

L'UNIVERSITE D'ART ET DESIGN CLUJ-NAPOCA
LA FACULTE DE BEAUX-ARTS

- THESE DE DOCTORAT -

***CONNOTATIONS SYMBOLIQUES-
EXPRESSIVES DE LA COULEUR
DANS LA PEINTURE DE
L'ICONOSTASE***

- Résumé-

Directeur de thèse:
Prof. Univ. Dr. Radu Solovăstru

Doctorante,
Victoria Alina Man (Grădinar)

Cluj-Napoca 2012

CHAPITRE I
GENESE ET EVOLUTION DE L'ICONOSTASE COMME PARTIE
INTEGRANTE DU CULTE ORTHODOXE – ASPECTS
HISTORIOGRAPHIQUES

1.1. Genèse

1.2. L'évolution de l'iconostase dans les Balkans, espace extra-byzantine

1.3. L'iconostase, partie intégrante de l'église

1.1. Chaque fois on entre dans une église orthodoxe on est marqué par la rencontre avec *l'iconostase*, cet ensemble d'icônes où les chrétiens restent en méditation et communion avec ceux représentés dans les icônes. *L'iconostase*, ou *la tempe* est un des plus importants éléments constitutifs de l'intérieur d'une église orthodoxe. Même si une apparition relativement tardive, elle s'est imposé et développé naturellement sans faire l'objet d'une décision ecclésiastique.

Pour relater la genèse et l'évolution de l'iconostase, on va commencer par analyser le terme « icône »= en grecque *aghiografia*, *eikon* et le terme « iconostase » composé de deux mots: gr. *eikon* = « visage, image » et *stasis* = « soutenant, soutenir ». On souligne aussi que les synonymes pour *iconostase* sont : *catapeteasmă* du gr. *katapetasma* = « voile déplié », d'origine biblique qui signifie le rideau qui séparait la Sainte par la Sainte des Saintes dans les anciens temples juifs, et *tempe* du gr. *templon* = « place sainte », « temple » et *fruntar* du lat. *frontale*= « en face, par face », terme rencontré le plus souvent en Transylvanie¹. Les théologiens et aussi les spécialistes dans le domaine considère que le terme *iconostase* désigne le nom correct pour « le complexe iconographique qui vête l'autel chrétien; mais on l'appelle souvent *tempe* du mot - *temple* – pas seulement pour le distinguer du tétrapode - iconostase - mais aussi parce que ce mot est très utilisé en Roumanie, dans le langage religieux et aussi dans celui non-religieux. »²

Les raisons pour lesquels ces *cancelli* (*kiklidis*) = « treillis » comme les Grecs les appelaient sont apparus, ont eu premièrement un *rôle pratique* - pour que la masse de chrétiens n'incommode pas les prêtres célébrant la liturgie. A cause de cela « au

¹ La dénomination *fruntar* désigne l'iconostase entière et on la rencontre surtout dans la région de Maramures. Pour soutenir cette affirmation Ene Braniște dit que : « par association avec la tempe, partie du visage humain, on appelle (n.t. l'iconostase) aussi *fruntar*, frontal en Transylvanie parce que pour la personne qui se trouve dans la nef il voit la *katapetasma* de l'église comme une tempe ou le front du visage humain. » A voir le terme *catapeteasmă*, chez Ene Braniște, Ecaterina Braniște, *Dictionnaire encyclopédique de connaissances religieuses*, Edition Diecezană, Caransebeș, 2001, pp. 89-90.

² Valeriu Anania, *Les cieux d'Olt*, IIème édition, Edition Pro, Bucarest, 1998, p. 208.

commencement les prêtres se mettaient autour de l'autel ; les fideles étaient debout en plusieurs lignes à derrière. Bientôt les derniers ont été séparés par les premiers à l'aide d'une balustrade courte qui a donné naissance à la *tempe* dans l'est, en Catatonie et encore en quelques autres régions. Quand l'assemblée est devenue trop grande, l'autel a été déplacé au bout du monument, ou on le trouve aujourd'hui »³.

On peut ainsi constater qu'à l'époque paléochrétienne et dans la période pré-iconoclaste il y avait trois modalités de séparer *l'autel par la nef*. 1. *le rideau*, 2. *la clôture* et 3. *le grillage*, qui étaient divisés en deux, à l'aide d'une « porte » par laquelle on entrait dans l'autel, entrée réservée exclusivement au clergé. Ce stade précoce de l'iconostase, une forme simple ne dépassant pas un mètre ou parfois plus évoluée dans les grandes églises de Constantinople, persiste jusqu'au IXème siècle, après le triomphe de l'orthodoxie (843), ou même plus tard dans les églises byzantines.

1.2. Dans la culture grecque et roumaine ce paroi de séparation avec icônes était nommé *tempe* et le terme *iconostase* a commencée d'être utilisé en spécial dans le XIVème siècle par les peuples slaves, notamment par les Russes et puis a été pris par les Roumains en parallèle avec le développement de l'iconostase dans les nouvelles églises bâties en bois et surtout dans celles bâties en brique.

En Scythie Mineure, la Dobroudja d'aujourd'hui, on a découvert des basiliques paléochrétiennes qui abritaient « l'autel qui était séparé par la nef à l'aide d'un cancel en marbre »⁴, ce qui prouve l'existence de l'iconostase. L'iconostase des lieux de culte de l'époque, de type basilical des siècles III et IV, complète l'architecture simple et décore le lieu de culte avec « un grillage en bois fait de la plus fine manière pour offrir aux observateurs la meilleure vue »⁵ qui au cours des siècles va devenir *l'iconostase* d'aujourd'hui.

La forme d'aujourd'hui s'est imposée en temps, car auparavant elle a été peu développée, parfois présentant deux icônes : celle du Sauveur et celle de la Vierge, en devenant après une simple clôture (cancel), avec des panneaux en bois et des peintures religieuses ou un rideau. Dans les églises serbes les icones ont remplacé les rideaux

³ I. D. Ștefănescu, *L'iconographie de l'art byzantine et de la peinture feudale roumaine*, Edition Meridiane, Bucarest, 1973, p. 54.

⁴ Emilian Popescu, *Sur l'état matériel des églises de Scythie Mineure dans l'époque protobyzantine (siècles IV-VI)*, dans la revue „Etudes théologiques”, année XLII, nr. 3, 1990 p. 81.

⁵ Eusebiu de Cezareea, *Histoire de l'église, Ecritures, partie I*, dans P.S.B, vol. 13, traduction et commentaires de pr. prof. T. Bodogae, Ed. de L'Institut Biblique et De Mission de l'Eglise Orthodoxe Roumaine, Bucarest, 1987, p. 351.

relativement tard, presque dans le XIV^{ème} siècle, et en Byzance les témoignages attestent l'existence de l'iconostase avec une ligne d'icônes même du XII^{ème}⁶.

La structure unitaire de l'iconostase des siècles XIV et XVI avec plusieurs lignes d'icônes est apparue ultérieurement sur le territoire de la Grande Principauté de Moscow⁷, d'où elle évolue et accède dans l'Europe et l'Italie byzantine. Cette morphologie a moins fonctions pratiques, mais plusieurs théologiques et ecclésiastiques, d'une grande beauté spirituelle et artistique.⁸

1.3. On sait généralement que dans l'église orthodoxe l'autel et séparé par la nef à l'aide d'une paroi continue formée d'icônes, appelé *iconostase*⁹. Pour l'Eglise Orthodoxe renoncer à l'iconostase « signifie supprimer une des caractéristiques essentielles du culte et style byzantine-orthodoxe qui en confère une note d'individualité.

L'iconostase devient une partie organique de la tradition, en étant *une théologie visuelle* dans l'est, la patrie de l'icône, où son évolution se déroule en trois périodes : *l'époque justinienne*, quand l'iconographie tend vers le grand et le monumental ; puis *la renaissance byzantine* à l'époque de la *dynastie macédonienne* et des *Comnènes* (siècles X-XII), périodes où l'intensité des figures se remarque par le mesurable et l'adaptation à l'échelle humaine ; et la troisième période, *l'époque d'or de l'icône, siècle XIV, la renaissance sous les Paléologues*¹⁰.

On retient le fait que jusqu'au *iconoclasme* la peinture apparaît particulièrement dans la conque de l'autel et dans la coupole centrale, et plus rarement on rencontre des scènes sur d'autres surfaces dans l'église. Après la dispute iconoclaste on établit la place des icônes impériales et l'extension de la peinture dans l'église. Le réputé théologien *Leonid Uspensky*, en se référant à la scène *Deisis*, affirme qu'elle était connue même du VII^{ème} siècle.

En commençant avec le XV^{ème} siècle l'iconostase a trouvé sa forme définitive, comme elle en est aujourd'hui, et l'icône avec « L'Annonciation » occupera une place

⁶ *Ibidem*, p. 54

⁷ Dans cette période on a enrichi le système iconographique avec une série de registres complémentaires, celui des patriarches, des chérubins, la passion, les apôtres

⁸ Vasile Drăguț, *Dictionnaire encyclopédique d'art médiéval roumain*, Bucarest, 2000, p. 250-252.

⁹ Cette paroi séparatrice avec des icônes est « comme un écran qui sépare le monde divin du monde humain, l'iconostase réunit dans le même temps les deux mondes dans un ensemble unitaire, dans une représentation qui reflète un état de l'univers où on dépasse toute séparation, où on réalise la réconciliation de l'être avec Dieu et avec soi-même. Se trouvant à la frontière entre le divin et l'humain, l'iconostase révèle par des images les voies vers cette réconciliation ». Cf. Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰ Paul Evdochimov, *L'art de l'icône, une théologie de la beauté*, traduction de Grigore Moga et Petru Moga, Edition Meridiane, Bucarest, 1993, p.146.

centrale sur les portes impériales, nommées *La Belle Porte (les portes du Saint Autel)*, terme pris du Nouveau Testament (Actes 3, 2) et deux portes, plus petites, une au nord et une au sud de l'iconostase, appelées portes diaconales.

Dans le premier registre les plus importantes icônes, nommées *impériales* sont au sud l'icône de Jésus Christ et au nord celle de la Vierge à l'Enfant. Dans ce même registre, en latéral des portes diaconales on a l'icône de Saint Jean le Baptiseur ou de Saint-Nicolas et aussi l'icône représentant le Saint Patron de l'église. Sur les *portes diaconales* on peint, conformément à l'herminie de la peinture byzantine, l'Archange Gabriel ou le diacre Laurence, et sur la seconde l'Archange Michel ou l'archidiacre Stephan. La porte diaconale de nord conduit vers la table de proscomidie et celle de sud vers le diaconicon.

En conclusion, l'iconostase qu'on connaît aujourd'hui a eu un long chemin à parcourir dans des contextes historiques et culturelles complexe, a été et continue à être une partie importante dans un lieu de culte orthodoxe, il fait partie de l'intérieur de l'église et impose responsabilité de la part de ses créateurs, car ce « front de la tête » facilite la rencontre des fideles avec Jésus Christ et les saints dans les services religieux de l'église.

CHAPITRE II

EXPRESSIVITE ESTHETIQUE ET FONCTION SYMBOLIQUE DANS LA CHROMATIQUE DE L'ICONOSTASE

2.1 Expressivité esthétique de l'iconostase

2.2 La beauté du visage

2.3 L'icône - création esthétique

2.1. Par les compositions iconiques, composantes spécifiques, l'iconographie de l'iconostase souligne *l'écho esthétique* de tout l'ensemble pictural. Ceci somme la totalité de notes, qualités et attributs de l'icône par les caractéristiques particulières et originelles tenant de leur colorature unique, tendant toujours vers prototype.

L'expression artistique ¹¹ s'impose par l'intermède des couleurs et des lignes, ça veut dire par la réalisation des images artistiques, d'un objet esthétique auquel on attribue des vertus significatives dans le plan de la communication entre l'artiste et le spectateur.

¹¹ Voir la définition dans le *Dictionnaire d'esthétique générale*, Edition politique, Bucarest, 1972, p. 120.

Elle peut être transfigurée aussi dans *une création iconique* faites d'éléments matériels. Par l'intermède d'un langage spécifique les chrétiens attribuent des valeurs spirituelles aux créations iconiques qui sont en effet, *objet pour le sujet* avec « des valeurs esthétiques qui doivent caractériser les icônes ...qui peuvent contribuer à établir la morphologie de l'icône »¹².

La recherche actuelle dans le domaine de *l'art byzantine* de l'iconostase, pour qu'on comprend son sens complètement, impose « une triple dimension : *le savoir scientifique, la valeur artistique et la vision théologique*. Si on néglige *l'élément théologique*, l'icône devient un document ou un monument historique, porteur d'informations précieuses pour l'histoire ou pour le folklore, en perdant ainsi toute substance spirituelle. En négligeant *l'élément scientifique*, on se trouve dominés par une subjectivité qui nous empêche de distinguer l'essentiel de l'accessoire et par cela on risque même d'altérer la vérité transcendante suivie par l'icône. En négligeant *l'élément esthétique*, sans doute on ne réussira pas à apprécier correctement *l'icône* »¹³.

L'utilisation des icônes dans le culte a déterminé les peintres religieux de promouvoir *l'esthétique de l'icône*, c'est-à-dire les beautés naturelles et artistiques du visage, « beauté qui se révèle dans l'icône par la liaison entre contenu et forme »¹⁴, l'élément esthétique étant visible dans le contenu de la création et pas dans la forme de la représentation.

L'expressivité esthétique est et va rester au cours des siècles une démarche continue, présente dans l'iconographie contemporaine, car l'esthétique aborde la beauté comme connotation capitale combinée avec le talent artistique du peintre.

2.2. *La beauté* comme aspect esthétique dans l'icône, se remarque par l'harmonie de tous les éléments, et l'épreuve de la présence esthétique est l'émotion provoquée au moment de la rencontre visuelle avec l'icône, c'est-à-dire toutes ces formes et couleurs qui parlent plastiquement et s'adressent à l'être humain en disant « que seulement la beauté lui est indispensable, car sans la beauté il serait rien »¹⁵. Par la force de cet élément

¹² Giorgios Kordis, *Hiperotipos. La theologie de l'icône après les Saints Parents*, traduction de grecque par Mihai Coman, Cristina Costena Rogobete, édition suivie par Octavian Gordon, Edition Bizantină, Bucarest, 2011, p.133.

¹³ Egon Sendler, *L'icône, la face invisible. Éléments de théologie, esthétique, technique*, traduction du français par Ioana et Florin Caragiu; sœur Ilie Doiņița Teodosia, Edition Sophia, Bucarest, 2005, pp. 5-6.

¹⁴ Evangelos D. Theodoru, *L'esthétique théologique des icônes et leur importance œcuménique*, dans la revue « Etudes Theologiques », IIème série, année L, 1998, nr. 3-4, p.115.

¹⁵ Apud Paul Evdochimov, *L'art de l'icône...*, p. 38.

esthétique, *la beauté* nous conduit vers une transfiguration de l'état intérieur comme une culmination de l'être profond.

Les dimensions esthétiques dans la vision théologique contribuent à mettre en relation *le visage dans l'icône* avec la sensibilité du spectateur pour provoquer dans sa conscience la vision spirituelle. L'iconographie, le langage de l'Eglise en images, garde et révèle la beauté pour « les yeux de l'esprit » qui sont capables de voir la beauté du cœur de celui représenté dans *l'icône*.

L'esthétique de l'icône est clarté théologique, est un besoin de l'icône et par conséquence cet objectif est un soin permanent pour l'artiste qui veut créer « la beauté parfaite, la beauté infinie ».

L'art de l'icône met en évidence une *beauté* qui est basée sur *le rythme, la proportion et la symétrie*, qui sont considérées par les artistes iconographes comme étant caractères de la perfection, car la perfection représente l'expression de la divinité qui détermine un dialogue entre *proportion* et *harmonie* fondé sur le critère de la symétrie.

Ainsi on affirme en général que *l'icône* est vue parce qu'elle *parle* ou parce que le spectateur (chrétien) *entend* ce qu'elle transmet, et par *l'expression artistique* elle reflète l'essence de la réalité qui inclue ses qualités essentielles comme le caractère émotionnel, l'originalité et l'accessibilité.

2.3. *Les iconostases* ont été présentes dans les églises en commençant avec le II^e millénaire, églises bâties en pierre ou en bois, indépendamment de leur architecture, des fois modeste, tout comme aujourd'hui, mais avec des iconostases d'une beauté spéciale, qui complétaient et couronnaient l'intérieur du lieu de culte.

On peut trouver des références dans le domaine de la représentation formelle-figurative de l'icône dans les « Herminies » qui pour l'iconographe sont des règles ou des « normes de droit coutumier » qu'il doit respecter dans l'exécution des icônes, conformément à la tradition séculaire qui « ne représente pas des menottes, mais érudition »¹⁶. On remarque dans l'histoire qu'à un moment donné la tradition n'a plus été respectée et ainsi on a eu besoin d'établir en écrit ces normes, ou *herminies, directives iconographiques*.

¹⁶ Nikolai M. Tarabukin, *Le sens de l'icône*, traduction et postface par Vladimir Bulat; édition suivie par Adrian Tănăsescu-Vlas, Edition Sophia, Bucarest, 2008, p. 127.

Dans les Balkans l'iconostase avec deux ou trois lignes d'icônes apparaît fréquemment avec le cycle des 12 fêtes de l'an liturgique sur l'*architrave* et aussi la Grande Deisis¹⁷, et plus tard, au milieu, la Cène du Seigneur. Chaque registre correspond à une certaine période de l'histoire de l'église et chaque des personnages peints se trouve en connexion avec l'image de Christ.

CHAPITRE III

LA FONCTION SYMBOLIQUE ET LA CHROMATIQUE DE L'ICONOSTASE

3.1 Fonction symbolique

3.2 La chromatique de l'iconostase

3.3 La couleur – présence symbolique et esthétique

3. 1. *La fonction symbolique et la chromatique de l'iconostase* mises en évidence par le dessin et la couleur, par l'utilisation des matériaux précieux qui conduisent à la réflexion de la splendeur du divin, la couleur complète et transfigure par son langage symbolique. Pour comprendre la beauté de l'icône on doit comprendre *les couleurs* qui révèlent les symboles. La pensée symbolique détermine l'iconographe à parler, c'est-à-dire à transmettre par l'icône un effet symbolique sans lequel on ne peut pas comprendre le sens de l'icône.

Le symbolisme de la couleur, ancré dans l'histoire depuis des milliers d'années, a créé un langage codé dans l'art de l'icône, un instrument de connaissance des visages représentés. L'iconographie dans les églises orthodoxes garde un symbolisme extrêmement complexe qui s'est développé aussi dans les églises roumaines en parallèle avec la finalisation du procès de développement de l'iconostase dans le XIVème siècle, d'une telle manière qu'aujourd'hui on assiste à une « fête chromatique », à une beauté et un charme des couleurs qui dépassent les besoins du symbolisme de la couleur dans l'icône.

¹⁷ Dans cette icône Jesus Christ peut être représenté comme hiérarque sur le trône. Ou jusqu'à la taille mai toujours encadré par la Vierge et Jean-Baptiste. Parfois on peut ajouter des saints hiérarques, mais toujours dessus les portes impériales, flanqués par un nombre égal d'apôtres à chaque coté, ayant les corps et les faces orientés envers l'icône. L'icône „Deisis”- terme grec qui signifie „Prière ardente” peut aussi être entourée par les archanges Michel et Gabriel, par les Apôtres Pierre, Paul, André, Jean le Théologien, par les trois saints parents, Jean Chrysostome, Basile le Grand, Grégoire le Théologien, puis Saint Nicolas de Myre. Cf. Michel Quenot, *Les défis de l'icône, une autre vision sur le monde*, traduction par Dora Mezdrea, Edition Sophia, Bucarest, 2004, p. 46.

3.2. Dans le coloris de l'iconographie orthodoxe rien n'est au hasard, chaque *nuance chromatique* transmet un message propre et réalise la signification symbolique sans l'intervention des raisons esthétiques dans le choix des couleurs.

Dans les premiers siècles de l'iconographie les couleurs ont été majoritairement foncées, sobres, en devenant du XIII^{ème} siècle plus claires, lumineuses, et en commençant avec le XVI^{ème} siècle la chromatique devient de plus en plus diverse.

L'art byzantin est caractérisé par deux conceptions de composer les couleurs en termes de l'image : *la polychromie* et *le collorisme*. Si la polychromie impose un système où la couleur garde sa valeur avec des juxtapositions claires, sans ombres, pour que le spectateur soit envahi par l'éclat et la pureté des couleurs, le collorisme conduit le spectateur dans un monde de nuances, avec une unité des couleurs mélangées, il utilise des couleurs de passage qui produisent des effets esthétiques plaisantes. On sait que ces systèmes de composition des couleurs ont des effets esthétiques remarquables et apportent l'image en premier plan, en spécial le visage.

La graphie byzantine codifie rigoureusement l'aspect des personnages par les différences entre les accessoires des saints et par la formule de représentation du corps humain à un niveau abstrait et en modèles immuables.

La couleur dans l'image artistique de l'iconostase confère expressivité, mouvement, émotions et sentiments mais surtout valeur symbolique. *La tradition* ne limite pas le talent artistique de l'iconographe, même s'il considère les *herminies* qui l'empêchent de tendre vers « l'art libérale » mais aussi grâce aux couleurs byzantines qui convergent vers un message de sérénité et lumière pleines d'un charme ineffable.

Les combinaisons chromatiques, conférant valeur artistique et esthétique à l'iconostase, montent à un niveau où *l'ascète* est représenté en couleurs vives d'une telle manière qu'il peut être mis en évidence à l'aide d'un langage rationnel et aussi symbolique.

3.3. Compte tenu de la contribution fondamentale des couleurs dans le succès d'une iconostase contemporaine et authentique, on peut affirmer en parlant des *couleurs* qu'elles ont expressivité, mouvement, force d'éveiller des émotions et sentiments dans le spectateur, mais aussi *une valeur symbolique*.

L'harmonie et la originalité des couleurs byzantines, et aussi « ...la gaieté des couleurs, l'équilibre des personnes, convergent toutes vers la création d'une atmosphère

de sérénité indicible »¹⁸ dans l'art de l'iconostase. Ainsi, l'élégance et l'abondance des éléments composants peuvent avoir un caractère qui harmonise la chromatique. Lorsque le spectateur observe la surface peinte, ses yeux se trouvent sous un effet physique où la beauté, clarté et précision de la couleur lui captivent.

Un artiste ecclésiastique n'omit pas le langage sacré des symboles, langage spécial, mais il l'amplifie pour atteindre son but et pour inclure la présence du symbolisé. On considère que par leur perpétuation dans l'histoire les couleurs symboliques seraient apprises et maintenues dans la zone de la tradition chrétienne. En même temps la variété des nuances résultant des couleurs de base (rouge, ocre, bleu, blanc, noir, vert) ne subit pas des modifications majeures du symbolisme connu, mais seulement leur intensité peut augmenter la gravité des symboles.

En conclusion, *l'esthétique byzantine* se présente comme un ample et cohérent système avec des certes connotations contemporaines. L'art de l'icône est une expression visuelle-plastique de la beauté sensorielle, de la beauté révélée et éthique. Donc les principes de l'esthétique et de l'iconographie byzantine réunissent la représentation réaliste-naturaliste, la représentation éthique-morale et la dimension symbolique de représentation de la personne-Archétype.

CHAPITRE IV

CONTINUITE ET LIBERTE CREATRICE DANS L'ART DE L'ICONOSTASE

4.1. Repères canoniques iconographiques

4. 2. Normes techniques de l'iconographie

4. 3. La liberté de l'iconographe

4. 4. Ensemble compositionnel de l'iconostase

4.1. La continuité et la liberté créatrice dans l'art de l'iconostase est en relation directe avec *la Tradition* et la fonctionnalité de l'icône. Les canons réglementent les détails essentiels mais ne soumettent le peintre aux règles statiques, ils ne sont pas un système fixe de règles, ils ne sont pas de recettes, mais expliquent ce qu'on ne doit pas faire dans une icône.

¹⁸ Michel Quenot, *Les défis de l'icône*, p. 129.

L'icôno-graphie garde des témoignages et des modèles parvenus des iconographes spécialisées dans leur art pour les peintres contemporains qui sont en train de développer leur style et qui cherchent de devenir éminents dans leurs œuvres par des techniques individuelles et langages plastiques spéciales.

*Les canons*¹⁹ sont la garantie du caractère religieux de l'icône, sans être un obstacle dans le travail individuel de l'artiste. Les canons réglementent les détails essentiels comme la position du corps du saint, le rapport entre ses composants, la manière dans laquelle la main est tenue pour la bénédiction, ou le mouvement du saint qui la plupart des fois est réduit au minimum et apparaît dans un cadre fixe.

Pour l'artiste iconographe les règles qu'on doit considérer dans la réalisation d'une icône dans l'iconostase et pas seulement, sont les mêmes que les iconographes des premiers siècles ont respectées, lorsque les normes de base pour la peinture de l'icône se sont établies.

Pour approfondir l'art iconographique on doit connaître les sources littéraires, les techniques utilisées par les maîtres peintres, les coutumes et les mœurs dominantes dans les époques de la création des œuvres qui sont restées et servent comme modèle pour les artistes contemporains.

Ce procès créatif a conduit à l'apparition de plusieurs herminies, ces manuels iconographiques qui entrent dans la *Tradition de l'Eglise*, ayant des valeurs différentes, et qui nous offrent la possibilité de connaître l'icôno-graphie byzantine, de constater que *les icônes vieilles* sont des modèles permanents et l'icôno-graphe authentique reste ancré dans cette tradition.

4.2. Au cours de l'histoire les normes techniques de l'iconostase ont connu des grands changements qui sont apparus comme conséquence du besoin de la société et des peintres. Même si les artistes ont obéi avec révérence et persévérance l'enseignement des ancêtres, ils se sont consolidés par la pratique et par la découverte de nouvelles méthodes de travail qui servent aussi bien le même but – l'iconostase.

¹⁹ Au Conseil Quinisext ouvert à 1 septembre 692, l'Église a formulé pour la première fois un principe de base regardant le contenu de l'art sacré comme réponse à une nécessité pratique. Trois canons du Conseil se réfèrent à l'art sacré. Canon 82 nous montre le contenu de l'image sacré comme il était compris par l'église. Ce canon est une réponse à la situation de ces temps, c'est-à-dire que dans la pratique de l'Église on utilisait encore des symboles qui remplaçaient la face humaine de Dieu. Les significations du canon 82 sont la liaison avec le dogme de la vérité de l'Incarnation de Dieu. Le Conseil décide de remplacer les symboles du A. Testament et des premiers siècles chrétiens avec la représentation directe de ce qu'ils préfiguraient.

L'iconographie se trouve dans un permanent progrès, se basant sur les connaissances héritées, ces vérités anciennes, historiques, respectées par les peintres post-byzantins.

Les écoles iconographiques, l'École des Paléologues, XII^{ème} siècle, l'École Macédonienne, XIV^{ème} siècle, l'École de Crète, XV^{ème} siècle ont fourni par théories et exercices pratiques des maîtres iconographes qui, même s'ils ont des modalités picturales différentes, ont marqué positivement l'histoire de l'iconographie chrétienne.

L'artiste sait que dans l'icône on représente l'aspect extérieur, corporel du prototype mais en même temps on doit saisir l'image pure de la face sainte. La représentation iconique donne un message spécifique qui lui permet de durer à travers les siècles comme modelé, ce qui prouve qu'elle est ouverte vers d'autres sources d'inspiration pour réaliser une communion entre le prototype et iconisé qui émane *la liberté créatrice*.

La tâche du peintre est d'acquiescer *la tradition et les canons* dans le renouvellement des faces iconiques, dans une scène répétitive, par un procès créateur. L'exécution des icônes dans l'iconostase se fait après des règles bien connues, qui mêlent harmonieusement les rigueurs canoniques avec la maîtrise personnelle et rendent visibles les efforts de *liberté créatrice* du peintre.

Le programme iconographique de l'iconostase n'a pas été partout et toujours le même, mais a évolué graduellement et diversement d'une époque à l'autre selon l'évolution de l'architecture des lieux de culte. Ainsi le peintre d'icônes reste toujours un transmetteur traditionaliste et moderne, selon le temps et l'espace où il déroule son activité.

4. 3. Les peintres, en regardant le modèle, essaient de transposer *la face iconique* par leur propre maîtrise artistique, par leur raison et habileté, leur talent et effort de rendre des similitudes avec le prototype.

La liberté de l'iconographe est soutenue par les apparences différentes des saints, qui sont une somme de caractéristiques distinctives qui mettent en évidence le rôle et la contribution du peintre. Le fait que certaines descriptions ou modèles ne sont pas reproduits avec tous les détails afférents à la scène ou au saint offre au peintre un espace généreux dans la liberté créatrice.

La variété des modes picturales et de l'interprétation de chaque peintre sont en rapport avec les modèles appartenant à la tradition de l'église par laquelle on promeut

l'unité et la continuité d'un passé lointain dans un procès présent de raffinement stylistique.

On connaît le fait que l'icône ne peut pas supporter des changements arbitraires, mais elle reçoit des transformations par le style et la manière de travail de l'artiste. *La maîtrise* de chaque peintre dans la zone de l'iconographie chrétienne crée un procès de renouvellement sans affecter la tradition iconographique byzantine.

L'art de la création iconographique englobe les particularités individuelles de « la signature du peintre » et l'obligation de connaître les connotations qui se conservent dans l'iconostase. Le respect de la *tradition* n'est pas un élément rétrograde de l'iconographie mais tout au contraire elle invite et oriente les peintres dans la dynamique de la création technotrope très variée rencontrée dans la logique byzantine (canons et principes plastiques).

L'art de l'icône a été promu par générations d'iconographes qui ont gardé *l'unité conceptuelle* et ont promu le rôle de l'icône byzantine : pédagogique, de culte, de vocation et esthétique dans toutes les époques historiques qui ont laissé des empreintes dans l'iconographie.

Renouveler un modèle iconique et être créatif dans l'icône, ne veut pas dire que l'iconographe s'éloigne du contenu de l'archétype ou qu'il crée une autre forme iconique portant de valeurs sémantiques et théologiques différentes, *mais il rafraîchit et rajeunit visuellement l'icône peinte*.

L'art de l'iconostase est le résultat d'un procès de développement, engagement, assimilation, relances et adaptations des anciens principes créatifs « provenus du Proche-Orient, combinés avec des éléments gréco-romains, auxquels on ajoute une forte touche de fraîcheur conférée par *les écoles nationales* (...). Tous les éléments constitutifs, grecs et romains, arméniens et iraniens, mêlés en dosages différents, forment un parfait ensemble, unique et originel, en dépit de toutes variétés. (...). L'art byzantin a resté au cours de son histoire fidèle à ses principes, la variété desquels a été maintenue justement par l'origine différenciée qui a gardé l'immobilité et l'authenticité du canon »²⁰.

Le but du peintre byzantin « est de montrer qu'il ne s'agit pas seulement de quelque chose qui s'est produit dans le passé, mais de quelque chose qui s'étend dans le

²⁰ Emanoil Băbuș, *Iconographie byzantine et aniconisme islamique*, dans le vol. „La vénération des saintes icônes dans l'Orthodoxie. Rétrospective historique, moments cruciaux d'établissement de la théologie de l'icône et de crise majeure”, Edition Trinitas, Iași, 2008., pp. 113-118.

temps et atteint le présent »²¹, et pour cela les artistes ont fait du *travail créatif* et ont cherché des solutions plastiques iconographiques, en laissant ainsi un riche héritage byzantin.

Ce qui réunit toute la création byzantine des différentes époques sont *les principes compositionnels* en dépit des différences stylistiques.

La manifestation totale de la liberté créatrice s'impose seulement dans la présence de la *conscience et de la connaissance de l'art sacré*. Le caractère spécifique de l'icône se retrouve dans un permanent procès de renouvellement qui doit rester l'expression d'une vérité unique – l'archétype²²

ETUDE DE CAS

de l'icône de Saint Nicolas dans l'Eglise Orthodoxe Saint Nicolas de Hunedoara (XVème siècle)



Icoana Sf. Ierarh Nicolae din iconostasul Bisericii Ortodoxe din Hunedoara, Sf. Nicolae, sec. al- XV-lea.

²¹ Giorgios Kordis, *Le rythme dans la peinture byzantine*, traduction par Mihai Coman, Edition Bizantină, Bucarest, 2008, p. 76

²² *L'archétype* est un modèle idéal, un type suprême ou un prototype. La notion d'archétype s'accorde aux symboles fondamentaux qui servent comme matrice pour toute une chaîne de représentations. Globalement, *l'archétype* est l'image primordiale, l'image-mère qui nourrit les images personnelles d'un fond archaïque commun, inclusivement la mythologie, la religion et le folklore. Cf. Luiza Maria Dumitru, *Le sacré monstrueux. Mythologie, mythistoire, folklore roumain*, Edition Paideia, Bucarest, 2007, pp. 15-16

L'icône appartient à la Paroisse orthodoxe « Saint Nicolas » de la ville de Hunedoara, église monument historique, édifiée en 1458. A côté de cette icône dans l'iconostase il y a aussi les icônes Deisis, la Vierge à l'Enfant et la scène de l'Assomption.

L'origine de l'icône saint Nicolas (90,5/65/3cm), et aussi de celle de la Vierge se trouve dans une lettre de 1775 de l'hiéromoine Nichita du Monastère Prislop et du prêtre Lazăr de Silvașu de Sus adressée à l'évêque de Blaj, Grigorie Maior, par laquelle le dernier est annoncé que plusieurs objets ont été pris de la Monastère Plosca du pays de Hateg, et entre eux était aussi l'icône de Saint Nicolas, peinte dans le XVème siècle.²³

Après cette notification, l'évêque décide que les objets trouvés dans l'église de Hunedoara vont rester là. Ainsi, l'icône de Saint Nicolas peint en vêtements épiscopales est très bien conservée, ce qui démontre la qualité du travail de l'iconographe roumain en termes de la technique, des couleurs utilisées et des détails stylistiques attribuées à Gavriil l'hiéromoine, pèlerin en Transylvanie²⁴.

En ce qui concerne la manière de travail l'artiste a choisi une *chromatique avec des valeurs chaudes et parfois intenses*, enrichie avec des détails ornementaux et graphismes raffinés présents dans des zones distinctes de l'icône. L'icône de Saint Nicolas est comme un ensemble unitaire marqué par un style unique et une conception créatrice transposée par une technique gardée et connue depuis les siècles. L'image de Saint Nicolas est représentée jusqu'à la taille et flanquée par deux autres bustes – de Jésus Christ à gauche du spectateur et de la Vierge à droit.

La composition se déroule verticalement et est en stricte conformité avec la grande tradition de l'art sacré orthodoxe. Cette icône garde un style unique où cohabitent le respect pour la tradition, la vocation pour renouvellement, la mesure, l'équilibre, le décorativisme, la rigueur compositionnelle, le message claire et les rapports subtiles entre le dessin, la couleur et la lumière. On remarque aussi un dessin calligraphique tout spécial et un mouvement expressif, visible surtout dans le drapage des vêtements des deux personnages placés près du visage du saint hiérarque.

L'icône se distingue par la stabilité conférée par l'image centrale de *Saint Nicolas* qui occupe trois parties de la surface en bois ou l'équilibre est donné par les images bilatérales de la Vierge et de Jésus Christ. Toutes ces trois faces émanent un état d'esprit

²³ Marius Porumb, *Les peintres de l'iconostase de l'église de Saint Nicolas en Hunedoara, dans „Acta Mvsei Napocensis”*, X, p. 677-694.

²⁴ Marius Porumb, *Dictionnaire de peinture ancienne roumaine de Transylvanie des siècles XIII – XVIII*, Edition de l'Académie Roumain, Bucarest, 1998, pp. 163-164.

plus doux, moins soumis à la *sévérité byzantine* que dans d'autres créations appartenant à la même période.

Cette création homogène transmet au spectateur un *message historique, artistique et religieux*, composition équilibrée qui conduit la sensibilité vers des sentiments esthétiques.

La modalité stylistique, d'une grande réalisation artistique imprime à l'icône des qualités esthétiques comme l'harmonie, l'équilibre, l'expressivité, la précision, la beauté de l'ensemble et le pouvoir de solliciter la sensibilité de celui qui contemple cette icône. La rigoureuse organisation de l'espace peint et le placement des trois personnages – un au centre dans la personne de Saint Nicolas et deux au plan second : La Vierge et Jésus Christ, révèle la perception religieuse et esthétique réduite à l'essentiel dans un cadre sobre ou le hiératisme des portraits n'est pas rigide.

Cette icône du *Saint Patron de l'Eglise* tient une extraordinaire émotion visible dans la structure faciale, accentuée par l'intensité de la vie intérieure du saint, et par ses particularités stylistiques on peut la considérer *un échantillon d'art roumain*.

Saint Nicolas se remarque par la concentration de sa face et ses gestes, par la bordure du livre peinte en couleurs vives et par les expressives vêtements épiscopales ornés avec des décorations symétriques rectangulaires intersectés pour former des croix, de la couleur blanc-jaunâtre des vêtements et de la couleur brune appliquée sur les décorations.

En plus, le symbole de Christ, « la Croix » peut être trouvé aussi sur l'épitrachelion de *Saint Nicolas* mais avec quelques détails modifiés et de plus grandes dimensions que celles sur les vêtements. L'épitrachelion a des accents plus intenses qui mettent en évidence les plis et délimite la figure sur le fond doré. Son corps a un dessin d'une grande finesse, en culminant avec la face douce, encadrée par un halo incisé en or, le regard sage et la main droite levée pour la bénédiction hiérarchique.

Son visage, illuminé par la vocation spirituelle est en accord avec le hiératisme des deux autres figures saintes. Ainsi, du point de vue plastique l'organisation de cette icône dans un ensemble unitaire communique dans son contenu sous aspect thématique et stylistique. Cette réalisation artistique abonde en solennité et grâce, transmises surtout par la force expressive du visage de Saint Hiérarque Nicolas.

Spécifiques et fondamentales pour la peinture d'icônes, *la ligne et la couleur* sont acquises et maîtrisées par l'artiste pour le contour des figures et leur intérieur. Les couleurs denses sont caractéristiques pour la palette byzantine tardive et le dessin précis et

le modelage plastique des fois subtilement rendu, sont révélatrices pour l'étonnante habilité artistique de l'iconographe.

Ce coloris, spécifique byzantine, ou l'iconographe illumine la carnation et les ombres et applique des touches fines sans accents énergiques ou riches, conduit à la création d'un visage saint ayant de traits qui provoquent un état de clame et de méditation.

Ce cas étudié est exceptionnel par sa qualité artistique retrouvée dans les formes graciles du dessin, la technique raffinée des drapages, la préoccupation pour la perfection des finissages, la préciosité des matériaux, entre lesquels l'or est une présence coutumière, contribuant à créer l'impression d'une sorte d'intimité esthétique qu'on reconnait dans les icônes attribuées à l'art iconographique roumaine du XVème siècle, qui mettent en évidence le sacre, la tradition et la vocation pour le renouvellement dans la région roumaine.

En termes d'ordre, mesure, proportionnalité, raffinement du coloris et harmonisation avec la couleur doré, l'œuvre créé est le résultat de succès de l'idée d'harmonie réalisée sous l'influence des plus importantes valeurs de l'art byzantine. Ces aspects démontrent le caractère vif, actif et fertile de la tradition dans l'art et la spiritualité roumaine.

TRAVAIL PRATIQUE
MODULE ICONOSTASE – PREMIER REGISTRE
(présentation)



Au cours de ma recherche des *connotations symboliques-expressives de la couleur dans l'art de l'iconostase* et aussi la pratique dans ce domaine artistique m'ont conduit à créer, développer et élaborer le premier registre, fondement dans l'histoire et l'actualité de l'iconostase présente dans les églises orthodoxes.

Conformément au principe que l'iconostase complète l'espace ecclésial et aussi facilite et unifie la relation entre homme et Dieu dans le culte liturgique, je considère que ces icônes ont des attributs spécifiques à l'iconographie byzantine par la technotropie des personnes iconisées, qu'elles respectent les coordonnées laissées par la tradition et par l'approche d'un procédé de travail personnel, avec des matériaux modernes, convergent vers la recherche et promotion de l'iconostase de type byzantine.

Je mentionne que l'entier ensemble accompli des nombreuses prérogatives symboliques, créatives, chromatiques et esthétiques, toutes en accord avec les provocations de la tradition byzantine et de la liberté créatrice en iconographie.

Quant à l'aspect regardant la liberté créatrice, dans le cas de cet ensemble compositionnel elle se traduit par l'acquis et la transposition des particularités, leur intégration dans l'espace donné et le mélange de tous les éléments qui se trouvent à la base de la réalisation des arts libéraux. Egalement, cette démarche artistique a impliqué une activité constante de documentation, d'une telle manière qu'il peut être intégré dans l'espace culturel visuel artistique régionale, nationale et œcuménique.

Dans le développement et réalisation de ces *images iconiques* je me suis habitué avec quelques étapes de travail comme : l'analyse des icônes-modèles de différents siècles et écoles avec le but de sélectionner les plus adéquates variantes pour une représentation inédite, dans une manière personnelle.

En plus, la préparation des supports en bois et la détermination d'une structure compositionnelle unitaire par le dessin, les procédés techniques et picturales, coloris et la finalité entière par le vernissage et intégration des icônes dans un cadre en bois sculpté avec des thèmes symboliques (croix grecque= symbole de Christ, fleur= Eden, corde entrelacée = le chemin de notre vie dès la naissance jusqu'à la mort) présentent un échantillon typique des particularités stylistiques que j'ai réunies dans un ensemble harmonieux du point de vue chromatique et compositionnel.

Ce registre confirme la création d'une impression d'intimité esthétique capable de particulariser un cadre iconographique byzantin ou coexistent des éléments distincts caractéristiques au XIIIème siècle (le fond des icônes, la présence de l'or dans les halos, ornements, la richesse chromatique et distincte l'icône de Christ), XIVème siècle (l'icône

de la Vierge et de l'Annonciation), XVème siècle (l'icône du Saint Hiérarque Nicolas), XVème siècle (Saints Hiérarques sur les Portes Impériales) et XVIIème siècle (les Saints Archanges sur les Portes Diaconales) .

L'originalité iconographique et stylistique présente ici dénote des réminiscences de l'art Paléologue (XIIIème siècle) quand la personnalité des artistes se manifestait et se développaient, ce qui a promu la liberté créatrice. Ainsi, et dans ce contexte, on peut observer une gamme chromatique enrichies avec des nuance de vert, jaune-sulfureux, rouge-strident, bleu-gri assez froid, mais aussi des tonalités plate, lumineuses, intenses et vives.

On peut aussi remarquer, sous une vision ascète des figures humaines, l'élongation des proportions, la sinuosité de la ligne, la verticalité des silhouettes, la simplicité et la sobriété des faces, une grâce énergique et aérienne, toute mises en valeur par la fluidité du dessin et la vivacité des mouvements indiqués par des lignes claires, qui traversent les figures et qui permettent d'obtenir des effets stylistiques uniques et de créer une impression de somptuosité.

Par conséquent, même si ces dates sont caractéristiques et présentes dans la zone de la peinture byzantine, cet ensemble iconographique est une contribution personnelle qui exprime une autre vision du concept chromatique et esthétique dans la peinture de l'iconostase.

Les éléments de nature chromatique, considérés parfois d'être des nuances trop diverses pour l'iconographie, mais qui sont rencontrées dès premiers siècles de l'art byzantine, ont été réintégrés, interprétés et élaborés par moi au but de conférer une forme provocatrice a une idée particulière.

En conclusion, par l'intermède de ce travail pratique j'ai suivi un point essentiel, celui d'obtenir de la performance pratique mais aussi de défier certains aspects regardant les *connotations et le symbolisme des couleurs, l'esthétique et la liberté* de l'acte artistique pour l'iconographie de l'iconostase contemporaine.

Mots-clés - iconoastas, l'évolution, l'iconographie, la peinture, la couleur, symbole, l'esthétique, la conception, prototype, la couleur, la beauté, la créativité, la continuité, des images, des canons, de style, de l'harmonie, de la tradition

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
CHAPITRE I	
L'ICONOSTASE COMME PARTIE INTEGRANTE DU CULTE ORTHODOXE – ASPECTS HISTORIOGRAPHIQUES	5
1.1.La genèse l'iconostase	5
1.2. L'évolution de l'iconostase dans les Balkans, espace extrabyzantin	11
1.3. L'iconostase, partie intégrante du lieu de culte	14
CHAPITRE II	
L'EXPRESSIVITE ESTHETIQUE DANS LA CHROMATIQUE DE L'ICONOSTASE	22
2.1 Expressivité esthétique de l'iconostase	22
2.2 La beauté du visage	25
2.3 L'icône - création esthétique	29
CHAPITRE III	
LA FONCTION SYMBOLIQUE ET LA CHROMATIQUE DE L'ICONOSTASE	33
3.1. Fonction symbolique	33
3.2. La chromatique de l'iconostase	37
3.3. La couleur – présence symbolique et esthétique	40
CHAPITRE IV	
CONTINUTE ET LIBERTE CREATRICE DANS L'ART DE L'ICONOSTASE	50
4.1.Repères canoniques iconographiques	58
4. 2. Normes techniques de l'iconographie	64
4. 3. La liberté de l'iconographe	73
4. 4. Ensemble compositionnel de l'iconostase	76
CONCLUSIONS	81
ETUDE DE CAS– L'icône de Saint Nicolas (sec. al XV-lea)	90
TRAVAIL PRATIQUE: Module iconostase – premier registre (présentation) ...	100
ANNEXES	147
GLOSSAIRE	178
LISTE D'ABREVIATIONS	182

BIBLIOGRAPHY.....	183
DECLARATION.....	194
CURRICULUM VITAE	195
RÉSUMÉ	198
MOTS-CLÉS	216