

Les icônes

Kurt Weitzmann, Gaiané Alibegasvili, Aneli Volskaya, Gordana Babić, Manolis Chatzidakis, Mikhaïl Alpatov, Teodora Voinescu, *Les Icônes*, Paris, Fernand Nathan éditeur, 1982, 418 p., abondamment illustré.

Fernand Ouellette

Volume 26, Number 5 (155), October 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ouellette, F. (1984). Review of [Les icônes / Kurt Weitzmann, Gaiané Alibegasvili, Aneli Volskaya, Gordana Babić, Manolis Chatzidakis, Mikhaïl Alpatov, Teodora Voinescu, *Les Icônes*, Paris, Fernand Nathan éditeur, 1982, 418 p., abondamment illustré.] *Liberté*, 26(5), 122–129.

FERNAND OUELLETTE

LES ICÔNES

Kurt Weitzmann, Gaiané Alibegasvili, Aneli Volskaya, Gordana Babić, Manolis Chatzidakis, Mikhaïl Alpatov, Teodora Voinescu, Les Icônes, Paris, Fernand Nathan éditeur, 1982, 418 p., abondamment illustré.

Etablissons immédiatement que l'icône, comme œuvre artistique, ne peut être dissociée de l'art byzantin. Et cet art est la plus haute contribution de Byzance à la «civilisation universelle». Il ne s'agit pas ici de marquer les étapes d'un art d'autant plus complexe et divers qu'à partir de Constantinople (influencée par la Syrie et par les modèles antiques) il se ramifie dans plusieurs centres depuis l'Italie jusqu'à la Russie, en passant par le mont Athos et par le monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï (où Français et Italiens travailleront). Et si l'icône célèbre de la *Vierge*, dite *de Vladimir*, est exposée à Vladimir en 1155, puis à Moscou en 1395, pour devenir en quelque sorte une Vierge nationale copiée à travers le monde (la Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours de notre enfance n'a pas d'autre origine), elle fut tout de même rapportée de Constantinople, alors centre artistique de la Méditerranée orientale.

Mais comment saisir cet art foncièrement religieux et liturgique sans recourir à une lecture théologique élémentaire?

Tout d'abord, *voir* le sens du symbole. Un théologien écrit qu'il «contient en lui la présence de ce qu'il symbolise. Il remplit une fonction révélatrice du sens et, en même temps, s'érige en réceptacle expressif

de la *présence*¹. L'icône se nourrit du symbole pour devenir, selon l'expression de saint Jean Damascène, une «théologie visuelle». Cet art de la foi n'a d'autre but que de proposer le visible de l'invisible. L'icône «désoschifie, dématérialise, allège mais ne déréalise pas»². Les canons iconographiques transmis de siècle en siècle se fondaient sur des idéaux et sur une volonté collective. C'est dans l'interprétation de ces canons que réside l'originalité d'un iconographe (Alpatov, p. 240). En Occident, dès la fin de l'art roman, avec Giotto, Duccio et Cimabue, surgira la subjectivité, laquelle entraîne une rupture avec les canons de la tradition, et surtout un art qui ne sera plus «intégré au mystère liturgique». (D'autant qu'on ignore l'iconostase, cette cloison qui sépare la nef du sanctuaire des icônes.) Les anges prendront de la pesanteur et de la chair. L'art, né d'une certaine tradition, sera expulsé du céleste. On ne peut plus parler d'un art imprégné par la «langue sacrée des symboles», mais plutôt d'un art subjectif où un individu vise à exprimer son propre sentiment religieux. Quand le «connaître n'est plus une attitude d'adoration, une communion orante, la connaissance se sépare de la contemplation»³. Ce qui n'était sans doute pas le cas de Fra Angelico. Puis, avec Picasso, Francis Bacon, l'homme perdra sa «forme extérieure», comme l'avait prédit Dostoïevski.

Pour comprendre l'icône, il faut sentir la lumière. Car la lumière tend à révéler. Dès le commencement, dit-on, elle est la manifestation la plus «bouleversante de la Face de Dieu»⁴. Même le «fond d'or» de la peinture s'appelle «lumière». L'iconographe est un contemplatif de la Transfiguration. Il sait qu'il peint

1. Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône, théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p. 144.

2. Evdokimov, p. 191.

3. Evdokimov, p. 69.

4. Evdokimov, p. 15.

«beaucoup plus avec la lumière qu'avec les couleurs»⁵.

Mais il aura d'abord fallu que l'art byzantin surmonté la Querelle des images. C'est à partir de ce conflit célèbre, qui divisait la Chrétienté, que l'on a compris que ce n'est pas l'objet lui-même qui est vénéré, mais la beauté par ressemblance que l'icône nous propose, les «ineffables éclairs de la Beauté divine». Les images de la foi «tracent, avec la matière de ce monde et la lumière thaborique, une toute nouvelle réalité où transparaît lentement la figure mystérieuse du Royaume»⁶. A vrai dire, l'Hypostase du Christ apparaît sur l'icône. Et l'équilibre hiérarchique est toujours maintenu. Il n'y a pas d'art plus exigeant. Gogol écrivait: «Si l'Art n'accomplit pas le miracle de transformer l'âme des spectateurs, il n'est qu'une passion passagère».

A l'origine, l'icône utilise une variété de supports: bois, pierre, métal, même si on la considérera ultérieurement comme une peinture sacrée sur panneau de bois mobile. Mais de la mosaïque monumentale (Sainte-Sophie, VI^e siècle) au relief plat en marbre, à l'émail cloisonné, toujours elle tend à la spiritualisation du corps. Et c'est principalement dans la peinture russe que «la dématérialisation de la forme humaine alla bien au-delà des modèles grecs. Les personnages devinrent extrêmement allongés et une technique particulière du pinceau leur donna en même temps une apparence fantasmatique renforcée par l'emploi de couleurs mystiques resplendissantes» (Weitzmann, p. 10).

Il faudrait souligner la multitude des thèmes: Nativité, Crucifixion, Mise au tombeau, Christ Sauveur, Christ de majesté, Trinité, Apocalypse, Vierge et enfant, Dormition de la Vierge, etc. La peinture occidentale a évidemment été marquée par la byzantine. (En regardant le *Christ* de Cimabue, à

5. *Evdokimov*, p. 160.

6. *Evdokimov*, p. 65.

Florence, dans Santa Croce, j'avais d'ailleurs l'impression de contempler une icône. Il serait intéressant aussi de comparer la *Pieta* de Giovanni Bellini, au musée Brera de Milan, avec celle de Nicolas Tzafuris, à Vienne. Les deux œuvres sont contemporaines. Mais le fond d'or a disparu chez le Vénitien. Cependant Bellini, plus jeune, avait été très marqué par «la vision orientale de la couleur et la spiritualité byzantine»⁷.)

Choisissons un thème: la Transfiguration du Christ. Dès le début, la composition se fonde sur cinq personnages: Elie, Moïse et trois apôtres, Pierre, Jacques et Jean. L'icône en mosaïque de Constantinople (XII^e-XIII^e siècle, Paris, Louvre) annonce l'œuvre de Théophane le Grec (détrempe sur bois, XV^e siècle, Moscou). Mais l'œuvre du Grec devient en quelque sorte le modèle. Même composition. Même position des personnages. (On trouve ici un leitmotiv respectueux du texte sacré: «Les disciples eurent très peur.») Mais la lumière, énergie du Christ, a perdu, me semble-t-il, sa qualité illuminante et foudroyante chez le Crétois. Celui-ci s'éloigne du texte. La gloire en amande ou la mandorle entourant le Sauveur est d'un gris pierreux et noir. Disparaît le caractère de révélation fulgurante si puissant chez le Grec. Les corps, dans leurs proportions, sont plus réalistes. Ils n'ont plus cette qualité d'une plastique peinte par Matisse, ni ces couleurs essuyées, non saturées, qui font du Grec un peintre presque moderne. L'évidence d'une inspiration intense, presque tragique, s'est atténuée. Même le roc semble sculpté à l'italienne. En somme le sens de la lumière se perd. Le Grec avait une vision. Le Crétois se rattache à une tradition. Ainsi meurt souvent le génie d'un art. La déperdition serait encore plus frappante si on s'attardait à la *Transfiguration* de Valachie (XVII^e siècle,

7. R. Palluchini, cité in Yves Bonnefoy, Terisio Pignatti, **Giovanni Bellini**, Paris, Flammarion, 1975, collection «Tout l'œuvre peint», p. 13.

Bucarest). Derrière le Christ la gloire en forme de disque est noire, et les rayons sont rouges.

J'avais commencé d'évoquer la *Vierge de Vladimir*. Chose étonnante, cette icône, du type de l'*Eléousa* (Vierge de la Tendresse), révèle une représentation de la Vierge qui paraît intouchable, comme un portrait authentique toujours repris, jamais trahi, dans la tradition de Constantinople. Mais Constantinople elle-même semble se référer à une véritable tradition. L'image du visage *réel* de la Vierge paraît avoir été conservée et transmise jusqu'à elle. (On retrouve une tradition du même ordre au sujet du Christ dont le visage est imprimé sur le suaire de Turin. On a dit que depuis toujours cette image aurait été connue des artistes qui avaient à représenter le Christ, qu'elle aurait été transmise de maître à disciple.) L'historien Henri Stern affirme qu'une icône est «censée montrer les traits *authentiques* et l'iconographie *officielle* de ses modèles⁸».

La *Trinité de l'Ancien Testament*, Andreï Roubliov (André Roublev), détrempe sur bois, début du XV^e siècle. Icône parfaite entre les icônes, comme la *Vierge de Vladimir*. Et Roubliov, premier maître russe, grand maître parmi les maîtres. Précédé de Théophane le Grec, suivi de Maître Denis (Dionysos). Peu d'œuvres sont aussi profondément chrétiennes et théologiques⁹. Peu d'œuvres atteignent ce sommet de la contemplation silencieuse du Mystère. Je ne me pardonnerai jamais, ayant eu l'occasion, de ne l'avoir pas vue à la galerie Tretyakov de Moscou. Je ne sais pas s'il y a une œuvre d'art, avec la *Vue de Delft* (œuvre de la lumière du monde), qui m'a plus fasciné, aspiré dans sa lumière. Dans nulle autre œuvre je ne perçois plus immédiatement l'action de la

8. Henri Stern, *L'Art byzantin*, Paris, P.U.F., 1966, collection «Les Neuf muses», p. 169.

9. Un prêtre français, Daniel Ange, lui a consacré un ouvrage intitulé *L'Etreinte du feu*, Desclée de Brouwer.

lumière, l'intensité de la lumière du Thabor. Irradiant non pas de l'extérieur mais de l'intérieur. Et quelle réalité dématérialisée! L'image de l'Image, pourtant simple reproduction que je conserve depuis des années, me met en contact avec le Mystère. L'Esprit traverse les formes de l'homme. La perspective n'a cure de la profondeur. Elle est renversée. Tout converge vers l'avant. Ou plutôt tout se concentre dans la Présence symbolique au milieu de la table. Toutes les lignes, les couleurs sont attentives à l'Invisible.

Roubliov a mis l'accent sur l'Unité de Dieu plus que sur les différences des trois Personnes. Mais les expressions des visages si accablés, dans une œuvre si gracieuse, si sereine, si spirituelle, n'ont qu'une signification: l'Amour n'est pas aimé.

La dématérialisation du corps humain est le résultat d'une lente conquête depuis la statue cultuelle jusqu'à la peinture. On passe de la figurine à la statue en ronde-bosse, du bas-relief à la peinture. Ce n'est peut-être qu'avec la peinture sacrée qu'apparaît l'homme créé à l'image et à la ressemblance de Dieu.

Dans la tradition du maître Roubliov, *l'Archange saint Michel* (Leningrad, 1516) est admirable. De même la *Vierge de Maître Denis* (Moscou, 1512). Mais dans *l'Intercession* (début du XVI^e siècle, Leningrad), l'allongement extrême des personnages les rend plus disproportionnés qu'il ne les dématérialise. On croirait que leurs têtes sont étrangères, surajoutées, bref, qu'elles appartiennent à d'autres corps.

C'est chez les Russes, me semble-t-il, que le plus haut degré de spiritualité a été atteint, ou du moins la plus haute forme d'art. «La lumière ici sert de matière colorante pour l'icône, la fait luminescente par elle-même, ce qui rend inutile toute source de lumière, comme dans la Cité céleste de l'Apocalypse»¹⁰. (Rouault a retenu cette leçon.)

Le chapitre consacré aux icônes russes de Mikhaïl Alpatov, si on excepte l'introduction de Kurt Weitz-

10. *Evdokimov, p. 81.*



mann, est la plus *lisible* des études. Car nous sommes en contact avec des spécialistes. L'abondance des détails est le plus souvent fastidieuse. Elle demande trop un effort de mémoire pour ne pas rebuter le profane. L'ouvrage est à proprement parler un outil de référence. Ne parlons pas de plaisir de la lecture. Toutefois, sur le plan de l'information, le livre de Nathan est remarquable. Certainement l'une des sommes majeures proposées en français¹¹.

11. *Egalement consultés: L'Art byzantin dans les musées de l'Union soviétique, Leningrad, Editions d'art Aurore, 1977, 340 p.; André Grabar, La Peinture byzantine, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1953, collection «Les Grands siècles de la peinture», 204 p.*