Le renouveau de l'image de religion chez les chrétiens orientaux

The revival of the image of religion among Eastern Christians

El renacimiento de la imagen de la religión entre los cristianos orientales

Bernard Heyberger

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/assr/38853>

DOI : 10.4000/assr.38853

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 191-205

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Bernard Heyberger, « Le renouveau de l'image de religion chez les chrétiens orientaux », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 183 | juillet-septembre 2018, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 07 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/assr/38853> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.38853>

Bernard Heyberger

Le renouveau de l'image de religion chez les chrétiens orientaux

Il y avait assez peu d'images dans les lieux de culte chrétiens en Orient avant le xvii^e siècle. Chez les chaldéens de Mésopotamie, on note leur quasi-disparition après le xiv^e siècle (Van Vossel, 1989; Fiey, 1959: 52 -56). Un capucin écrit de Bagdad en 1638 que les églises ne sont ornées que d'une croix taillée dans la pierre. L'image était rare aussi, ou absente, dans les autres dénominations chrétiennes, en Syrie et en Égypte. Beaucoup de lieux de pèlerinage, par exemple, semblent avoir été dépourvus d'images (Heyberger, 1989: 528-532). À Saydnaya, près de Damas, la fameuse Vierge dont on attribue la peinture à saint Luc, bien connue des auteurs médiévaux occidentaux (Bacci, 2006), n'était plus visible au xvii^e siècle, en tout cas dérobée à la vue des pèlerins (Heyberger, 1989: 530; Zayyāt, 1999: 171; Besson, 1660: 75, 135, 146). Il est vrai par contre que des peintures monumentales, remontant au plus tard au temps des croisades, étaient encore en place dans beaucoup de sanctuaires (Nasrallah, 1969; Nordiguian, 1998: 77-91; Nordiguian, 1999: 58-63; Cruikshank Dodd, 2001; Cruikshank Dodd, 2004). En Palestine surtout, mosaïques et fresques réalisées par des artistes grecs au temps des croisades étaient toujours bien visibles, et frappaient les visiteurs, dans l'église de la Nativité à Bethléem, dans celle du Saint-Sépulcre à Jérusalem et au couvent grec de Saint Sabba, dans le désert de Judée. Les icônes, quand il y a en avait, étaient rares et anciennes (Heyberger, 1989, 529; Nau, 1744: 399, 403, 447; Hérou, 2003; Hérou, 2006).

Cette rareté, et l'absence de production, ont intrigué les historiens (Cânde, 1993: 33-35; Auber de Lapierre, 2015). On possède des écrits qui justifient et encouragent le culte des images chez les coptes alors même que leurs églises en sont presque dépourvues, et que nous n'avons aucune œuvre datable de la même période (Guirguis, 2008: 18-22). Parmi les raisons qui expliquent l'absence de production iconographique entre le xiii^e et le xvii^e siècle, on songe bien évidemment à l'hostilité des musulmans à leur égard: « Encore bien qu'ils aiment les Saints, ils abhorrent cependant souverainement leurs Images, et les effacent partout où ils se trouvent [...]. Ils s'imaginent comme les Huguenots que nous les adorons et que nous sommes idolâtres » (Febvre, 1682: 23).

La question de l'image a pu apparaître comme centrale dans la période fondatrice de l'islam, lorsqu'elle était considérée comme un signe distinctif, marqueur de frontière, entre chrétiens et musulmans, à la fin de l'époque omeyyade et aux débuts de l'époque abbasside (VIII^e-IX^e siècles). Les chrétiens ont sans doute alors intériorisé une certaine prudence dans l'exhibition et la vénération des images¹. La question ne semble plus par la suite prendre beaucoup de place dans les controverses entre chrétiens et musulmans, ni dans la pensée islamique en général (Naef, 2015). À l'époque qui nous intéresse, les récits de musulmans s'attaquant à l'icône d'un saint, qui se venge alors sur son agresseur, ne sont pas rares (Heyberger, 1989 : 532). Mais nous avons aussi des témoignages sur le fait que les musulmans vénéraient les saints et leurs images, particulièrement celles de la Vierge, qui leur apparaissait parfois en songe (Heyberger, 1989 : 533-534).

Une autre explication qui ne contredit pas la première est avancée par Magdi Guirguis qui a consacré un ouvrage au renouveau de la peinture chez les coptes au XVIII^e siècle. C'est le manque de soutien financier aux artisans qui auraient pu réaliser des œuvres. La décadence du monachisme et l'absence de commanditaires laïcs expliqueraient donc cette carence. Au contraire, l'apparition d'une classe laïque aisée à partir du XVII^e siècle au Caire serait à l'origine de la restauration des églises et de la production picturale essentiellement destinée aux sanctuaires, mais aussi à une clientèle privée et laïque. On note en effet que l'activité du peintre Yūhannā Al-Armanī (mort en 1786), extrêmement prolifique dans la ville dans la seconde partie du XVIII^e siècle, est directement associée au programme de restauration des sanctuaires coptes financés par de riches donateurs (Guirguis, 2008 : 21-22 et 84-91). Ainsi, il réalisa en 1775 un important programme iconographique représentant la vie de saint Jean-Baptiste en sept panneaux, dans l'église de la Vierge Al-Mu'allāqa, au Vieux-Caire, dont les travaux de restauration ont été financés par le *mu'allim*² 'Ubayd Ibn Khuzām (Auber de Lapierre, 2016 ; fig. 1).

On peut faire le même genre d'observation en Syrie à partir du XVII^e siècle : la production intellectuelle et artistique avait en grande partie quitté les monastères, et se concentrait plutôt dans les milieux urbains, autour des patriarches et des évêques. La copie et la production de livres qui ont connu la même régression dans les siècles précédents renaissent dans ce même milieu au XVII^e siècle. Les donateurs ecclésiastiques et laïcs constituaient des tableaux en *waqf*³, souvent au profit des monastères réformés ou fondés au Mont-Liban à partir du XVII^e siècle (Cândeia, 1969 : 129, 134, 139, 140, 148, 150, 151, 153-156, 168, 170, 172-177 ; Cândeia, 1993a : 204, 258, 265, 272-273).

1. Mihoc : 2017. L'ouvrage offre une mise au point historiographique récente et approfondie sur le sujet.

2. *Mu'allim* : maître, patron en arabe. Désigne dans ce contexte un commerçant important.

3. *Waqf* : disposition du droit islamique, désignant l'immobilisation d'un bien en faveur d'une œuvre religieuse ou charitable. Par extension : le bien immobilisé lui-même. Les chrétiens et les juifs constituaient des biens en *waqf* au bénéfice de leurs institutions communautaires.

Mais on trouve aussi des témoignages sur la présence d'images religieuses dans les maisons particulières, comme celles de la famille de la mystique aleppine Hindiyya 'Ujaymī (Heyberger, 2001 : 591), ou celle du *mu'allim* Guirguis Fanūs, au Caire (Guirguis, 2008 : 44).

Fig. 1 : Yūḥannā al-'Armānī al-Qudsī, La Vie de saint Jean-Baptiste. La Danse de Salomé et la décollation de Jean, Toile sur bois, tempera, 1493 de l'ère des Martyrs (1777), Le Caire, église de la Vierge-Marie dite al-Mu'allāqa.
Nous remercions Julien Auber de Lapière pour la photographie et la notice.

Parmi les causes du renouveau figure la volonté réformatrice du clergé, qui encourageait la copie des manuscrits et le développement de la peinture. Ce clergé appartenait lui-même le plus souvent au milieu des marchands et des notables aisés. Chez les melkites, on peut mentionner la figure du patriarche Makāryus Al-Za'īm (1647-1672), qui encouragea son clergé à lire et à écrire. Son travail de restauration du patrimoine hagiographique de son Église par la recherche des sources locales et le recours à des ouvrages grecs très diffusés ne devait pas être sans rapport avec la production d'icônes dans son entourage (Nasrallah, 1969 : 78-82, 99-114). La peinture a d'ailleurs commencé à renaître dans l'enluminure des manuscrits, certains peintres ayant d'abord pratiqué cet art avant de s'adonner à la peinture de tableaux : c'est le cas de Yūsuf al-Musawwir (mort avant 1666)⁴, fondateur d'une dynastie de

4. *Al-Musawwir* désigne le peintre, l'illustrateur, spécifiquement le peintre d'icônes.

peintres-illustrateurs d'Alep, dans l'entourage de Makāryus (Agemian, 1969 ; 1973 ; 1991), qui réalisa en particulier la décoration de plusieurs manuscrits (Nassif, à paraître). En Égypte, Ibrahīm Al-Nāsikh⁵ (mort en 1785), qui collabora avec le peintre Yūhannā Al-Armanī, fut un copiste et un enlumineur de renom (Guirguis, 2008 : 61-78).

Chez les maronites, le synaxaire s'enrichit dès le xvii^e siècle de vies de saints copiées du martyrologe romain (Heyberger, 1998 : 119). Par ailleurs, le grand patriarche de la fin du xvii^e siècle, Istifān Al-Duwayhī, éduqué à Rome, a consacré tout un traité à la liturgie, dans lequel il combine la tradition byzantine et le discours tridentin sur l'image (Duwayhī, 1984). C'est lui probablement qui commandita les fresques décorant le chœur de la modeste église patriarcale de Qannubīn, au Mont-Liban, confiées à un moine originaire de Chypre, Butrus Al-Musawwir en 1690 (Heyberger, 1989 : 539, 545-546 ; fig. 2).

Fig. 2 : fresque de l'Assomption de la Vierge, par Butrus Al-Musawwir, 1691, église de Qannubīn, Mont Liban, 1690.

Le synode libanais de 1736, qui fixe la discipline dans cette Église, rappelle l'enseignement catholique concernant les images, précisant explicitement que celles qui sont imprimées et sculptées (une nouveauté alors au Proche-Orient) relèvent des mêmes règles et ont la même légitimité que celles qui sont peintes sur planches ou toiles (Atallah, 2002 : 32-33). Néanmoins, le très long chapitre que le synode consacre à la tenue des églises et de leurs biens, qui détaille en particulier l'architecture requise pour les lieux de culte, encourage à l'émulation avec l'Occident, tout en attribuant par une allusion la modestie de la décoration au fait d'être en terre non-chrétienne (Atallah, 2002 : 308) :

5. *Al-Nāsikh* désigne le scribe, le calligraphe.

Et si nous ne pouvons bâtir nos églises aussi belles et aussi grandes que celles de nos frères chrétiens d'Occident, à cause de notre situation de dépendance, qu'au moins, apparaissent dans nos églises la dévotion et la propreté. La simplicité de l'ornementation remplacera la somptuosité (du bâtiment) c'est-à-dire que le sol de l'église sera cimenté ou carrelé et ses murs ni fissurés, ni menaçant ruine, mais ils seront blanchis et ornés d'images dans la mesure du possible.

Ouverture et circulation

Si l'on peut trouver des raisons locales à l'engouement pour la peinture sacrée et pour sa renaissance, il est bien évident néanmoins que ce mouvement s'inscrit dans un contexte plus large d'ouverture et de circulation des chrétiens, favorisées par l'unification ottomane d'une grande partie de la Méditerranée, et par la réorientation des flux de circulation vers le monde chrétien, à la suite des guerres incessantes entre la Porte et les Safavides de Perse, qui rendaient moins sûres, voire interrompaient les routes terrestres de la Méditerranée au Golfe arabo-persique et à l'océan Indien. Lorsqu'au début du ^{xvii}^e siècle, un marchand chrétien d'Alep fit décorer son salon, l'artiste était d'origine persane, et déployait un programme iconographique dans un style ottomano-persan, en y incluant des thèmes chrétiens (Gonnella, Kröger, 2007). Sans doute faut-il chercher du côté des liens commerciaux intenses qu'entretenaient alors les chrétiens d'Alep avec la Mésopotamie et avec Ispahan pour comprendre ce choix décoratif. Les marchands arméniens de la Nouvelle Joulfa étaient en particulier très présents dans la ville (Aslanian, 2011). Notons aussi que, dans la première partie du ^{xvii}^e siècle, les manuscrits enluminés réalisés à Alep portaient davantage la marque d'un style ottoman que la peinture de tableaux, les miniatures ottomanes ayant sans doute inspiré le peintre Yusuf Al-Musawwir (Nassif, à paraître).

Dans les décennies suivantes, le commerce, mais également les activités culturelles des chrétiens, se réorientèrent au contraire décisivement vers Constantinople, l'Égypte et l'Europe méditerranéenne, voire atlantique. Le clergé lui-même s'ouvrait à la fois sur l'Occident latin et sur le monde byzantin, et ce mouvement se caractérisait par une réappropriation locale des objectifs et des méthodes des Réformes, protestante et catholique : restauration du temporel des Églises, éducation du clergé et du peuple, production de livres de qualité (manuscrits et imprimés), correction des « erreurs » et « abus » supposés avoir été introduits dans les siècles précédents (Heyberger, 1994). Les adversaires du catholicisme, aussi déterminés qu'ils fussent, ont en grande partie eu recours aux mêmes voies pour défendre et renforcer leur identité « orthodoxe ». L'opposition confessionnelle se jouait en effet dans la compétition et le mimétisme, en épousant une forme d'auto-orientalisme.

Déjà le patriarche d'Antioche Uwākim Al-Dawu, de passage en Moldavie en 1587, sur le retour de son séjour en Russie (1585-1586) où il fut le second prélat arabe arrivé jusque-là, offrit une icône de la Vierge à l'Enfant à l'évêque Gheorghe Movilă de Rădăuți (Cândea, 1993 : 34 ; Panchenko, 2010). Bîlus,

le fils du patriarche Makāryus Al-Za'im, tenant la chronique du voyage de ce dernier entre 1652 et 1659 à Constantinople puis en Valachie, en Ukraine et en Russie, montre un extrême intérêt et une grande précision à décrire les images qu'il voit lors de ce long périple avec son père. Il est en particulier admiratif de l'art des peintres cosaques, « très habiles », qui, en Ukraine, « peignent des peintures avec une habileté à vous ravir les sens ». Notons qu'à Moscou, il assiste à la guerre que le patriarche de Moscou Nikon mène contre les icônes « modernes », celles-là mêmes qui, imitant le style réaliste italien, ont fait son admiration à Kiev (Halabī, 1933 ; Walbiner, 2003 : 17-24).

Ce témoignage montre l'attrait que la peinture figurative réaliste européenne, bien que parfois mal comprise, commence alors à exercer sur les Orientaux, y compris sur des musulmans, comme en témoigne plus tard le cheikh Jabartī, chroniqueur de l'expédition de Bonaparte en Égypte (Naef, 1996 : 42-43). C'est la peinture religieuse qui retient l'attention des voyageurs orientaux, la peinture profane ne faisant guère l'objet de commentaires dans les sources. Des images de princes chrétiens envoyées à des fins de propagande pouvaient d'ailleurs faire l'objet d'une vénération qui les assimilait à des saints (Heyberger, 2003 : 43). Notons enfin que le réalisme européen a gagné en partie la peinture à Kiev ou en Crète, et pouvait s'offrir à la vue des chrétiens de Syrie ou d'Égypte sur des icônes provenant de ces ateliers. Būlus Al-Za'im distingue d'ailleurs deux styles : le crétois (*Iqritshī*) et le moscovite (*Maskūfī*).

Bien sûr l'influence de l'Occident s'exerçait aussi directement. Les missionnaires latins installés dans la région à partir de 1630 offraient aux chrétiens orientaux de multiples occasions d'être au contact des images de religion. Leurs propres résidences et sanctuaires étaient abondamment décorés. Au xvii^e siècle, la Terre Sainte attirait bien plus de pèlerins orientaux que « Francs ». Elle était un enjeu de la compétition entre les Latins, les Grecs et les Arméniens. Et elle devenait une vitrine de la dévotion catholique. Les Frères Mineurs de la Terre sainte comptaient dans leurs rangs des artisans, ou prirent à leur service un peintre de passage (Heyberger, 2003 : 34). L'iconographie de la Terre Sainte était ensuite colportée par les pèlerins. En Syrie, mais aussi en Mésopotamie, on trouve des « topographies de la Terre Sainte », post-byzantines par leur iconographie et leur style, souvent de grande taille, qui ont été rapportées de Jérusalem. Elles pouvaient ensuite servir de modèles à de modestes peintres locaux.

Les missionnaires introduisaient massivement l'iconographie occidentale, sous forme de tableaux peints, d'images imprimées, de médailles, et même de statues. Il s'agissait presque exclusivement de représentations de saints occidentaux, ou promus par la dévotion catholique comme saint Joseph. Il arrivait néanmoins que les « Francs » contribuent à renforcer la popularité d'un saint local : ainsi, les capucins ont installé un tableau représentant saint Jacques de Perse dans leur église de Nicosie. À Bagdad, c'est une image de la Vierge qui attirait les fidèles et les curieux. En 1701, un inventaire des biens des capucins de Bagdad indique qu'ils possédaient deux grands tableaux de quinze pieds de hauteur, l'un représentant la Vierge, l'autre Louis XIV, offerts par la compagnie des Indes. Comme en Occident, les missionnaires recouraient

à la pédagogie de l'image, dans un contexte qui les amenait à se remémorer en même temps l'iconoclasme du VII^e siècle. Mais observons qu'ils montraient peu de compréhension envers l'art byzantin de l'icône, qu'ils jugent généralement primitif, trop coloré, de mauvais goût, et dont ils ne perçoivent pas l'usage liturgique (Heyberger, 1989 : 535-541 ; Heyberger, 2003 : 33-34).

Les Orientaux cherchaient à se procurer des tableaux pour leurs églises ou des gravures pour leurs maisons, combinant vraisemblablement des images de provenance et de style différents. Des icônes arrivaient du monde byzantin, notamment par Constantinople. Mais dans certains cas, les catholiques, notamment les maronites, passaient commande en Italie (Heyberger, 1994 : 449 ; Heyberger, 2003 : 35-36). On connaît par ailleurs un certain nombre de chrétiens syriens, melkites et maronites, qui ont étudié la peinture à Rome avant d'aller exercer dans leur pays. D'autres ont vraisemblablement acquis une formation dans le monde orthodoxe. Le patriarche orthodoxe d'Antioche, Sylvestre al-Qubrusī (1724-1766), originaire de Chypre comme son nom l'indique, était lui-même un peintre d'icônes dont on a gardé des œuvres dans les églises syriennes (Heyberger, 2003 : 38).

Les religieux francs se préoccupaient de diffuser massivement des images imprimées aux chrétiens autochtones, qui pouvaient les suspendre dans leur maison, voire les porter sur eux. La distribution d'images de piété individuelles est attestée dès les années 1630. Un *Mémoire de ce qui est envoyé chaque année au P. Fleuriau de la part du P. Rigord de Marseille pour être distribué à chaque mission du Levant*, datant du début du XVIII^e siècle, indique : 100 croix et médailles, 100 images de saint Roch en feuilles, 50 feuilles en 16 images, 50 images en feuilles plus fines, 200 petites images simples. Notons que, lorsque les missionnaires écrivent en Europe pour en demander, ils montrent parfois qu'ils se préoccupent de les adapter aux chrétiens locaux : ils demandent des saints « en vogue » chez les Orientaux, comme sainte Barbe, dont le martyre est situé à Baalbek, saint Jean-Baptiste, saint Georges, saint Antoine du désert, etc. De plus, on sait que les chrétiens locaux les utilisaient souvent comme des icônes, installant dans leur maison un « angle de beauté » où ils brûlaient une chandelle devant l'image (Heyberger, 2003 : 35).

Toutefois les sources d'approvisionnement en images imprimées n'étaient pas exclusivement occidentales. Ce ne sont pas que des icônes qui arrivent des pays slaves. Dès 1650, il se fabriquait des estampes à Kiev. Le diacre Bûlus Al-Za'im affirme qu'il y fit imprimer des images de l'apôtre Pierre dans trois formats différents : le grand pour les notables, le moyen pour le peuple, et le petit pour les femmes (Halabî, 1933 : 699). Entre 1688 et 1700, un atelier d'impression à partir de gravures sur bois de bonne qualité fonctionne à Leopoli (Lvov). Cette fabrique aurait produit plus de 19 000 gravures entre 1688 et 1709, écoulées sur une aire de diffusion s'étendant de Moscou au Mont Sinaï. Elles étaient notamment destinées à populariser ce dernier lieu, avec son monastère de Sainte-Catherine, figuré sur l'image, et à lui attirer des aumônes. Elles y étaient expédiées de Leopoli dans des caisses en bois qui contenaient 1000 exemplaires chacune (Papastratos, 1990 : 19).

La question des influences

La circulation des images de religion n'est pas à proprement parler une nouveauté au xvii^e siècle. Dès l'époque des croisades, des peintures d'origine différente se rencontraient dans les sanctuaires du Proche-Orient. Le style des peintres locaux s'inspirait alors de Byzance, de Chypre, ou des Latins, et, inversement, un art syrien a pu influencer les peintres allogènes (Hélou, 2006 ; Immerzel, 2009 ; Bacci, 2014). La paix ottomane allait favoriser de nouvelles circulations et de nouvelles mises en relations, peut-être plus intenses. Mais il est difficile pour le moment de saisir toutes les formes d'inspiration et d'interaction qui se sont alors mises en place, d'abord à cause d'un compartimentage historiographique. Ceux qui s'intéressent au sujet adoptent généralement une approche confessionnelle et patrimoniale (Bacci, 2014). Ainsi, les icônes de Syrie, notamment produites à Alep aux xvii^e et xviii^e siècles, ont été révélées à la fin des années 1960 par une grande exposition au Musée Sursock de Beyrouth sous l'appellation d'« icônes melkites » (Cândea, 1969). Celle-ci est reprise dans le catalogue de l'exposition de la collection Abou Adal (Cândea, 1993). Cette appellation, et les commentaires qui l'ont accompagnée, ont révélé cet important patrimoine et en même temps consacré l'idée qu'il y avait quelque chose de spécifique chez les melkites, donc chez les Grecs d'Antioche. Or, même si les principaux peintres de cette « école » appartenaient à une famille melkite qui s'est succédé sur trois générations, et qui a pris le nom de musawwir, il faut relever que ceux-ci ont travaillé aussi pour des commanditaires arméniens, et sans doute maronites, et que, d'autre part, l'essor d'une peinture qui présente des analogies avec celle-ci est attesté aussi dans les autres communautés d'Alep et de Syrie. Plus récemment, ces images ont été qualifiées « d'arabes » (Agnès-Mariam de la Croix et Zabbal, 2003). Ceux qui se sont intéressés à cette peinture ont insisté sur son caractère autochtone, certains allant même jusqu'à chercher des origines dans les bas-reliefs funéraires de Palmyre. De même, l'Égyptien Magdi Guirguis entend prendre le contrepied de la thèse de « l'arrivée de l'Ouest », souvent évoquée pour expliquer la pléthorique production de Yūhannā Al-Armanī au Caire, en insistant sur l'autochtonie du peintre et de son œuvre (Guirguis, 2008 : 22-27, 60). Il convient de placer ces prises de position dans le cadre du développement contemporain des arts plastiques dans le monde arabe où, après un débat dans les années 1970 entre tenants de la modernité et tenants de l'authenticité et de la tradition, ces derniers l'emportèrent définitivement à partir des années 1980 (Naef, 1996 : 361).

L'effort des artistes pour enraciner cette peinture localement est indéniable et visible sur les images. Il est significatif chez les Aleppins, surtout à partir de la seconde génération. Il se traduit alors par des inscriptions en arabe, le trait des visages des personnages, ou la caractéristique décoration des bordures. Ce souci ne signifie pas que les artistes ne se sont pas inspirés d'une composition et parfois d'une iconographie d'importation. Il en est de même pour Yūhannā Al-Armanī. On relève d'ailleurs des similitudes entre la peinture de ce dernier et celle d'Alep. Il se peut que des icônes de Syrie soient parvenues

au Caire, à travers les Syriens melkites, maronites et arméniens qui y étaient alors implantés⁶. Le thème de l'exaltation de la Croix, commun dans la peinture russe et grecque, mais ignoré de la tradition copte, connaît alors un vrai succès en Égypte. Yūhannā Al-Armanī semble s'être inspiré, pour illustrer le thème, d'une icône arménienne du XVIII^e siècle conservée à l'église Sainte-Barbe de la ville (Auber de Lapierre, 2015 : 37).

Pendant son voyage dans les principautés roumaines, en Ukraine et en Russie, Makāryus Al-Za'im reçut différentes icônes en cadeau, et admira l'habitude qu'il vit dans les pays qu'il visita, de peindre les portraits des importants personnages qui ont passé par là : à Kiev, on lui montra le portrait du patriarche Uwākim d'Antioche dont nous avons mentionné le voyage plus haut, et celui du patriarche Théophane de Jérusalem (1606-1640). Lui-même fut par la suite représenté en portrait à Moscou. On considère généralement que ces portraits sont selon nature, mais cette affirmation est très contestable si on examine de près les figures représentées. Ainsi, le portrait du patriarche Makāryus Al-Za'im, achevé à Moscou après son départ de la capitale (fig. 3), et inséré dans le luxueux manuscrit appelé *Tituljarnik* (*Livre des titres*, ou *Grand livre d'État*, 1672), présente certes un goût pour le réalisme, mais serait en fait inspiré d'une gravure de Jakob van der Heyden figurant Métrophane Kritopoulos, avant l'élection de celui-ci sur le siège patriarcal d'Alexandrie (Tchentsova, 2016).

Fig. 3 : Portrait du patriarche d'Antioche Makāryus Al-Za'im, dans le manuscrit appelé *Tituljarnik* (*Livre des titres*, ou *Grand livre d'État*), Moscou, 1672.

Il ne fait pas de doute qu'en Syrie, comme en Russie, les artistes se sont servis d'images imprimées pour réaliser certaines de leurs peintures. La chose paraît évidente pour la fresque du « couronnement de la Vierge » dans l'église maronite de Qannubīn (fig. 2, Heyberger, 1989 : 545), mais pourrait certainement être établie pour des icônes de « l'école d'Alep », comme cette Vierge du Rosaire (1759) et cette Immaculée Conception (1762), traitées en icône par le peintre Jirjis Hanāniyya Al-Musawwir (Cândeia, 1969 : 169-171). On s'est interrogé sur les influences auxquelles le peintre cairote Yūhannā Al-Armanī aurait été exposé. Le fait qu'il porte dans son nom l'adjectif Al-Qudsī (le Jérusalémite) a fait supposer qu'il avait été formé en Palestine, au contact de l'art grec et occidental (Guirguis, 2008 : 23). Plus simplement, il semble qu'il ait tiré son inspiration de sa fréquentation de la bibliothèque des franciscains, installée

6. Guirguis fait une référence elliptique au Mu'allim Mikhā'il al-Musawwir, fils de Hannā al-Musawwir al-Shāmī (le Syrien) (Guirguis, 2008 : 45).

dans le quartier Moski, à quelques pas de sa propre demeure. Un roi David jouant de la harpe devant l'arche d'alliance, thème jusque-là inconnu dans l'iconographie égyptienne, figure dans un manuscrit enluminé de 1773, puis dans une peinture de Yūhannā pour l'église Saint-Mercure du Caire (1777). Elle s'inspire vraisemblablement d'une gravure publiée dans un Psautier copte et arabe paru à Rome en 1744, dont un exemplaire est conservé à la bibliothèque des franciscains. Une Nativité peinte par le même artiste, au monastère Saint-Ménas, ne suit pas la représentation traditionnelle en Orient de la Nativité, mais celle qu'on voit sur une estampe gravée par Cornelius Bloemaert (1623-1680), elle-même inspirée d'une Nativité de Pierre de Cortone (1656), reproduite dans la Bible en arménien imprimée à Amsterdam en 1666 par l'évêque Uscan, dont un exemplaire est conservé à la bibliothèque de Moski (Auber de Lapierre, 2015 : 32-38 ; Nchanian, Sordet, 2012). Les panneaux que Yūhannā consacra à la vie de saint Jean-Baptiste pour décorer l'église de la Vierge al-Mu'allaqa, au vieux-Caire, en 1777, sont directement inspirés des Évangiles arabes publiés par la Typographie médicéenne en 1591, dont les franciscains possédaient également un exemplaire. Car sur les estampes de l'artiste florentin Antonio Tempesta (1555-1630) qui illustrent cette édition, on retrouve les éléments qui ont servi de modèle au peintre cairote (fig. 1 et 4, Auber de Lapierre, 2016 : 244-249).

Fig. 4 : Décollation de Saint Jean-Baptiste par le graveur Antonio Tempesta (1555-1630) reproduite dans les Évangiles arabes, Rome, Typographie médicéenne, 1591. Reproduction fournie par Julien Auber de Lapierre, que nous remercions.

L'imprimerie fait circuler des modèles et, à travers la gravure, offre des outils pour un apprentissage technique. Il n'est donc pas étonnant qu'en Russie, en Syrie, en Égypte, ou en Éthiopie (Bosc-Tiessé et Wion, 2005 ; Bosc-Tiessé, 2008), les peintres locaux se soient inspirés d'estampes publiées dans des ouvrages imprimés en Europe. Il en est de même pour les textes, beaucoup d'auteurs locaux trouvant plus commode de recourir à des ouvrages imprimés en Europe que d'aller directement aux sources manuscrites.

*

* *

Il ne faut pas s'étonner de ces emprunts et de ces hybridations, qui caractérisent toutes les cultures, mises en contact avec l'extérieur. L'éclectisme distingue la démarche de la plupart des auteurs et artistes chrétiens du Proche-Orient aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Des travaux récents en donnent bien des exemples. Ce qui ressort de cet éclectisme n'est pas une copie pure et simple de l'Occident, mais une tradition régénérée, une identité particulière fondée sur ce travail sur soi entrepris dans la stimulation et la compétition. Il ne s'agit pas d'une « occidentalisation » ou d'une « latinisation » imposée par les missionnaires, que les chrétiens orientaux, dans la période post-coloniale (1950-2000), ont universellement honnie. Le phénomène des circulations, des emprunts et des retours à ses propres origines, est bien plus complexe et bien plus fécond. C'est un nouveau rapport à l'image, mais aussi une nouvelle forme de religiosité, qui sont finalement le produit de ces mutations.

Bernard HEYBERGER
CéSor (EHESS-CNRS)
bernard.heyberger@ehess.fr

Sources imprimées

- BESSON Joseph, 1660, *La Syrie Sainte ou la mission de Jésus et des Pères de la Compagnie de Jésus en Syrie*, Paris, J. Hénault.
- DUWAYHĪ Istifān, 1984, « Le candélabre des saints mystères », in Moubarac Y., *Pentalogie antiochienne/domaine maronite*, Beyrouth, Cénacle libanais, 1984, t. I, vol. 1, p. 91-94.
- FEBVRE Michel, 1682, *Théâtre de la Turquie*, Paris, E. Couterot.
- AL-HALABĪ Būlus, 1933, *Voyage du Patriarche Macaire d'Antioche*, édit. arabe et traduction franç. (incomplètes) par B. Radu, *Patrologia Orientalis*, t. XXVI, Paris, p. 699.
- NAU Michel, 1744 [1678], *Voyage nouveau de la Terre Sainte*, Paris, J. Barbou.

Bibliographie

- AGEMIAN Sylvia, 1969, « Introduction à l'étude des icônes melkites », in Căndea V. (éd.), *Ikônes melkites. Catalogue de l'exposition (16 mai-15 juin 1969)*, Beyrouth, Musée Nicolas Sursock, p. 95-126.
- , 1973, « Œuvres d'art melkite dans l'église arménienne des Quarante Martyrs d'Alep », *Études arméniennes*, 1973, p. 91-113.
- , 1991, « Ne'meh Al-Musawwir, peintre melkite (1666-1724) », *Berytus*, xxxix, p. 189-242.
- AGNÈS-MARIAM de la CROIX (mère), ZABBAL François (éds.), 2003, *Ikônes arabes. Art chrétien du Levant*, catalogue de l'exposition présentée à l'Institut du Monde arabe, 6 mai-17 août 2003, Méolans, Revel, Éditions Grégoriennes.
- ASLANIAN Sebouh, 2011, *From the Indian Ocean to the Mediterranean: circulation and the Gobar Trade Networks of Armenian Merchants from New Julfa 1605-1748*, Berkeley, University of California Press.
- ATALLAH Elias, 2002, *Le Synode Libanais de 1736*, Antélias-Paris, CERO/Letouzey et Ané, 2 tomes.
- AUBER DE LAPIERRE Julien, 2015, « Tradition et innovation – la dualité iconographique du peintre Yuhanna al-Armani », in Boud'hors A., Louis C. (éds.), *Études coptes*, xiii, Louvain-la-Neuve, Quinzième journée d'études 12-14 mai 2011, Paris, De Boccard, p. 27-42.
- , 2016, « La vie de saint Jean-Baptiste par Yuhanna al-Armani ou la création d'un chef-d'œuvre ottoman », in Boud'hors A., Louis C. (éds.), *Études coptes*, xiv, Genève, Seizième journée d'études 19-21 juin 2013, Paris, p. 231-250.
- BACCI Michele, 2006, « A Sacred Space for a Holy Icon: The Shrine of Our Lady of Saydnaya », in Lidov A. M. (ed.), *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscou, Progress-Traditsiya, p. 373-387.
- , « Identity Markers in the Art of Fourteenth-Century Famagusta », in Walsh M. J. K., Kiss T., Coureas N. S. H. (eds.), *The Harbour of all this Sea and Realm. Crusader to Venetian Famagusta*, Budapest, Central European University Press, p. 145-158.
- BOSC-TIESSÉ Claire, WION Anaïs, 2005, *Peintures sacrées d'Éthiopie. Collection de la Mission Dakar-Djibouti*, Saint-Maur-les-Fossés, Sépia.

- BOSC-TIESSÉ Claire, 2008, *Les îles de la mémoire. Fabrique des images et écriture de l'histoire dans les églises du lac Tānā, Éthiopie, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- CÂNDEA Virgil (éd.), 1969, *Icones melkites. Catalogue de l'exposition (16 mai-15 juin 1969)*, Beyrouth, Musée Nicolas Sursock.
- , 1993a, *Icônes grecques, melkites, russes*. Collection Abou Adal, catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet, 25 mai-14 juillet 1993, Genève, Skira, Beyrouth, Art et Patrimoine.
- , 1993b, « Introduction », in CÂNDEA V. (éd.), *Icônes grecques, melkites, russes*. Collection Abou Adal, catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet, 25 mai-14 juillet 1993, Genève, Skira, Beyrouth, Art et Patrimoine, p. 17-41.
- CRUIKSHANK DODD Erica, 2001, *The Frescoes of Mar Moussa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- , 2004, *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden, Ludwig Reichert.
- FIÉY Jean-Maurice, 1959, *Mossoul chrétienne. Essai sur l'histoire, l'archéologie et l'état actuel des monuments chrétiens de la ville de Mossoul*, Beyrouth, Imprimerie catholique.
- GONNELLA Julia, KRÖGER Jens (eds.), 2008, *Angels, Peonies, and Fabulous Creatures. The Aleppo Room in Berlin*, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Münster, Rhema Verlag.
- GUIRGUIS Magdi, 2008, *An Armenian Artist in Ottoman Egypt. Yuhannā al-Armanī and His Coptic Icons*, Le Caire-New York, The American University in Cairo Press.
- HÉLOU Nada, 2003, « L'icône bilatérale de la Vierge de Kaftoun au Liban : une œuvre d'art syro-byzantin à l'époque des croisés », *Chronos*, 7, p. 101-131.
- , 2006, « À propos d'une école syro-libanaise d'icônes au XIII^e siècle », *Eastern Christian Art*, 3, p. 53-72.
- HEYBERGER Bernard, 1989, « Entre Byzance et Rome : l'image et le sacré au Proche-Orient au XVII^e siècle », *Histoire, Économie et Société*, 4, p. 527-550.
- , 1994, *Les chrétiens du Proche-Orient au temps de la Réforme catholique*, Rome, École française de Rome.
- , 1998, « Sainteté et chemins de la perfection chez les chrétiens du Proche-Orient (XVII^e-XVIII^e siècle) », *Revue de l'histoire des religions*, 215, 1, p. 117-137.
- , 2001, *Hindiyya, mystique et criminelle 1720-1789*, Paris, Aubier.
- , 2003, « De l'image religieuse à l'image profane ? L'essor de l'image chez les chrétiens de Syrie et du Liban (XVII^e-XIX^e siècles) », Heyberger B., Naef S. (éds.), *La multiplication des images en pays d'Islam*, Würzburg, Ergon, p. 31-56.
- IMMERZEL Mat, 2009, *Identity Puzzle: Medieval Christian Art in Syria and Lebanon*, Louvain, Peeters.
- MIHOC Vasile-Octavian, 2017, *Christliche Bilderverehrung im Kontext islamischer Bilderlosigkeit. Der Traktat über die Bilderverehrung von Theodor Abū Qurrah (ca. 755 bis ca. 830)*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- NAEF Silvia, 1996, *À la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Syrie*, Genève, Slatkine.
- , 2015 [2004], *Y a-t-il une question de l'image en Islam ?* Paris, Téraèdre.

- NASRALLAH Joseph, 1969, « La peinture monumentale des patriarchats melkites », *Icônes melkites*, catalogue de l'exposition organisée par le Musée Nicolas Sursock, Beyrouth, 16 mai-15 juin 1969, Beyrouth, S. d., p. 67-84.
- NASSIF Charbel, à paraître, « Ottoman and Arab influences on Melkite Painting (17th–19th centuries) », *Christian-Muslim relations*.
- NICHANIAN Mikael, SORDET Yann (éds.), 2012, *Le livre arménien de la Renaissance aux Lumières. Une culture en diaspora*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Mazarine, Paris, Bibliothèque Mazarine et Éditions des Cendres.
- NORDIGUIAN Levon, 1998, « La chapelle peinte de Saydet Hamatour dans le Koura », *Chronos*, 1, p. 67-91.
- , 1999, « Une abside peinte à Mar Elias en-Nahr (Koura) », *Chronos*, 2, p. 55-63.
- PANCHENKO Constantin, 2010, « When and Where “The Melkite Renaissance” Started? Metropolitan Uwakim of Betlehem, a Forgotten Arabic-Christian Scholar of the Late 16th Century », *Travaux du symposium international Le livre. La Roumanie. L'Europe*, Tome iv, Bucarest, 20-24 sept. 2010, p. 469-481.
- PAPASTRATOS Dory, 1990, *Paper Icons. Greek Orthodox religious Engravings, 1665-1899*, Athènes, Papastratos Publications.
- TCHENTSOVA Vera, 2016, « Le portrait du patriarche d'Antioche Macaire III Ibn al-Za'im dans le *Tituljarnik* de 1672 » [en russe], in Petrova Y., Feodorov I. (eds.), *Europe in Arabic Sources: The travel of Makarius patriarch of Antioch*, Actes du colloque de Kiev, 22-23 sept. 2015, Kiev, A. Krymsky Institute of Oriental Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv et Institute for South-East European Studies of the Romanian Academy, Bucarest, p. 160-174.
- VAN VOSSEL Vincent, 1989, « Iconographie chaldéenne ? », *Orientalia Christiana Periodica*, 55, 2, p. 439-454.
- WALBINER Carsten, 2003, « “Images painted with such exalted skill as to ravish the senses...” : pictures in the eyes of Christian Arab travelers of the 17th and 18th Centuries », in Heyberger B., Naef S. (éds.), *La multiplication des images en pays d'Islam*, Würzburg, Ergon Verlag, p. 15-30.
- ZAYYĀT Habīb, 1999 [1950], *Al-dayārāt al-nasrāniyya fī al-islām*, Beyrouth, Dār al-Mashriq.

Le renouveau de l'image de religion chez les chrétiens orientaux

Les images étaient rares dans les lieux de culte et dans les maisons particulières au Proche-Orient jusqu'au xvii^e siècle. Des marchands chrétiens citadins commencent alors à développer leurs connections avec l'Occident latin et avec l'Orient byzantin. Le clergé urbain, issu du même milieu, s'approprie les méthodes et les objectifs des Réformes religieuses européennes. Les missionnaires, mais aussi le clergé et les notables locaux, importent des images peintes ou imprimées tandis que sur place, une production d'icônes est encouragée. Celle-ci se distingue par une volonté d'enracinement, jointe à une inspiration extérieure. Comme dans les autres productions intellectuelles, le résultat est un

éclectisme fait d'emprunts et d'hybridations, à l'origine d'une tradition régénérée, au service d'une identité affirmée dans le mimétisme et la compétition.

Mots-clés: Égypte, Syrie, icônes, transferts culturels, réforme religieuse.

The revival of the image of religion among Eastern Christians

Pictures have been almost absent from the places of worship as well as from private homes of the faithful until the seventeenth century. Christian merchants settled in the cities started to develop new connections with the Latin West as well as with the Byzantine East. The clergy, coming from the same milieu, take over methods and goals of the European religious Reforms. Missionaries, but also local clergy and notables as well, imported painted or printed pictures whereas a local painting production was supported. This later is featured by a willingness to set down roots combined with external inspiration. As in other cultural fields, the result is an eclecticism made of borrowing and hybridization, at the origins of a renewed tradition, at the service of an identity reinforced within mimetism and competition.

Keywords: Egypt, Syria, icons, cultural transfers, religious reform.

El renacimiento de la imagen de la religión entre los cristianos orientales

Las imágenes eran raras en lugares de culto y casas privadas en el Cercano Oriente hasta el siglo XVII. Los mercaderes cristianos urbanos comienzan a desarrollar sus conexiones con el Occidente bizantino y el Levante bizantino. El clero urbano, proveniente del mismo medio, se apropia de los métodos y objetivos de las Reformas europeas. Los misioneros, pero también el clero local y los notables, importan imágenes pintadas o impresas, mientras que se fomenta la producción de íconos en el sitio. Este se distingue por un deseo de enraizamiento, unido a una inspiración externa. Como en otras producciones intelectuales, el resultado es un eclecticismo de préstamos e hibridaciones, en el origen de una tradición regenerada, al servicio de una identidad afirmada en el mimetismo y la competencia.

Palabras clave: Egipto, Siria, iconos, transferencias culturales, reforma religiosa.