

**L'Association Normande d'Ethnographie et d'Art populaire**  
**« leVieux Honfleur »**  
**BP 60082 – 14600 Honfleur cedex**

**L'icône, découverte de l'invisible**  
Par Jean Marin

Notre président a d'abord présenté brièvement le thème de la conférence et remercié le conférencier Jean Marin, avoué honoraire près de la Cour d'Appel de Rouen, qui, après avoir étudié la sculpture religieuse, s'est passionné pour l'étude des icônes.

Selon l'Encyclopedia Universalis, l'icône peut se définir comme « toute image religieuse, le plus souvent peinte (ou, plus rarement, réalisée en mosaïque) sur un panneau mobile et représentant soit un portrait (le Christ, la Vierge, les saints), soit une scène et destinée au culte. A la fois œuvre d'art et objet de culte, l'icône est l'expression picturale par excellence de la foi orthodoxe. » Le conférencier s'est interrogé sur le sens de l'icône en étayant constamment sa réflexion sur la projection de sculptures, de tableaux et, surtout, d'icônes qu'il a analysés et commentés mais que nous ne pouvons malheureusement ni reproduire ni même citer tous.

Son exposé est parti de la constatation que l'image peut, mieux que les mots, exprimer l'inexprimable, à partir des exemples du penseur de Rodin qui suggère la pensée qui se forme dans son corps et de La cathédrale du même Rodin, sculpture de mains jointes dans lesquelles Rodin pensait avoir trouvé l'origine de l'ogive et qui évoque la prière qui de ces mains jointes monte vers le ciel. L'icône répond à cette nécessité de passer par le monde sensible pour exprimer les vérités spirituelles. L'art de l'icône est né à Byzance au IV<sup>ème</sup> siècle mais les plus anciennes icônes qui nous sont parvenues ne sont pas antérieures au VI<sup>ème</sup> siècle. L'iconographie religieuse chrétienne, fortement marquée par le symbolisme, remonte à l'époque des catacombes où les chrétiens se réunissaient en cachette pour fuir les persécutions. Au début de l'ère chrétienne on ne note aucune différence marquante entre les iconographies occidentale et orientale mais peu à peu une opposition de style est apparue comme on le voit à travers les représentations de la Vierge à l'Enfant. Jusqu'à la fin du XII<sup>ème</sup>, peu de différence : l'Enfant se situe dans l'axe de la Vierge dans une attitude hiératique, l'Enfant a l'aspect d'un adulte. Dès le XIII<sup>ème</sup>, les personnages s'humanisent dans l'art occidental : l'Enfant de côté se tourne vers sa mère Il caresse le menton de sa mère. Il paraît déjà plus enfant. L'humanisation se poursuit dans l'art occidental qui représente l'Enfant comme un bébé et suggère la tendresse de la mère et de l'enfant. Si l'iconographie religieuse occidentale évolue dans ce sens, il en va tout autrement de l'iconographie religieuse en Orient : la Vierge de type « Hodigitria » c'est-à-dire « qui montre le chemin » est représentée sensiblement, de la même façon, du VI<sup>ème</sup> à nos jours : la Vierge montre l'Enfant avec sa main droite et invite à suivre son enseignement. Ces constantes de la représentation reflètent le caractère intangible des dogmes. On les retrouve dans les autres thèmes de représentation de la Vierge à l'Enfant : la Vierge « Kyriotissa », debout ou en buste tient l'Enfant devant elle. Elle est comparable aux représentations du XII<sup>ème</sup> en Occident. La Vierge « Eléoussa », c'est-à-dire « compatissante », ou « Glykophiloussa », c'est-à-dire « qui embrasse doucement », tient l'Enfant contre sa joue et lui témoigne sa tendresse mais, même dans ce type de représentation peu fréquent à Byzance mais répandu en Russie, ses sentiments sont, selon l'expression de Léonide Ouspensky, transfigurés dans leur apparence et dans leur source qui est divine. Le regard de la Vierge tourné vers l'avenir laisse apparaître le pressentiment de la passion tandis que l'Enfant semble persuader la Vierge que la Passion doit être acceptée. Le mouvement de l'Enfant pour entourer la Vierge de ses bras renvoie aux noces mystiques du Christ et de l'Eglise. La Vierge dite « Blachernitissa », vierge orante avec

les bras en V, porte l'Enfant sur sa poitrine comme dans un calice ou un médaillon à l'inverse de presque toutes les dormitions où le Christ tient l'âme de la vierge après son séjour sur terre. Elle proclame le dogme de l'Incarnation et rappelle le texte d'Isaïe 7,14, « Le Seigneur vous donnera un signe : La vierge concevra et mettra au monde un fils. »

Le mot latin « imago » désigne l'empreinte, le moulage, le reflet matériel, le double de la personne tandis que le mot grec « eikôn » désigne une représentation du modèle qui tend à en saisir l'essence. Cette différence correspond à la différence du regard des latins et des byzantins. L'artiste occidental appose sa marque à son œuvre et donne sa vision humaine. L'iconographe s'efface et s'efforce de faire apparaître l'invisible, la marque que Dieu a imprimée sur l'homme fait à son image. Cette volonté explique les constantes et l'aspect hiératique des icônes.

L'art occidental de la Renaissance, même quand il traite des sujets religieux, reste profane. Bellini dans *La Madone degli alberetti*, 1487, estompe le contenu et le sens religieux de la scène et en souligne le côté humain : la tendresse de la mère et de l'enfant, les mains protectrices de la mère, inquiète pour l'avenir de son enfant, le désir de l'enfant de combler les espoirs de sa mère par ses qualités d'homme. Au contraire, avec la *Vierge de Tikhvine*, XVème, le regard de la mère n'est plus tourné vers son enfant mais vers l'avenir et la Passion qui doit s'accomplir. Sa main désigne son fils comme le sauveur de l'humanité et invite à le suivre dans la voie du Salut. La comparaison de deux scènes de crucifixion, celle du retable de Grünewald et celle d'une icône russe de la même époque, XVIème, au musée du Louvre, conduit aux mêmes conclusions. Le retable de Grünewald exprime toute la douleur humaine du crucifié dans ses muscles déchirés, ses os étirés, son sang qui coule, ses mains convulsionnées comme des griffes, son corps tiré vers la terre par son propre poids. Dans l'icône, ni le Christ posé sur la croix, ni la Vierge ne semblent souffrir, seul le geste de Saint Jean qui porte la main à sa joue exprime la souffrance mais la souffrance transfigurée par l'acceptation de l'accomplissement nécessaire. L'icône annonce dans la crucifixion la victoire sur la mort et la résurrection.

Les différences entre les arts religieux occidental et byzantin s'expliquent par leurs fondements philosophiques. Les iconographes, selon la doctrine platonicienne, reprise par Plotin (IIIème AP J.C), considèrent les beautés sensibles comme le reflet des beautés invisibles. L'image doit permettre de capter l'essence divine des choses. Pour accéder à la contemplation de cette essence divine, l'œil, selon la théorie de Plotin, doit se rendre pareil à l'objet contemplé en perdant peu à peu conscience de soi-même et de son humanité comme Sainte Thérèse représentée en extase dans la basilique Saint-Pierre de Rome. Une fois passée la crise de l'iconoclasme qui se réclame du livre de l'Exode 20,4 et de l'Evangile de Saint Jean 4,12, le Christ est reconnu par l'Eglise comme l'image de Dieu, image incarnée et qu'il est donc légitime de représenter. L'iconographe tente d'exprimer l'invisible. Avant de commencer son travail, il adresse une prière à Dieu pour lui demander d'éclairer son âme, son cœur, son esprit, et de guider ses mains pour représenter dignement le divin. Il reçoit la lumière incréée et les signes qui guident son inspiration. Il s'efface et ne signe pas son œuvre. Son but n'est pas de peindre les personnages avec leur corps et leurs sentiments mais leur âme tournée vers le divin. Pour l'atteindre, il a recours à des procédés techniques dont certains étaient déjà utilisés dans l'antiquité.

Parmi ces procédés, le conférencier a cité :

- a) **L'auréole lumineuse** : elle enveloppe un personnage pour le détacher de ce qui l'entoure. Elle a inspiré la mandorle, mise en gloire en forme d'amande dans laquelle apparaît souvent le Christ en majesté aussi bien dans l'art roman que dans l'art byzantin.
- b) **Le plan unique** qui exclut la troisième dimension et présente les objets et les personnages sur un même plan, sans volume, en excluant le relief et les ombres portées comme s'il y avait plusieurs sources de lumière. Il fait apparaître la nature spirituelle des personnages et les place dans une sphère supra-humaine, nous conduisant vers un monde immatériel,

« dématérialisé et devenu transparent ».

- c) **La mise en valeur de certains détails.** L'iconographe qui ne cherche pas à décrire les caractères physiques des personnages mais à en dégager l'essence, souligne certains détails par exemple les cernes sous les yeux de la Vierge et de l'enfant qui expriment leur acceptation de la souffrance.
- d) **La perspective axonométrique et la perspective inversée :** au lieu de la perspective linéaire selon laquelle les objets se rapetissent en s'éloignant et qui fait entrer le spectateur dans le tableau, les iconographes utilisent la perspective axonométrique qui présente objets et personnages sans la déformation de la perspective linéaire et les rend présents comme hors du temps et de l'espace. Ils utilisent aussi la perspective inversée selon laquelle les objets grandissent proportionnellement à leur éloignement, à partir d'un point de fuite situé au niveau du spectateur. Ainsi, la scène représentée semble projetée vers le spectateur. Fra Angelico, dans L'annonciation, fresque de san Marco du XVème, utilise les règles de la perspective habituelle en situant le point de fuite à l'endroit de la petite fenêtre dans la porte de la galerie. Il fait ainsi entrer le spectateur dans cet espace à demi clos. Dans L'annonciation d'Ohrid du XVème, église de la Peribleptos, le socle de la mère de Dieu, en perspective inversée, et le socle de l'archange, en perspective axonométrique de même que les lignes du baldaquin font rayonner la scène vers le spectateur et montrent la proximité du divin.
- e) Le **renvoi de la lumière vers le spectateur** ramène et parfois projette les personnages principaux vers le spectateur.
- f) **La perspective rayonnante :** elle place les personnages comme sur des rayons partant du centre.
- g) **La figuration frontale :** Elle exprime la contemplation directe de la divinité. Saint Siméon stylite, fin XIVème, contemple Dieu face à face et se nourrit cette vision.
- h) **La peinture des vêtements :** au lieu de peindre les plis naturels des vêtements qui souligneraient la morphologie des personnages, l'iconographe peint des lignes simples et majestueuses qui dématérialisent les corps.
- i) **Les reflets de lumière** qui n'émanent pas d'une source précise mais sont posés aux endroits les plus proches du spectateur soulignent les mouvements et les gestes en baignant les personnages d'une lumière intemporelle. L'icône de l'incrédulité de Saint Thomas, XVème, met en œuvre l'ensemble de ces procédés de même que celle des 40 martyrs de Sébaste, école de Novgorod .
- j) **Le symbolisme des couleurs :** l'iconographe leur attribue une signification spécifique ou, parfois reprend leur signification traditionnelle :

Le blanc est la couleur de La Révélation, de La Transfiguration.

Le bleu évoque la discrétion, l'humilité silencieuse, le mystère de la vie divine. Il est souvent au centre des auréoles dans la Transfiguration et le Christ en gloire. Les robes de la Vierge sont généralement bleues et recouvertes d'un manteau rouge.

Le Rouge évoque la tunique rouge de la Passion, le sang du Christ répandu pour le salut des hommes.

Le pourpre est la couleur royale et sacerdotale.

Le vert, couleur du règne végétal au printemps exprime le renouveau de la vie. De ce fait le désert est traditionnellement figuré par une terre fleurie, couverte d'une végétation luxuriante et peuplée d'animaux parce qu'il est le lieu de la régénération spirituelle. Le brun évoque la densité de la matière terrestre. Sur les mosaïques byzantines de la basilique de Monreale, en Sicile, le visage du Christ a la couleur de l'argile. Son image appartient à toutes les races.

Le noir représente l'univers dans les ténèbres, dans l'attente de la Résurrection.

L'or est le reflet de l'éclat du soleil, le symbole de la lumière divine, il place les personnages

qu'il baigne dans un monde transcendant.

Ainsi, à la différence des œuvres profanes qui reflètent la personnalité de l'artiste et sa vision du monde, l'icône s'inscrit dans la continuité liturgique et répond à 3 exigences : celles de la pureté spirituelle du peintre, du respect de la Tradition et de l'enseignement de l'Eglise, de l'effacement de la personnalité de l'iconographe devant le souffle de l'Esprit Saint. C'est pourquoi, il ne signe pas ses œuvres. Le conférencier a illustré ses propos en commentant la mosaïque de Sainte-marie-Majeure représentant Abraham et les trois visiteurs puis l'icône de la Trinité de Roublev.

L'icône de la Trinité de Roublev représente dans un cercle 3 personnages autour d'une table avec le bâton du pèlerin et des visiteurs d'Abraham. Leurs ailes, qui les font ressembler à des anges, semblent signifier que ce sont des esprits non créés. Ils ont une certaine transparence. Roublev a représenté la Trinité, un seul Dieu en trois personnes. Selon certains, le Père est au centre, le fils à sa droite mais généralement on considère que le fils est au centre, le Père à sa droite et le Saint-esprit à sa gauche. A l'appui de cette thèse on note que le Christ a des vêtements opaques parce que, fait homme, qu'il approche sa main du calice et que les deux personnages à notre droite, le fils et le Saint Esprit, regardent vers celui de gauche dont ils procèdent. Roublev, sur ce point, reste fidèle à la tradition orthodoxe. L'opposition entre l'église d'orient et celle d'occident est apparue au VIIIème siècle quand l'Eglise d'Occident a fait ajouter au symbole de Nicée de 381 le « Filioque » selon lequel le Saint-Esprit procède du Père et du Fils. L'inclinaison de la tête du Christ correspond à son inclinaison sur la Croix. Le personnage qui figure le Saint-Esprit s'incline également vers le Père en geste d'acceptation de sa volonté. La perspective axonométrique donne la même proportion au Christ bien que placé derrière la table ; derrière le Père on aperçoit la maison d'Abraham qui a reçu les trois visiteurs. Derrière le Christ, un arbre qui rappelle le chêne de Mambré où Abraham rencontre les 3 visiteurs, l'arbre de la connaissance et le bois de la Croix. Derrière le Saint-Esprit un rocher évoque le rocher sur lequel Moïse a frappé pour donner de l'eau à son peuple et la grotte où le Christ est né de la Vierge et de L'Esprit.

Alors que dans Le Penseur de Rodin, tout le corps paraît générateur de pensée, dans les icônes, les personnages comme dépouillés d'eux-mêmes font le vide en eux pour recevoir la vision de l'Invisible. Le conférencier a qualifié de dé-création, cet effacement de l'humain dans les icônes, pour retrouver l'invisible.

Au terme de cette conférence particulièrement riche et remarquablement illustrée, l'auditoire a pu poser quelques questions au conférencier et échanger avec lui, notamment sur les divergences entre Catholiques et Orthodoxes et sur la proximité de style entre l'art roman du XIIème et l'art des icônes.