

INTRODUCTION

Ce volume rassemble les travaux d'un colloque tenu en octobre 2009 sous les auspices de deux institutions genevoises, le Musée d'art et d'histoire et l'Université de Genève. L'ombre de Jean Calvin a veillé, sans doute, au choix du thème, mais celui-ci s'est principalement inspiré de l'intérêt commun porté par les organisateurs aux églises byzantines de l'île égéenne de Naxos, et surtout à celles dont la couche primitive de peinture sur les murs intérieurs est entièrement aniconique, c'est-à-dire montrant une absence complète des images de saintes figures qui font normalement la gloire et la sacralité des sanctuaires orthodoxes. Au centre de cet intérêt se trouve le projet de restauration de l'église au décor aniconique la plus connue, celle de Hagia Kyriaki près du village d'Apeiranthos¹. Les figures d'oiseaux cravatés et d'arbres fruitiers qui ornent les murs de cette église, jointes aux motifs géométriques et végétaux qui couvrent l'intérieur de quelques églises voisines, constituent une concentration géographique d'aniconisme religieux qui est exceptionnelle. Elle demande une explication et une datation. Pour les historiens de l'art du XX^e siècle, l'appartenance de ces peintures à l'iconoclasme byzantin du VIII^e-IX^e siècle n'était que trop évidente. Au début du XXI^e siècle, cependant, l'intention iconoclaste des programmes naxiotes a été remise en cause par Leslie Brubaker, qui signale que leurs motifs aniconiques se retrouvent ailleurs à une époque plus tardive². Il a donc semblé utile d'approfondir et d'élargir la question, en appelant une discussion sur quatre chapitres : le contexte archéologique des peintures aniconiques à Naxos, l'idéologie de l'iconoclasme byzantin, l'usage de motifs aniconiques dans d'autres contextes byzantins et la pratique de l'aniconisme en dehors de Byzance. Deux études traitent de l'archéologie des églises de Naxos en général : Charalambos Pennas dresse le bilan des peintures aniconiques découvertes jusqu'à aujourd'hui et esquisse leur contexte historique, tandis que James Crow analyse la typologie et la chronologie des églises en relation avec les dernières données sur les habitations qu'elles desservaient. La signification des principaux motifs aniconiques des églises d'Agia Kyriaki et Agios Ioannis d'Adisarou est analysée par Marielle Martiniani-Reber, qui signale les analogies avec les tissus et les sculptures du VII^e-IX^e siècle, aussi bien qu'avec le décor favorisé par les empereurs iconoclastes.

Tournant le regard vers la frontière orientale de Byzance, Catherine Jolivet-Lévy et Maria Xenaki font des sondages dans la riche tradition de décor aniconique qui orne les églises rupestres de la Cappadoce. Nicole Thierry, spécialiste elle aussi de la peinture cappadocienne, porte son attention ici sur un monument encore plus frontalier, l'église rupestre d'Al Oda en Isaurie, et souligne l'inspiration iconoclaste du décor, dominé par des croix multiples. Christodoulos Hadjichristodoulou apporte les données sur les églises au décor aniconique de l'île de Chypre, longtemps divisée entre chrétiens et musulmans. Les contributions de Henry

¹ Issu des associations gréco-suisse de Genève et Lausanne, ce projet a été animé par l'Association *Hagia Kyriaki, Naxos*.

² BRUBAKER/HALDON 2001, pp. 25-28.

Maguire et de Ioanna Rapti passent la frontière pour examiner la relation complexe entre icônes et aniconisme dans l'art religieux de deux chrétientés orientales : celle des Melkites de Syrie et de Jordanie, où les mosaïques de pavement de certaines églises témoignent d'une intervention contre les images au VIII^e siècle; et celle de l'Église arménienne, qui admettait les icônes sans les mettre en exergue et les privilégier aux dépens des autres motifs traditionnels.

Deux intervenants au colloque de Genève ont traité du sujet, capital pour la compréhension de l'aniconisme chrétien à Byzance, de l'attitude des autres grands monothéismes envers les images. Christoph Uehlinger et Silvia Naef ont montré qu'il faut beaucoup nuancer l'idée conventionnelle d'un refus net de l'image, tant chez les juifs que chez les musulmans. La communication de M. Uehlinger sur le judaïsme, dont les travaux ont été publiés dans d'autres contextes, n'a malheureusement pas pu être incluse dans le présent volume, mais celle de Mme Naef y figure comme référence à l'arrière-plan islamique de l'idéologie iconoclaste.

Le sujet de l'idéologie iconoclaste a été abordé de plusieurs manières. Marie-France Auzépy reprend et développe ses thèses déjà connues concernant la religion des iconoclastes. Elle soutient qu'ils auraient conservé du premier christianisme une conception imagée du sacré, dont ils auraient créé une sorte d'iconographie aniconique, comprenant les symboles de la Croix, de l'Eucharistie et de la Trinité ; le commentaire liturgique appelé *Histoire ecclésiastique*, et attribué au patriarche Germain I^{er}, serait l'expression verbale de cet imaginaire, alors que son expression visuelle, comportant même des figures d'anges, aurait été réalisée dans les mosaïques du *bèma* de l'église de la Dormition à Nicée, détruite en 1922. Cette idée d'un programme iconoclaste de représentation symbolique trouve un écho dans la contribution de Paul Magdalino, qui tente de reconstruire la pensée théologique mal connue du patriarche Jean VI le Grammairien, dernier patriarche iconoclaste et idéologue de l'iconoclasme par excellence, après l'empereur Constantin V. En soulignant le conservatisme de l'idéologie iconoclaste, les deux auteurs sont rejoints par Matteo Campagnolo, dans son examen de l'évolution de la monnaie, porteuse par excellence de l'idéologie impériale ; il montre que la seule vraie innovation, depuis Constantin le Grand, dans la longue histoire du monnayage impérial fut l'initiative de Justinien II (685-695, 705-711) d'introduire l'icône du Christ sur le revers du *nomisma*. Comment s'explique-t-il, alors, que ce furent les partisans des icônes, à partir du deuxième concile de Nicée (787), qui se posaient, et finirent par s'imposer, en vrais conservateurs de la tradition chrétienne ? Selon Michael Featherstone, ce fut parce qu'ils se voulaient représentants des vieilles familles constantinopolitaines, héritiers de la culture authentique de l'Église et de l'État, et donc imbus du véritable culte orthodoxe, à l'opposé des intrus anatoliens et ignorants qu'étaient les empereurs iconoclastes. Il semble en effet que l'iconodoulie agressive qui s'est imposée à Constantinople, avec l'appui vigoureux de l'Église romaine, ne trouva qu'un faible accueil auprès de la chrétienté plus large, ni chez les Francs, qui ont carrément rejeté les décrets de Nicée II, ni chez les chrétiens d'Orient, si bien que le concile, pour se faire œcuménique, a dû inventer la présence d'émissaires des patriarchats orientaux.

Il y avait certes des iconodoules convaincus parmi les Melkites de Syrie et de Palestine, mais les patriarches orientaux eux-mêmes étaient plutôt tièdes, à en juger par le peu de réponse qu'ils donnèrent à Théodore le Studite quand il sollicita leur secours contre les

« brûleurs d'icônes ». Juan Signes Codoñer le montre bien dans son article : ce ne fut qu'après le Triomphe de l'Orthodoxie que le patriarcat de Jérusalem chercha des contacts avec les Orthodoxes de Constantinople, et les missions palestiniennes qui seraient venues avant cette date pour protester contre l'iconoclasme étaient soit une invention de la propagande iconodoule, soit d'initiative privée.

Le tour d'horizon de l'idéologie iconoclaste se complète par deux contributions qui portent l'examen du refus des images hors de la période de l'iconoclasme. Dans son article sur *l'imitatio diabolica*, Philippe Borgeaud remonte, en passant par Lactance et sa dénonciation de l'idolâtrie païenne, aux origines, tant mythiques que philosophiques, de la méfiance envers les images de culte : la notion de l'image sacrée comme une imitation factice du vrai objet de culte, comme un faussement de l'acte de création. Maria Campagnolo se reporte aux contentieux qui ont troublé l'Église byzantine en évoquant l'iconoclasme plus de deux siècles après la liquidation de ce dernier : elle attire l'attention sur le cas curieux de quatre personnes de la haute société de l'époque des Comnènes qui ont explicitement exclu les « images saintes » de leurs sceaux « par réserve religieuse ». L'auteur en propose une explication fort ingénieuse.

La liquidation de l'iconoclasme en 843 ayant été proclamée comme le Triomphe de l'Orthodoxie, l'Orthodoxie s'est identifiée désormais avec l'imposition de l'icône, au point de faire de l'iconoclasme le signifiant de toute hérésie, autrement dit de toute tendance religieuse par laquelle l'Église byzantine se sentait lésée. Au crépuscule de Byzance et au lendemain de sa chute, l'intégrité de l'Orthodoxie était compromise surtout par les tentatives de conciliation avec l'Église de Rome – cette Église qui avait naguère tant soutenu la restauration des icônes à Constantinople, mais qui était perçue maintenant comme « l'autre » et l'intruse. Les icônes de l'Orthodoxie, qui sont apparues aux XV^e et XVI^e siècles, dépeignant l'icône de la Vierge accompagnée des saints héros du « Triomphe » de 843, ont donc été interprétées comme le manifeste de ceux qui s'opposaient à l'Union des Églises. Dans sa contribution à ce volume, Nano Chatzidakis soutient que cette iconographie a été conçue en Crète sous la domination vénitienne, alors que d'autres avaient plaidé pour une origine constantino-politaine ; mais quelle que soit sa terre d'origine, ce phénomène remarquable, d'une icône qui iconise le culte de l'icône, n'est pas sans intérêt pour l'étude du phénomène contraire. Si elle pousse l'iconicité à l'extrême, elle montre par là l'ampleur du terrain ouvert à l'aniconisme.

Les résultats de ces travaux ne sont pas négligeables. La question qui lança le colloque a pleinement trouvé sa réponse : les peintures aniconiques des églises byzantines de Naxos se laissent dater aux VIII^e-IX^e siècles, et leurs motifs sont conformes à la religion des empereurs iconoclastes. D'autre part, le tableau global s'avère encore plus nuancé que l'on avait cru au départ : en Cappadoce, en Arménie et en Syrie-Palestine, l'aniconisme religieux ne se réduit pas à l'iconoclasme. L'aniconisme englobe en effet plusieurs manières d'aménager l'image, dont celle appliquée par les iconoclastes byzantins n'est qu'une seule, ni la plus radicale. La contribution de ce volume est de montrer le potentiel de l'aniconisme comme conception herméneutique et de permettre une définition du terme.

L'aniconisme est par définition religieux. Il n'est pas défini par la simple absence de l'image, ni même de l'icône, si celle-ci ne s'impose pas comme objet de culte ou comme point-clé de la sacralité du lieu. Ainsi, on peut caractériser la Sainte-Sophie de Justinien comme

aniconique, dans la mesure où les images des personnes sacrées figurant à l'intérieur étaient de taille modeste et se situaient à un niveau très bas de l'édifice, ne s'offrant pas pour autant à la vénération des fidèles : il s'agit des portraits en médaillon des apôtres sur l'architrave de l'iconostase, et les figures du Christ et la Vierge sur la nappe de l'autel, visibles au seul clergé. On peut se demander si les mosaïques de Ravenne, même celles de San Vitale, ne tendent pas vers l'aniconisme dans l'ensemble, par leur fort élément narratif et la représentation abondante de la nature. L'aniconisme est plutôt l'exclusion de l'image qui est susceptible d'être transformée en icône, c'est-à-dire, qui puisse être considérée comme plus sacrée que n'importe quelle autre image, soit parce qu'elle assume le rôle de ce qu'elle représente, soit parce qu'elle érige ce qu'elle représente en objet de vénération. Il s'agit donc d'exclure toute transformation d'image qui touche à l'unité et à l'immatérialité de la conception monothéiste du divin. Dans ce sens, l'aniconisme des trois religions monothéistes reste au fond une réaction à l'idolâtrie et au polythéisme païen, même si le paganisme n'a plus d'actualité ni pour les juifs ni pour les chrétiens au moment de la naissance de l'islam. Le souci commun était d'assurer la transcendance et l'unicité du Dieu-Créateur, en excluant toute dévotion qui risquait de le confondre avec sa créature, ou, pire, de confondre l'être que Dieu a créé et animé par son souffle avec le simulacre trompeur fabriqué par la main de l'artiste, à la manière des fantaisies que le diable et les démons font apparaître. Ici, il faut noter comment la Définition du concile iconoclaste de 754 se rapproche de quelques *hadiths* par la violence avec laquelle elle dénonce la folle présomption du peintre, « dessinateur d'ombre sinistre », qui, pour un gain misérable, ose tenter l'impossible et fabrique une image qu'il appelle le Christ. Comme on a souvent remarqué, il ne s'agit nullement d'une condamnation de tout art ni de tout image, mais de condamner la matérialisation de ce qui est trop sacré pour être rendu visible.

Il est bien évident qu'aucun monothéisme n'a complètement évité de sacraliser l'objet matériel ni de concrétiser la vision du sacré. À la différence du judaïsme et de l'islam, le christianisme, suivant sa théologie de l'Incarnation, a centré cette matérialité sur l'image de l'homme, d'où Byzance, la partie de la chrétienté la plus engagée dans la lutte avec les autres religions, a développé la pratique et, finalement, la théorie de l'icône, non sans se rendre compte que celle-ci servait à distinguer encore plus nettement les chrétiens orthodoxes des juifs et des musulmans. Mais la théorie est née de la réaction contre une opposition interne à la pratique : opposition que nous avons l'habitude d'appeler iconoclasme, ou iconomachie, mais qui a commencé comme la défense de l'aniconisme traditionnel contre une innovation qui l'a déséquilibré en brouillant la distinction entre le créateur et la créature, entre l'imitation et l'original, entre présence spirituelle et présence physique. Que cet aniconisme traditionnel admettait aussi la représentation des saints, c'est ce qui ressort clairement des débuts de la politique religieuse de Léon III. Dans sa lettre au calife Umar II, l'empereur affirme que les chrétiens n'accordent pas aux images la même vénération qu'à la Croix, mais ils conservent quand même les portraits des apôtres qui ont été transmis depuis leur vivant. Quelques années après, l'empereur donne à cette distinction une expression visuelle. Il dresse devant le palais un tableau figurant les apôtres et les prophètes tenant des rouleaux avec des citations bibliques et incitant à la vénération de la Croix qui occupe la place d'honneur dans la composition. Il est clair que dans cette composition, s'il y a une

« icône », c'est l'image de la croix, tandis que les représentations des saintes personnes ont une fonction parfaitement aniconique³.

L'aniconisme, en effet, n'est pas qu'exclusion et absence. Il est aussi inclusion et présence. Il est un mode de représentation inclusif de tout ce qui symbolise le sacré ou qui raconte l'histoire du salut. Il peut inclure des images anthropomorphiques et zoomorphiques, pourvu que celles-ci restent au niveau symbolique et narratif, comme c'est généralement le cas dans le monde chrétien à l'est et à l'ouest de Byzance. Ceci dit, les images des personnes et des animaux se prêtaient toujours à une perception plus ambiguë, ce qui a amené leur exclusion totale de l'espace sacré islamique et provoqué la réaction iconoclaste à Byzance qui a banni des églises les portraits du Christ, de la Vierge, et des saints. Mais l'iconoclasme a gardé les images symboliques des animaux, comme l'église d'Agia Kyriaki le montre ; il se peut qu'il ait même gardé aussi les images des anges, si l'interprétation de Marie-France Auzépy de l'église perdue de la Koimèsis à Nicée est juste. De toute façon, on ne doit pas sous-estimer la richesse du vocabulaire symbolique dont l'art byzantin disposait, ni de sa capacité de rendre l'icône aniconique, de la même manière qu'il savait éviter la confusion entre l'icône et l'idole. L'art iconoclaste reste encore à découvrir.

Paul Magdalino