Jean-Claude LARCHET, L'iconographe et l'artiste

Paris, Éditions du Cerf, 2008, 167 p.

François Boespflug

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/21603>
DOI : 10.4000/assr.21603
ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009
Pagination : 75-342
ISBN : 978-2-7132-2218-4
ISSN : 0335-5985

Référence électronique

François Boespflug, « Jean-Claude LARCHET, L'iconographe et l'artiste », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 148 | octobre-décembre 2009, document 148-77, mis en ligne le 27 janvier 2010, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/21603> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.21603>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© Archives de sciences sociales des religions

Jean-Claude LARCHET, L'iconographe et l'artiste

Paris, Éditions du Cerf, 2008, 167 p.

François Boespflug

RÉFÉRENCE

Jean-Claude LARCHET, *L'iconographe et l'artiste*, Paris, Éditions du Cerf, 2008, 167 p.

- 1 L'auteur, spécialiste de Maxime le Confesseur et de Grégoire Palamas, est connu pour sa réflexion sur les maladies spirituelles et mentales. Sa *Thérapeutique des maladies spirituelles* (1991) en était, en 2007, à sa cinquième édition. L'ouvrage, son premier sur le sujet, rassemble six études de longueurs inégales, rédigées sur plus de vingt ans. Quatre avaient déjà fait l'objet d'une publication.
- 2 La première, «L'icône, image d'un monde transfiguré», est une présentation claire et brève (pp.11-16) de ce qu'est l'icône selon l'Église orthodoxe. L'art de l'icône n'est pas un «art ordinaire», le portrait iconique n'est pas un «portrait ordinaire», l'iconographe n'est pas un artiste (p.14). Cette opposition court dans tout le livre (pp.18, 21, 55, etc.) et permet d'interpréter son titre qui à lui seul donnait déjà à entendre qu'il existe une distinction voire une opposition entre l'iconographe (tel qu'on le conçoit en Orient) et l'artiste (en Occident). La spécificité de l'icône est présentée de manière quelque peu dualiste et maximaliste, sans la distance critique ni l'érudition qui permettraient de respecter l'extrême diversité des images chrétiennes, en Orient comme en Occident. L'essentiel, certes, est bien dégagé: «l'icône est toujours (...) la représentation d'une personne dans son humanité déifiée...» (p.57), et «sa fonction est de mettre les fidèles en relation avec cette personne, afin de leur permettre de la vénérer dans sa sainteté, de communier avec elle et de participer à la grâce divine qu'elle porte et communique.» (p.68). Mais on frise le merveilleux: «la grâce divine imprègne l'icône», ce qui explique que «beaucoup d'icônes exsudent une huile parfumée» (p.12). Les saints de l'icône ne sourient jamais parce que leur joie est tout intérieure; et s'ils ne pleurent jamais non

plus, c'est qu'ils souffrent de manière impassible (p.86). Dommage, tout de même, qu'aucune objection ne soit soulevée, à propos du thrène, par exemple, et qu'aucune comparaison réglée et documentée ne soit esquissée, notamment au sujet du rire et des pleurs dans la peinture, qui ont leurs études de référence... Le débat n'est pas le fort du livre. Comme les quatre évangiles diffèrent mais font connaître la même Bonne Nouvelle, les icônes du Christ sont multiples mais font voir un même Christ aisément reconnaissable, nous assène-t-on. Passons sur l'évident polymorphisme de la figure du Christ. Est-ce à dire que les icônes l'annoncent et qu'elles aussi sont inspirées? On le donne à entendre... Sur la capacité d'énonciation voire d'«annonciation» de l'icône, par exemple, l'auteur cite (pp.55-56) le canon 3 du huitième concile œcuménique (870): «Ce qui nous est dit par les mots [dans les évangiles], l'icône nous l'annonce et nous le fait valoir par des couleurs». Il faudrait discuter. Une icône, une image est-elle apte à annoncer, à prêcher? En rigueur de termes, non (cf. Fr. Bœspflug, «Peut-on parler d'une prédication de l'image?», *La Vie spirituelle*, 688, 1990, pp.105-123; «La Seconde voix. Valeurs et limites du service rendu par l'image à la prédication», *Cristianesimo nella Storia*, Bologne, XIV-3, 1993, pp.647-672; «Sens et non-sens des images au regard de la parole», *Lumière & Vie*, 275, 2007, pp.43-57).

- 3 Le titre de la deuxième étude, «Icône et objet d'art. À propos d'un essai de Hans Belting» (pp.17-26), dit assez de quoi elle traite. L'apport du livre du savant allemand, *Image et culte* (Paris, 1998, 2007) est qualifié de «révolutionnaire et salutaire», mais il lui est reproché de sous-estimer le rôle de la théologie pour la compréhension de l'icône, tenu pour secondaire, alors que le livre de Léonide Ouspensky (*La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, 1980, 2003; voir ma recension de ce livre et la discussion de ce problème de «l'influence occidentale» dans *La Vie Spirituelle*, 640-641, 1980, pp. 895-907) et ceux de Panofsky, que Belting ignore ou feint d'ignorer, prouvent l'inverse. Autre grief, celui de ne pas assez distinguer Occident et Orient, ce qui paraît indispensable pour comprendre l'icône. L'Occident, à en croire l'auteur, aurait été «affecté» (sic) à partir de l'art gothique par «une tendance à la fois plus naturaliste et plus psychologisante» qui, à terme, «ne laissera rien subsister» du mode de représentation iconographique traditionnel. Plus rien, vraiment? L'auteur ne fait pas dans la nuance. Quoi qu'il en soit, cette tendance n'aurait pas touché l'Orient (p.20), dont l'art serait resté remarquablement stable. C'est un peu simplificateur, là encore. Dans son livre, Ouspensky déplore à maintes reprises les nombreuses et néfastes influences de l'art occidental tridentin sur l'art de l'icône: comme quoi ce dernier n'est pas resté indemne de la «tendance» en question. Mais même pour les époques antérieures, les simplifications de Larchet sont controuvées. J'ai montré naguère sur les exemples du Baptême et de la Transfiguration du Christ qu'on ne pouvait pas continuer de considérer l'art roman comme partie intégrante de «l'art indivis», et que la spécificité du traitement occidental de ces deux sujets majeurs s'affirmait dès l'art carolingien (Fr. Bœspflug, «Sur la Transfiguration dans l'art médiéval d'Occident (IX^e-XIV^e siècle)», dans J.Ries et Ch.-M. Ternes, *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions*, Turnhout, Brepols, 2002, pp.199-223; «Le Baptême du Christ dans l'art roman», *Buisson ardent. Cahiers Saint-Silouane l'Athonite*, 13, 2007, pp.191-211).
- 4 La troisième étude porte sur «La perspective dans l'icône et dans l'art» (pp.27-74). Elle entend élucider les présupposés de la construction perspectiviste moderne et pointer un certain nombre de «discordances» qui en résulteraient, à savoir avec l'image visuelle et l'espace de l'expérience. Il s'agit au fond d'établir que la perspective

inventée par Brunelleschi dans les années 1420, adoptée aussitôt par un Masaccio et diffusée dans toute l'Europe en moins d'un siècle, loin de se réduire à une transformation stylistique ou à une simple technique représentative, a véhiculé voire imposé une vision du monde marquée par «le rationalisme, le naturalisme, l'anthropocentrisme et l'individualisme» (sic, p.38), ce qui aurait eu aussi pour conséquence irrémédiable, entre autres, la disparition de «la contraction événementielle» et de «la contraction communionnelle» du temps, qui était encore présente chez un Giotto (p.78). L'espace manque pour suivre la démonstration de Larchet, où se rencontrent des pages très convaincantes (par ex. p.41) et d'autres qui le sont moins. À cette conception occidentale est ensuite opposée point par point «la perspective et la représentation spatiale dans l'iconographie orthodoxe» (pp.43 sq.), où se rencontrent trois types de perspective (centrale, axonométrique et inversée) (p.47), qui correspondent chacune (cette fois sans discordance, qu'on se le dise!) à une forme de notre expérience perceptive et s'accordent avec la façon de dessiner des enfants (pp. 51, 54). «Le centre de l'icône n'est pas géométrique, mais dogmatique» (57): c'est la personne déifiée du saint qui est au centre, son visage, son regard (p.58). D'où la perspective inversée, entre autres, qui permet que la réalité représentée s'avance vers le spectateur et fait donc de l'icône une fenêtre ouverte vers lui (p.68). C'est un rappel permanent de la venue du Verbe de Dieu parmi les hommes.

- 5 La quatrième étude («Tradition et créativité en iconographie. L'œuvre du moine Grégoire Kroug», chap.5, pp.93-107) démontre, à la lumière des icônes peintes par Kroug (1908-1969), qui fut membre de la confrérie Saint-Photius et ami de Vladimir Lossky, que le respect de la tradition exigé de l'iconographe ne condamne pas celui-ci à recopier servilement les modèles ni ne l'empêche d'être «créatif». Ce dernier mot surprend car il fait figure de concession au langage à la mode depuis peu en Occident, tout comme celui de «génie», qui ne correspond à rien en théologie chrétienne et apparaît pourtant deux fois sous la plume de Larchet (pp.97 et 99). Leur emploi pourrait faire croire à une conciliation au moins partielle entre les deux notions antagonistes du titre du livre, mais c'est un leurre, au prix d'une omission de taille: rien n'est dit de la probable existence d'artistes religieux qui ne se confondent ni avec «les artistes profanes» qui sont censément «au service de leur propre individualité» ni avec les «iconographes», qui puisent leur inspiration, eux, dans l'enseignement de l'Église (p. 94). Mais qu'est-ce qui autorise une pareille impasse sur la plupart des artistes européens de la fin du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'époque Moderne? L'auteur connaît mal l'art religieux occidental. Par exemple, qu'un ange vienne du ciel consoler le Christ à Gethsémani (p.99), est-ce vraiment un signe de créativité? Ce motif est courant dans le traitement du sujet en Occident.
- 6 Quoi qu'il en soit, Grégoire Kroug, sans chercher à innover pour innover, n'a pas craint de s'écarter des canons, par exemple en peignant l'icône de Dieu le Père, ou encore celle de la Pentecôte avec Marie au milieu des Douze (non sans justifier ces «écarts» dans ses *Carnets d'un peintre d'icônes* (Moine Grégoire, G.I. Krug, *Carnets d'un peintre d'icône*, Lausanne, 1983, pp.96, 98). Mais surtout, il a su renouveler les sujets traditionnels. Il avait son style bien à lui, selon Larchet, qui en détaille six caractéristiques: chaleur, humanité, luminosité, diaphanéité, flou des visages illustrant la doctrine palamite des énergies divines (p.102) et enfin «minimalisme représentatif» impliquant l'abandon de tous les détails anecdotiques et la concentration sur l'essentiel.

- 7 L'une des deux études inédites porte sur «Le temps de l'icône» (pp.75-92), lequel se caractérise par la double contraction du temps. La «contraction événementielle» permet la représentation simultanée de plusieurs éléments chronologiquement distincts, comme dans une icône de la Nativité ou de la Transfiguration, tandis que la «contraction communionnelle» autorise la représentation simultanée, *sub specie æternitatis*, comme s'ils étaient contemporains, de saints ayant vécu à des époques différentes (p.79). L'article porte aussi sur l'absence de tout repère temporel dans l'icône, ce qui permet de souligner la valeur universelle et archétypale de ce qui est représenté (p.81) et la capacité de la personne sainte d'être partout présente. La crucifixion, par exemple, est représentée sans les murs de Jérusalem qui permettraient d'identifier la ville: mais pourquoi laisser entendre qu'il n'en va pas de même dans l'art religieux occidental et soutenir le contraire, contre toute évidence? (p.80). Quatre bonnes pages sont consacrées à la signification spirituelle du hiératisme des figures (pp.84-88).

- 8 La seconde étude inédite, sur «Les fausses icônes» (pp.109-166), oppose ces dernières non à de putatives «icônes vraies», mais aux «icônes canoniques», la «canonicité» d'une icône supposant réunies deux qualités: l'une concerne le mode de représentation (des corps, des visages) et les matériaux qui sont requis traditionnellement, l'autre le contenu et la composition. C'est surtout à cette seconde catégorie de «fausses icônes», celles qui pèchent par le contenu, que ce long chapitre est consacré. On y étudie successivement *les fausses icônes de la Trinité* (pp.113 sq., ce qui renvoie avant tout, au-delà des travaux d'Ouspensky, au Stoglav de 1551 et au Grand concile de Moscou de 1666, mais aussi à un synode de Constantinople tenu en 1776), *les fausses icônes du Christ* (pp.123 sq., y sont dénoncées les représentations du Christ en évêque, en guerrier, en chérubin crucifié, en ange, en Agneau, cette dernière «fausseté» donnant à l'auteur l'occasion de présenter de nouveau le canon 82 du concile Quinisexte de 692), *certaines icônes allégoriques* (pp.128 sq., de la Sagesse divine, de l'Ril divin omniscient; ce paragraphe serait à compléter par certaines icônes présentées dans le précieux recueil de B.Rothemund: *Handbuch der Ikonenkunst, I*, Munich, 1985), *les icônes de saint Joseph et de la Sainte-Famille* (qui ont connu et connaissent encore une vaste diffusion dans le monde catholique), un choix d'«icônes» plus récentes, souvent d'origine allemande, telle l'icône des enfants de Tchernobyl (pp.141 sq.), et enfin un ensemble de prétendues icônes de personnes non encore canonisées (John Coltrane, p.147; Roumi, Gandhi, p. 156). Dans tous ces paragraphes, on se soucie plus de réfutation théologique (celle de l'icône de la Sainte-Famille, p.139, est excellente) que de contextualisation historique précise. Il y a beaucoup d'à-peu-près dans les renvois d'histoire, par exemple pour les dates des premières images de la Paternité ou des premières manifestations du culte de saint Joseph ou de la Sainte Famille: tous ces phénomènes étant tendancieusement postdatés par l'auteur. En même temps, l'on ne peut que se réjouir de voir exercé un certain discernement, en fonction de critères déclarés. Que ne se livre-t-on à ce même discernement dans l'Église catholique!

- 9 Ce livre, comme on le voit, stimule la réflexion car il est à la fois utile et contestable. Utile, par son style clair, son information synthétique et ses analyses. L'auteur, qui n'est pas un natif du monde qu'il décrit, a su assimiler ce que l'on enseigne au sujet de l'icône chez les orthodoxes. Il a lu les bons auteurs, résume leur vision et applique leurs critères d'une part à des problèmes complexes comme celui de l'espace et du temps de l'icône et de l'autre aux «nouvelles icônes» (ou prétendues icônes) sur lesquelles il

convenait de faire le point. Le dernier chapitre, de ce point de vue, est particulièrement instructif. Mais l'ouvrage est contestable en raison de ses simplifications, de son dualisme latent et des problèmes qu'il esquive. Le style, sans être à proprement polémique dans le ton, l'est constamment dans le contenu, fût-ce en sourdine, et présente de pénibles glissements sémantiques, comme celui qui fait déraiper l'auteur de «l'art soutenu par un mécénat» à «l'art mercenaire» (p.81). Que l'art religieux d'Occident n'ait pas la visée ni la cohérence de celui d'Orient, qu'il soit légitime de parler à son sujet de déréglementation, c'est incontestable. Mais cela a eu aussi une conséquence, l'extraordinaire diversité de l'art chrétien des Latins, qui défie toute généralisation hâtive. La limite du livre de J.-C. Larchet est précisément son côté identitaire *ad usum delphini*, qui le conduit à se prononcer trop souvent à l'emporte-pièce, par souci de marquer la spécificité de l'icône, sur le monde des images religieuses occidentale, qu'il connaît moins bien, beaucoup moins bien, et qui sous sa plume sert uniquement de faire-valoir. *Cui prodest?* À qui profite la persistance obstinée, à la fois lassante et agaçante, d'un discours quasi manichéen en ce domaine? L'opposition constante entre l'art religieux occidental d'après l'art roman, qui aurait en quelque sorte dévié voire trahi, et l'art oriental resté fidèle, lui, à la pensée de l'Église, ne rend pas compte des destins formidablement complexes de l'art chrétien, passe sous silence les audaces et bizarreries de l'art de l'icône, que dénoncèrent avec force des voix orthodoxes, ne dit mot des tentatives pour faire advenir des «icônes modernes» (*Moderne Ikonen. Theologische Bilder von Anton Wollenek, mit erklärenden Texten von Ernst Chr. Suttner*, Vienne, 1979; *Jerzy Nowosielski*, catalogue d'exposition, Styczen, 1990), n'explique pas le jeu incessant des interactions entre le monde de l'icône et l'Occident, n'explique pas non plus la redécouverte de l'icône chez les catholiques (Fr. Bæspflug, «La redécouverte de l'icône chez les catholiques. Le cas français», in J.-M. Spieser, (éd.), *Présence de Byzance*, Gollion, 2007, pp.31-54; 138-149) et n'éclaire en rien la tâche commune qui attend les iconographes et les artistes chrétiens, celle de faire vivre l'art chrétien au XXI^e siècle. L'avenir est loin d'être tout tracé, fût-on iconographe ou expert ès-icônes...