

Interpréter une icône

Article extrait de *Contacts*, revue française de l'orthodoxie, Secrétaire de rédaction Olivier Clément, Numéro spécial L'Icone, n° 32 1960

À propos d'une Théologie de l'Icone

« L'essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe » de Léonide Ouspensky (tome I, Paris 1960) est un livre qui fera date. Sur un sujet brûlant, essentiel, car l'art devient pour beaucoup de nos contemporains une quête de l'absolu, car l'art chrétien par conséquent met directement en cause notre capacité de confesser et de vivre notre foi, voici un des premiers efforts de synthèse qui ne soit pas d'abord esthétique, ou philosophique, mais fondamentalement théologique, au sens plein du mot qui implique et exige la contemplation. Qui plus est, c'est l'œuvre non d'un théoricien mais de l'un des meilleurs iconographes de notre époque, qui en collaboration avec le P. Grégoire Croug, vient de peindre d'importantes fresques, en plein Paris dans la nouvelle église des Trois Saints Docteurs. Je voudrais simplement en partant de cet ouvrage, dégager quelques thèmes fondamentaux de la théologie de l'icône.

La vénération de l'icône

L'auteur nous rappelle d'abord que la vénération des saintes images, les icônes du Christ, de la Vierge, des anges et des saints, est un dogme de la foi chrétienne, dogme formulé par le 7^{ème} Concile œcuménique. L'icône n'est donc pas un élément décoratif, ni même une simple illustration de l'Écriture. Elle fait partie intégrante de la liturgie, elle

constitue « un moyen de connaître Dieu et de s'unir à lui ». On sait que la célébration d'une fête exige qu'on expose au milieu de la nef l'icône (transportable) qui révèle, avec l'évidence immédiate de la vision, le sens de l'événement que l'on commémore. Plus largement, l'église toute entière, avec son architecture et ses fresques (ou mosaïques) représente dans l'espace ce que le déroulement liturgique représente dans le temps : le reflet de la gloire divine, l'anticipation du Royaume messianique. La parole liturgique et l'image liturgique forment un tout indissociable, ce milieu de résonance, cette « pneumatosphère » pourrait-on dire, par laquelle la Tradition rend actuelle et vivante la Bonne Nouvelle. Ainsi l'icône correspond à l'Écriture non point comme une illustration, mais de la même manière que lui correspondent les textes liturgiques : « ces textes ne se bornent pas à reproduire l'Écriture comme telle ; ils en sont comme tissés ; en faisant alterner et en confrontant ses parties, ils en révèlent le sens, ils nous indiquent le moyen de vivre la prédication évangélique. L'icône, elle, en représentant divers moments de l'histoire sacrée, transmet de façon visible leur sens et leur signification vitale. Ainsi, par la liturgie et par l'icône, l'Écriture vit dans l'Eglise et dans chacun de ses membres » (pp. 164-165).

La vénération des icônes est donc un aspect essentiel de l'expérience liturgique, c'est-à-dire de la contemplation du Royaume à travers les actions du Roi. « Sous voile » certes et par la foi, cette

contemplation n'en est pas moins vécue par l'être entier de l'homme, elle a le caractère immédiat de la sensation, c'est une « sensation des choses divines » réalisée par l'homme total. La conception orthodoxe de la liturgie apparaît ainsi inséparable des grandes certitudes de l'ascèse orientale sur la transfiguration du corps ébauchée dès ici-bas, sur la perception de la lumière thaborique par les sens corporels spiritualisés c'est-à-dire non point « dématérialisés » mais pénétrés et métamorphosés par le Saint Esprit.

L'icone, « un jeûne par les yeux »

La liturgie, en effet, sanctifiant toutes les facultés de l'homme, amorce la transfiguration de ses sens, les rend capables d'entrevoir l'invisible à travers le visible, le Royaume à travers le mystère. L'icone, souligne Léonide Ouspensky, sanctifie la vue, et déjà la transforme en sens de la vision: car Dieu ne s'est pas seulement fait entendre, il s'est fait voir, la gloire de la Trinité s'est révélée à travers la chair du Fils de l'Homme. Quand on songe à l'importance du sens de la vue chez l'homme moderne, à quel point celui-ci se trouve écartelé, possédé, érotisé par les yeux, à quel point le flux d'images de la grande ville le rend discontinu, fait de lui un « homme de néant », on comprend l'importance de l'icone car celle-ci systématiquement libérée de toute sensualité (à la différence de tant d'œuvres, au reste admirables, de l'art religieux occidental), a pour but d'exorciser, de pacifier, d'illuminer notre vue, de nous faire « jeûner par les yeux » suivant l'expression de saint Dorothee (citée p. 210). Dans notre civilisation de possession par l'image, m'écrivait un ami protestant, l'icone est devenue une urgence de la cure d'âmes. C'est pendant

la crise iconoclaste, aux 8^{ème} et 9^{ème} siècles, que l'Eglise dut préciser la signification de l'icone et l'ouvrage de Léonide Ouspensky est nourri des textes doctrinaux et conciliaires de cette époque. M. Ouspensky consacre à l'iconoclasme un chapitre succinct, mais qui a le mérite d'aller à ce qui était l'essentiel pour les antagonistes: leurs motivations religieuses.

En effet, l'iconoclasme semble s'expliquer en profondeur par une violente poussée de transcendantalisme sémitique, par des influences juives et musulmanes qui majoraient, dans la tradition orthodoxe, le sens de l'incognoscibilité divine au détriment du sens de la « Philanthropie » et de l'Incarnation. « L'argumentation des iconoclastes au sujet de l'impossibilité de représenter le Christ était un attachement pathétique à l'ineffable... » (p. 152). Mais l'iconoclasme fut aussi une réaction contre un culte parfois idolâtrique des images, contre la contamination de ce culte par la notion magique ou théurgique (au sens néo-platonicien du mot) qui voulait que l'image fût plus ou moins consubstantielle à son modèle: on arrivait ainsi à confondre l'icone et l'eucharistie, et certains prêtres mêlaient aux saints dons les parcelles d'icônes particulièrement vénérées. Ainsi s'opposaient dans l'Eglise les deux grandes conceptions non-chrétiennes du divin que seul peut concilier le dogme de Chalcedoine: d'une part le Dieu d'un Ancien Testament statique qui ne serait pas « préparation évangélique », un Dieu personnel mais enfermé dans sa Monade transcendante, un Dieu qu'on ne peut pas représenter parce qu'on ne saurait participer à sa sainteté; de l'autre, le divin comme nature sacrée ou plutôt comme sacralité de la nature, l'omniprésence dont participe toute forme.

L'art de l'incarnation du Christ

L'Orthodoxie surmonta ces deux tentations opposées en affirmant le fondement christologique de l'image et sa valeur strictement personnelle (et non substantielle). Elle montra d'abord que l'image par excellence est le Christ lui-même. Dans l'Ancien Testament, Dieu se révélait par la Parole ; on n'aurait donc pu sans blasphème le représenter. Mais l'interdiction de l'Exode (20,4) et du Deutéronome (5,12-19) constitue comme la préfiguration « en creux » de l'Incarnation : elle écarte l'idole pour faire place au visage du Dieu fait homme. Car la Parole irréprésentable s'est faite chair représentable : « lorsque l'Invisible, écrit S. Jean Damascène, s'étant revêtu de la chair, apparut visible, alors représente la ressemblance de Celui qui s'est montré... » (P.G. 94,1239). Le Christ n'est pas seulement le Verbe de Dieu mais son Image. L'Incarnation fonde l'icone et l'icone prouve l'Incarnation. Pour l'Eglise orthodoxe, la première et fondamentale icone est donc le visage du Christ. Comme le suggère Léonide Ouspensky, le Christ est par excellence l'Image acheiropoïète, « non faite de main d'homme » : tel est le sens profond de la tradition reprise par la liturgie, selon laquelle le Seigneur imprima sur un linge sa Sainte Face. L. Ouspensky interprète d'une manière littérale les textes liturgiques racontant l'envoi par le Christ au roi d'Edesse d'une lettre et du voile (*mandilion*) sur lequel il aurait imprimé son visage. Ne vaudrait-il pas mieux, puisque la lettre à Agbar est manifestement un faux, dégager le sens symbolique de cet épisode, comme l'Eglise a su, par exemple, authentifier le témoignage, mais non l'historicité, des écrits aréopagétiques ? Disons alors que le souvenir historique du visage de Jésus fut précieusement gardé par l'Eglise, d'abord

justement en Terre Sainte et dans les pays sémitiques qui l'entourent. C'est un fait que toutes les icônes du Christ donnent l'impression d'une ressemblance fondamentale. Non point ressemblance photographique, mais présence de la même personne, et d'une Personne divine qui se révèle à chacun d'une manière unique (certains Pères grecs, partant des récits évangéliques sur les apparitions du Ressuscité, ont souligné cette pluralité, dans l'unité, des aspects du Christ glorieux). La ressemblance, ici, est inséparable d'une rencontre, d'une communion : il y a une seule Sainte Face, dont l'Eglise a préservé la mémoire historique (renouvelée de génération en génération, par la vision des grands spirituels), et autant de Saintes Faces que d'iconographes (voire que de moments dans la vie mystique d'un iconographe). C'est que le visage humain de Dieu est inépuisable, et garde pour nous, comme l'a souligné Denys, un caractère apophatique : visage des visages et visage de l'Inaccessible...

L. Ouspensky souligne, en multipliant de très belles reproductions, que l'image existe dès les premiers temps du christianisme, et que l'art des catacombes, qui est un art du signe, offre parfois, parallèlement à de purs symboles et à des représentations allégoriques, un incontestable souci de ressemblance personnelle. Toutefois la sainteté se trouve alors désignée par un langage conventionnel plutôt que symbolisée par l'expression artistique elle-même : c'est au III^{ème} et surtout au IV^{ème} siècle que débute cette incorporation du contenu dans la forme, caractéristique de l'art proprement iconographique. Il serait passionnant, pour une histoire des significations, d'étudier dans quelle mesure cette évolution de l'art chrétien a coïncidé avec la transformation de l'art hellénistique en

« art de l'éternel » au sens que Malraux donne à cette expression, et dans quelle mesure elle s'en est distinguée, car « l'art de l'éternel » impersonnalise alors que l'icône personnalise... Si donc l'image qui appartient à la nature même du christianisme, et si l'icône par excellence est celle du Christ Image du Père, celui-ci, abîme inaccessible, ne peut être directement représenté a « Celui qui m'a vu a vu le Père » disait Jésus (Jean 14.9). Le 7^{ème} concile œcuménique et le grand concile de Moscou de 1666-1667 ont formellement interdit de représenter Dieu le Père. Quant au Saint-Esprit, il s'est montré colombe et langues de feu : c'est ainsi seulement qu'il sera peint. Ne pourrait-on pas dire aussi que la présence du Saint-Esprit est symbolisée par la lumière même de toute icône ? Rappelons enfin, bien que L. Ouspensky n'en parle pas, réservant sans doute ce thème pour le second tome de son ouvrage, que le « rythme » de la Trinité, sa diversité une, sont exprimés par la Philoxénie (l'hospitalité) d'Abraham recevant les trois anges, ces Trois dont Roulev a su peindre avec des couleurs qui semblent une nacre d'éternité, le mystérieux mouvement d'amour qui les identifie sans les confondre...

Si l'interdiction de l'Ancien Testament a été levée par et pour le Christ, elle l'a été aussi pour sa Mère et pour ses amis, pour les membres de son Corps, pour tous ceux qui, dans le Saint-Esprit, participent à sa chair déifiée. Cependant, et pour couper court aux accusations et confusions des iconoclastes, comme aux abus de certains orthodoxes, l'Eglise a vigoureusement souligné que l'icône n'est pas consubstantielle à son prototype : l'icône du Christ ne fait pas double emploi avec l'eucharistie, elle inaugure la vision face à face. En représentant l'humanité déifiée

de son prototype (ce qui implique un élément « portraitique » transfiguré mais ressemblant), c'est une personne, non une substance que l'icône fait surgir. Dans une perspective eschatologique, elle suggère le vrai visage de l'homme, son visage d'éternité, ce visage secret que Dieu contemple en nous et que notre vocation consiste à réaliser.

Le symbolisme de l'icône

S'il est possible à l'art humain de suggérer la chair sanctifiée du Christ et des siens, c'est que la matière même dont se sert l'iconographe a été secrètement sanctifiée par l'Incarnation. L'art des icônes utilise et, d'une certaine manière, manifeste cette sanctification de la matière. « Je n'adore pas la matière, écrivait S. Jean Damascène, mais j'adore le Créateur de la matière qui est devenu matière à cause de moi... et qui, par la matière, a fait mon salut » (P.G. 94, 1245). De toute évidence cependant la représentation de la lumière incréée qui transfigure un visage ne pourra être que symbolique. Mais c'est l'originalité irréductible de l'art chrétien que le symbole s'y mette au service du visage humain et serve à exprimer la plénitude de l'existence personnelle.

Le mandala hindou ou tibétain, pour prendre un thème mis à la mode par la psychologie des profondeurs, est le symbole géométrique d'une résorption dans le centre. Ce qu'on pourrait appeler mandala orthodoxe - par exemple une nef carrée surmontée d'une coupole - a pour centre le Pantocrator, et nous unit à une présence personnelle... C'est pourquoi on ne saurait trop louer L. Ouspensky d'avoir mis en valeur les décisions iconographiques du Concile Quinisexte (692) qui ordonna de remplacer les symboles du premier art chrétien -

particulièrement l'Agneau - par la représentation directe de ce qu'ils préfiguraient : le visage humain transfiguré par l'énergie divine, et d'abord le visage du Christ. Le Concile Quinisexte met triomphalement fin à la préhistoire de l'art chrétien, préhistoire qui a révélé le sens christique de tous les symboles sacrés de l'humanité, «figures et ombres... ébauches données en vue de l'Eglise». Le véritable symbolisme de l'art chrétien apparaît désormais comme le mode de représenter la personne humaine dans la perspective du Royaume. C'est pourquoi comme le montre, textes en main, L. Ouspensky, le symbolisme de l'icône se fonde sur l'expérience de la mystique orthodoxe comme « appropriation » personnelle du Corps glorieux (appropriation par grâce participée, c'est-à-dire par désappropriation de tout égocentrisme). Les yeux immenses, d'une douceur sans éclat, les oreilles réduites, comme intériorisées, les lèvres fines et pures, la sagesse du front dilaté, tout indique un être pacifié, illuminé par la grâce. Signalons à ce propos un texte de Palamas, récemment traduit par Jean Meyendorff. L. Ouspensky ne le cite pas, mais il pourrait sans difficulté l'ajouter à son dossier de citations ascétiques. Il faut donc offrir à Dieu la partie passionnée de l'âme, vivante et agissante, afin qu'elle soit un sacrifice vivant ; l'Apôtre l'a dit même de nos corps : je vous exhorte, dit-il en effet, par la miséricorde de Dieu, à offrir vos corps comme un sacrifice vivant, saint, agréable à Dieu (Rom 12.1). Comment notre corps vivant peut-il être offert comme un sacrifice agréable à Dieu? Lorsque nos yeux ont le regard doux, selon ce qui est écrit: Celui qui a le regard doux sera gracié (Prov 12.13), lorsqu'ils nous attirent et nous transmettent la miséricorde d'en haut, lorsque nos oreilles sont attentives aux enseignements divins, non pas seulement

pour les entendre, mais, comme le dit David, «pour se souvenir des commandements de Dieu afin de les accomplir» (Ps 102 (103), 18), lorsque notre langue, nos mains et nos pieds sont au service de la volonté divine (Triades Louvain 1959, p. 364.) Il serait particulièrement important de comparer cette expression iconographique de la transfiguration des sens avec les lakshanas de l'art bouddhique, qui désignent eux aussi par une déformation des organes sensoriels, l'état de « délivrance ». Une analyse des ressemblances et des différences serait très significative.

Bornons-nous à quelques suggestions: dans l'icône, le symbole est au service du visage, il exprime l'accomplissement du visage humain par la rencontre et la communion, il suggère une intériorité où la transcendance se donne sans cesser d'être inaccessible. Dans l'art bouddhique, le visage s'identifie au symbole, il s'abolit comme visage humain en devenant symbole d'une intériorité où il n'y a plus ni soi ni l'Autre mais un indicible rien. Dans les deux cas, le visage est nimbé: mais le visage chrétien est dans la lumière comme le fer dans le feu, le visage bouddhiste devient sphérique, se dilate, s'identifie à la sphère lumineuse que le nimbe symbolise. Dans l'icône, le traitement des sens suggère leur transfiguration par la grâce. Les lakshanas au contraire symbolisent des pouvoirs de clairvoyance et de clair-audience par l'agrandissement démesuré des organes des sens, les oreilles par exemple. Enfin le visage chrétien regarde et accueille, tandis que le non-visage bouddhiste, les yeux clos, se recueille. Ce souci chrétien d'accueil, de communion, explique que les saints, sur les icônes, soient presque toujours représentés de face: ouverts à celui qui les regarde, ils l'entraînent dans la prière, car ils sont eux-mêmes prière, et

l'icone le montre. La lumière et la paix pénètrent et ordonnent leurs attitudes, leurs vêtements, l'ambiance qui les entoure. Autour d'eux les animaux, les plantes, les rochers sont stylisés selon leur essence paradisiaque. Les architectures deviennent un jeu surréaliste, défi évangélique au pesant sérieux de ce monde, à la fausse sécurité des architectures de la terre...

Le mot d'abstraction ne vient jamais sous la plume de L. Ouspensky, mais on ne peut pas ne pas y songer lorsqu'il parle de symbolisme ou de stylisation. Il y a dans l'icone une abstraction qui conduit à une figuration plus haute, une abstraction qui est morte à ce monde et qui permet l'entre-vision du monde à venir. L'icone abstrait selon le Logos créateur et re-créateur de l'univers et non selon le logos individuel, déchu, finalement destructeur... L'abstraction de l'icone est la croix de notre regard charnel. Son réalisme est thaborique et eschatologique : il annonce et déjà manifeste la seule réalité définitive, celle du Royaume.

Faire la lumière

La lumière de l'icone symbolise la lumière divine et la théologie de l'icone apparaît inséparable de la distinction en Dieu de l'essence et des énergies : c'est l'énergie divine, la lumière incréée que l'icone nous suggère. Dans une icone, la lumière ne provient pas d'un foyer précis, car la Jérusalem céleste, dit l'Apocalypse, « n'a pas besoin du soleil et de la lune, c'est la gloire de Dieu qui l'illumine » (Ap 21,23). Elle est partout, en tout, sans projeter d'ombre : elle nous montre que dans le Royaume Dieu lui-même se fait pour nous lumière. De fait note L. Ouspensky, c'est le fond même de l'icone que les iconographes nomment

« lumière ».

L'auteur a des lignes remarquables sur la perspective « inverse » ou « renversée » : dans la plupart des icônes, les lignes ne convergent pas vers un « point de fuite », signe de l'espace déchu qui sépare et emprisonne, elles se dilatent dans la lumière « de gloire en gloire ». Ne pourrait-on pas parler ici d'épéctase iconographique, l'épéctase désignant justement, chez S. Grégoire de Nysse, cette dilatation infinie dans la lumière du Royaume? On comprend que l'exercice d'un tel art constitue un ministère charismatique. L'Eglise orthodoxe vénère des « saints iconographes » que L. Ouspensky rapproche des « hommes apostoliques » dont S. Syméon le Nouveau Théologien reste le principal porte-parole. L'« homme apostolique » est celui qui reçoit les grâces personnelles promises par le Christ aux apôtres : non seulement il guérit les âmes et les corps et discerne les esprits, mais, comme St Paul, il entend des paroles ineffables, comme St Jean il a mission de dire ce qu'il a vu (Apocalypse, on le sait, signifie Révélation). De même le « saint iconographe » entrevoit réellement le Royaume et peint ce qu'il a entrevu. Chaque iconographe qui peint « selon la tradition » participe à cette contemplation exceptionnelle, à la fois par l'expérience liturgique et par la communion des saints. C'est pourquoi le peintre d'icone ne peint pas de manière subjective, individuelle psychologique, mais selon la tradition et la vision. La peinture est pour lui inséparable de la foi, de la vie dans l'Eglise, d'un effort ascétique personnel.

Les Pères ont beaucoup insisté sur la valeur pédagogique de l'icone. De fait, comme le montre L. Ouspensky toute l'histoire du dogme s'inscrit dans l'iconographie. Pourtant la valeur de l'icone n'est pas seulement pédagogique,

elle est mystérieuse. La grâce divine repose dans l'icône. C'est là le point essentiel, le plus mystérieux aussi de sa théologie: la « ressemblance » au prototype et son « nom » font la sainteté objective de l'image. « L'icône, écrit S. Jean Damascène, est sanctifiée par le nom de Dieu et par le nom des amis de Dieu, c'est-à-dire les saints, et c'est pourquoi elle reçoit la grâce de l'Esprit divin » (P.G. 94,1300). L. Ouspensky se borne à poser cette affirmation essentielle, il n'en cherche pas - du moins pas encore - les fondements. Il faudrait rappeler ici, pour reprendre une suggestion de M. Evdokimov, toute la conception biblique du Nom comme présence personnelle, conception que sous-entend aussi l'invocation hésychaste du Nom de Jésus (que l'on songe à la puissance de ce Nom dans le Livre des Actes. L'icône nommée par la forme et par les couleurs, elle est un nom représenté : c'est pourquoi elle nous rend présent un prototype dont la sainteté est communion, c'est-à-dire présence offerte, intercédante... Comme le nom, l'icône est le moyen d'une rencontre qui nous fait participer à la sainteté de celui que nous rencontrons c'est-à-dire en définitive à la sainteté du «Seul Saint».

L'Église, icône du Royaume

L. Ouspensky nous offre aussi un important chapitre sur le « symbolisme de l'église ». Une église toute entière, en effet, doit constituer une icône du Royaume. Selon les antiques Institutions apostoliques, elle doit être orientée (car l'Orient symbolise le lever du jour éternel et le chrétien, dit S. Basile, doit toujours, où qu'il prie, se tourner vers l'Orient), elle doit évoquer un navire (car elle est, sur les eaux de la mort, l'arche de la Résurrection), elle doit avoir trois portes pour suggérer la Trinité, principe de toute sa vie. L'autel se trouve dans l'abside

orientale, légèrement surélevée - symbole de la Montagne sainte, de la Chambre haute - et nommée par excellence, le « sanctuaire ». L'autel figure le Christ lui-même (Denys l'Aréopagite), le « cœur » du Christ dont l'église représente le corps (Nicolas Cabasilas). Il est peut-être regrettable, à ce propos, que L. Ouspensky n'ait pas utilisé, pour étudier le symbolisme du sanctuaire, la « Vie en Christ » de Cabasilas, et les études correspondantes de Madame Lot-Borodine... L'autel est le cœur de tout l'édifice, il l'aimante et le sanctifie. Le « sanctuaire » qui l'entoure, réservé au clergé, est parfois assimilé au « saint des saints » du Tabernacle et du Temple de l'Ancienne Alliance. C'est le « ciel des cieux » (S. Syméon de Thessalonique), « le lieu où le Christ, roi de toutes choses, trône avec les apôtres » (S. Germain de Constantinople), comme, à son image, l'évêque avec son « presbyterium ». Navire eschatologique, la « nef », surmontée souvent d'une coupole, représente la nouvelle création, l'univers réuni en Christ à son créateur, comme la nef s'unit au sanctuaire : « Le sanctuaire, écrit S. Maxime le Confesseur, éclaire et dirige la nef et cette dernière devient ainsi son expression visible. Une telle relation restaure l'ordre normal de l'univers, renversé par la chute de l'homme; elle rétablit donc ce qui était au Paradis et sera dans le Royaume de Dieu » (P.G. 91-872). On pourrait demander si l'union de la coupole et du carré ne reprend pas, en mode vertical, cette descente du ciel sur la terre, ce mystère théandrique de l'Eglise...

L. Ouspensky ne pose pas le problème de l'iconostase, se réservant sans doute d'y revenir dans la seconde partie, encore inédite, de son ouvrage. On sait que le sanctuaire ne fut séparé de la nef, jusqu'à la fin du moyen-âge que par un chancel très bas, une sorte de

balustrade au milieu de laquelle se dressait, précédant l'autel, l'arc triomphal, véritable porte de la vie devant laquelle les fidèles reçoivent la communion (ce sont aujourd'hui nos «portes royales»). Mais, à partir des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, à mesure que l'Orthodoxie, dans un monde sécularisé, se refermait sur son sens du mystère, le chancel a été remplacé par une haute cloison couverte d'icônes : l'iconostase. Les peintures de l'iconostase représentent l'Eglise totale, une à travers les temps comme à travers les espaces spirituels. Les anges, les apôtres, les martyrs, les Pères et tous les saints s'ordonnent de part et d'autre d'une composition centrale qui surmonte les Portes royales, la Déèsis (intercession) représentant la Vierge et le Baptiste intercédant de part et d'autre du Christ en majesté.

Fresques et mosaïques recouvrent normalement presque tout l'intérieur de l'église. Si L. Ouspensky ne parle pas de l'iconostase, il nous énumère les principaux thèmes de cette décoration murale. On est frappé de leur profondeur théologique qui donne un caractère organique au symbolisme global de l'édifice. Dans l'abside du sanctuaire, c'est tout le mystère de l'eucharistie, «sacrement des sacrements»: en bas, la communion des apôtres qui évoque le mémorial; sur la voûte la Pentecôte, évoquant la réponse divine à l'épiclese; entre les deux, la Vierge en orante, figure de l'Eglise (ses bras sont levés comme ceux du prêtre), désignant le Christ, notre Grand Prêtre lui-même sacrifice et sacrificateur... La décoration de la nef récapitule l'unité théandrique de l'Eglise : au centre de la coupole, le Pantocrator, source du ciel de gloire qui descend pour tout envelopper, tout bénir et transfigurer. Il est entouré des prophètes et des apôtres. Aux quatre angles du carré

portant la coupole, les quatre évangélistes. Sur les colonnes, les hommes-colonnes: martyrs, saints évêques, «hommes apostoliques». Sur les murs, les grands moments de l'Evangile.

Conclusion

L'iconographie orthodoxe a connu une tardive mais profonde décadence, en Russie dès le XVII^{ème} siècle, en Grèce au XIX^{ème}. L. Ouspensky vitupère, avec une violence purifiante, le fatras d'images médiocres qui encombrant trop souvent les églises orthodoxes et dont la plupart constituent, sous l'étiquette d'icônes «de goût italien», de navrants sous-produits de ce qu'il y a de plus contestable dans l'art religieux de l'Occident moderne. (À propos de cet art, on pourrait remarquer, non sans malice, que L. Ouspensky a choisi comme repoussoir aux icônes qu'il reproduit, les plus fades productions du « maniérisme » italien et espagnol. C'est peut-être d'une bonne pédagogie pour dégager la spécificité de l'art sacré orthodoxe. Ce n'est sûrement pas une approche valable pour évaluer d'un point de vue orthodoxe l'art occidental, sacré ou « profané », évaluation urgente et qui reste à faire).

Reste qu'il ne s'agit pas de goût mais de foi. C'est pourquoi il faut remercier L. Ouspensky d'avoir si vigoureusement précisé les fondements théologiques et liturgiques de l'icône orthodoxe. Cet article ne voudrait être rien d'autre qu'un témoignage de gratitude et surtout une invitation au lecteur: quiconque aime les icônes non en esthète mais en homme de prière, doit avoir lu ce livre, qui est un grand livre.