

# L'ICÔNE ORTHODOXE ET L'IMAGE CATHOLIQUE TRIDENTINE

Par Bernard Chédozeau



ACADEMIE DES SCIENCES ET  
LETTRES DE MONTPELLIER

Séances du 20/03 et du 12/06//2006  
Conf. n°3938, Bull. 37, pp. 63-84 (2007)

## 1<sup>ère</sup> Partie : L'icône orthodoxe

*L'icône est conçue « pour la lumière irrégulière, vacillante, peut-être même tremblante, de la veilleuse », en une « lumière que tous perçoivent comme vivante ».*

*(Florensky, La Perspective inversée, p. 59).*

Le succès de l'icône depuis quelques décennies, qui s'est fait en partie au détriment de l'ancienne image catholique (tableaux, sculptures), a attiré l'attention sur cette représentation énigmatique. Ayant un peu étudié l'image catholique, j'ai pensé à comparer l'icône et l'image catholique<sup>1</sup>.

M<sup>me</sup> Dédeyan a présenté son expérience magnifique d'iconographe, et je ne dirai rien de la fabrication de l'icône, de la préparation du bois, des modes de peinture, de la dorure, de l'inscription du nom du personnage ou de la scène représentée : chaque point exige une longue étude, comme l'a montré M<sup>me</sup> Dédeyan. Je ne pourrai rien dire non plus des questions philosophiques graves et fort intéressantes qu'a soulevées l'iconoclasme. J'aborderai la question par un biais différent, qui est la comparaison de l'image catholique tridentine et de l'icône orthodoxe.

### *L'évolution qui a distingué l'icône orthodoxe et l'image catholique*

Je commence par un bref aperçu de la lente évolution qui a séparé l'image chrétienne occidentale de l'icône orientale.

L'idée fondamentale est que jusqu'à l'apparition de l'Islam, il existe une unité religieuse autour de la Méditerranée initiale, et en particulier une unité d'image : image, peinture, sculpture, reliques. Du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, on peut dire que la représentation picturale, l'image, est commune à Byzance et à l'Occident, ou au moins que les principes de peinture sont proches : ainsi de la peinture préromane, de la peinture à Ravenne, en

---

<sup>1</sup> Cette conférence était accompagnée de la projection de photographies d'icônes dont on trouvera le titre au fil du texte.

Catalogne, ou encore des mandorles. On peut retenir ces deux exemples, au nord et au sud de la France.

**La vie de Saint Omer (1066)**

**Le Christ en majesté de Tahull (1123)**

Aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles encore, longtemps après l'invasion de la Méditerranée du sud désormais musulmane, la Méditerranée du Nord, Catalogne ou Flandre, a une conception de l'image qui n'est pas éloignée de l'icône.

L'icône se maintient jusqu'à nos jours chez les orthodoxes. Après 1453, la tradition byzantine se continue au mont Athos et Moscou se considère comme l'héritier de Byzance ; l'apogée de l'icône russe se situe à la fin du XIV<sup>e</sup> et au milieu du XV<sup>e</sup> siècles.

Mais en Occident il y a après les XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, et plus encore à la Renaissance, une profonde évolution de l'image, on peut dire une mutation :

- Sur le plan technique, cette mutation est due à l'introduction de **la perspective** : la Renaissance favorise et impose la perspective, la profondeur, les trois dimensions, les proportions, l'éclairage avec des ombres (le clair-obscur), des personnages réalistes, la représentation des émotions (l'expressionnisme), le naturalisme, le réalisme.
- L'image religieuse en est transformée : elle s'oriente elle aussi vers le naturalisme et le réalisme, vers une laïcisation d'inspiration **paganisante**, point trop méconnu :
- De leur côté, **les protestants** refusent l'image.

Exemples d'excès qui aux yeux des puristes réunissent tous ces défauts :

**La Transverbération de Sainte Thérèse**

**Le Saint-Esprit en jeune homme**

C'est dans ces perspectives qu'il faut comprendre au XVI<sup>e</sup> siècle le concile de Trente et ses successeurs : ils redéfinissent l'image **à la fois** contre les protestants **et** contre le paganisme ambiant. Ainsi apparaît une image qui inscrira le rôle de l'Eglise catholique dans le développement de l'art européen, notamment dans l'art baroque. En écho de cette grande période, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles l'orthodoxie connaît une période aujourd'hui dénoncée comme une période d'occidentalisation et de sécularisation, avec un affaiblissement de la Tradition et l'adoption de quelques critères naturalistes dans la réalisation de l'icône.

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'icône se ressaisit, refuse l'influence occidentale et tridentine, mais c'est l'image catholique tridentine qui s'effondre, avec le refus (en partie sémitique) de la représentation.

J'étudierai d'abord l'icône comme *représentation de la transcendance* et je prendrai ensuite l'exemple de la très célèbre *Philoxénie d'Abraham*, de Roubleev.

## **I - L'icône comme représentation de la transcendance**

On comprend mieux l'icône si on se rappelle une des formules du *Credo* : « ... *factorem cæli et terræ, visibilium et invisibilium* », « créateur du ciel et de la terre, des choses **visibles et invisibles** ». Pour le chrétien, il y a deux univers, le monde visible et le monde invisible : l'icône se veut accès à ce monde invisible, à un au-delà du réel, aux choses spirituelles, à la transcendance. Elle est « le visible de l'invisible ».

La question à laquelle l'icône prétend répondre est donc celle-ci : **comment représenter la transcendance ?** Et par conséquent comment faire en sorte que le fidèle qui regarde l'icône **accède lui-même à la contemplation, à la vision de Dieu ?**

## 1. L'icône est représentation des *invisibilia*, du monde spirituel. Icône et Incarnation

L'icône est ainsi une image peinte représentant le Christ, la Vierge ou les saints, en quoi c'est une *image sacrée* ; mais c'est une image sacrée à laquelle il est adressé un culte de vénération.

Voici des exemples d'icônes célèbres :

**Saint Siméon stylite**

**S. Siméon stylite.**

**La Philoxénie (l'hospitalité) d'Abraham, de Roubleev**

Comment représenter la transcendance ? Il s'agit d'abord de ne pas représenter le réel : on ne trouvera pas dans l'icône du **réalisme** dans la représentation des personnages, pas de représentation des émotions mais du **hiératisme**, pas de représentation de la nature – pas de **naturalisme**. En quelque sorte, l'icône est comme dématérialisée.

Pour obtenir ce résultat, l'iconographe dispose de toute une gamme très originale de techniques pour dématérialiser l'icône :

**La Nativité**

- **Il n'y a pas de perspective.** Les plans ne se suivent pas les uns derrière les autres, il n'y a pas par exemple de paysage derrière les personnages représentés. Ce point est très net dans l'icône de la Nativité.

- **Il n'y a pas de profondeur** : il n'y a pas d'arrière-plan distinct du premier plan ; tout semble être situé sur un même plan. Les trois dimensions ne sont pas respectées. Les monuments se superposent, se chevauchent.

- **Il n'y a pas de respect des proportions** : le personnage peut être aussi grand que la maison devant laquelle il se trouve. La tête des personnages est souvent du 1/12<sup>e</sup> du corps (au lieu du 1/10<sup>e</sup>). « La grandeur d'un personnage se détermine en fonction de sa valeur et de son sens ».

Ces trois caractéristiques principales, **pas de perspective, pas de profondeur, pas de respect des proportions**, se retrouvent dans l'icône de Saint Siméon stylite : la petite chapelle est représentée à la même échelle que les marches d'accès à la tourelle ; et le personnage n'est pas aux proportions de la tourelle (qui n'est pas la colonne attendue). De même dans l'icône de la Nativité.

- **Dans l'emploi de la lumière et la couleur, l'absence de toute ombre et de tout clair-obscur.**

**Présentation de Marie au Temple**

Les scènes représentées baignent dans une lumière dorée dont on ne voit pas la source. On ne sait d'où vient la lumière, qui est **dorée** et qui semble immatérielle. Cette couleur dorée (qui n'est pas le jaune) a une signification **non figurative** mais **spirituelle** : elle rend l'état des élus au Paradis. Il n'y a pas d'ombres, et il n'y a évidemment pas de clair-obscur comme dans notre art classique. Les orthodoxes refusent ces effets de peinture qu'ils tiennent pour des « tromperies ».

Pour comprendre cet aspect spirituel et contemplatif des couleurs de l'icône, on peut penser aux couleurs des vitraux des cathédrales : dans les vitraux comme dans l'icône, l'artiste veut créer *une atmosphère spirituelle* aidant le fidèle à accéder à la contemplation ; et dans les vitraux également, les lois de la perspective ne sont pas toujours respectées.

- En ce qui concerne **les personnages**, l'icône refuse **toute représentation sensible et charnelle.**

**Personnages hiératiques**

**Les saints Pierre et Paul**

Deux points majeurs : d'une part l'icône n'est ni un portrait, ni une photographie, ni un chromo, mais elle représente toujours les mêmes traits d'un même personnage : ainsi Jésus peut-il toujours se reconnaître ; d'autre part, et à la différence de l'image catholique, **l'icône ne veut pas nous émouvoir**, elle n'est pas sentimentale : jamais par exemple l'icône ne représente le Christ souffrant, et on ne voit jamais ces personnages rire ou pleurer, ou manifester extérieurement leurs sentiments ; ils sont toujours très réservés, hiératiques. D'une façon générale, l'icône ne s'intéresse pas à la beauté du corps humain à la façon des Grecs, ou de la Renaissance, ou du baroque : le corps est représenté comme l'enseigne l'antique tradition. Les yeux sont parfois grand ouverts, comme éblouis par la lumière qu'ils contemplent : « Mes yeux sont fixés sur Yahveh » (*Ps 25, 15*). Les rides renvoient aux ascètes et aux moines. La bouche est petite et fermée : elle marque la volonté de silence. Souvent les corps semblent transparents : ils sont transfigurés, terme à bien comprendre : ce n'est pas qu'ils soient changés par rapport à leur réalité, mais au contraire qu'ils apparaissent **tels qu'ils sont dans leur réalité divino-humaine, au pays des *invisibilia***. C'est la blancheur éblouissante de la Transfiguration. On ne les voit pas, on les contemple. C'est une vision de Dieu.

- En apparence il y a ainsi **beaucoup d'« illogismes »** : dans l'univers représenté, dans les bâtiments, dans les décors, dans la nature représentée, dans les animaux, dans la végétation.

**Crucifixion (les fenêtres concaves dans un mur droit)**

**L'Annonciation**

« Hors du temps et de l'espace, l'icône est **Utopie** ».

Ainsi l'icône ouvre sur le monde spirituel ; elle est une fenêtre vers les *invisibilia*. L'Aréopagite le dit bien : « L'icône est le visible de l'invisible ». Tout repose sur la croyance du *Credo* : « ... *Factorem cæli et terræ, visibilium et invisibilium...* ».

## 2. Ce que n'est pas l'icône

On comprend mieux à présent ce que n'est pas l'icône. Elle n'est ni réaliste ; ni imaginaire ; ni symbolique. Elle renvoie toujours à une réalité, mais qui est une réalité spirituelle.

- L'icône n'est pas **naturaliste** en ce qu'elle copierait « servilement » la réalité (comme pour provoquer le don des larmes, image tridentine)<sup>2</sup> ; elle n'est ni **réaliste**, ni **figurative**.

Mais on fera attention au sens du terme « réaliste » : si pour le spectateur l'icône n'est pas réaliste, pour le croyant orthodoxe elle est reflet de **la seule vraie réalité**, qui est la réalité des *invisibilia*. Pour un orthodoxe, l'icône est ainsi réaliste, non en ce qu'elle prétendrait coller à la réalité que nous connaissons, mais en ce qu'elle représente la réalité du monde spirituel. **Elle n'est réaliste que pour le fidèle croyant**, auquel elle ouvre une fenêtre sur la réalité spirituelle. C'est une vision du monde vrai et à venir.

- Elle n'est **pas une construction imaginaire**, une création de l'esprit humain.

Ainsi pour le chrétien l'icône n'est jamais et ne doit jamais être **une construction imaginaire**, la représentation d'une création de l'esprit humain. On doit pouvoir poser cette question à un peintre d'icônes : « Etes-vous conscient de peindre non quelque chose d'imaginé, mais une réalité qui existe réellement ? »<sup>3</sup>. C'est pourquoi en principe l'iconographe refuse les représentations symboliques du Christ dans l'Ancien Testament aussi

---

<sup>2</sup> Boulgakov mène ici une attaque indirecte contre l'image catholique.

<sup>3</sup> Florensky, *La Perspective inversée*, p.153.

bien que les métaphores, comme l'Agneau, le Buisson ardent qui l'annonçaient : c'est que la **réalité** du Nouveau Testament l'emporte sur les **symboles** de l'Ancien Testament ; il faut donc peindre cette réalité du Dieu-Homme qu'est J.-C. sans s'en tenir à ce qui a pu le représenter symboliquement avant son Incarnation.

Mais elle est **réaliste** non en ce qu'elle prétend coller à la réalité mais en ce sens seulement qu'elle représente l'Homme-Dieu qui a réellement existé, tant après le NT que, dans l'AT, avec les figures des prophètes ou l'icône de Roublev.

- Elle n'est **pas symbolique**, comme peut l'être la représentation de l'Agneau ou les représentations symboliques que sont les figures du Christ à venir dans l'AT, ou de la Trinité, comme l'icône de Roublev ; cette vision symbolique n'est pas rejetée (encore qu'elle ait été refusée dans le concile *Quinisexte* ou *In Trullo*, canon 82, en 692 ; peut-être déjà en réponse aux attaques de l'Islam contre l'incarnationnisme), mais la **réalité** du NT l'emporte sur les **figures** de l'AT : il faut donc peindre cette réalité du Dieu-Homme qu'est J.-C. sans s'en tenir aux figures.

- En revanche, l'icône peut représenter ce qui dans l'Ancien Testament est le **type**, l'exemple qui se réalisera dans le Nouveau Testament : ainsi de l'icône d'André Roublev qui représente « la Philoxénie d'Abraham », c'est-à-dire l'accueil de trois personnages dans laquelle la Tradition chrétienne voit la représentation figurative ou typique de la Trinité.

- Restent deux cas rares, le cas des **icônes abstraites** et le cas des **icônes en trois dimensions**. Depuis l'apparition de l'art non figuratif, il a été peint des icônes abstraites. Mais puisque l'icône n'a de sens que dans sa relation à Jésus-Christ incarné, les icônes abstraites choquent les orthodoxes parce qu'« il leur manque la forme et l'image de Dieu incarné ». Il faut que l'icône soit figurative et représente un personnage dont le nom est toujours indiqué. De même l'icône est, sauf exception, toujours en deux dimensions ; pourtant il y a des exceptions :

Icône d'ivoire

### 3. De l'icônographe au fidèle croyant. Le travail du peintre d'icônes, de l'icônographe

Il y a trois niveaux de l'icône :

- 1. Tout en haut, dans le monde des *invisibilia*, il y a ce qui est représenté, et qu'on appelle le **Prototype** : Jésus qui, à l'Incarnation, prend figure humaine et qui est le **Prototype** de toutes les icônes.

- 2. Il y a ensuite **la vision qu'en a dans son âme le peintre d'icône, l'icônographe** : c'est la contemplation spirituelle qu'il en a et qui autorise, qui donne son autorité à l'icône qu'il peint.

- 3. Il y a enfin **l'icône que tout le monde voit**, qui pour le profane n'est qu'une planche peinte, mais qui pour le fidèle doit permettre d'accéder à la contemplation du Prototype, du Christ, de la Vierge, des saints.

En conséquence l'icône est comme un lien entre le **personnage peint, l'icônographe** qui la peint, et à l'autre bout **le fidèle croyant**, le tout au sein de l'Eglise.

- **Il faut que l'artiste qui peint l'icône, l'icônographe, contemple en mystique ce qu'il peint** ; il doit être un contemplatif, un spirituel illuminé par l'Esprit, pour comprendre le sens de l'œuvre dont il hérite dans la Tradition, et qu'il a le devoir de transmettre ; il doit « s'élever de l'image à son prototype » ; il devrait être transfiguré. Ne peut peindre une icône que celui qui a vu le Prototype, qui a accédé à la contemplation, qui a contemplé. Ce sont des « saints témoins du Seigneur ». « Comment pourrait-il peindre une icône, celui qui n'a pas devant lui, qui n'a même jamais vu le Prototype ? ». L'icônographe cherche à représenter certes les traits traditionnels que l'on prête au saint représenté, mais surtout « l'âme » du personnage.

- De même, pour que l'icône trouve son sens et fonctionne comme telle **il faudrait que celui qui contemple l'icône accède à cette même contemplation**, à une contemplation vécue de la Trinité, qu'il soit un mystique. L'icône n'est icône que pour celui : 1. qui croit : ne peut en effet accéder à la pleine réception de l'icône que le croyant, sinon l'icône n'est reçue que comme une image ordinaire, une image pour profane, pour visiteur de musée ; et 2. le croyant sait lire l'icône à proportion de la profondeur de sa spiritualité, s'il a une vie spirituelle. Il ne faut pas oublier que dans la tradition orthodoxe, « le vrai théologien est celui qui a une expérience personnelle de Dieu dans la prière ». « Comme par une fenêtre sur le divin », comme si un rideau était tiré, l'icône lui ouvre la porte des *invisibilia*. « Grâce à vous nous voyons ce qui n'est déjà plus votre œuvre, mais l'existence pleinement réelle de ces visages ». Il pourra y reconnaître J.-C. transfiguré, y retrouver l'Esprit, le mystère. Le chrétien mystique passe alors de la *préfiguration vétéro-testamentaire* à la *transfiguration en un sens trinitaire propre au christianisme*. L'icône lui ouvre dès ici-bas la porte des *invisibilia*. Il pourra alors y reconnaître J.-C. transfiguré, y retrouver l'Esprit, le mystère. C'est bien alors que l'icône est accès à une vision spirituelle, une porte qui s'ouvre.

- Mais outre l'iconographe et le fidèle croyant, il y a une troisième partie prenante, les personnages peints sur l'icône, qui sont pleinement vivants, qui regardent et voient **celui qui regarde l'icône**. Les personnages représentés sur l'icône transmettent à celui qui les regarde les énergies divines et la grâce.

Au sens propre du terme, il y a comme un va-et-vient entre le Prototype, l'iconographe mystique et le fidèle contemplatif.

- Enfin **l'iconographe doit peindre « en Eglise »**, au sein de la communauté, c'est-à-dire selon la Tradition héritée des Pères - encore que cette Tradition puisse varier selon les pays (Grèce, Russie, Bulgarie) et peut-être selon les époques. En tout cas il ne peut pas modifier l'héritage de son propre mouvement.

### La Crucifixion

## II - Un exemple de représentation de la transcendance : la Philoxénie d'Abraham

Comme exemple d'icône, je prendrai l'exemple d'une icône extrêmement célèbre, *la Philoxénie ou l'hospitalité d'Abraham*, d'Andrei Roubleev.

### La Philoxénie d'Abraham d'Andrei Roubleev

La Philoxénie d'Abraham est un passage de la Genèse (*Gn* 18, 1) qui rapporte l'accueil, *l'hospitalité*, que fait Abraham à trois personnages.

1. **Le Seigneur** apparut [*apparuit autem ei Dominus*] un jour à Abraham en la vallée de Mambré, lorsqu'il était assis à la porte de sa tente dans la plus grande chaleur du jour.

2. Abraham ayant levé les yeux, **trois hommes** lui parurent près de lui. Aussitôt qu'il les eut aperçus, il courut de la porte de sa tente au devant d'eux, et il se prosterna [*en note : lettr. Il adora*] en terre.

3. Et il dit : Seigneur, si j'ai trouvé grâce devant vos yeux, ne passez pas la maison de votre serviteur.

4. Je vous apporterai un peu d'eau pour laver vos pieds ; et cependant vous vous reposerez sous **cet arbre**,

5. jusqu'à ce que je vous serve un peu de **pain** pour reprendre vos forces ; et vous continuerez ensuite votre chemin : car c'est pour cela que vous êtes venus vers votre serviteur. Ils lui répondirent : Faites ce que vous avez dit.

6. Abraham entra promptement dans sa tente et dit à Sara : Pétrissez vite trois mesures de farine, et faites cuire des **pains** sous la cendre.

7. Il courut en même temps à son troupeau, et il prit un **veau** très tendre et fort excellent, qu'il donna à un serviteur, qui se hâta de le faire cuire.

8. Ayant pris ensuite du beurre et du lait avec le veau qu'il avait fait cuire, il le servit devant eux ; et lui cependant **se tenait debout auprès d'eux** sous l'arbre.

La Philoxénie d'Abraham est un des très bons exemples d'un texte où le sens littéral a été surchargé par de nombreuses interprétations spirituelles. La tradition chrétienne y voit en effet une préfiguration de la Trinité, Père, Fils et Saint-Esprit : le texte latin de la Vulgate dit *apparuit autem ei Dominus*, « le Seigneur lui apparut ». Cette interprétation s'est renforcée de l'affirmation de la Trinité (peu connue à Byzance/Constantinople) à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, époque où elle est honorée dans la Laure de la Trinité Saint-Serge. C'est dans cette perspective que s'est dessinée l'icône de l'iconographe S. André Roubleev.

### *L'icône de Roubleev (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : « l'icône des icônes »*

Trois **personnages** sont assis autour d'une table sur laquelle il y a une coupe dans laquelle des spécialistes veulent voir un agneau découpé en morceaux. Un petit rectangle orne l'*antependium* de la table. Au-dessus du personnage de gauche, il y a une maison compliquée, sans respect de la perspective. Au-dessus du personnage central, il y a un arbre incliné vers la gauche. Au-dessus du personnage de droite, il y a un rocher incliné vers la gauche.

Il faut voir comment le sens littéral de la Genèse supporte l'interprétation chrétienne. Si l'on s'en tient au sens littéral, on assiste au repas qu'offre Abraham à ses visiteurs. Mais du texte de la *Genèse*, Roubleev a supprimé Abraham et de Sara, la scène du veau égorgé, la table garnie de nourriture. Il a voulu ouvrir une fenêtre sur les seuls *invisibilia* : au sens spirituel et pour les chrétiens, l'icône représente la Trinité, un seul Dieu en trois personnes. Les corps sont allongés, ils semblent aériens, spirituels, surnaturels. Ils se ressemblent beaucoup : ces trois personnages ont le *même visage*, la *même chevelure*, la *même auréole*, les *mêmes ailes*, le *même bâton*, au sens littéral signe du voyageur et du pèlerin, au sens spirituel signe de la puissance divine. Les tuniques ont la *même couleur bleue*. La table ressemble à un autel chrétien.

Ainsi cette icône présente à la fois le récit de la Genèse, mais aussi la Trinité, l'Incarnation, la Rédemption, le repas eucharistique des chrétiens.

### *Les diverses lectures de l'icône*

De cette icône il y a quelques lectures principales :

1. Il y a la lecture de **celui qui ne sait rien** et pour qui l'icône n'est qu'une image parmi d'autres.

2. Il y a le regard du spectateur qui a lu la Bible et qui reconnaît **une représentation** du récit de *Gn 18, 1*, c'est-à-dire un moment de la vie d'Abraham ; cet incroyant, qui est souvent le visiteur des musées, admirera le chef-d'œuvre **esthétique**.

3. Il y a le regard du **juif croyant** : pour lui il s'agit d'une scène de la vie d'Abraham ; mais l'icône de Roubleev le choque d'abord comme une image prétendant représenter Dieu, et de plus parce qu'il ne peut y reconnaître l'Incarnation du Christ et la Trinité.

4. Il y a le regard du fidèle chrétien, qui y voit d'une part **au sens littéral** la représentation de la Philoxénie, mais qui y voit aussi, cette fois au sens spirituel, **le type** dont la vérité et la réalité seront grâce au Nouveau Testament la Trinité chrétienne. Pour lui, l'icône n'est plus seulement *la préfiguration vétero-testamentaire*, qui est l'hospitalité de trois personnages par Abraham, mais *la représentation figurée des trois personnes de la Trinité*.

5. Cela dit, seul le chrétien spirituel, le chrétien contemplatif ou mystique peut réellement accéder au monde spirituel, à la vision du divin, du prototype, à **une**

**contemplation vécue de la Trinité**, et jouir de ce que lui propose l'icône : ce croyant mystique devrait **communier avec ce qui est représenté**.

On comprend ainsi ce qu'est l'icône : une fenêtre sur les *invisibilia*, et une voie d'accès à la contemplation. Il faut bien retenir ce point pour comprendre la comparaison à venir avec l'image catholique.

\*

A partir de cet exemple célèbre, on voit à quel point l'icône n'est pas une image ordinaire, une image pour profane, pour visiteur de musée – et les iconographes déplorent ce qu'elle devient dans un musée, ils en refusent la profanisation. Au musée, l'image, qu'il s'agisse de l'icône, du tableau ou de la sculpture, des reliques, n'est qu'un objet d'art dont on étudie les couleurs, la manière, etc. Le musée est le tombeau de l'image sacrée. C'est pourquoi les orthodoxes sont heureux de la redécouverte de l'icône, mais ils déplorent qu'on n'en considère pas l'aspect religieux : au musée sont vénérés le matériau de l'icône, le dessin, mais non le Prototype qu'elle représente. Elle n'est plus qu'un objet profane et ne représente plus les *invisibilia*<sup>4</sup>. L'icône n'a de sens que pour les contemplatifs et les spirituels.

### **Les trois Personnes**

Je voudrais revenir sur un point remarquable. Qui dans cette icône est le Père, qui est le Fils, l'Esprit ? Les interprétations varient. Certains interprètes pensent voir Dieu le Père au centre, le Fils à droite et le Saint-Esprit à gauche. De façon plus complexe, le moine Krug voit dans l'icône l'illustration de « Que ton Nom soit sanctifié, que ton Règne vienne, que ta Volonté soit faite... ». Le Nom sanctifié serait représenté par le Père qui serait le personnage de gauche, avec la maison et l'autel (sans perspective) ; le Règne serait celui qui arrive par le Fils, qui serait le personnage central, avec le chêne ou térébinthe, arbre du paradis/de la Croix ; à droite serait représenté le Saint-Esprit<sup>5</sup>.

Pour moi, si le Père ne se distingue pas nettement, c'est que Roubleev ne veut pas qu'on le distingue. L'explication est subtile. En principe, on ne représente pas le Père ; « nul n'a vu le Père ». Seul est représentable J.-C. parce qu'il s'est incarné. Le Père reste le Dieu caché, **non représentable, et dans cette icône non désigné**. Certes l'icône représente les trois Personnes : mais elle exprime la Trinité sans représenter les Personnes, et on a la Trinité dans l'indivision des Personnes. De même le Fils et le Saint-Esprit ne doivent pas pouvoir être reconnus : car s'ils étaient reconnaissables, ils désigneraient par là même la troisième figure comme celle du Père. Ce choix de Roubleev est à la fois subtil et génial.

#### **Autre Philoxénie**

C'est aussi pourquoi une des copies de Roubleev est si mauvaise : elle permet de reconnaître chaque Personne de la Trinité, ce qui à mon avis revient à modifier sur l'essentiel la perfection de Roubleev.

Pour les orthodoxes, l'icône de Roubleev est « la plus grande incarnation artistique du prototype et de l'idée trinitaire » ; elle est « à la base de toute la culture russe ».

---

<sup>4</sup> Florensky a sur ce sujet d'excellentes analyses contre les musées où meurt l'œuvre d'art religieuse, laïcisée et réduite à son statut d'objet matériel et de dessin esthétique, où elle ne peut plus vivre de son fondement religieux et spirituel, « La liturgie comme synthèse des arts », dans *La Perspective inversée*, p. 54-62 ; voir aussi la *rabies museica*.

<sup>5</sup> *Carnets d'un peintre d'icônes*, p. 77 sq.



## Conclusion : L'Eucharistie, la Parole et l'icône

Ces quelques éléments suffiront pour fonder la comparaison avec l'image chrétienne catholique.

Je conclurai par quelques remarques sur le lien qu'établissent les orthodoxes entre l'Eucharistie c'est-à-dire le Corps du Christ, l'Ecriture c'est-à-dire sa Parole, et l'icône.

L'Eglise romaine, les catholiques, insistent sur le Corps et la Parole. Les orthodoxes y ajoutent l'icône. Sans voir dans l'icône la Présence réelle comme les catholiques la reconnaissent dans l'hostie consacrée, ils vénèrent l'icône comme chargée d'une certaine présence réelle de la divinité et de la grâce divine, la présence d'énergies venues de Dieu. Par l'icône, estiment-ils, « il est possible de concevoir la même chose que dans les Evangiles divinement écrits » (S. Théodore Studite) ; c'est une « présence spéciale de Dieu » (Boulgakov).

**Le char d'Elie**

**La Vierge et l'Enfant (XII<sup>e</sup> siècle)**

Ce sentiment mystique peut aller assez loin. On en trouve ainsi une manifestation très forte dans un texte du staretz Silouane : « Un jour, pendant les vêpres, je me tenais en prière devant l'icône du Sauveur, regardant l'image : "Seigneur Jésus-Christ, aie pitié de moi pécheur !" [*ce qui est la prière du Nom*]. A ces mots, je vis, à la place de l'icône, le Seigneur Jésus Vivant, et la grâce du Saint-Esprit remplit mon âme et mon corps. Et je connus dans le Saint-Esprit que Jésus-Christ est Dieu et le désir de souffrir pour Lui s'empara de moi »<sup>6</sup>. L'icône peut être ainsi un mode d'accès à la contemplation, puisqu'elle nous rend « capables de voir Dieu ».

On verra une fois prochaine l'extraordinaire évolution qu'a suivie de son côté l'image catholique.

## 2<sup>ème</sup> Partie : L'image catholique

### I. Préalables

#### 1. Des icônes jusqu'aux X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles

Dans l'arc méditerranéen, l'univers religieux a deux héritages, celui de Rome et celui de Byzance. Jusqu'à l'apparition de l'Islam, on peut parler d'une unité culturelle des rivages de la Méditerranée, en Italie (du nord, à Ravenne, et du sud, en Sicile), en Afrique et surtout en Espagne. Très vite l'Islam s'impose autour de la Méditerranée du sud, et en Espagne en 711. Mais jusqu'aux X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, en face de l'Islam qui a envahi les pays du sud méditerranéen il subsiste tout autour des côtes nord de la Méditerranée un univers religieux et culturel homogène, qui s'étend de Constantinople jusqu'à Ravenne et, en Catalogne, jusqu'à l'art roman catalan. C'est ce qui explique les points communs de la peinture et de la sculpture romanes et préromanes – ou des mosaïques de Ravenne - et de l'icône orthodoxe. De cette proximité de l'icône et de l'image je vous rappelle les trois exemples déjà présentés : dans le Nord,

**Vie de Saint-Omer (1066)**

et en Catalogne où les anciennes perspectives de l'icône se sont longtemps conservées

**Le Christ en majesté, église Saint-Clément de Tahull (1123)**

---

<sup>6</sup> Silouane, *Spiritualité orientale* n° 5, p. 75, 1976, abbaye de Bellefontaine.

## **2. La séparation de l'icône et de l'image**

Mais se produit au fil des siècles la lente séparation des Eglises orthodoxe et romaine. Dans le domaine artistique aussi des voies différentes se dessinent : l'icône survit chez les orthodoxes ; mais en Occident c'est une image différente qui apparaît et qui s'impose, d'abord chez les peintres de la Renaissance, et plus tard à la suite du concile de Trente. On peut considérer que la difficile séparation des Eglises s'exprime nettement dans ces visions artistiques différentes jusqu'à s'opposer.

Finalement, au XVI<sup>e</sup> siècle et à la Renaissance une évolution de tendance paganisante se produit chez les meilleurs peintres ; les protestants refusent l'image ; enfin et surtout apparaît la perspective, qui s'impose dans la peinture occidentale et qui fait rétrospectivement apparaître l'icône comme une image à perspective inversée.

Ce qu'on appelle la Renaissance paganisante est bien sensible dans deux exemples célèbres, qui sont proprement scandaleux aux yeux des chrétiens orthodoxes : dans *Teste divine*, Michel-Ange prend son ami comme modèle ; de même Raphaël a pris comme modèle pour la Vierge sa maîtresse la Fornarina. Mais beaucoup de spirituels ont été choqués par la Transverbération du Bernin :

### **La Transverbération.**

Cette évolution est scandaleuse aux yeux des catholiques : au XIX<sup>e</sup> siècle encore, Léon Bloy déplore le Christ « rassurant et cosmétique, élevé dans les salons » et parle de « ce paganisme édulcoré qui s'appela la Renaissance »<sup>7</sup> ; elle l'est plus encore pour les orthodoxes qui estiment que le Christ doit être représenté conformément au *mandylion* qui est la figure du Christ (on ne peut pas représenter comme Christ n'importe qui) ; et l'iconographe doit représenter la Vierge peinte par S. Luc.

C'est selon ces perspectives qu'il faut comprendre la reprise en main par le concile de Trente et ses continuateurs, et la définition stricte d'une image catholique.

## **II. Les réponses catholiques et la définition tridentine de l'image catholique**

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le concile de Trente redéfinit la place et le rôle de l'image dans la dévotion catholique.

- Les Pères conciliaires refusent et condamnent deux types d'images : l'image superstitieuse (« regarde S. Christophe et va-t-en rassuré ») ; l'image immorale (que l'on recouvre de feuilles de vigne).
- Dans le principe et contre les protestants, les Pères conciliaires refusent de condamner l'image. Ils proposent – sans l'imposer – une dévotion mesurée.
- Les Pères ne refusent pas l'art de leur temps, mais ils refusent l'image qui ne serait qu'artistique : ils veulent une image religieuse.
- Comme les orthodoxes, ils en refusent l'adoration.

Pour définir ce qu'est l'image catholique tridentine en la distinguant de l'icône, je distinguerai deux aspects : le plan technique de la représentation ; la signification.

### **1. Sur le plan technique de la représentation**

Sur le plan technique déjà, l'image est très différente de l'icône. J'ai retenu cette image pour les effets de perspective :

#### **La Vierge aux saints, Fra Bartolomeo, 1512.**

---

<sup>7</sup> *Journal*, I, 7.

Une telle image prend presque le contre-pied de l'icône. On se rappelle les caractéristiques de l'icône : ni perspective, ni profondeur, ni proportions, lumière et couleur symboliques, des « illogismes », une figuration qui n'est ni naturaliste ni réaliste. Au contraire, ce qui peu à peu caractérise l'image par rapport à l'icône, c'est :

- **Une construction géométrique**, avec fondamentalement la perspective qui rassemble les lignes à l'horizon et qui impose une certaine vision logique, géométrique, rationaliste, naturaliste et réaliste. Cette construction géométrique exige la profondeur (dès les XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles), les trois dimensions, le respect des proportions, le jeu des couleurs avec l'éclairage par les ombres et en particulier par le clair-obscur. C'est ce que nous entendons par perspective : un espace et des plans organisés, des montagnes, des maisons, des personnages arrière plus grands que les personnages de premier plan, des personnages distribués, bref une organisation qui nous apparaît comme une représentation du réel que nous croyons voir et que cette perspective fait naître et nous apprend à voir. Cette perspective s'est imposée aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. C'est la perspective que nous connaissons.

#### Annonciation

- **L'emploi de la peinture à l'huile**, très sensuelle. Paul Florensky<sup>8</sup> distingue peinture à huile, gravure et icône ; il estime que - la peinture à l'huile conviendrait plutôt pour reproduire et représenter les données sensorielles du monde aux fins d'une dévotion sensible ; ainsi dans le catholicisme ; - la gravure, grâce au trait, renverrait plutôt au schéma rationnel et au protestantisme ; - l'icône fait accéder à l'essence métaphysique, au monde spirituel, au prototype : elle est moins représentation que « contemplation de l'idée » ; elle ne la représente pas, elle la donne à contempler.

- **Une lumière** toujours très savante, des sources de lumière, des ombres, du clair-obscur, en particulier à propos du clair-obscur.

#### Déploration de Ribera

- **Des personnages réalistes**, des êtres vivants, des personnages dont la représentation est expressionniste, c'est-à-dire dont le peintre représente les sentiments extrêmes, et un réel naturalisme ; on pense bien sûr aux peintures du monde hispanique et baroque, mais cet expressionnisme et ce réalisme s'observent même chez un peintre classique comme Ph. de Champaigne.

Le Christ de Lubin Baugin

Le Christ de Gênes (SSma Annunziata)

Statue baroque

La Samaritaine, par Philippe de Champaigne

Bref, sur le plan technique on peut dire que

- si l'icône ouvre sur le monde des *invisibilia*, l'image tridentine prétend représenter *le monde réel* grâce à la perspective, aux couleurs, au clair-obscur et aux ombres, à la peinture à l'huile, sensuelle, au réalisme, au naturalisme ;

- et elle invite à une dévotion du sentiment.

---

<sup>8</sup> *La Perspective inversée*, p. 175. Les deux ennemis de Florensky sont le rationalisme et la sensiblerie – ou ce qu'il appelle sensiblerie, *op. cit.* p. 155.

## 2. Concernant la signification, l'image est très différente de l'icône.

On se souvient que l'icône veut seulement être « une fenêtre sur l'invisible ». L'image catholique a des buts plus larges, plusieurs finalités qui à la fois la distinguent de l'icône et qui l'en rapprochent :

1. La différence fondamentale entre l'icône et l'image me paraît être que l'image catholique enseigne à vivre dans le monde d'ici-bas, alors que l'icône se veut fenêtre sur les *invisibilia*.

2. En général les orthodoxes reprochent à l'image catholique de porter à une dévotion sensible, ce que ne fait pas l'icône.

3. Et pourtant j'essaierai de montrer que l'image catholique veut amener le fidèle à la contemplation, en quoi elle reste proche de l'icône.

### a. L'image catholique enseigne à vivre dans le monde tel qu'il est

Pour moi, l'image catholique prétend d'abord enseigner à vivre dans le monde sinon tel qu'il est, du moins tel qu'il devrait être. Pour cela, elle représente en images, en tableaux, en sculptures, ce qu'enseignent l'Écriture et la Tradition catholique dans les trois grands domaines de la doctrine, de la discipline et de la morale ; elle offre aussi un enseignement historique.

- L'image catholique offre d'abord un enseignement de doctrine. Je retiens un exemple majeur, celui de l'Eucharistie. Contre les protestants, les Pères conciliaires insistent sur la Présence réelle et la transsubstantiation. Ils insistent sur le Corps du Christ présent dans l'hostie. Un excellent exemple est donné par cette représentation de l'Élévation :

La Présence réelle

Bolsena.

Hostie.

Trinité

- L'image catholique donne aussi un enseignement en matière de discipline (p. ex. sur les rapports du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel). Je n'en dirai rien aujourd'hui.

- L'image catholique offre ensuite un enseignement d'histoire, mais d'histoire sacrée, c'est-à-dire de l'histoire spécifique qui conduit de la Création aux fins dernières, Ancien et Nouveau Testament. C'est souvent un enseignement de l'histoire de l'Église. Les tableaux, les sculptures, rapportent et présentent des scènes tirées de l'histoire, histoire biblique et parfois profane. Un exemple d'illustration d'un passage des *Actes des Apôtres* :

Conversion de S. Paul (*Actes*)

- Et surtout l'image catholique offre un enseignement moral. Il s'agit de fournir des *exemples* à suivre, et éventuellement des *contre-exemples* à fuir ; l'image est porteuse d'un enseignement moral, et d'une morale qui ne se sépare pas de la foi. Les images offrent concrètement le *modèle* des saints ; ce sont des images « dont la vue nous entraîne à détester nos péchés ». « Les images [...] conservent la mémoire des saints, invitent à imiter leurs vertus, elles soutiennent l'âme dans le mépris du monde et la recherche du salut, *elles sont une manière de prière* [je souligne] ».

Le Fils prodigue.

Ce point est très important. L'image invite à imiter le Christ, ou à adhérer à lui, en présentant des modèles, des exemples à suivre. C'est l'idéal des jésuites, ce qu'ils enseignent dans leurs collèges. L'*exemplum* que l'image propose est le saint héros, le héros baroque que peint Corneille ou que sont les innombrables saints des retables tridentins. On est ici à l'opposé de la théologie augustinienne, celle de Port-Royal : les Messieurs enseignent plus volontiers à déceler dans les vertus apparentes les vices qu'elles cachent, à présenter plutôt des *contre-exemples*. L'image chez les port-royalistes ne sera pas la même que chez les jésuites.

Doctrines, discipline, histoire, morale, sont les sources de l'image catholique.

- L'image catholique est ainsi une image fonctionnelle, utile. Pour les Pères tridentins, l'image n'est pas seulement pour les illettrés, c'est-à-dire un enseignement imagé ; elle n'est pas simplement une illustration ; encore moins de fiction pure. Pour eux l'image doit être fonctionnelle et au service de la dévotion, ce qui n'est pas le but de l'icône.

- Bref, on peut résumer ces observations en revenant sur l'idée que cette image catholique veut présenter le monde tel qu'il devrait être. Pour cela, le concile prescrit des « explications » qui soient « proportionnées » à ceux à qui l'artiste s'adresse.

***b. Le type de dévotion dans l'icône : la vénération, et dans l'image catholique : la « dévotion sensible », le don des larmes***

Autre point très différent du culte porté à l'icône : alors que l'icône est l'objet d'une vénération, l'image catholique fait appel à la sensibilité.

A l'icône est due une « vénération d'honneur », *timètikè proskunèsis*. Il faut la « vénérer et baiser avec amour ». Cette « vénération d'honneur » est rendue non à l'icône mais au Prototype représenté : il ne s'agit pas d'en faire une idole, et on ne doit pas à l'icône « le culte proprement dit ». Ce n'est pas non plus une « dévotion spirituelle » à la façon de Port-Royal et de Nicole, une dévotion intellectuelle, très réflexive, à base de pensée et de méditation.

L'image catholique offre une représentation expressionniste, affective et sensible, voire sensualiste, qui cherche à faire partager des émotions. Elle ne recule pas devant le dolorisme. Très souvent elle veut provoquer le « don des larmes » qu'ignore l'icône<sup>9</sup>.

**Crucifixion avec le sang.**

**Le pressoir mystique.**

On comprend mieux ce que recherchent les peintres occidentaux en comparant ces images à cette icône si discrète :

**icône de Crucifixion**

Enfin c'est cette dévotion qu'exprime cette représentation de S. Jérôme en prière.

**Ermite en oraison.**

On voit ce que recherchent les responsables de ces choix : par la vision concrète de ce qu'a pu souffrir le Christ, il s'agit de faire prendre une conscience sensible du péché qui a exigé cette Passion, et de faire naître douleur et repentir. On relève le dolorisme de ces représentations, qui suscite une dévotion et une piété de l'émotion, une dévotion du don des larmes, par un système démonstratif, expressionniste, qui s'adresse à la sensibilité et à l'affectivité dans une approche immédiate très différente de celle de l'icône, plus différente encore de l'écrit plus progressif. Cette dévotion populaire surtout est conviviale : on ne peut s'y livrer dans la solitude d'un oratoire ; elle est naïve et sensuelle. La sensibilité y joue un grand rôle, autre forme du refus de l'abstraction et de prise en compte de l'Incarnation. C'est une recherche par le corps, par les sens, par la sensibilité et la sensualité, dans une pensée symbolique exprimée dans des attitudes métonymiques, comme toucher les orteils de la statue de S. Pierre, à Rome, pleurer aux souffrances représentées sur les *pasos* espagnols, participer par une adhésion plus que par une imitation du Christ ; mieux encore qu'imiter, tenter de se mettre à la place du Christ. Il y a là à la fois une richesse qui a donné tout l'art religieux des

---

<sup>9</sup> Je ne peux parler ici de la relation de l'image tridentine avec le christocentrisme de l'Ecole française de spiritualité (Bérulle).

XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, qu'il soit tridentin ou par la suite baroque, puis saint-sulpicien<sup>10</sup>. En est-elle moins profonde ? Elle a duré jusqu'à notre époque.

Les aboutissements en sont le problème que pose la représentation du Christ, trop divin ou plus souvent trop humain, par Holbein et par Champaigne<sup>11</sup>.

### ***c. L'image doit amener le fidèle à la contemplation : le baroque comme aide à la contemplation***

Dernière fin de l'image catholique, la principale à coup sûr, la plus difficile à comprendre aujourd'hui : comme l'icône, l'image veut faire accéder à la vision béatifique, atteindre au spirituel dont elle n'est que la représentation ; et ce d'une façon nouvelle, originale, naïve et aujourd'hui incompréhensible.

Comme l'icône exploitait la perspective *inversée*, je pense qu'on peut affirmer que l'art baroque exploite à des fins de dévotion la perspective *positive*<sup>12</sup>. Comment procède-t-il ?

Dans l'icône, la perspective inversée permet la représentation des deux mondes distincts, le monde réel et le monde spirituel : grâce à l'icône, le monde spirituel et notre monde se regardent l'un l'autre et se compénètrent, mais ils sont bien distincts. L'art tridentin, puis baroque, procède différemment. Dans une église tridentine, puis baroque, le regard monte du tabernacle où réside la Présence réelle jusqu'à la voûte peinte qui s'ouvre sur le paradis. Voici un exemple de retable construit de la sorte :

#### **Cordon.**

Le regard et la dévotion du fidèle partent du tabernacle où réside le Dieu caché, le « Saint Sacrement de l'autel » ; ils remontent le long des images du retable, ses peintures et ses statues ; enfin ils atteignent les plafonds peints ornés de balustres et ouvrant sur le ciel et le paradis, et enfin la voûte baroque qui s'ouvre sur le paradis, vers l'au-delà des *invisibilia*.

#### **Saint Ignace (Rome) - Voûte baroque ouvrant sur le paradis**

##### **Rotonde baroque**

La grande originalité de l'image tridentine, puis baroque, c'est ainsi de ne pas séparer les *visibilia* et les *invisibilia* comme le font l'icône et sa perspective inversée qui contribue à bien distinguer ces univers, mais d'en montrer *la continuité*. Il y a dans le meilleur baroque et grâce cette fois à la perspective positive une continuité d'aide à la contemplation divine à laquelle tout homme est appelé. Il y a par la prière une communion spirituelle intense avec les saints au paradis. L'esthétique est alors action, jusque dans les gesticulations des angelots joufflus. Techniquement, on est loin de l'icône ; spirituellement, on en est proche, car l'image baroque ainsi entendue est un magnifique effort pour aider le fidèle à aller, au-delà de l'image, du tableau ou de la statue, jusqu'à l'au-delà auquel renvoie la figure du paradis

---

<sup>10</sup> C'est ainsi qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle encore, à Valencia en Espagne, derrière le maître-autel de l'église du *Corpus Christi* se trouvait un retable de Ribalta représentant la Cène. « Tous les vendredis à 10h. 1/4 du matin, pendant que les prêtres chantent le *Miserere*, un mécanisme fait disparaître le tableau de la Cène de Ribalta, remplacé successivement par des rideaux noirs. Le dernier s'ouvre, comme déchiré par une main invisible, et met à découvert un crucifix. Les fidèles assistent agenouillés à ce spectacle, les femmes en noir et sans chapeaux » (guide Bædeker *Espagne et Portugal*, édition de 1908). A Burgos, selon la croyance populaire le Christ est « un cadavre empaillé » dont les poils de barbe poussent encore. Si l'on comprend bien, le spectacle est organisé de telle sorte qu'il semble s'agir d'une apparition. Une autre déviation (?) sera ce qu'on appelle le style « Saint-Sulpice », si populaire.

<sup>11</sup> Voir *in fine*.

<sup>12</sup> A propos de Florenski, *La Perspective inversée*, p. 94-95.

représenté sur la voûte. Dans les meilleures églises tridentines du baroque bavarois ou autrichien, ou espagnol, il faut ainsi comprendre que les tableaux, les statues guident l'œil du fidèle vers un sens spirituel et dans le meilleur des cas mystique. Dom Innocent Le Masson, Général des chartreux à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, peut écrire : « Nos pères [*chartreux*] nous ont distingués des mondains *dont il faut captiver les sens pour attirer leurs âmes à Dieu* ».

De nos jours nous ne voyons plus que le côté théâtral, sensationnel, sensualiste, trop réaliste du baroque : notre sensibilité n'est plus celle du XVII<sup>e</sup> siècle. Pourtant on peut affirmer que le baroque tant méprisé est à sa façon une aide à la contemplation, une expression de l'Incarnation de la divinité. L'image tridentine est une forme d'écrit comme la Parole, au même titre que l'Évangile et la Bible. Et on n'oublie pas que, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles, c'est l'icône qui était méprisée par ceux que bouleversaient les images et les tableaux tridentins.

### III. Les débordements et les excès

Des déviations se sont produites aussi bien dans l'icône que dans l'image.

#### *Les déviations dans l'icône*

##### **Vierge à l'Enfant de Roumanie (XVIII<sup>e</sup> s.)**

Il y a eu des déviations chez les orthodoxes, avec un affaiblissement de la Tradition et l'adoption de quelques critères naturalistes dans la réalisation de l'icône. Non sans paradoxe, c'est cette définition catholique qui, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dès le temps de Pierre Le Grand, influencera la tradition de l'icône orthodoxe dans un sens occidental, jusqu'à la reprise en main par les théologiens orthodoxes du siècle dernier ; aujourd'hui cette influence est fortement récusée<sup>13</sup>.

#### *Les déviations dans l'image catholique*

De son côté, l'image catholique s'est progressivement dégradée pour plusieurs raisons.

1. Du fait de l'explosion du naturalisme profane et paganisant. La Transverbération de S<sup>te</sup> Thérèse a souvent été jugée avec sévérité ou ironie (le Président de Brosses y trouvant « des souvenirs d'alcôve »). Philippe Sers, pour qui l'icône ne peut être que bidimensionnelle, traite d'« imposture » la représentation tridimensionnelle des sculptures et voit le meilleur exemple des dangers courus dans la Transverbération. Il relève l'infidélité au texte, la fantaisie de la représentation : que dire d'Eros et de sa flèche ? Les rayons sont-ils la « gloire » de l'Éternel ? Le pied de la sainte : délire ou hystérie ? Il y voit l'aboutissement éminent d'une déviation sécularisante et paganisante, une honteuse profanisation. Mais peut-être aussi faut-il accepter que des êtres simples aient pu par une dévotion naïve accéder par là à la contemplation.

2. La décadence est venue aussi de la proximité des techniques de l'art tridentin avec l'art profane. Le spirituel jésuite est bien mondain, et très marqué par les goûts du temps : le matériel, nuages, balustres, figures, angelots, se retrouve dans les tableaux profanes.

##### **Décor profanes**

3. D'une excessive dramatisation :

##### **Images baroques.**

4. Enfin de la réduction à l'art saint-sulpicien.

---

<sup>13</sup> Ce sont les Vieux-Croyants qui à cette époque conservent la tradition de l'icône : il leur est alors reproché de refuser toute évolution de l'icône, de ne connaître que la reproduction de l'icône à l'identique (et de l'exiger) : mais c'est ce qui est demandé aujourd'hui.

## Le Saint Esprit en jeune homme

### Doux Jésus

Ce sont là des représentations naïves et maladroitement, mais qui furent très populaires. Cet art aujourd'hui jugé naïf et maladroit suppose une grande pureté de cœur.

Contre cette évolution, il a fallu dans l'Eglise catholique :

- Le refus de chosifier, de réifier le sacré, ce qu'on n'aurait pu reprocher à l'icône.

- L'abandon de la « sensibilité dévote », du don des larmes né de l'expressionnisme de l'image, de la sensibilité née de la représentation des souffrances du Christ, de ce qui dans l'Ecole française de spiritualité fonde l'adhérence (plus que l'imitation) aux états du Christ, la participation (se laisser impressionner, pleurer, se promettre de...).

- La redéfinition du statut de l'image (voir *La Perspective inversée* de Florensky et les analyses de Kandinski, qui a été formé en partie par l'icône), le refus de la peinture de représentation, le rejet de toute image, tableau et sculpture, l'abandon de la représentation figurative et réaliste dans les églises tridentines, l'intellectualisation et l'abstraction substituées à la spiritualité, l'incompréhension du sacré, le refus de prendre en compte les dévotions populaires et d'en reconnaître la légitimité, l'abandon du don des larmes, pour que l'icône retrouve sa place jusqu'à se substituer à l'image catholique. Mais il ne faut pas condamner cette image tridentine au motif qu'elle n'aurait pas porté une ou des dévotions riches et profondes

Finalement l'image catholique tridentine s'est aujourd'hui effondrée sur le plan religieux, mais il en reste d'innombrables chefs-d'œuvre esthétiques - alors que l'icône, méprisée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, se voit reconnaître un statut exceptionnel.

## IV. Considérations théologiques

Cette image catholique tridentine ne doit pas être séparée des supports théologiques de l'époque.

1. L'image catholique s'appuie sur une théologie de la grâce proche de celle des jésuites, non pas une théologie binaire comme celle des augustiniens de Port-Royal, mais une théologie des médiations. Pour cette théologie il y a des voies moyennes qui aident le fidèle à gravir l'échelle, des progressions.

2. *Docere, movere, placere* : elle reprend enseigner (doctrine, morale, histoire) ; émouvoir (don des larmes et contemplation) ; plaire (esthétique).

3. Comme la théologie des jésuites, souvent jugée semi-pélagienne, explique en partie la construction et l'usage de l'image, de même imitation et adhérence de Bérulle expliquent la spiritualité de l'image tridentine et ses aspirations mystiques, inséparable des grands mystiques espagnols.

4. Au fil des ans, elle renvoie de plus en plus à l'opposition entre l'art apollinien (classique, peut-être) qui exige la conscience claire de l'artiste (et probablement aussi chez le spectateur), et l'art dionysien (baroque, peut-être) dont le but est de provoquer une extase, la perte de soi-même. De la conscience, ou de l'extase ?

Ainsi, sur le fond l'image catholique veut :

- Guider le fidèle vers la contemplation ; comme l'icône, elle se veut, à sa façon, fenêtre sur l'invisible.

- Enseigner à vivre dans le monde tel qu'il est, but qui n'est pas celui de l'icône.



## V. Conclusion.

### Ce qui distingue l'icône orthodoxe et l'image catholique tridentine

Tout se passe donc comme s'il y avait eu une histoire éclatée de l'image religieuse, avec un point de départ commun autour de la Méditerranée, puis après les X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles une évolution et une signification toujours plus divergentes.

Entre l'icône et l'image il y a des différences évidentes.

- L'icône est « une fenêtre sur le divin et le spirituel » ; elle participe de cet univers du divin ; elle est représentative du *divin/humain*, des deux natures du Christ, de façon à permettre la transfiguration du fidèle ; elle a droit à une *vénération*.

- Le rôle conféré à l'image tridentine (tableaux et peintures) est moins exclusivement spirituel et mystique. L'image catholique tridentine a plusieurs significations : elle enseigne à vivre dans le monde tel qu'il devrait être si l'on était vraiment chrétien, et pour cela cette image enseigne l'histoire sacrée, la morale, la doctrine ; elle enseigne une dévotion sensible et affective, dont ce qu'on appelle le don des larmes, c'est-à-dire l'aptitude à s'émouvoir, est la meilleure expression ; enfin, mais c'est ce qui a fait sa faiblesse, elle suit dans sa technique l'esthétique et l'anthropologie profanes de cette époque. Tout cela distingue l'image de l'icône et a pu être sévèrement critiqué.

Il n'en reste pas moins qu'à sa façon, et selon l'esthétique du temps, icône et image poursuivent le même but d'accès à la contemplation. Je refuse de parler d'« évacuation de la transcendance » à propos de l'image catholique, comme le font certains auteurs orthodoxes, car l'image tridentine puis baroque ne recherche pas moins que l'icône l'expression du divin et du sacré, et on n'oublie pas que jusqu'à notre époque l'image tridentine ornait les églises. Il me semble ainsi que les fins de l'image catholique et de l'icône ne sont pas aussi profondément différentes qu'on peut le penser, au moins dans leur visée fondamentale qui est de faire accéder au divin, à cette vision de Dieu qui est au cœur de la question et qui fonde la volonté de représenter la transcendance.

De nos jours, la peinture moderne non figurative et non représentative, l'art abstrait de Kandinsky, qui est très inspiré par l'icône, ont évincé la peinture tridentine, et de la façon la plus inattendue favorisé l'icône. Si aujourd'hui l'icône et sa spiritualité sont reprises et l'image tridentine dévalorisée, la situation était inverse il y a encore quelques décennies. Il ne faut pas condamner l'image tridentine au prétexte qu'elle n'aurait pas porté une ou des dévotions riches et profondes : il suffit de voir dans quelle mesure importante le texte de Florensky sur *La Liturgie* peut s'appliquer à la religion et aux églises tridentines.

Telle est l'évolution que suit l'image catholique par rapport à l'icône orthodoxe. Il faut voir que les condamnations théologiques de l'image par les orthodoxes, les protestants et les musulmans, ont déterminé dans chacune des zones d'influence de ces religions des esthétiques et des arts plastiques fort différents.

### **Comment conserver ou maintenir une image du Christ qui le représente à la fois Dieu et Homme ? Holbein et Champagne**

Pour bien saisir la différence entre la vision des orthodoxes et celle des chrétiens, puis des catholiques, on peut retenir le problème que pose la double nature du Christ Dieu et Homme : il faut en effet le représenter dans ses deux natures, à la fois Dieu et Homme, et pas seulement comme Homme.

La dévotion orthodoxe et la dévotion catholique se sont heurtées et bien distinguées à propos d'un aboutissement célèbre, qui est la représentation du Christ mort par Hans Holbein le Jeune, puis par Ph. de Champaigne (*Le Christ mort au tombeau*, 1521, et *Le Christ mort couché sur son linceul*, c. 1652). Ces deux représentations posent en effet la question de la représentation de l'indissolubilité des deux natures, humaine et divine, pendant les trois jours de la mort du Christ. La représentation de Holbein est hyperréaliste, et la divinité disparaît derrière les souffrances d'un homme ; la représentation de Champaigne est fort élégante, et là aussi le divin disparaît. En dépit de leur profonde différence, pour les tenants de l'orthodoxie aucune de ces deux représentations n'est pertinente.

Très marqué par l'orthodoxie, Georges Habra tient le raisonnement suivant. Contrairement à ce que l'on dit trop souvent, « aucune Transfiguration n'a eu lieu dans le Christ Lui-même, pour la simple raison que la "chair" du Christ a toujours été transfigurée ». La Transfiguration signifie en fait que les apôtres ont accédé à la vision du Christ tel qu'il est en Lui-même, par-delà les apparences, dans l'union des deux natures. N'ont vu le Christ Lui-même dans la « lumière thaborique », la lumière du Thabor, que les disciples transfigurés. « La Transfiguration est celle des disciples eux-mêmes » : ils ont vu le Christ dans sa gloire, à la fois comme Homme et comme Dieu. Le Christ a manifesté à ses disciples ce qu'il est : « D'aveugles il les rend voyants ». Et Habra définit la Transfiguration comme « une certaine perception mystique de la divinité du Christ », qui a permis à quelques apôtres de Le voir. C'est l'image de ce qui est promis à tout fidèle. Et pour ce qui est de la représentation du Christ, il faut que le peintre rende cette double nature.

A partir de cette analyse patristique de la Transfiguration, Georges Habra dénonce en peinture les deux excès contraires : chez Holbein, l'excès qui insiste trop sur le réalisme de la Passion, chez Champaigne l'excès qui oublie le fait que c'est un Dieu qui souffre.

« Le Christ au tombeau » est extrêmement réaliste, et Dostoïevski loue ce réalisme, ce naturel : mais n'est-il pas trop réaliste, trop naturel, trop humain : où est le divin dans ce visage atrocement défiguré ? Le Christ est poignant : il porte les séquelles des supplices : raideur cadavérique, muscles raidis, la main pliée sauf pour un doigt, le majeur, les os saillants, la tête comme rejetée en arrière par la souffrance, la bouche entr'ouverte, les yeux révulsés, les cheveux en désordre. Le corps n'exprime plus que l'horreur de la souffrance : dans ce malheureux cadavre, derrière ces terribles apparences, comment retrouver le Dieu vivant ? Comme le dit G. Habra à propos de Grünewald - mais c'est valable aussi pour Holbein -, un tel tableau « n'exprime que la souffrance dans tout son réalisme : c'est vrai, mais ce n'est pas toute la vérité » ; une représentation satisfaisante de l'Homme-Dieu sera celle dont « la beauté surnaturelle transcende la souffrance la plus profonde », comme dans les meilleures icônes. Il faut éviter aussi bien le nestorianisme (les deux natures ne sont pas confondues) que le docétisme (le Christ a seulement pris l'apparence humaine).

Le tableau de Champaigne montre le corps du Christ « étendu sur la croix comme sur un lit de roses, avec un support pour ses pieds » ; « le corps déposé a l'aspect d'un marbre pur et éclatant », la douleur et le scandale du mal physique et moral sont évacués. Le Christ est allongé et apaisé ; sa tête repose sur un coussin, la couronne d'épines est posée à ses côtés. Il se dégage une impression de sérénité tranquille, une réelle majesté. On remarque les traces de la couronne d'épines sur le front, mais les gouttes de sang coulent toujours des plaies : le Dieu est-il mort ? Certes ce n'est pas une représentation du Dieu vivant, et le pécheur ne saura pas l'y reconnaître sans une grâce *efficace*, c'est-à-dire sans une grâce qui produit son effet. Mais ce n'est pas le cadavre mort d'un supplicié. Alors que chez Holbein les traces de la souffrance pouvaient effacer le Dieu, chez Champaigne où sont les souffrances de la Passion, les traces de la dérélition, de l'angoisse, de l'agonie ? Pour Georges Habra, seule l'icône peut rendre à la fois les souffrances humaines et l'image de la divinité incarnée.

A propos de la *Pietà* du Tintoret, Charles du Bos peut écrire : « Dans le monde de l'art, il n'existe pas de *Pietà* où les deux natures du Christ soient plus indiciblement amalgamées et fondues »<sup>14</sup>.

### Sur le tableau *Le Christ de Holbein* (Musée de Bâle)

*A plusieurs reprises le prince Mychkine, « l'Idiot », évoque ce tableau du « Sauveur juste descendu de la croix », ce tableau qui « serait capable de vous faire perdre la foi »<sup>15</sup>. Pour l'Idiot, image du Christ humilié et humain, autre « fol en Dieu », autre Aliocha, autre Don Quichotte, « la compassion est la loi essentielle, la loi unique, peut-être, de l'existence de toute l'humanité » ; il éprouve une « impression de compassion, et de douleur compassionnelle » ; par la compassion il est possible de faire revenir la foi. Et derrière l'Idiot comme derrière le cadavre peint par Holbein, « humain trop humain », il faut savoir reconnaître le Dieu souffrant.*

« Ce tableau, il représente le Christ à peine descendu de croix. Je crois que les peintres, d'habitude, ont toujours préféré représenter le Christ sur la croix, ou descendu de croix, avec à chaque fois une beauté extraordinaire sur le visage ; cette beauté, ils cherchent à la lui conserver même dans les supplices les plus effrayants. Dans le tableau de Rogojine [*dont Rogojine possède une bonne copie*], il n'y a pas même une allusion à de la beauté ; c'est, au plein sens du terme, le cadavre d'un homme qui a supporté des supplices infinis dès avant la croix, les plaies béantes, les coups de fouet, les coups infligés par la garde, ceux infligés par le peuple, quand il portait la croix et qu'il est tombé sous cette croix, et, finalement, son supplice sur la croix, pendant six heures de suite (ce devait être ainsi, du moins d'après mes calculs). Il est vrai que c'est là le visage d'un homme descendu de croix à l'instant, c'est-à-dire qu'il garde encore beaucoup de vie, de chaleur ; rien n'a encore eu le temps de se figer, si bien que le visage du défunt trahit même sa souffrance, une souffrance qu'il semblerait ressentir encore (cela, l'artiste l'a très bien saisi) ; mais son visage, par contre, n'est pas épargné du tout ; là, ce n'est que la nature, et, en vérité, c'est à cela que doit ressembler le cadavre d'un homme, qui que cet homme puisse être, après de tels supplices. Je sais que l'Eglise chrétienne a établi dès les premiers siècles que le Christ a souffert non abstraitement mais réellement, que son corps, ainsi, fut soumis sur la croix aux lois de la nature, et cela, complètement, intégralement. Sur le tableau, ce visage est déformé de coups, d'une manière horrible, c'est un visage bouffi, aux bleus effrayants, bouffis, sanguinolents, les yeux ouverts, en train de loucher ; les blancs des yeux, énormes, brillent d'un genre d'éclat de mort, vitreux. Mais, étrangement, quand on regarde le cadavre de cet homme supplicié, il vous naît une pensée particulière et très curieuse : si c'est vraiment un cadavre comme celui-là (et, réellement, ce devait être le cas) qu'ont vu tous ses disciples, tous ses futurs apôtres principaux, qu'ont vu les femmes qui l'avaient suivi et qui étaient restées devant la croix, tous ceux qui l'adoraient et qui croyaient en lui, alors, comment ont-ils tous pu croire, en regardant ce cadavre, que ce supplicié allait ressusciter ? Ici, sans qu'on le veuille, il vous vient cette idée que, si la mort est tellement monstrueuse, et les lois de la nature tellement terribles, alors, comment les surmonter ? Comment les surmonter dès lors qu'ils voyaient incapable de les vaincre même celui qui, quand il était vivant, dominait la nature, celui à qui elle se soumettait, celui qui s'exclama "*Talifa koumi*", et la vierge se leva, "*Lazare, lève-toi et marche*" - et le mort fut debout ? En regardant ce tableau, on croit entrevoir la nature comme une espèce de

---

<sup>14</sup> *Journal* t. III, p. 710.

<sup>15</sup> Dostoïevski, *L'Idiot*, trad. A. Markowicz, Actes-Sud-Labor-L'Aire, resp. t. I, 361-362 ; t. II, 49 ; t. I, 382-383.

bête énorme, impitoyable et muette, ou plutôt, oui, ou, plus justement, même si c'est étrange, comme je ne sais quelle machine énorme de construction nouvelle qui, d'une façon absurde, aurait saisi, aurait brisé et englouti, obtuse et insensible, un être grandiose, inestimable, un être qui, à lui seul, aurait valu toute la nature et toutes ses lois, toute la terre, laquelle, toute - qui sait ? -, n'aurait été créée que pour sa seule apparition ! Ce tableau, c'est comme si, justement, il exprimait cette idée d'une force obscure, insolente, éternellement absurde<sup>16</sup>, à laquelle tout est soumis, et c'est malgré nous qu'il nous transmet cela. Ces gens qui entouraient le mort, et dont aucun ne figure sur le tableau, ils avaient dû ressentir un trouble, une angoisse terribles ce soir-là, un soir qui avait brisé net tous leurs espoirs et presque leurs croyances. Ils auraient dû repartir, chacun de son côté, pleins d'un effroi des plus terribles, même si chacun emportait avec lui une pensée gigantesque, une pensée qui jamais plus ne pourrait être extirpée de lui. Et si le maître lui-même avait pu voir son image à la veille du supplice, serait-il monté sur la croix, serait-il mort de la même façon ? Cette question, elle aussi, on croit la percevoir quand on regarde ce tableau.

« Tout cela, je croyais le percevoir moi aussi, par bribes, peut-être, réellement, au milieu du délire, parfois même en images, pendant une longue heure et demie après le départ de Kolia. Est-il possible de percevoir dans une image ce qui n'a pas d'image ? Mais je croyais avoir l'impression, par instants, que c'était comme si je voyais, dans une espèce de forme étrange et impossible, cette force infinie, cet être sourd, sombre et muet. Je me souviens que c'était comme si quelqu'un m'avait pris par la main, pour me guider, une bougie à la main, qu'il me montrât je ne sais quelle gigantesque et répugnante tarentule, qu'il m'assurât que c'était là cet être sombre, sourd, muet et tout-puissant, et se moquât de mon indignation [...]. »

**Dostoïevski, *L'Idiot***

(trad. A. Markowicz, Actes-Sud-Labor-L'Aire, t. II, p. 143-146)

« Le philosophe [*Glucksmann*] repart ici du tableau de Holbein, ce Christ mort qui avait saisi Dostoïevski de frayeur : un tableau à vous faire perdre la foi. Le christianisme, tel que le comprend Glucksmann dans une lecture à laquelle nous souscrivons, se positionne dans l'entre la vie et la mort. Il est suspens et passage, déconcertant les sages qui essaient par la raison de se rattraper aux branches. "Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?", expérience scandaleuse du Christ qu'on est toujours tenté de réduire, tant nous ne savons par quel bout la prendre. Message de la mort de Dieu qui renvoie l'homme à sa responsabilité, puisqu'il a part à cette mort.

« "Le fidèle chrétien croit que Dieu est plus grand que le supplice, il l'espère, il le souhaite, il prie pour cela, mais seule sa crainte, seul son tremblement, seules ses incertitudes distinguent sa foi des assurances profanes, savantes ou frivoles", écrit Glucksmann. Hommage au christianisme de la part d'un penseur qui n'en est pas. On se dit simplement que le juif qu'il est pourrait scruter le texte biblique avec autant de perspicacité qu'il passe les Grecs au crible et qu'il y trouverait plus que quelques grains à moudre, pour nourrir sa pensée de la civilisation, comme union des mortels contre le mal commun. D'autant qu'il conclut sur une ultime citation de saint Augustin, l'homme qui s'est arraché au manichéisme pour épouser la croix du Christ : "Rien en effet ne pousse tant à la miséricorde que la pensée du danger qui lui est propre" ».

(*La Croix*, vendredi 31 mars 2000)

---

<sup>16</sup> Comme plus loin, écho du *Wille* de Schopenhauer.