

The cover of the dictionary 'Dictionnaire de la Méditerranée' features a vibrant photograph of a coastal scene. In the foreground, a person is captured mid-air, performing a backflip into the clear blue water. To the left, a concrete pier with black cylindrical floats extends into the sea. In the background, a large, multi-tiered stone tower with a domed top stands prominently against a clear blue sky. Behind the tower is a large, light-colored stone building with a triangular pediment and a small dome. The overall atmosphere is bright and sunny, suggesting a Mediterranean coastal setting.

DICTIONNAIRE DE LA MÉDITERRANÉE

sous la direction de Dionigi Albera,
Maryline Crivello et Mohamed Tozy

en collaboration
avec Gisèle Seimandi

ACTES SUD

DICTIONNAIRE DE LA MÉDITERRANÉE

sous la direction de
Dionigi Albera, Maryline Crivello et Mohamed Tozy
en collaboration avec Gisèle Seimandi

ACTES SUD

Cette notice traite uniquement de l'icône byzantine. Le mot « icône » dérive du grec *eikôn* signifiant « image » ou plus spécifiquement « portrait ». L'expression « icône byzantine » se réfère aux représentations sacrées, bidimensionnelles et plus rarement en léger relief, figurant le Christ, la Vierge, des anges, des saints ou des thèmes religieux, exécutées sur support généralement mobile, peintes sur bois ou réalisées dans d'autres matériaux selon différentes techniques, produites dans l'Empire byzantin dès le IV^e siècle. Le témoignage le plus ancien attestant l'existence d'icônes provient d'Eusèbe de Césarée (mort en 340), qui mentionne l'usage de peindre les images du Christ et des apôtres Pierre et Paul (PG, XX, col. 679). L'absence de données avant l'époque constantinienne est attribuable à la tendance de l'Église des origines à l'aniconisme, en opposition avec l'idolâtrie païenne, et en adéquation à l'observance du décalogue biblique (« Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux. » [Exode, XX, 4].)

Les plus anciennes images sacrées conservées datent des VI^e-VII^e siècles. Les icônes de Baouit avec le Christ et saint Méнас (Paris, musée du Louvre) et l'évêque Abraham (Berlin, Staatliche Museen) remontent à cette époque ainsi que le premier groupe du monastère Sainte-Catherine du mont Sinäï, dont font partie le buste du Pantocrator, celui de saint Pierre, et la Vierge entre des anges et des saints, auxquels s'ajoutent d'autres exemplaires transférés à Kiev au XIX^e siècle (Kiev, musée d'Art occidental et oriental). Les icônes de Baouït, aux figures trapues et rigidement frontales, avec de très grands yeux au regard figé, se rattachent à l'art provincial des monastères coptes. Celles du Sinäï, imprégnées d'hellénisme perceptible dans les formes plastiques et dans le naturalisme expressif des visages, sont vraisemblablement un produit de l'art constantinopolitain auquel appartient également l'icône mariale, datable des VII^e-VIII^e siècles, conservée à Rome, dans l'église Sainte-Marie-du-Rosaire et provenant de l'ancien *monasterium Tempuli*. À la différence des autres icônes mariales romaines plus ou moins contemporaines, du Panthéon, de Sainte-Marie-du-Trastevere

et de Sainte-Marie-la-Neuve, toutes d'origine occidentale, celle du *monasterium Tempuli* possède des caractéristiques clairement byzantines. L'œuvre représente Marie en buste, tournée de trois quarts, dans l'attitude de l'orante, selon l'iconographie de l'*Hagiosoritissa*, de la « Sainte Châsse » (*hagia soros*), car le prototype se trouvait dans le sanctuaire de la Chalkopratia à Constantinople, à côté du coffre contenant la relique de la ceinture de la Vierge.

Un trait commun à la majeure partie des icônes byzantines de la période préiconoclaste, indépendamment du support provenant de bois de différentes essences, est l'emploi de l'encaustique, technique ancienne consistant à utiliser de la cire liquéfiée à une température élevée et mélangée aux pigments, qui produisait une surface picturale brillante et dense aux couleurs saturées et intenses accentuant le réalisme des personnages. En ce qui concerne le langage figuratif et les modalités d'exécution, les premières icônes chrétiennes dérivent de la tradition des portraits funéraires romains, du genre de ceux du Fayoum (fin 1^{er} siècle av. J.-C.-milieu III^e siècle apr. J.-C.), tandis que du point de vue culturel, elles peuvent être considérées comme héritières du portrait impérial qui, encore à l'époque paléo-byzantine, était porté en procession, objet d'acclamations et parfois considéré comme miraculeux. Au milieu du VI^e siècle, l'effigie du souverain est remplacée par l'icône du Pantocrator au-dessus de la Chalké, porte du palais impérial de Constantinople. Il s'agit d'un transfert culturel que l'empereur en personne favorise pour exalter son pouvoir théocratique.

L'adoption du culte des icônes dans la cour impériale est également révélatrice de l'énorme succès qu'elles avaient remporté entre-temps au sein de l'Église et parmi la population. Des sources des VI^e et VII^e siècles témoignent de la croissance exceptionnelle des actes de vénération envers les images sacrées, dans des lieux publics et dans le milieu domestique. Les icônes font l'objet de pratiques dévotionnelles consistant à caresser ou embrasser les saintes images ; face à elles, on allume des bougies, on adresse des prières, on accomplit le rite de la *proskynesis* (« prosternation »). Des témoignages de cette période, provenant de textes hagiographiques et de chroniques des pèlerins, révèlent des facultés magiques et thaumaturgiques attribuées aux images religieuses, qui suintaient du sang, produisaient des prodiges, opéraient des guérisons, chassaient les démons, en acquérant une attractivité qui, dans le christianisme des siècles précédents, était limitée aux reliques sacrées. Ce type de pratiques religieuses était souvent encouragé par les communautés monastiques qui s'enrichissaient et devenaient puissantes, grâce au nombre croissant de fidèles qu'elles attiraient dans les monastères abritant une icône miraculeuse.

Mais le champ d'action de l'icône ne se limitait pas forcément à l'intérieur d'un lieu de culte : elle pouvait aussi exercer son rôle de protectrice de la collectivité, fixée au-dessus des portes urbaines pour la défense de la ville, ou apportée

lors d'une bataille en forme d'étendard comme *palladium* (en référence au portrait de Pallas-Minerve, garante de la sécurité de l'ancienne Troie). Le témoignage de Georges de Pisidie, concernant la victoire de l'empereur Héraclius (610-641) sur les Perses, à la suite de la présentation de l'image du Christ à la tête de l'armée (PG, XCII, col. 1207), en est un cas emblématique.

Le principe d'authenticité des icônes du Christ avait été renforcé, entre le VI^e et le VII^e siècle, par la diffusion de légendes qui en exaltaient l'origine divine, d'image *acheropita* (« non faite de main d'homme »). Un des miracles les plus mémorables est celui de Camouliana, village de la Cappadoce où une femme pieuse, ayant trouvé une icône du Christ au fond d'un puits, l'aurait enroulée dans un tissu sur lequel le visage sacré serait resté imprégné. Une autre histoire concerne le célèbre *mandylion*, linge de lin sur lequel le Christ en personne, en s'essuyant le visage, aurait laissé son empreinte pour l'envoyer à Abgar V, roi d'Édesse, et ainsi le guérir d'une grave maladie (légende qui trouve de fortes analogies en Occident avec celle du voile de la Véronique).

Même les images mariales recevaient une sorte de certification d'authenticité au travers des épisodes légendaires : une source du V^e siècle raconte qu'Eudoxie, veuve de Théodose II, aurait envoyé de Jérusalem à Constantinople un portrait de la Vierge exécuté par saint Luc l'évangéliste. Selon une ancienne tradition, le monastère constantinopolitain des *Hodigoi* (« guides ») aurait acquis cette image, correspondant au type iconographique, reproduit maintes fois, de l'*Hodigitria* (« celle qui guide »), figurant Marie en buste, le bras plié vers l'Enfant bénissant et tenant le rouleau de la Loi.

Au cours du VI^e siècle, l'explosion du culte de masse voué aux icônes religieuses finit par préoccuper tous les théologiens et penseurs chrétiens qui voyaient dans l'attachement à la composante physique de l'icône un éloignement de l'essence spirituelle du sujet représenté ainsi qu'un redoutable retour à l'idolâtrie païenne. Sur le plan doctrinal, on mettait en doute – ou l'on contestait ouvertement – la possibilité de représenter la nature humaine du Christ, en union consubstantielle avec sa nature divine, théologiquement invisible. Les deux autres religions monothéistes de la Méditerranée, le judaïsme et l'islam naissant, exerçaient elles aussi des pressions s'opposant aux représentations anthropomorphiques de la divinité et des prophètes. Les iconophiles, de leur côté, légitimaient leurs propres positions par le biais des écritures sacrées : saint Paul avait dit du Christ « Il est l'image du Dieu invisible » (Col., I, 15), et le Christ même avait dit à Philippe « Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn, XIV, 9). Les partisans de l'anthropomorphisme religieux en appelaient au dogme de l'Incarnation : « Puisque l'Invisible est devenu visible en prenant chair – a écrit Jean Damascène (mort en 749) –, tu peux exécuter l'image de celui qu'on a vu » (PG, XCIV, col. 1239). Ils revendiquaient également la fonction anagogique de l'image sacrée déjà présente dans la

pensée néoplatonicienne du Pseudo-Denys l'Aréopagite (vi^e siècle) : en contemplant l'icône, le fidèle absorbait un reflet de son archétype, et en s'approchant de l'essence spirituelle du sujet figuré, il pouvait s'élever vers la transcendance.

Durant les premières décennies du viii^e siècle, les iconoclastes obtinrent la faveur de la cour impériale : en 726, Léon III l'Isaurien enleva l'icône du Christ au-dessus de la porte de la Chalké en la remplaçant par une croix et, en 730, il promulgua un édit à travers lequel il ordonna l'élimination des images sacrées. Ainsi débuta l'iconoclasme, mouvement qui, à travers sa domination durant deux périodes entre le viii^e siècle et le ix^e siècle (730-787, 813-843), imposa l'interdiction de représenter les traits humains du Christ, de la Vierge et des saints, et autorisa uniquement l'usage des symboles chrétiens et des décorations aniconiques. Par conséquent, les images sacrées anthropomorphiques disparurent, même si cela n'entraîna pas une destruction systématique : beaucoup d'œuvres picturales furent simplement badigeonnées et un certain nombre d'icônes fut caché à l'intérieur des monastères, plus particulièrement les plus éloignés, où vraisemblablement on continua à en réaliser en clandestinité. La situation changea en 787, lorsque l'impératrice Irène convoqua le deuxième concile de Nicée, dans le cadre duquel furent condamnés les principes de l'iconoclasme proclamés par le précédent concile de Hiéria (754), et l'iconodoulie fut réhabilitée sur la base de l'ancienne tradition du culte des images sacrées « utiles pour rendre plus croyable l'Incarnation » (Schönborn, 1976, p. 143). Selon les actes du concile nicéen, « quiconque vénère une image [...] vénère en elle l'hypostase de celui qui y est représenté » (*ibid.*, p. 144). Le nouveau statut de l'icône contribua à préciser le rôle de l'artiste : moine ou laïque, ce dernier, restant le plus souvent dans l'anonymat, guidé par l'inspiration divine, était tenu de reproduire une image fidèle à son prototype qui servait à la mise au point des versions iconographiques par la suite répétées maintes fois à l'identique sous le contrôle des autorités religieuses. Avec le concile de Constantinople (842-843), convoqué par l'impératrice Théodora, l'iconoclasme fut condamné définitivement. Le 11 mars 843, pour célébrer la victoire sur les iconoclastes, l'icône constantino-politaine de l'*Hodigitria* fut portée solennellement en procession du monastère des Blachernes à l'église de Sainte-Sophie, événement évoqué chaque année avec l'introduction dans le calendrier liturgique de la fête de l'Orthodoxie, qui institutionnalisa le culte des images sacrées.

Mis à part le groupe réduit et précieux d'icônes des vi^e et vii^e siècles, le monastère du Sinaï en conserve un grand nombre d'exemplaires d'époque post-iconoclaste, collection qui permet d'apprécier leur évolution sur une longue durée, du ix^e au xv^e siècle. Les œuvres d'époque macédonienne (ix^e-xi^e siècles) présentent une certaine variété de sujets. Une Crucifixion et deux icônes jumelles, figurant les saints chevaliers Georges et Théodore terrassant respectivement un

hérétique et un dragon, remontent au IX^e siècle. Un Lavement des pieds, un saint Nicolas, ainsi que la célèbre icône avec le roi Abgar, représenté sous les traits de l'empereur Constantin VII Porphyrogénète (912-959), montrant le *mandylion*, datent du X^e siècle. Ces icônes témoignent de l'abandon de la technique de l'encaustique, partout remplacée, dès les VII^e-VIII^e siècles, par la détrempe. Sur le plan stylistique, le réalisme des visages des icônes paléo-byzantines a cédé la place aux expressions stéréotypées, la souplesse classique des corps a disparu en faveur d'une mise en page bidimensionnelle et hiératique. Il s'agit d'un processus formel qui concerne à la fois, bien évidemment, le décor mural et l'enluminure, avec lesquels la peinture sur bois montre des liens indiscutables. Les icônes sinaïtiques, datables entre le XII^e et le XIII^e siècle, permettent d'apprécier d'autres nouveautés : un style calligraphique dû à l'influence de l'art de la miniature, tout à fait évidente dans le cas des célèbres icônes du Jugement dernier (fin XI^e siècle) et de l'Échelle sainte de Jean Climaque (milieu XII^e siècle) ; l'invention des icônes hagiographiques, avec un cycle continu de petites scènes narratives encadrant le portrait frontal du saint, que l'on retrouve par exemple sur l'icône figurant saint Nicolas (fin XII^e siècle) et sur celle de sainte Catherine (fin XII^e-début XIII^e siècle) ; la diffusion des icônes ménologes (du *ménologion*, « tableau des mois de l'année »), caractérisées par une série très nombreuse de figurines, alignées sur plusieurs registres, correspondant aux saints et aux fêtes célébrées pendant un ou plusieurs mois du calendrier liturgique ; un usage plus significatif de l'or sur les arrière-plans pour évoquer la transcendance. Les icônes du Sinaï remontant à l'époque paléologue (1261-1453) laissent apercevoir d'ultérieurs changements formels liés à l'évolution du langage figuratif : dans les paysages encadrant les scènes, riches de détails, ressortent des accents naturalistes, bien que maîtrisés par des formules conventionnelles, comme on peut le voir sur les petits panneaux entourant l'icône de la Crucifixion (première moitié du XIV^e siècle) ; la tension spirituelle des personnages est supérieure, et parfois ceux-ci prennent une expression intensément pathétique, comme c'est le cas de deux panneaux de la Déisis, représentation du Christ entre la Vierge et saint Jean Baptiste (XIV^e-XV^e siècle), ou de la Vierge *Glykophilousa*, la « douce aimante » (XV^e siècle).

En ce qui concerne la liturgie, les icônes byzantines jouent un rôle fondamental dès les X^e-XI^e siècles, lorsque dans les églises de l'Empire se répand l'iconostase, barrière de séparation entre le chœur (*béma*) et la nef (*naos*), sur laquelle les images sacrées sont exposées. Dans les premiers exemples d'iconostase, les icônes servant presque exclusivement pour la *proskynesis* des fidèles sont disposées sur un seul plan. Parmi les sujets les plus récurrents, on trouve le Pantocrator, la Vierge à l'Enfant, les archanges, les saints titulaires. Durant les siècles suivants, les iconostases s'enrichiront de plusieurs registres supérieurs avec le cycle des douze

fêtes liturgiques (*dodekaorton*) le long de l'épistyle, et au-dessus, couronnant la structure, la Déisis, les prophètes et les apôtres. Les images de la Vierge et de l'archange Gabriel prendront place sur les vantaux en bois des portes d'accès au *béma*, dites « portes royales ». Dans la nef, une sorte de chevalet sera fréquemment utilisée pour l'exposition d'une icône monumentale (*proskynetarion*), représentant de nouveau le Christ, la Vierge ou l'image du saint titulaire de l'Église.

Les icônes les plus prestigieuses étaient souvent encadrées par des ornements en or et en argent incrustés de perles, décorées de tissus précieux ou revêtues de lames de métaux précieux, laissant apercevoir uniquement les visages et les mains des saints, pour soustraire la peinture à l'usure due au contact physique des fidèles et la protéger de la fumée des bougies. Quant aux supports, le bois était sans doute le matériau le plus utilisé, mais ce n'était pas le seul. Dès l'époque macédonienne (IX^e-XI^e siècles), des images sacrées, réalisées selon différentes techniques avec les matériaux les plus variés, commencent à se répandre. Parmi les exemplaires en marbre, sculptés en bas relief, on retrouve fréquemment l'image frontale de la Vierge orante, appartenant au type iconographique de la *Blachernitissa* du monastère constantinopolitain des Blachernes, qui en aurait conservé le prototype. Dans le domaine de l'art somptuaire, on trouve des œuvres en métal précieux et émaux cloisonnés, comme l'icône de saint Michel du trésor de Saint-Marc à Venise (XI^e siècle), mais aussi de petites plaquettes en ivoire, parfois réunies en diptyques (Saint-Petersbourg, Ermitage, n° xxx-13, fin X^e-début XI^e siècle) ou triptyques (Paris, Louvre, n° OA 3247). Les icônes en micro-mosaïque, provenant des ateliers de commande impériale, surtout des XIII^e et XIV^e siècles, comme celle de la Crucifixion à Berlin (Staatliche Museen, n° 6431, fin XIII^e siècle), et le diptyque avec le cycle du *dodekaorton* à Florence (Museo dell'Opera del Duomo, première moitié du XIV^e siècle), étaient très appréciées. Les icônes en stéatite, pierre gris-vert choisie pour sa pureté (d'où son nom en grec : *amiantos lithos*, « pierre sans tache ») et d'autres pierres dures semi-précieuses, étaient elles aussi très recherchées. La majeure partie de ces objets de luxe provenait de Constantinople. La production d'icônes sur bois, en revanche, est également attestée dans d'autres lieux de l'Empire, en Macédoine (Salonique, Ohrid, Kastoria), dans les îles les plus importantes (Chypre, Crète), dans des régions plus lointaines, comme la Géorgie et la Crimée.

Dès la fin du X^e siècle, le commerce d'icônes peintes rejoignit les territoires du Nord-Ouest de l'Empire qui constitueront l'État autonome de l'ancienne Russie grâce au mariage entre le grand-duc de Kiev Vladimir I^{er} (980-1015) et la princesse Anne, fille de Basile II. L'une des icônes les plus vénérées de l'État russe provient en réalité de Constantinople : il s'agit de la célèbre Vierge de Vladimir (Moscou, galerie Tretiakov), datable du début du XI^e siècle, repeinte au XV^e siècle, à l'exception des visages et des mains. L'œuvre fut apportée de

Constantinople à Kiev autour de 1130 et transférée, par la suite, à Vladimir en 1155, où elle rencontra un énorme succès pour les miracles qui lui avaient été attribués, jusqu'à devenir le *palladium* du peuple russe. Son iconographie correspond au type de l'*Éléousa* (« tendresse »), caractérisée par une humanisation accentuée des traits des personnages : le visage de l'Enfant se joint à celui de la Mère dont l'expression de profonde mélancolie fait allusion au futur sacrifice de son Fils. Sur son revers, l'icône de Vladimir présente un autel avec les instruments de la Passion. L'œuvre appartient en effet au genre, attesté dès la fin du XI^e siècle, des icônes bilatérales, peintes sur les deux faces pour être montrées en procession. Ce n'est qu'à partir du milieu du XIV^e siècle que les peintres russes d'icônes commencèrent à introduire des traits spécifiques et originaux, aussi bien dans les formes que dans le chromatisme, sans toutefois oublier les modèles byzantins. Vers la fin du XIV^e siècle, l'école de Novgorod aura comme protagoniste le peintre Théophane le Grec (vers 1335-1410), et dans les premières décennies du siècle suivant, à Moscou, excellera la main de son élève, le très célèbre Andrej Rublev (1360-1430), auteur de chefs-d'œuvre tels que *Les Trois Anges à Mambré*, icône conservée à la galerie Tretiakov (Moscou).

Entre-temps, des écoles locales s'affirmèrent dans d'autres pays autonomes de religion gréco-orientale, tels que la Serbie, la Bulgarie et la Roumanie. En Occident, les témoignages de la présence d'icônes byzantines, ou de leurs imitations, sont nombreux, surtout dans les régions culturellement plus proches de Byzance, comme la côte adriatique et l'Italie méridionale. Dans l'Église latine, toutefois, compte tenu de l'absence de l'iconostase et des différentes pratiques rituelles, l'icône ne constitue pas une composante essentielle de la liturgie. Sa présence est plutôt épisodique, en lien avec des processions annuelles ou des cultes bien précis. Après la chute de Constantinople (1453), la Crète deviendra l'un des centres artistiques les plus importants pour la production d'icônes, ancrées dans la tradition byzantine, bien que contaminées d'éléments occidentaux à la suite de la longue domination vénitienne (1204-1669). Les icônes orthodoxes contemporaines conservent essentiellement la forme et la fonction des icônes byzantines.

SIMONE PIAZZA

- Bible, divination, empire, Jésus, juifs, Marie, monothéisme, mosaïque, musulmans, peinture, stéréotypes

MOTS-CLÉS

Culte des images, encaustique, icône, iconoclasme, iconodoules, iconostase

RÉFÉRENCES

- BELTING, Hans, *Bild und Kult : eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck, 1991 (trad. fr. : F. Muller, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Éditions du Cerf, Paris, 1998).
- DAGRON, Gilbert, *Décrire et peindre : essai sur le portrait iconique*, Gallimard, Paris, 2007.
- KITZINGER, Ernst, « The Cult of Images in the Age before Iconoclasm », *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 83-150.
- LA FONTAINE-DOSOÛNE, Jacqueline, « Icona », *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, 1996, p. 263-276 (avec une riche bibliographie).
- PODSKALSKY, Gerhard, STICHEL, Rainer et WEIL CARR, Annemarie, « Icon », *The Oxford Dictionary of Byzantium*, II, New York – Oxford, 1991, p. 977-981.
- SCHÖNBORN, Christoph (von), *L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le I^{er} et le II^e concile de Nicée (325-787)*, Fribourg, 1976.
- SOTIRIOU, Geōrgiou A. et Maria G., *Eikones tīs Monīs Sina*, Institut français d'Athènes, Athènes, 1956-1958, 2 vol.
- VELMANS, Tania (éd.), *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milan, 2002 (trad. fr. : *Le Grand Livre des icônes : des origines à la chute de Byzance*, Hazan, Paris, 2002).

DICTIONNAIRE DE LA MÉDITERRANÉE

Ce dictionnaire se propose de rendre compte des récents travaux consacrés aux SAVOIRS, aux TERRITOIRES, aux MÉMOIRES, aux FIGURES EMBLÉMATIQUES et aux PRATIQUES d'une aire géographique d'une grande complexité et d'une exceptionnelle richesse.

Il interroge la Méditerranée dans son cadre spatial et culturel, dont il explore toutes les facettes, depuis les filiations partagées jusqu'aux fractures réitérées.

Associant toutes les disciplines des sciences humaines et sociales, il dresse l'état des lieux des connaissances actuelles et met l'accent sur la diversité des perceptions et des contextes, ainsi que sur les mouvements et les champs de réflexions en construction.

Illustration de couverture : © Ferrante Ferranti

ACTES SUD

Aix-Marseille
université



Maison méditerranéenne
des sciences de l'homme
USR 3125

ISBN 978-2-330-06466-2

DÉP. LÉG. : OCT. 2016

49 € TTC France

www.actes-sud.fr



9 782330 064662