L'icône de la « Vierge de la Tendresse » ou du « Doux Baiser » (glykophiloussa) provenant du Grand Monastère (Megalo Meteoro) des Météores en Grèce

Alain Romey

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/5332>

DOI : 10.4000/cdlm.5332

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 263-269

ISBN : 2914561518

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Alain Romey, « L'icône de la « Vierge de la Tendresse » ou du « Doux Baiser » (glykophiloussa) provenant du Grand Monastère (Megalo Meteoro) des Météores en Grèce », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 80 | 2010, mis en ligne le 15 décembre 2010, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/5332> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.5332>

L'icône de la «Vierge de la Tendresse»
ou du «Doux Baiser» (*glykophiloussa*)
provenant du Grand Monastère (*Megalo*
Meteoro) des Météores en Grèce

Alain ROMÉY

Introduction

Beaucoup a été écrit à propos des icônes, en général, tant sur le plan historique que sur celui de l'analyse critique picturale, ce n'est donc pas sur ce plan général que je voudrais m'exprimer. En revanche, par rapport à une seule icône, provenant des Météores, et dont la reproduction se trouve à la fin de cette étude, je souhaiterais seulement donner un point de vue comparatif sur celle-ci.

En septembre 1970, dans le cadre du séminaire du professeur Paul-Henry Sthal à l'EPHE¹, en anthropologie des Balkans, je devais effectuer sous sa direction une thèse sur la Grèce. Cette première visite dans ce pays m'amena dans plusieurs musées et monastères dans lesquels je pus étudier de très anciennes icônes et surtout rencontrer des religieux, des conservateurs et dialoguer avec eux.

Une junte de colonels, dominée par Gheorgios Papadhopoulos, depuis 1967, ne me permit pas de mettre ce projet de thèse à exécution. Rentré à l'EPHE, Germaine Tillion me proposa d'orienter mes recherches sur l'Algérie et de les diriger, dès 1971, dans ce même cadre puis, en 1975, dans celui de l'EHESS².

Vivant dans ce pays, de cette date à fin 1984, mes préoccupations ne se portaient plus sur la Grèce, étant accaparé par le Maghreb. Ce n'est qu'après plusieurs visites dans des musées, depuis 1989, et me souvenant des monastères grecs qui m'avaient accueilli en 1970, que je me suis intéressé, à nouveau, aux icônes.

En possession de l'icône, ici présentée (19/27 cm), copie non datée de l'école crétoise du XVI^e siècle, comme l'indique son certificat d'authenticité, je voudrais proposer une interprétation des différents éléments qui ont pu amener son auteur à réaliser cette œuvre, par rapport à mon séjour en Grèce et aux musées visités. N'ayant pu me rendre ni à Moscou, ni en Géorgie, ni au monastère Sainte-Catherine, au

1. École pratique des hautes études, 6^e section, Paris.

2. École des hautes études en sciences sociales, Paris.

Mont Sinaï, ni en Serbie, je me suis donc référé pour ces icônes à Alfredo Tradigo³ et à Eva Haustein-Bartsch⁴, ayant vu moi-même les autres.

Typologie

Cette icône reproduit seulement la Vierge Marie et l'Enfant Jésus. Il y a plusieurs types de ce genre d'icônes. Il y a celles dites «Vierge qui montre la Voie» (*hodegetria*) comme celle du musée de Tbilissi en Géorgie, du XIII^e siècle⁵; celle du musée de Rostov, en Russie, de Timofei Rostovets, du XVII^e siècle⁶; celle provenant de Byzance, début du XV^e siècle, à la galerie Tretiakov, de Moscou⁷.

Celle aussi dite «Vierge du Jeu» (*kardiotissa*), milieu du XV^e siècle, au musée byzantin d'Athènes et celle du début du XV^e siècle, du monastère Sainte-Catherine, au Mont Sinaï⁸.

Un autre type, dit «Vierge du Dieu de la Passion» (*arakiotissa*) d'Andreas Ritzos, fin du XV^e siècle, se trouve au musée Recklinghausen, en Allemagne, et une autre au monastère Sainte-Catherine, du Mont Sinaï, milieu du XVI^e siècle, non signée, mais très similaire⁹.

On trouve aussi une «Vierge qui allaite» (*galaktotrophoussa*) d'origine copte, au Mont Athos. Une autre, du début du XVIII^e siècle, se trouve à l'archevêché grec-catholique d'Alep, en Syrie, et un exemplaire, du milieu du XIX^e siècle, au sud de la Russie, se situe dans une collection privée¹⁰.

Puis celles dites «Vierge de la Tendresse» (*eleoussa*) comme celle de Kouben, début du XIV^e siècle, au musée Vologda, en Russie¹¹; celle de Vicence, en Italie, du palais Montanari, du XV^e siècle; celle de «La Mère de Dieu du Don», de Théophane le Grec, fin du XIV^e siècle, à la galerie Tretiakov, de Moscou¹².

Dans les icônes de la «Vierge de la Tendresse» une variante existe dite du «Doux Baiser» ou «Des Caresses» (*glykophiloussa*) comme celle, du début du XV^e siècle, à la galerie Tretiakov, de Moscou¹³; celle de Iaroslavi, fin du XV^e siècle, à cette même galerie¹⁴; celle de la «Mère de Dieu», de Vladimir, du XII^e siècle, originaire de Byzance et se trouvant aussi à la galerie Tretiakov, de Moscou¹⁵; celle de l'iconostase du monastère de Decani, en Serbie, du milieu du XIV^e siècle¹⁶; puis

3. Alfredo Tradigo, *Ikônes et Saints d'Orient, repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2005.

4. Eva Haustein-Bartsch, *Ikônes*, Cologne, Taschen, 2008.

5. Alfredo Tradigo, *op. cit.*, p. 169.

6. *Ibid.*, p. 170.

7. *Ibid.*, p. 171.

8. *Ibid.*, p. 182.

9. Eva Haustein-Bartsch, *op. cit.*, p. 46-47.

10. Alfredo Tradigo, *op. cit.*, p. 183.

11. *Ibid.*, p. 177.

12. *Ibid.*, p. 179.

13. *Ibid.*, p. 184.

14. *Ibid.*, p. 186.

15. Eva Haustein-Bartsch, *op. cit.*, p. 10.

16. Alfredo Tradigo, *op. cit.*, p. 188.

celle de la « Mère de Dieu de la Tendresse », du milieu du xvi^e siècle, au Musée historique d'État, de Moscou¹⁷.

Style

L'icône, ici présentée, appartient au type de la Vierge du « Doux Baiser » (*glykophiloussa*) dans lequel l'image est limitée à la représentation des visages rapprochés de la Vierge Marie et de l'Enfant Jésus. La douceur de l'expression de la Vierge qui se penche comme pour recevoir un baiser de l'Enfant Jésus témoigne d'une grande affection.

Le visage de la Vierge Marie encadré par un *mapharion* (manteau pourpre) est un signe de sa dignité royale. L'Enfant Jésus est revêtu d'un *chiton* blanc (tunique) en partie recouvert d'un *himation* doré (toge), serré à la taille, par une ceinture.

De sa main gauche il effleure tendrement le menton de sa Mère et tient dans sa main droite un rouleau parcheminé. La Vierge Marie soutient l'Enfant Jésus, de la main gauche, tandis que sa main droite, délicatement posée sur l'épaule droite de l'Enfant Jésus, le serre contre elle comme pour le protéger. Son *mapharion* comporte la triple croix dorée, en forme d'étoile, l'une sur la tête et l'autre sur son épaule gauche, celle de droite étant cachée par l'Enfant Jésus. Ces étoiles étaient un antique symbole syriaque de la Virginité.

Sous son *mapharion* on aperçoit une coiffe bleu foncé, qui couvre ses cheveux, propre aux femmes mariées du Moyen-Orient, celle-ci laissant cependant apparaître le lobe de l'oreille gauche.

Pour mieux faire ressortir les traits de la Vierge Marie, l'icône est en grande partie couverte d'une couche de peinture, à l'or fin, où les lettres symbolisant la Vierge Marie : M P et Θ Y et celles symbolisant l'Enfant Jésus I C et X C sont écrites en rouge, respectivement à gauche pour la Vierge Marie et à droite pour l'Enfant Jésus¹⁸.

Technique de la peinture

Dans la période antique, c'est la technique à l'encaustique (*egkaiēin*) qui est la plus courante. La couleur est délayée dans la cire fondue puis travaillée avec une spatule chaude. Le musée Staaliche, de Berlin, possède un portrait du II^e siècle, trouvé à Antinoolis, en Égypte; un « Christ Pantocrator », du VI^e siècle, se trouve au monastère Sainte-Catherine, du Mont Sinaï¹⁹.

Avant la querelle iconoclaste, au début du VII^e siècle, c'est la technique la plus utilisée. Les iconoclastes en détruiront beaucoup et ces icônes sont rares. Après la

17. *Ibid.*, p. 187.

18. La notion de droite et de gauche ne se fait pas par rapport à celui qui regarde l'icône mais en fonction de l'image qu'elle représente. La personne qui la contemple doit se mettre à la place de l'icône.

19. Eva Haustein-Bartsch, *op. cit.*, p. 10.

querelle et le septième Concile de Nicée de 787, et à partir seulement de 843, c'est la technique *a tempora* qui s'est généralisée. Elle utilise la couleur délayée dans une émulsion d'eau et de jaune d'œuf, puis la peinture est recouverte soit d'une couche d'huiles végétales soit d'un vernis, ce qui est le cas de cette œuvre.

Langage pictural

Les peintres ne pouvaient représenter les scènes au gré de leur imagination. Les exigences de l'Église les obligeaient à s'en tenir à des types picturaux traditionnels et le recueil du monastère d'Iveron, du ^{xv}^e siècle, au Mont Athos, est un bel exemple de traité.

L'icône ne doit pas décrire des scènes terrestres mais doit attirer l'attention du contemplateur sur une réalité imagée et hors de tout champ historique. Le peintre doit éviter tous les rapports à la spatialité, il n'y a aucune *perspective cavalière* telle que la Renaissance la fit naître, seule la vue frontale est privilégiée afin de permettre une relation directe entre l'image présentée et celui qui la contemple.

Mobilité des icônes

Au cours de l'histoire, de nombreuses icônes ont voyagé, soit à des fins politiques ou religieuses, soit pour les protéger des envahisseurs chrétiens catholiques, comme lors du sac de Constantinople par les croisés, en 1204, ou non chrétiens, comme lors de la prise de cette ville par les Ottomans, en 1453. C'est ainsi que beaucoup d'entre elles, d'origine byzantine, ont été sauvegardées dans toute l'Orthodoxie, en raison de la tutelle politique infligée au Patriarche de Constantinople, devenue Istanbul, siège du Calife-sultan et malgré le fait que le Patriarche bénéficiait cependant d'une « primauté d'honneur » sur tous les patriarches orthodoxes autocéphales.

Des lieux comme le Mont Athos ou les Météores, forteresses naturelles montagneuses, ont été jugés plus protecteurs. Certaines icônes d'avant le ^{viii}^e siècle et la querelle de l'iconoclasme ne se trouvent plus qu'au monastère Sainte-Catherine, au Mont Sinaï, et jadis à Rome. Beaucoup furent détruites entre 726 et 843, même si le Concile de Nicée, de 787, autorisait à nouveau leur vénération.

Influences extérieures ayant pu influencer l'auteur

Démarche toujours difficile à effectuer, bien qu'il soit possible de la faire par rapport au style propre à cette icône et par rapport à toutes celles connues et répertoriées dans les musées dont nous avons parlé dans l'introduction. Cependant, l'exercice est délicat car chaque icône reste une œuvre unique et souvent des styles s'y mélangent.

Cette icône est une Vierge du « Doux Baiser » et son style paraît proche de celle dite « Vierge de la Passion », attribuée à Andreas Ritzos, de la fin du ^{xv}^e siècle à la

Galleria dell'Accademia de Florence; de celle de la Galleria Nazionale de Parme; de celle du musée de Recklinghausen, en Allemagne, de la fin du xv^e siècle; de celle de Kouben, fin du xiv^e siècle au musée Vologda²⁰, en Russie, et de celle du xvi^e siècle, du monastère Sainte-Catherine, au Mont Sinaï²¹.

Ses influences stylistiques la rapprochent aussi de la « Vierge de la Consolation », fin du xv^e siècle, de Nicolas Tzafouris, appartenant à la collection Kanelloupolos, d'Athènes, mais très italianisée. En revanche, l'icône, ici présentée, se rapproche sur certains détails de la Vierge « Mère de Dieu », apparentée au style *glykophiloussa*, de Vladimir, du début du xii^e siècle²², n'ayant pas subi ces influences italiennes plus tardives.

De même, la proximité avec l'icône de la « Vierge de la Tendresse », à la fin du xv^e siècle, provenant de Novgorod, exposée à Vicence, en Italie, et particulièrement celle de la « Vierge du Jeu » (*kardiotissa*), de la fin du xv^e siècle, au musée byzantin d'Athènes, est frappante. Deux icônes, celle de la « Mère de Dieu » *pelagomitissa*, du début du xv^e siècle, au monastère Sainte-Catherine, du Mont Sinaï²³, et surtout celle dite *kardiotissa*, citée plus haut, représentent la Vierge Marie et l'Enfant Jésus regards tournés vers celui qui les contemple. La même orientation du regard se retrouve dans l'icône étudiée et l'on peut penser que l'auteur s'est inspiré de ces deux modèles.

Dans presque toutes les icônes de type *glykophiloussa*, la Vierge Marie regarde celui qui contemple l'icône mais l'Enfant Jésus regarde sa Mère ou, autre variante, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus se regardent. Ce détail sur la direction similaire des regards de la Vierge Marie et de l'Enfant Jésus me paraît ici fondamental car il a un sens symbolique très fort, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus regardent ensemble celui qui contemple notre icône, or celui-ci est théologiquement parlant un « pêcheur ».

Réserves

La facture de l'icône, ici présentée, se sépare de celle de Ritzos et de celle de Tzafouris du fait que leurs influences italiennes ne se retrouvent pas dans notre cas mais, en revanche, elle se rapproche des fresques de Théophane le Crétois qui, au xvi^e siècle, peignit aussi des icônes en Crète, au Mont Athos, puis aux Météores.

Notre exemplaire provenant des Météores, son certificat d'authenticité précise que ses caractéristiques le rapprochent de l'école crétoise du xvi^e siècle, ce qui paraît vraisemblable en raison de tout ce qui a été présenté et comparé avant. Elle a été peinte par Dimitrios Moulas mais comme il n'est pas précisé à quelle date elle fut exécutée, on peut cependant penser, en raison d'une utilisation un peu trop prononcée du blanc, dans le but d'éclaircir le visage et les mains de la Vierge

20. Voir note 11.

21. Voir note 8.

22. Voir note 15.

23. Voir note 8.

Marie, que par rapport aux artistes du xvi^e siècle, cette œuvre est certainement très postérieure à cette époque.

Cette icône est d'une facture exceptionnelle. Sa qualité et sa luminosité en font une œuvre d'une grande beauté remarquablement élaborée par rapport aux codes de l'art religieux byzantin grec.

Conclusion

Au niveau de l'expression des sentiments, dans toutes les icônes que j'ai pu voir dans les monastères grecs, les musées ou les recueils iconographiques publiés, la Vierge Marie exprime soit de la tristesse, soit de la sérénité et elle est souvent figée dans une attitude royale et pleine de dignité, de même pour l'Enfant Jésus. Dans presque toutes celui-ci n'a pas de proximité parentale avec sa Mère car sur le plan théologique il est d'abord le fils de Dieu.

Il n'y avait donc nulle obligation pour le peintre de les faire se ressembler alors que, dans notre icône, il existe une réelle parenté dans les traits et l'apparence des visages de la Vierge Marie et de l'Enfant Jésus. Cette œuvre fait apparaître le désir du peintre de nous montrer l'Enfant Jésus comme le fils de sa Mère, ce qui théologiquement a pu troubler ou choquer certains croyants, puisque la dimension « fils de Dieu » n'est guère présente.

Le peintre a-t-il voulu occulter théologiquement cette dimension ? L'a-t-il fait exprès ? Nous ne le saurons sans doute jamais, cependant on peut se poser la question de savoir si le peintre a voulu exprimer une des grandes controverses du christianisme apparue lors du Concile d'Éphèse en 431²⁴, qui perdure encore dans les églises syriaques jacobites du Moyen-Orient et qui privilégie encore cette dimension de la proximité à la Mère.

S'il est vrai que dans la variante de la Vierge du « Doux Baiser » (*glykophiloussa*) cette parenté est parfois esquissée, notre icône présente cette particularité de manière nettement plus accentuée.

Je souhaiterais, cependant, exprimer un point de vue sur un plan qui m'est plus familier : celui de l'anthropologie sociale. Dans le monde orthodoxe, une grande proportion du clergé est mariée et si cette icône a été exécutée par un homme du clergé séculier pour qui l'amour de la femme et de la famille était familier et non vécu sur le mode de l'interdit, pourquoi un peintre n'aurait-il pas exprimé, à ce point, la ressemblance entre les personnages, en étant moins préoccupé par la dimension théologique ?

Dans le cas contraire, celui d'un homme du clergé régulier, sur le plan psychanalytique cela est tout aussi plausible, car un homme privé de ce rapport à la femme et à la famille a pu faire un transfert de son désir inconscient vis-à-vis des deux et exprimer son désir dans sa peinture.

24. Il condamnait le patriarche Nestorius qui croyait en la séparation des deux natures du Christ, divine et humaine, et affirmait que la Vierge Marie pouvait être appelée « mère du Christ » (*christotokos*) mais non « mère de Dieu » (*théotokos*). Il fut condamné à la suite de ce concile.

Cette icône, sur ce plan, est très émouvante, très humanisée, on a l'impression que le peintre s'est d'abord attaché à vouloir exprimer cette dimension. Pour un croyant, très dogmatique, celle-ci exprime vraisemblablement trop de sensualité, en revanche, les autres seront comblés par la forte expression d'amour qui se dégage de cette œuvre.

Cliché de l'auteur. Collection privée. Nice, France.