindre le monastère des Grottes à Kiev et envoyés en Russie. Voyez dans le livre *Patéricon de Petchersk*. Les corps incorrompus de ces peintres d'icônes reposent dans les Grottes de Kiev.

10. Méthode l'Évêque

Saint Méthode, évêque de Moravie, peignit de nombreuses saintes icônes alors qu'il était à Thessalonique et aussi lorsque, avec son frère Cyrille, il se rendit chez les Serbes, Bulgares slavons et Russes, baptisant les païens au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit et leur enseignant l'Évangile du Christ. Il vint en Russie, apportant avec lui la représentation du second avènement du Christ peinte en images, sur une toile, les justes recevant le Royaume de Dieu et les pécheurs torturés de divers maux. Et lorsque le grand prince Vladimir de Kiev chercha la vraie foi, alors qu'il n'était pas encore baptisé, saints Cyrille et Méthode lui montrèrent l'image peinte du Christ. C'est ainsi qu'ils convertirent le prince et le peuple au Christ et tous les Slavons, les Russes et les Bulgares se baptisèrent voyant ici le paradis pour les saints et les souffrances et le feu brûlant pour les infidèles. Ainsi, voyant une icône peinte, ils se firent chrétiens.

11. Alipy l'Iconographe

Le saint et vénérable père Alipy, thaumaturge de Petchersk, fut un peintre d'icônes de Kiev. Ce saint Alipy peignit de nombreuses merveilleuses icônes. Son corps incorrompu repose encore à ce jour dans les Grottes de Kiev. À son sujet, voyez le *Patéricon de Petchersk*.

12. Grégoire l'Iconographe

Le saint et vénérable père Grégoire, thaumaturge de Petchersk, fut un peintre d'icônes de Kiev. Ce saint Grégoire peignit beaucoup d'icônes miraculeuses qui se conservent ici en Russie. Il fut un collaborateur du vénérable Alipy. Son corps incorrompu repose dans les Grottes de Kiev.

13. Pierre le Métropolite

Saint Pierre, métropolite de Moscou et thaumaturge de toute la Russie, peignit de nombreuses saintes icônes. Alors qu'il était higoumène du monastère du Sauveur sur la rivière Rat, il peignit une icône de la très-sainte Mère de Dieu et la présenta à Maxime, métropolite de toute la Russie. À la mort de ce métropolite Maxime, il fut lui-même métropolite et peignit d'autres images. À son sujet, voyez son hagiographie.

14. Théodore l'Archevêque

Saint Théodore, archevêque de Rostov, était un parent de saint Serge et il peignit de saintes icônes. Alors qu'il était archimandrite du monastère de Simon à Moscou, il peignit une image de son oncle, saint Serge le thaumaturge, d'une façon très merveilleuse. Ici, à Moscou, on conserve des icônes qu'il a peintes : une Déisis dans l'église de Saint-Nicolas sur la Bolvanovka.

15. André Roublev l'Iconographe

Le vénérable André, peintre d'icônes de Radonège, surnommé Roublev, peignit de nombreuses saintes icônes, très merveilleuses et ornées. Cet André était auparavant un disciple du vénérable père Nikon de Radonège. Ce dernier lui ordonna de peindre en sa présence une image de la sainte Trinité en l'honneur de son père spirituel saint Serge le thaumaturge. Plus tard, il vécut dans le monastère Andronikov avec son ami Daniel et c'est là qu'il mourut.

16. Daniel l'Iconographe

Le vénérable père Daniel, surnommé le Noir, partageait l'amitié et les carêmes du père André. Il peignit de nombreuses saintes icônes. Ce Daniel vivait inséparablement avec André qui s'unit à lui pour y rester jusqu'à sa mort. Il couvrit de peintures les murs de l'église dans le monastère du saint Sauveur des vénérables pères Andronic et Sabba ainsi que des icônes sur l'appel de l'higoumène Alexandre. C'est là qu'il reçut la grâce de mourir dans le Seigneur. À son sujet, voyez la *Vie de saint Nikon*.

17. Ananie le Thaumaturge

Le vénérable Ananie fut prêtre dans le monastère de Saint-Antoine le Romain le

thaumaturge de Novgorod. Il peignit d'admirables icônes de nombreux saints thaumaturges. À son sujet, voyez la *Vie de saint Antoine le Romain.*

18. Ignace Zlaty l'Iconographe

Le vénérable père Ignace Zlaty, un merveilleux peintre d'icônes, vécut dans le monastère de Saint-Simon et jeûna avec le vénérable saint Cyrille de Belozersk. Il peignit beaucoup de saintes icônes. À son sujet, voyez la *Vie de saint Jonas*.

19. Denys de Glouchitsa

Le vénérable père Denys de Glouchitsa, thaumaturge de Vologda, peignit de nombreuses saintes icônes qui se trouvent de nos jours en Russie. À son sujet, voyez son hagiographie.

20. Macaire le Métropolite

L'admirable et merveilleux Macaire, métropolite de Moscou et de toute la Russie, peignit de nombreuses saintes icônes et écrivit les vies des saints pères. Ce métropolite Macaire peignit une image de la Dormition de la très-sainte Mère de Dieu et, à un concile, il présenta les règles pour la peinture des icônes.

21. Athanase le Métropolite

Le très-révérend Athanase, métropolite de Moscou et de toute la Russie, peignit de nombreuses saintes icônes.

22. Antoine le Thaumaturge

Le vénérable père Antoine, higoumène de Siya et thaumaturge, peignit de nombreuses saintes icônes. Ce saint Antoine peignit une image de la sainte Trinité dans son monastère. À son sujet, voyez son hagiographie.

23. Adrien l'Higoumène

Le vénérable Adrien, higoumène de Pochekhonsk, peignit de nombreuses saintes icônes. Ce saint Adrien vécut d'abord dans le monastère de Corneille et ensuite dans son ermitage où il fut tué par des malfaiteurs.

24. Guennadi le Moine

Le juste père Guennadi, qui vécut dans le monastère Ilyinsky à Tchernigov, peignit une icône miraculeuse de la très-sainte Mère de Dieu. A son sujet, voyez le livre *La toison arrosée*³.

B) Relation au sujet des saints peintres d'icônes⁴

La traduction suivante a été faite par Paul Miklachevsky à partir du texte russe imprimé dans F. Buslaev, *Istoricherskie Ochersi Russkoi Narodnoi Clovesnocti i Iskusstva* [Esquisse historique du folklore russe], t II, Saint-Pétersbourg, 1861, note 3, pp. 56-57 et la *Relation*, pp. 378-380.

La Relation

En conclusion [...], il y a lieu de porter l'attention sur la *Relation au sujet des saints peintres d'icônes* qui fait partie du manuscrit du comte Stoganov (sans miniatures). Parmi les peintres d'icônes étrangers sont mentionnés ceux-ci : l'évangéliste Luc, l'apôtre Ananias, saint Nicodème, l'évêque Martin et disciple de l'apôtre Pierre, Méthode l'évêque de Moravie, l'empereur Manuel Paléologue, Lazare l'évêque d'Évandrie, Germain le patriarche de Constantinople, le vénérable Jérôme de Palestine (avec référence au *Nouveau Ciel)*. En ce qui concerne les peintres d'icônes russes ou ceux qui ont œuvré en Russie, je donne le texte exact.

1. Pierre le Métropolite

Saint Pierre, métropolite de Moscou et de toute la Russie, peignit de nombreuses saintes icônes lorsqu'il était higoumène du monastère du Sauveur. Il peignit de sa main cette icône de la très-sainte Mère de Dieu et il la présenta en premier à Saint Maxime métropolite de toute la Russie. Lorsque le métropolite Maxime mourut, la Mère de Dieu, de sa propre voix à partir de cette icône d'elle-même, donna sa bénédiction à Pierre pour accéder au siège de métropolite et Pierre succéda à Maxime comme métropolite. Vous pouvez lire au sujet de l'icône dans son hagiographie ou ici même (c'est-à-dire dans l'article au sujet des icônes de la Mère de Dieu.)

2. Macaire le Métropolite

Le saint, très-admirable et miraculeux Macaire, métropolite de Moscou et thaumaturge de toute la Russie, peignit de nombreuses saintes icônes et écrivit des livres et les vies. des saints Pères pour toute l'année, dans l'ordre de leur célébration, comme aucun autre parmi les saints de la Russie ne les écrivit. Il ordonna aussi que l'on célèbre ces saints russes et exposa cette règle lors du concile. Il peignit cette image de la Dormition de la très-sainte Mère de Dieu.

3. Athanase le Métropolite

Le très-saint et vénérable Athanase, métropolite de Moscou et de toute la

Russie, peignit de nombreuses saintes icônes miraculeuses.

4. Théodore l'Archevêque

Saint Théodore l'archevêque, thaumaturge de Rostov, neveu de saint Serge, peignit de nombreuses saintes icônes au monastère de Saint-Simon de Moscou. Il peignit une icône de son oncle, Serge le vénérable thaumaturge. Ici à Moscou sont conservées des icônes de sa main, une Déisis dans l'église de Saint-Nicolas de la rue Bolyanovka.

5. Alipy l'Iconographe

Le vénérable moine-prêtre, père Alipy, thaumaturge du monastère des Grottes et peintre d'icônes de Kiev, peignit de nombreuses icônes miraculeuses. Les anges du Seigneur l'aidaient et peignaient des icônes comme s'ils étaient ses disciples et ils lui demandaient si ce qu'ils avaient ainsi peint lui plaisait. Il repose jusqu'à ce jour sans se corrompre dans les Grottes de Kiev en accomplissant des miracles.

6. Grégoire l'Iconographe

Le vénérable père Grégoire des Grottes, iconographe de Kiev, peignit de nombreuses saintes icônes miraculeuses qui se trouvent ici en Russie ; il faisait carême avec le vénérable Alipy. Il repose incorrompu dans les Grottes.

7. Denys de Glouchitsa

Le vénérable père Denys, higoumène de Glouchitsa, thaumaturge de Vologda, peignit de nombreuses saintes icônes. Ses icônes miraculeuses se trouvent ici en Russie. Lui-même accomplit de nombreux miracles de son tombeau dans le monastère de l'Intercession.

8. Antoine le Thaumaturge

Le vénérable père Antoine, higoumène de Siya et thaumaturge de Kolmogori, qui vécut près de l'océan Arctique, peignit de nombreuses saintes icônes ainsi que l'image de la très-sainte Trinité qu'il peignit dans son monastère. Une fois l'église prit feu, mais l'icône sortit du feu indemne par elle-même, se posant comme une colombe dans les mains du vénérable Alipy; voir son hagiographie.

9. Adrien l'Higoumène

Le vénérable martyr Adrien, higoumène de Pochekhonsk et thaumaturge de Vologda, peignit de nombreuses saintes icônes. Il vécut d'abord dans le

monastère de Corneille et ensuite dans son ermitage où il fut tué par des malfaiteurs. Maintenant son monastère de la Dormition se trouve près du village Byely.

10. André Roublev l'Iconographe

Le vénérable père André de Radonège, iconographe, dénommé Roublev, peignit de nombreuses saintes icônes, toutes miraculeuses. Il est dit de lui dans le Stoglav [le concile de Cent Chapitres réuni à Moscou en 1551] du merveilleux saint métropolite Macaire qu'il faut peindre les icônes en le prenant pour modèle et non en suivant son propre jugement. Antérieurement, il vivait en disciple du vénérable père Nikon de Radonège qui ordonna qu'une icône de la très-sainte Trinité soit peinte auprès de lui pour honorer son père saint Serge le thaumaturge.

11. Daniel l'Iconographe

Le vénérable père Daniel, qui faisait carême avec lui [André Roublev], un iconographe réputé, surnommé le Noir, peignit de merveilleuses et saintes icônes avec lui [André Roublev]; il fut partout inséparable de lui [André]. Et à l'approche de la mort, lui et André vinrent à Moscou dans le monastère du Sauveur. Là, ayant été appelés par l'higoumène Alexandre, disciple de saint Andronic, avec les vénérables pères Andronic et Saba, ils couvrirent l'église de fresques et d'icônes et reçurent la grâce de reposer là dans le Seigneur comme il est écrit à leur sujet dans la vie de saint Nikon.

12. Ignace Zlaty l'Iconographe

Le vénérable père Ignace Zlaty [le Doré], iconographe du monastère de Saint-Siméon, qui faisait carême avec le vénérable Cyrille de Belozersk, peignit de nombreuses icônes merveilleuses. Voir dans l'hagiographie du métropolite saint Jonas qui était son interlocuteur.

13. Ananie le Thaumaturge

Le vénérable père Ananie, prêtre, était un merveilleux iconographe dans le monastère de Saint-Antoine le Romain, le thaumaturge de Novgorod. Il peignit de nombreuses saintes icônes miraculeuses. Voir dans l'hagiographie du vénérable Antoine le Romain.

14. Les peintres grecs

Les vénérables pères iconographes grecs furent engagés et envoyés par la trèssainte Mère de Dieu elle-même pour peindre en Russie dans le monastère des Grottes de Kiev. Elle leur donna aussi de l'argent en acompte d'une façon miraculeuse. Voir à ce sujet dans le livre des pères de Petchersk. Ils reposent au nombre de 12 dans les Grottes, incorrompus.

15. Guennadi le Moine

Le vénérable père Guennadi de Tchernigov vivait dans le monastère de Saint-Élie et peignit une icône miraculeuse de la très-sainte Mère de Dieu, laquelle pleura pendant longtemps en l'année 1760. Voir dans le livre *La toison arrosée*.

Commentaires sur les Relations

- 1. Les deux *Relations* sont très similaires, mais non identiques. Elles ne reproduisent pas le même ordre des saints, qui ne sont pas en ordre chronologique d'ailleurs, bien que les mêmes noms paraissent dans les deux listes. La source qu'elles reflètent, le manuscrit du podlinnik de Stogonov, fin du XVI^e siècle, a été apparemment perdue *(An Iconographer 's Patternbook : The Strogonov Tradition,* Christopher Kelley, trad., Torrence, Californie, Oakwood Publications, 1992, p. ix). Nous ne pouvons donc pas comparer ces textes avec l'original.
- 2. Ananias l'Apôtre: L'histoire d' Abgar est bien connue ainsi que le rôle que joue l'ambassadeur-artiste Ananias, mais il semble que les *Relations* soient les premiers documents où ce dernier est rangé parmi les saints.
- 3. *Nicodème le Juste :* Nous n'avons trouvé aucune autre référence qui considère Nicodème comme iconographe.
- 4. Marmun ou Martin l'Évêque : Les deux noms désignent la même personne, mais le personnage nous est inconnu. Il se peut que Marmun/Martin soit mentionné dans un écrit apocryphe sur saint Pierre ou attribué à lui.
- 5. Manuel le Roi : Manuel II Paléologue (1391-1425). Selon le Oxford Dictionary of Byzantium (vol. 2, Oxford University Press, pp. 1291-1292), Manuel a écrit plusieurs traités théologiques et a terminé sa vie dans un monastère, ayant pris le nom de Matthieu. Par contre, nous n' avons rien trouvé qui confirme l'affirmation selon laquelle Manuel était un saint ou un iconographe.
- 6. Germain le Patriarche : Bien qu'il ait témoigné de l'orthodoxie des icônes au début de l'iconoclasme byzantin, le patriarche Germain n'est pas reconnu comme iconographe dans les sources que nous avons consultées.
- 7. Jérôme de Palestine : Nos sources ignorent un saint Jérôme iconographe.

Nous n'avons pas pu confirmer, dans les sources consultées, qu'Ignace Zlaty l'Iconographe, Athanase le Métropolite, Antoine le Thaumaturge et Guennadi le Moine ont leur place parmi les saints iconographes. Une recherche plus approfondie pourrait vérifier si ces derniers font véritablement partie de cette catégorie de saints.

NOTES

- 1. La Relation sur les peintres d'icônes est rédigée d'après deux listes : l'une fut reçue de M.S. Pechekhonor et l'autre de Grigoriev. Les deux listes sont jointes à l'original. À en juger par son contenu, la Relation est composée d'après des sources russes et grecques. Il faut attendre la publication de la liste grecque tout entière pour apprécier pleinement cette source.
- 2. Nous possédons un récit séparé de la vision de l'image du Sauveur par l'empereur Manuel, éditée par J. M. Sneguireff, en annexe à son livre *Monuments de l'antiquité moscovite.*
- 3. Ce père Guennadi s'appelait Grigori Konstantinovitch Doubensky dans le monde. Il vécut en 1658.
- 4. « L'un des deux recueils de modèles [podlinniki : un livre contenant des dessins d'icônes utilisé par les iconographes] du comte S. G. Strogonov contient une curieuse Relation au sujet des saints iconographes. Parmi les iconographes russes sont mentionnés ceux-ci: les métropolites Pierre, Macaire, Athanase ; l'archevêgue de Rostov Théodore ; Alipy et Grégoire des Grottes; Denys de Glouchitsa; Antoine de Siya; Adrien de Pochekhonsk et de Vologda; André de Radonège dénommé Roublev et Daniel le Noir ; Ignace Zlaty [le Doré], iconographe du monastère de Saint-Siméon; Ananie du monastère d'Antoine le Romain; et Guennadi de Tchernigov. À côté des noms des iconographes étrangers et russes figurent de courtes notes sur les caractéristiques de leurs œuvres [...] avec références au Chronographe, au Nouveau ciel de Galiatovsky, à La toison arrosée de Dimitri de Rostov et ainsi de suite. À côté du nom de Manuel Paléologue est racontée l'histoire connue de l'image du Sauveur qui est passée de saint Vladimir à Novgorod ensemble avec Yaroslav et de là par la suite à Moscou. On donne la nouvelle selon laquelle Méthode le Morave, frère de Constantin le Philosophe [saint Cyrille], montra à notre prince Vladimir le Jugement Dernier que Méthode avait peint lui-même sur une toile. En faisant cela, saint Méthode convertit Vladimir à la foi chrétienne. » Cf Buslaev, Esquisse historique du folklore russe, note 3, pp. 56-57.

SOURCES DES ILLUSTRATIONS POUR « L'IMAGE DE DIEU LE PÈRE »

Dessins d'Alain Vallée

- Figures 1, 2, 15 et 16: John GALEY, Sinaï and the Monastery of St. Catherine.
- Figure 3 : André GRABAR, Le premier art chrétien.
- Figures 4, 6, 7, 8, 9, 10 et 14 : André GRABAR, Les voies de la création en iconographie chrétienne.
- Figure 5 : David Talbot RICE, Art of the Byzantine Era.
- Figure 11 : Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle.
- Figure 12: André GRABAR, Byzantine Painting.
- Figure 13 : https://www.flickr.com/groups/1695786@N20/pool/page2/
- Figure 17: John MARTIN, The Illustrations of the Heavenly Ladder of St. John Climacus.
- Figures 18, 19 et 20 : Hans GERSTINGER, « Uber Herkunft... » ; une deuxième source pour la figure 20 : Hans GERSTINGER, *Die Griechische Buchmalerei*, Vienne, 1926.
- Figures 22, 23, 24, 25, 26 et 27: Ernst KANTOROWICZ, «The Quinity of Winchester».
- Figure 28: Jean LASSUS, The Early Christian and Byzantine World.
- Figure 29: Konstantin KALOKYRIS, The Byzantine Wall-Paintings of Crete.

Illustrations

Chapitre II : Ce qu'est l'art de l'icône – un lexique

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

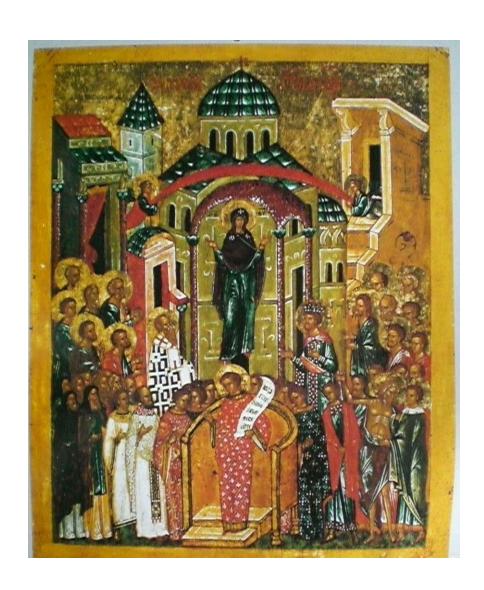


Fig. 4

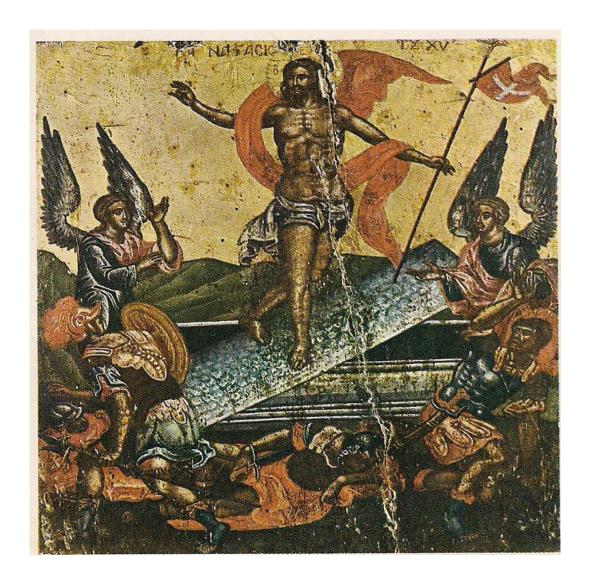


Fig. 5

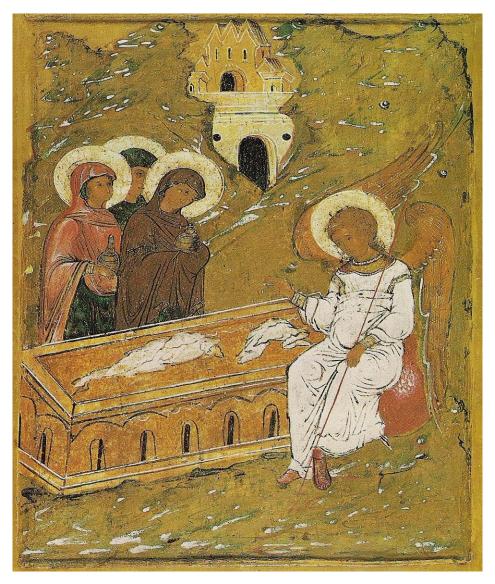


Fig. 6



Chapitre IV : L'image de Dieu le Père dans l'iconographie et la théologie orthodoxes

Fig.1 Fig. 2



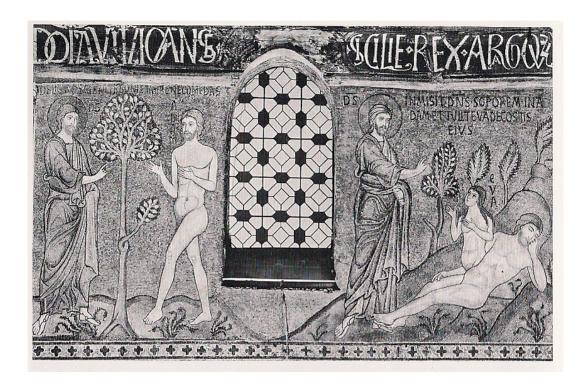


Fig. 3



Fig. 4

Fig. 5





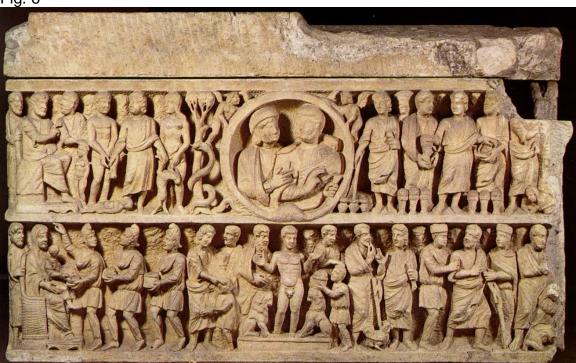


Fig. 7

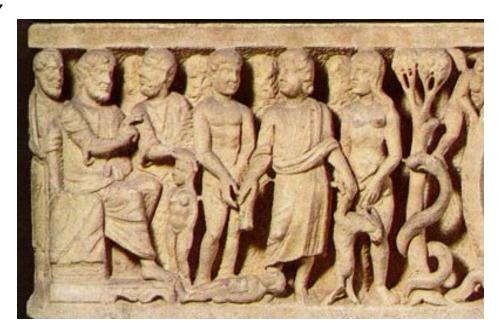


Fig. 8



Figs. 9 et 10



Fig 11.





Fig. 12

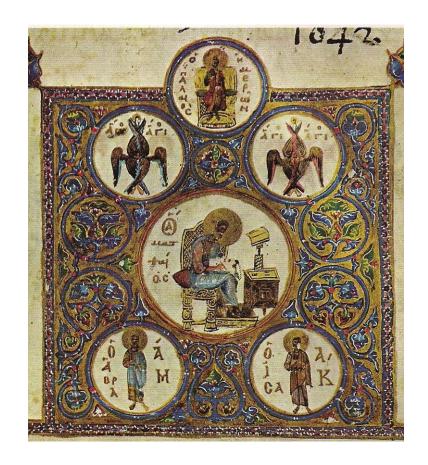




Fig. 13



Fig. 14

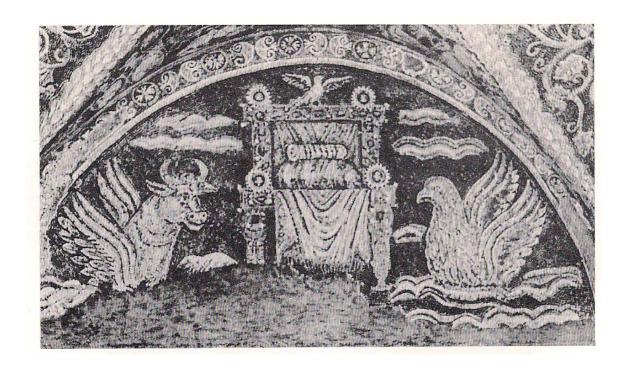


Fig. 15



Fig. 16

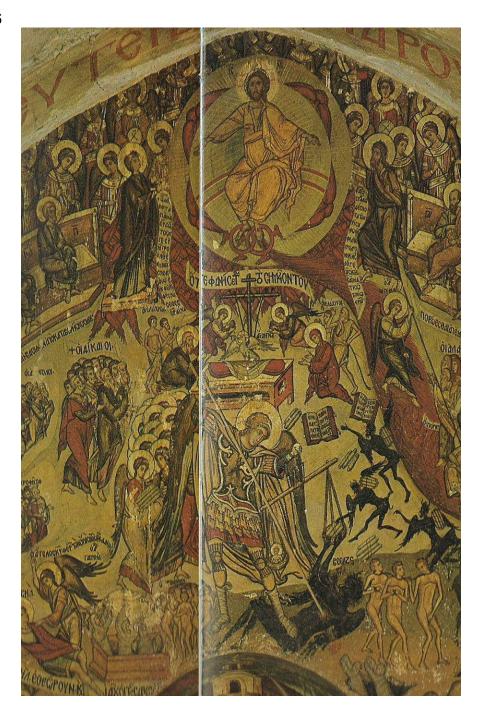






Fig. 19





Fig. 20





Fig. 21



Fig. 22

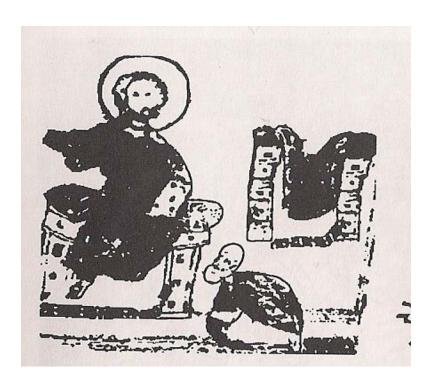


Fig. 23

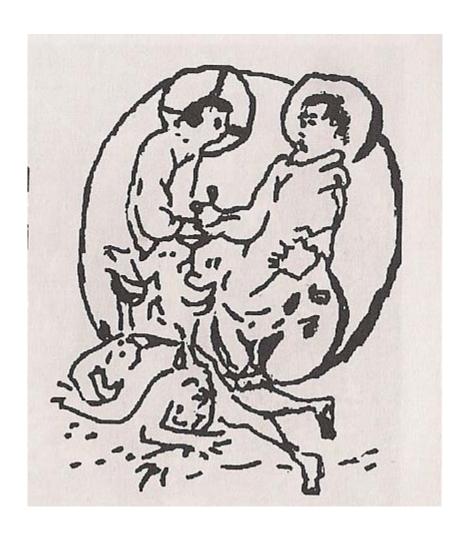


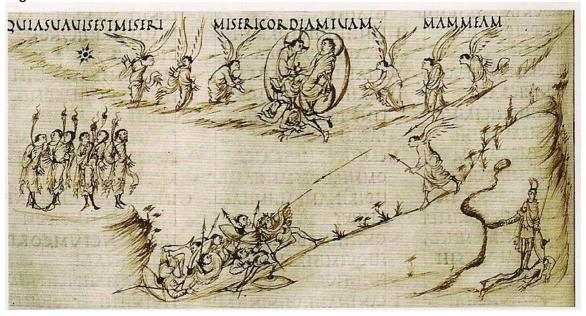
Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



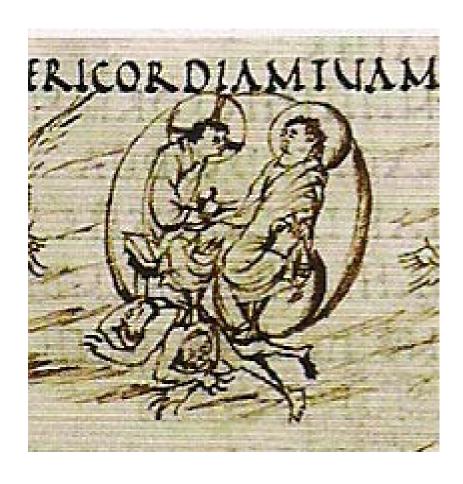


Fig. 27

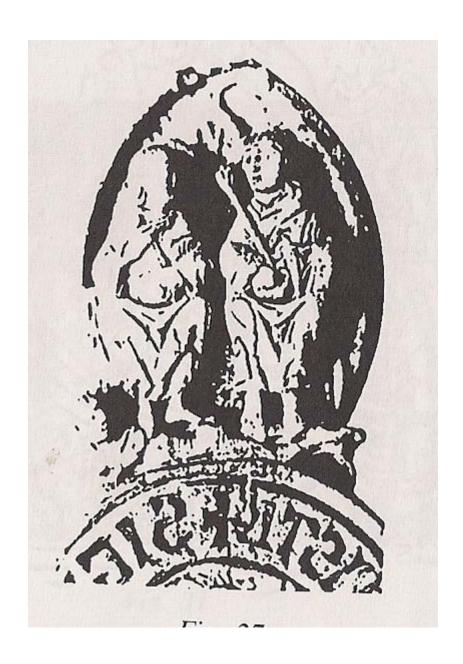


Fig. 28 et 28a





Fig. 29



Table des matières

Remerciements	4
Chapitre I — Les trois moments dogmatiques de l'icône	5
Introduction	5
1. Le premier moment dogmatique	
Le deuxième moment dogmatique	
3. Le troisième moment dogmatique	
Notes	
Chapitre II — Ce qu'est l'art de l'icône — Un lexique	24
1. L'iconographie orthodoxe est un art théologique	24
2. L'iconographie orthodoxe est un art eschatologique	
3. L'iconographie orthodoxe est un art ecclésial	
4. L'iconographie orthodoxe est un art canonique	
5. L'iconographie orthodoxe est un art historique	
6. L'iconographie orthodoxe est un art sacré	
7.L'iconographie orthodoxe est un art mystique	
8. L'iconographie orthodoxe est un art ascétique	40
9. L'iconographie orthodoxe est un art pédagogique	42
10. L'iconographie orthodoxe est un art populaire	43
Notes	45
Chapitre III — Les héros de l'icône	46
Introduction	46
1. Les saints iconographes	
2. Les saints martyrs et confesseurs de l'icône	
3. Les saints défenseurs et théologiens de l'icône	
4. Les maîtres de l'icône	
5. Iconographes peu connus de l'histoire	78
Notes	85
Chapitre IV — L'image de Dieu le Père dans l'iconographie	
et la théologie orthodoxes	92
Introduction	
La vision de Dieu dans la Bible	
2. La vision de Dieu chez les Pères	
3. L'ère de l'iconoclasme	
4. Le témoignage hymnographique	115

5. Les trois conciles russes	126 135 140
Annexe	
1. La notice sur saint Lazare l'iconographe	149 155 159 161 175 175 179 180 181 190
Illustrations	192
Chapitre II : Ce qu'est l'art de l'icône – un lexique Chapitre IV : L'image de Dieu le Père dans l'iconographie et la théologie orthodoxes	192
Table des matières	218

Achevé d'imprimer en juin 1995 sur les presses de Imprimerie H.L.N. Imprimé au Canada – Printed in Canada