



HAL
open science

Nikola Saric, un iconographe transgressif?

Jean-Marc Nemer

► **To cite this version:**

Jean-Marc Nemer. Nikola Saric, un iconographe transgressif?. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01457547

HAL Id: dumas-01457547

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01457547>

Submitted on 6 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I – Panthéon Sorbonne

UFR 04 – Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Mémoire de Master 2 Recherche - Etudes Culturelles

Présenté par

Jean-Marc Nemer

Nikola Saric, un iconographe transgressif ?

2015 - 2016

Sous la direction de

Christophe GENIN

Table des matières

I. Introduction.....	1
A. La découverte d'une œuvre.....	1
B. La rencontre avec l'artiste	2
C. Le pourquoi de l'exposition.....	2
D. La réception de l'exposition.....	3
D.1 La réception du public.....	3
D.2. Notre réception.....	3
E. Objet de notre étude.....	4
E.1 Nikola Saric et les contraintes de l'art sacré.....	4
E.2 L'expression esthétique de Nikola Saric.....	4
E.3.Plan.....	5
II. Première Partie : Thème et esthétique de l'exposition.....	6
A. Les « Témoins », centre de l'expositions.....	6
B. Esthétique de l'art iconographique de Nikola Saric.....	9
B.1. Les formes.....	9
B.1.1. Une nouvelle expression figurative.....	9
B.1.2. La toile et le contour.....	10
B.2. Eléments graphiques.....	11
B.2.1. La double auréole et la Main de Dieu.....	11
B.2.2. Les personnages.....	12
a. Le corps.....	12
b. La tête et le visage.....	13
B.2.3. Les vêtements.....	14
B.2.4. Les Animaux.....	14
B.2.5. Les éléments naturels	15
B.2.6. Le titre de l'icône.....	15
B.3- Les couleurs.....	17
B3.1. Le choix des couleurs par l'artiste.....	17
B.3.2. Le langage de la couleur.....	18
B.3.3. Une théorie de la couleur.....	18

B.3.4. Un jeu de contraste multiple.....	19
a. Le contraste chaud – froid.....	19
b. Le contraste de couleur en soi.....	20
c. Le contraste simultané.....	20
d. Le contraste de quantité.....	21
B.3.5. Les symboles significatifs.....	21
a. Les deux auréoles.....	21
b. Le Christ en Gloire.....	21
B3.6. La technique de l'artiste.....	22

III. Deuxième Partie : Description esthétique et analytique des icônes des Témoins..... 24

A. Saint Jean Chrysostome.....	25
A.1. Iconographie.....	25
A.2. Biographie.....	25
A.3. Description.....	26
A.4. Interprétation.....	26
a. Le saint.....	26
b. Herméneutique.....	27
c. La fonction des couleurs.....	28
B. Saint Jean Damascène.....	29
B.1. Iconographie.....	29
B.2. Biographie et légende.....	29
B.3. Description.....	39
B.4. Interprétation.....	30
a. Historique.....	30
b. Herméneutique.....	31
c. La fonction des couleurs.....	31
C. Saint Antoine le Grand.....	32
C.1. Iconographie.....	32
C2. Biographie et légende.....	32
C.3. Description.....	32
C.4. Interprétation.....	33
a. Herméneutique.....	33
b. Le bestiaire.....	34
b.1. Le dragon.....	34

b.2. Les oiseaux.....	34
b.3. Le serpent.....	34
b.4. La femme.....	34
b.5. Le garçon.....	35
b.6. Le satyre, image de Pan.....	35
b.7. Le griffon.....	35
b.8. Le centaure « lamassus ».....	35
D. Saint Georges.....	37
D.1. Iconographie.....	37
D.2. Biographie et légende	37
D.3. Description.....	37
D.4. Interprétation.....	38
a. Comparaison avec les icônes précédentes.....	38
b. Composition de ce tableau.....	39
E. Saint Ignace d'Antioche.....	40
E.1. Iconographie.....	40
E.2. Biographie et légende.....	40
E.3. Description.....	40
E.4. Interprétation.....	41
a. Herméneutique des formes.....	41
b. Fidélité esthétique chez Saric.....	42
c. La fonction des couleurs.....	42
F. Saint Etienne.....	43
F.1. Iconographie	43
F.2. Biographie.....	43
F.3. Description.....	43
F.4. Interprétation.....	44
G. Lazare de Béthanie.....	46
G.1. Iconographie.....	46
G.2. Biographie.....	46
G.3. Description.....	46
G.4. Interprétation.....	47
a. Herméneutique.....	47
b. Absence significative du Christ.....	48
H. Saint Paul.....	49

H.1. Iconographie	49
H.2. Biographie.....	49
H.3. Description.....	;... 49
H.4. Interprétation.....	;... 50
a. Interprétation immédiate.....	;..... 51
b. Sémiologie et interprétation dynamique.....	51
c. Interprétation finale du signe.....	52
I. Saint Pierre.....	53
I.1. Iconographie.....	53
I.2. Biographie.....	53
I.3. Description.....	53
I.4. Interprétation.....	54
a. Une interprétation affective.....	54
b. Un interprétant énergétique.....	54
c. Une interprétation logique du signe.....	55
J. Sainte Marie Madeleine.....	56
J.1. Iconographie.....	56
J.2. Biographie.....	56
J.3. Description.....	56
J.4. Interprétation.....	57
K. Sainte Jean le Théologien.....	59
K.1. Iconographie.....	59
K.2. Biographie.....	59
K.3. Description.....	59
K.4. Interprétation.....	60
a. La grotte.....	60
b. La révélation.....	60
c. Le message de Nikola Saric.....	61
L. Marie, Mère De Dieu.....	63
L.1. Iconographie.....	63
L.2. Biographie.....	63
L.3. Description.....	63
L.4. Interprétation.....	64
a. Commentaire liturgique.....	64
b. La « Vierge de Miséricorde », thème cistercien allemand.....	65

c. Vision de l'artiste.....	65
M. Le Christ en Gloire.....	67
M.1. Iconographie	67
M.2. Biographie.....	67
M.3. Description.....	67
M.4. Interprétation.....	67
a. Image du Christ.....	67
b. Herméneutique de Nikola Sarić.....	68
Troisième partie : Lecture critique du Cycle des Témoins de la Nouvelle Alliance.....	70
A. L'image religieuse.....	70
B. Modèle littéraire.....	71
B.1. Narration esthétique et cognitive.....	72
B.2. Orientation de la tête et des pieds des Témoins.....	73
C. L'herméneutique théologique.....	73
C.1. La Main de Dieu, une allusion à la présence de la Trinité.....	73
C.2. Le Christ.....	75
C.3. L'humanité.....	76
C.3.1. L'Humanité en marche vers Dieu.....	76
C.3.2. L'humanité refusant Dieu, le pouvoir, l'argent, les tentations.....	76
D. Critique esthétique.....	77
D.1 Le matériel utilisé, une nouvelle expression plastique ?.....	77
D.2. La forme.....	77
V. Conclusion.....	79
A. Qu'en est-il de l'émancipation artistique de Nikola Sarić?.....	79
A.1. Réflexion sur les formes.....	79
A.2 Les couleurs.....	80
A.3. Le Support.....	80
A.4. L'emprunt à l'art occidentale.....	80
B. Les interprétations religieuses de Nikola Sarić sont-elles conformes à la foi orthodoxe ?...	81

Bibliographie.....	83
Table des illustrations.....	85
Lexique.....	87
Annexe I.....	90
Annexe II.....	93
Annexe III.....	95
Annexe IV.....	101
Annexe V.....	110

I. Introduction

A. La découverte d'une œuvre

En octobre 2015, un iconographe jusqu'alors peu connu dévoile sur sa page facebook une icône représentant vingt Egyptiens et un Soudanais décapités en Libye le 15 février 2015 par les partisans d'un groupuscule islamique. Cet évènement émut la communauté internationale.

D'une rare puissance émotionnelle l'icône de Nikoal Sarić attira l'attention. Elle montre vingt bourreaux habillés de noir, cagoulés, dont quatre tiennent un coutelas à la main. Ces bourreaux se préparent à passer à l'action, en agrippant les têtes de leurs prisonniers, dont le regard confiant, renforcé par la position perpendiculaire de la tête, est dirigé vers le Christ en gloire qui, bras ouverts,



les accueille. Alors que tous sont agenouillés sur un lit de sang dans l'attente du supplice, le vingt et unième fait face au spectateur pour symboliser la fermeté du croyant au moment même du martyre.

Tout dans cette icône attire l'attention : la cruauté du massacre rendue par la brutalité stylisée des bourreaux, l'abandon de chaque martyr face à la mort, le salut manifesté par l'accueil du Christ et l'opposition entre les couleurs, le noir et le gris symboles de la tragédie et le rouge orange, signe de l'humiliation pour les prisonniers qui devient à travers le martyre couleur d'espérance.

En effet, immédiatement après la tuerie, un Copte¹ vivant aux Etats-Unis créa une toile numérique, représentant vingt et une personnes, le visage tourné vers le Christ, portant l'étole rouge des martyrs et destinés à recevoir de la main des anges la couronne symbolisant chez les Coptes l'élection du croyant comme fils de Dieu. Sous le coup de l'émotion, l'Eglise copte accepte comme elle le souhaite sa communauté cette vision des martyrs proclamés saints. Pour favoriser la vénération des croyants, l'image numérique est tolérée, quoique la création de cette icône est totalement étrangère à la tradition technique.

A Berlin, la communauté copte montre son acceptation de l'icône de Nikola Sarić, en la faisant accrocher dans l'église au cours d'une célébration solennelle. Cette démarche traduit une

¹ Tony Rezk (Annexe II)

transgression positive commencée avec l'icône numérique. Avec Nikola Sarić, on est en présence d'un créateur qui s'émancipe des règles traditionnelles imposées aux peintres d'icônes.

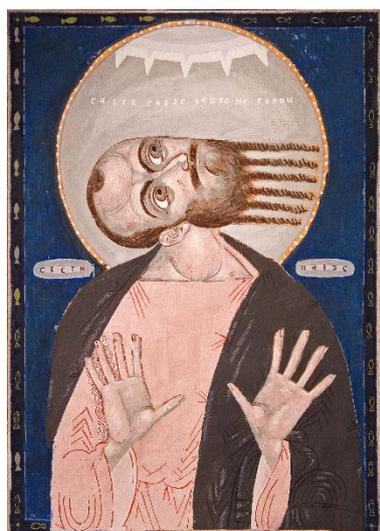
Ainsi une question commence à se poser. Si la société actuelle se donne aux réseaux sociaux, les Eglises orthodoxes assez traditionnelles se verront-elles obligées d'accepter que la modernité artistique vienne ébranler des principes iconographiques jugés immuables.

B. La rencontre avec l'artiste

Le 21 octobre 2015, nous contactons l'artiste via Facebook. Rapidement la confiance s'est établie. Nikola Sarić me fit parvenir dans un premier temps une copie numérique de cette icône puis il m'envoya une reproduction photographique. Au fur et à mesure des discussions que nous eûmes, j'ai appris qu'il était en train de préparer pour une exposition un cycle d'icônes et qu'il recherchait un titre à donner à celle-ci. Un ami lui suggéra celui de « Témoins ». Par la suite nos contacts se sont renforcés et nous avons accompagné la préparation de cette exposition. Fin mars 2016 nous nous rendions à Hanovre, sa ville de résidence. Pendant plusieurs jours nous avons collaboré à organiser le vernissage et la distribution du catalogue. Nikola Sarić s'est montré intéressé par le soutien apporté par un étudiant de la Sorbonne. Cet intérêt va l'amener à se confier davantage : nous avons pu assister à son travail créatif en atelier où il nous expliquait sa technique et sa vision à la fois religieuse et multiculturelle.

C. Le pourquoi de l'exposition

« Zeugen », « Témoins » est la troisième exposition de Nikola Sarić, la deuxième organisée à Hanovre depuis son arrivée en Allemagne en 2011. Elle marque un tournant dans sa carrière. Son



style est déjà bien affirmé. Il s'est libéré de l'enseignement académique acquis pendant ses études de l'art de l'icône à « l'Académie d'art sacré orthodoxe de Belgrade ». L'influence iconographique de ses anciens professeurs se manifeste à travers les thèmes choisis et spécialement par le choix de coucher la tête des « Témoins » de sorte qu'elle soit perpendiculaire au corps. Il doit cette dernière expression à un professeur de cette Académie, Todor Mitrovic², qui a peint plusieurs tableaux dont ceux de saint Paul.

Cet Universitaire insiste sur « le dialogue entre l'art contemporain et l'art ecclésial. Il pense que la question ne doit pas être posée au niveau de la créativité artistique mais se référer à la théologie. Le Christ est venu sauvé tous les hommes,

² Annexe IV, p. 101.

pas seulement la communauté des croyants »³. Nikola Sarić adhère à cette interprétation et la complète par une vision interculturelle. En effet, en Allemagne, il ne cesse de côtoyer différents groupes artistiques et intellectuels, qu'ils soient représentatifs des milieux protestants, catholiques, orthodoxes ou de la diversité.

Nikola Sarić est particulièrement soutenu par la communauté luthérienne de Hanovre dont l'un des pasteurs⁴, très actif dans le monde de la diversité, appuie ses démarches et ses activités artistiques afin de promouvoir sa notoriété en l'Allemagne. Ce soutien explique le choix du lieu d'exposition : le « Kloster Mariensee », monastère luthérien de femmes près de Hanovre dont le cloître est un lieu culturel actif. De plus en fixant le vernissage de cette manifestation durant le Temps pascal (le lundi de Pâques 2016), il insère cette exposition à caractère religieux orthodoxe dans un contexte réformé signe de son ancrage dans une perspective multiculturelle.

Dix mois avaient été suffisants pour monter cette exposition autour de vingt-cinq tableaux d'égale mesure (1M x 70 cm). Autour du Christ en gloire sont rassemblés vingt-quatre témoins de la Révélation biblique : douze figures de l'Ancienne Alliance et douze saints de la Nouvelle Alliance.

D. La réception de l'exposition

D.1 La réception du public

Cette exposition suscita l'enthousiasme d'un public diversifié. Plus de cent personnes assistèrent au vernissage présenté par le pasteur luthérien Dietmar Dohrmann. Devant ces œuvres s'exprimèrent leurs premières impressions : les réformés firent un accueil très favorable ; les catholiques, plus dubitatifs, étaient mitigés. L'absence d'orthodoxes est significative : on peut y voir : l'incompréhension devant la technique artistique de Nikola Sarić et peut être une méfiance devant sa thématique esthétique.



Deux éléments ont surtout attiré l'attention et provoqué des commentaires élogieux : les deux auréoles entrelacées qui apparaissent comme une originalité et la tête des Témoins dans cette position perpendiculaire.

D.2. Notre réception

Nous avons apprécié l'ordre d'exposition des icônes, qui s'est magnifiquement intégré au cloître, car se dégageait une atmosphère apaisante. Oriental d'origine, nous avons saisi facilement plusieurs

³ <http://www.orthodoxartsjournal.org/interview-with-todor-mitrovic/>. Consulté le 18 août 2016.

⁴ Pasteur luthérien, Dietmar Dohrmann est le responsable de la paroisse Gartenkirche St. Marien à Hanovre.

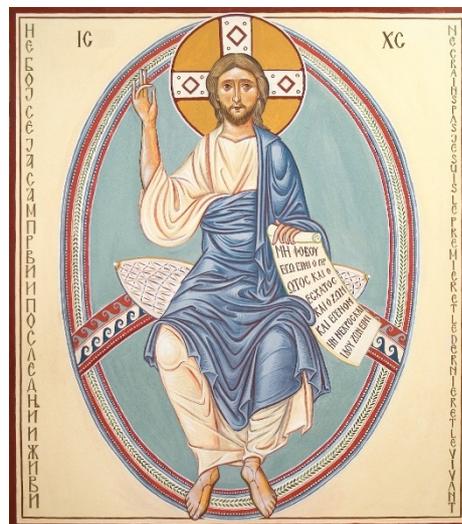
thématiques traitées par l'artiste, car nous connaissons la culture orthodoxe, sa théologie, sa spiritualité, son histoire et son art. Cette approche particulière nous permet de nous poser plusieurs questions, notamment sur la Main de Dieu, la position des têtes, l'utilisation des Mythes, la composition des formes et l'utilisation des couleurs. La force de cette exposition est de nous laisser dans une incertitude. Il est parfois difficile de contempler ces icônes avec un regard uniquement religieux, car aujourd'hui nous sommes tellement détachés d'une spiritualité mythologisée que ces thèmes anciens non actualisés nous deviennent étrangers.

E. Objet de notre étude

Face à ces œuvres de Nikola Sarić dont la nouveauté artistique se montre dans l'usage du médium et de la forme et dont la fidélité à la tradition orthodoxe demeure ancienne à travers son expression, nous allons tenter de les analyser esthétiquement, herméneutiquement, sémiotiquement et culturellement. En effet, dans l'art sacré, une création libre de tout soutien institutionnel a toujours posé problème. Car si l'icône des « martyrs de Lybie » est reconnue, les icônes du cycle des Témoins suscitent des interrogations et semblent difficilement acceptables.

E.1 Nikola Sarić et les contraintes de l'art sacré

L'art sacré de nos jours paraît libéré des contraintes d'autrefois. Cependant il est toujours soumis à des contraintes institutionnelles. Dans le cadre de l'Eglise orthodoxe, dont Nikola est membre, l'institution respecte une tradition séculaire soumise à des coutumes d'usages et à des modèles auxquels il faut se conformer. Ainsi, l'artiste en dépit de son génie reste dépendant de l'institution. Nikola Sarić œuvre seul ; il a déjà réussi à imposer son art grâce à sa créativité qui a suscité en raison du contexte actuel difficile entre l'Occident et l'Orient une émotion affective générale. Certes, avec l'œuvre des « Martyrs en Lybie » il a reçu une certaine légitimité auprès des Coptes. Mais il n'en est pas de même pour toute son œuvre et pour l'instant il n'y a pas encore de jugement orthodoxe officiel pour le cycle des Témoins.



E.2 L'expression esthétique de Nikola Sarić

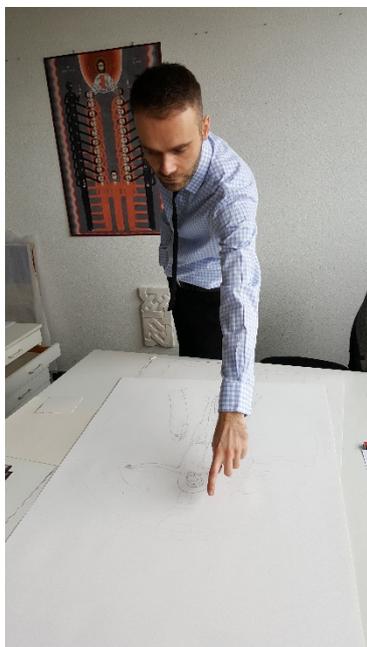
Directement ou indirectement, Nikola Sarić désire être un acteur actif des courants avant-gardistes à travers son esthétique et sa culture.

C'est pourquoi il faut comprendre que l'expression artistique, qui s'enracine dans la culture, puise également dans le génie créatif de l'artiste. Ainsi, on sera à même de comprendre la sociologie esthétique de cet art et de saisir le message théologique pensé par ce dernier.

L'icône est un objet d'art sacré qui ne se comprend que dans l'usage social et religieux suivi par la communauté⁵, qu'il soit liturgique ou privé. C'est par la liturgie que la communauté reçoit l'intelligence des œuvres et peut en faire la lecture. De ce fait, l'icône comme objet acquiert aussi une dimension sociale par l'universalité que les croyants font de sa réception. « Non seulement *l'icône* reflète la personnalité de la personne qu'elle représente, mais elle possède une personnalité propre »⁶. C'est cette personnalité qui appartient en principe à l'imaginaire culturel d'une institution que Nikola Sarić voudrait enrichir en lui apportant les fruits de sa réflexion tant sur les questions esthétiques que théologiques.

Dans toute création d'icône, les formes et les couleurs sont mises au service de l'esthétique mais aussi au service de la théologie. Les fondements de la pensée de Nikola Sarić sont orthodoxes, mais il amène une approche multiculturelle née de son parcours personnel, lui qui est passé d'un monde orthodoxe fermé à une société ouverte.

E.3.Plan



Dans notre étude, nous nous penchons seulement sur les douze icônes du cycle de la Nouvelle Alliance et sur celle du Christ. Notre but premier est de réfléchir sur les principes artistiques que Nikola Sarić, formé à l'Académie d'art sacré de Belgrade⁷, a suivis et dont il s'est émancipé, tant sur le plan des formes que des couleurs.

La deuxième partie est consacrée à ces treize icônes. Chacune est étudiée dans toutes ses acceptions : iconographie, histoire, description et herméneutique.

Au terme de notre travail, notre réflexion se veut thématique et aborde globalement différentes questions telles que le sens de l'image religieuse, la conception narrative des icônes et l'herméneutique.

⁵ GELL, Alfred. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Paris: Les presses du réel (Fabula), 2009. p. 16.

⁶ Ibid. p. 23.

⁷ Academy of Serbian Orthodox Church for Arts and Conservation

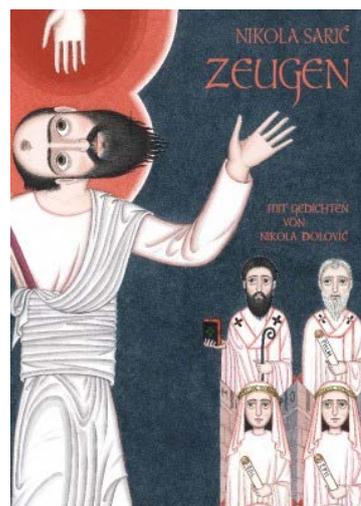
II. Première Partie : Thème et esthétique de l'exposition

Serbe d'origine, né en 1985, Nikola Sarić s'est converti à l'orthodoxie à l'âge de vingt ans. Passionné pour le dessin depuis son enfance, il se formera à « l'Académie d'art sacré de Belgrade » d'où il sortira diplômé en 2014. Sensibilisé à la spiritualité orthodoxe, il n'a cessé de créer une œuvre imprégnée de cette culture chrétienne marquée par la vénération envers Marie et le culte des saints et tournée vers la célébration du Christ en gloire. Son ouverture récente à la diversité culturelle l'a amené depuis quelques années à des audaces tant artistiques que théologiques.

A. : Les « Témoins », centre de l'expositions

Le Titre « Témoins » est tiré du verset 8 du premier chapitre du Livre des Actes des Apôtres : «Mais vous allez recevoir une force quand le Saint-Esprit viendra sur vous ; vous serez alors mes témoins à Jérusalem, dans toute la Judée et la Samarie, et jusqu'aux extrémités de la terre »⁸.

Le Catalogue de l'exposition⁹ est accompagné par des poèmes écrits par le poète serbe Nikola Dolovic. L'objet de notre étude ne prend pas en considération ces textes car pour Nikola Sarić : « Chacun d'entre nous (le poète et lui-même) essaie de dialoguer en représentant son expérience spirituelle personnelle. Il y a un espace pour un vaste récit visuel et poétique. Peintures et poèmes ne sont pas nécessairement liés les uns aux autres : les images ne sont ni une image, ni les textes des versets les décrivant. [...] Poèmes et images sont développés de manière indépendante ».¹⁰



Les Témoins sont des personnages religieux qui rendent témoignages de l'œuvre de Dieu à travers différents thèmes propre à chacun. En décrivant des histoires personnelles, l'artiste montre la communion de l'homme avec Dieu. La sélection des personnages fut spontanée, selon l'affinité (feeling) de Sarić, mais son but premier était de

⁸ Association épiscopale liturgique pour les pays francophones. <http://www.aelf.org/bible-liturgie/Ac/Livre+des+Actes+des+Ap%C3%B4tres>. Consulté le 18 août 2016

⁹ SARIĆ, Nikola. *Zeugen*, mit Gedichten von Nikola Dolovic. Hanovre : Edition à compte d'auteur, 2016.

¹⁰ Ibid, Introduction.

« transmettre la variété de chemins de vie emprunter par ces témoins qui pour ceux de l’Ancienne Alliance¹¹ ont préparé la venue du Christ et pour ceux de la Nouvelle ont cru en Lui »¹².

Ainsi, l’exposition renvoie à un cycle liturgique qui ne respecte pas le déroulement chronologique du calendrier liturgique orthodoxe. Son choix chronologique est autre : le premier tableau est une représentation de saint Jean Chrysostome à qui l’on doit, selon la tradition byzantine, la paternité de la liturgie orthodoxe. Vue comme le Huitième jour de la création, jour de la résurrection du Crucifié. L’exposition se termine par Adam au Jardin d’Eden, comme il est écrit au deuxième récit de la création : « Le Seigneur Dieu planta un jardin en Éden, à l’orient, et y plaça l’homme qu’il avait modelé. (Gn 2 : 08)»¹³.



Nous allons traiter uniquement le Cycle de la Nouvelle Alliance qui se conclut avec l’icône de la Mère de Dieu en Vierge de Miséricorde, intercédant pour l’homme. Cette icône et la première consacrée à Jean Chrysostome sont complémentaires. Notre étude nous conduit à rechercher dans ce cycle les liens qui rattachent ces icônes à la tradition iconographique orthodoxe et à montrer si les innovations apportées par Nikola Sarić peuvent être acceptées iconographiquement et herméneutiquement. Pourrait-on conclure avec cette constatation sommes-nous face à un art religieux transgressif, donc innovateur ?

Le cycle de la Nouvelle Alliance est composé des icônes suivantes :

1. Saint Jean Chrysostome, liturgie du Huitième Jour ;
2. Saint Jean Damascène, le dernier des Père de l’Eglise et défenseur de l’icône ;
3. Saint Antoine le Grand, Initiateur du Monachisme et héraut du combat spirituel ;
4. Saint Georges, figure christique terrassant le Dragon ;
5. Ignace d’Antioche, martyr et fol en Dieu ;
6. Saint Etienne, premier des martyrs ;
7. Lazare de Béthanie, l’ami que Jésus ressuscita ;

¹¹ Les témoins de l’Ancienne Alliance que nous ne traitons pas dans notre étude sont : saint Jean le Baptiste ; Daniel ; Schadrach, Messach et Abed ; Jonas ; Elie ; David ; Moïse ; Joseph ; Abraham ; Noah ; Abel ; Adam.

¹² SARIC, Nikola. *Zeugen*, mit Gedichten von Nikola Dolovic. Hanovre : Edition à compte d’auteur, 2016 : Introduction.

¹³ Gn 2, 8

8. Saint Paul, Apôtres des Gentils ;
9. Saint Pierre, le crucifié ;
10. Sainte Marie Madeleine, l'Egale des Apôtres ;
11. Saint Jean le Théologien, le visionnaire ;
12. Marie Mère de Dieu, Vierge de Miséricorde ;

Et enfin Le Christ en gloire vers lequel les 12 icônes se réfèrent.

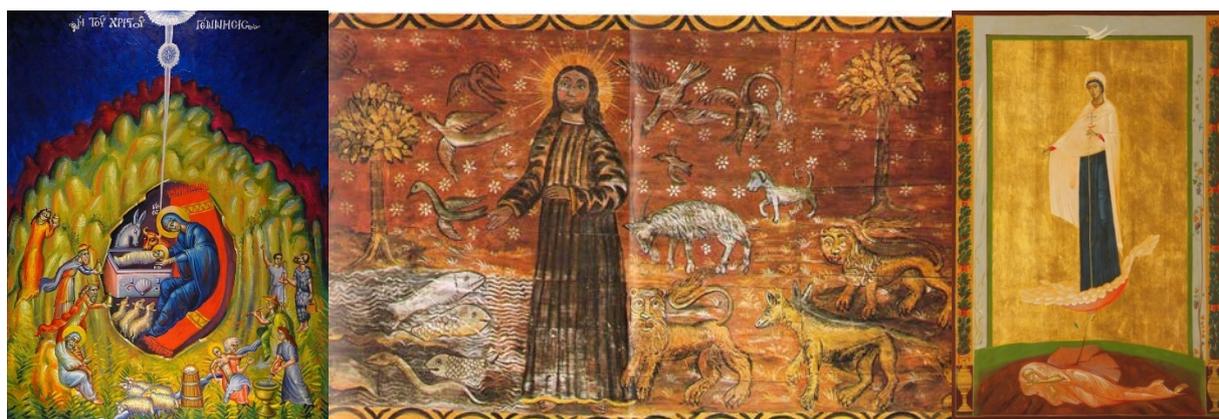
B. Esthétique de l'art iconographique de Nikola Sarić

B.1. Les formes

B.1.1. Une nouvelle expression figurative

Nikola Sarić est un artiste qui se veut spécialiste de l'art sacré orthodoxe, mais en même temps il travaille sur un cycle inspiré du conte d'Oscar Wilde « Le Prince heureux ». Il ne se contente pas de copier des modèles préétablis, car il considère que l'iconographe est avant tout un artiste. « L'iconographe ne doit pas se contenter de copier machinalement, mais il doit être un créateur tout en restant fidèle à la théologie orthodoxe dont il s'inspire »¹⁴.

Pour ce qui est des formes, il essaie d'adopter une certaine liberté tout en restant proche de la tradition. Il apporte des éléments nouveaux puisés dans l'Art classique ou ésotérique (le satyre, et le lamasus). Il tire son inspiration des maîtres iconographes contemporains qui se sont efforcés d'apporter une touche d'innovation à un art qui semblait jusqu'aux années 1990 figé : le Serbe Todor Mitrovic, le Grec Stamatis Skliris¹⁵, la Russe Elena Cherkasova¹⁶ et le Roumain Grigore Popescu . Ces quatre artistes partageant la foi de l'Eglise Orthodoxe, obéissent à son enseignement tout en essayant d'innover. Par ce faire, ils désirent insérer l'art de l'iconographie sacré dans le monde d'aujourd'hui. Chacun à sa façon considère que l'art sacré ne peut pas être uniquement copié¹⁷, mais qu'il doit utiliser un langage, une technique et des expressions contemporaine. Ce mouvement artistique a aujourd'hui beaucoup d'adeptes.



¹⁴ Entretien avec Jean-Marc Nemer, le 2 Avril 2016.

¹⁵ <http://www.holyicon.org/>

¹⁶ <https://www.facebook.com/elena.cherkasova>

¹⁷ Depuis le XIX^{ème} siècle, la majorité des iconographes orthodoxes se contentent de copier des modèles préétablis. Même si parfois ils apportent une amélioration technique ou picturale, ils restaient prisonniers d'une expression artistique qui n'avait pas changé depuis des siècles.

Nikola Sarić adhère à cette école du renouveau artistique et, comme chacun de ces iconographes, garde son indépendance. Mais, à la différence de ces peintres travaillant dans leurs pays respectifs, il évolue en Allemagne dans un milieu de diversité culturelle et sociale. Comme ces artistes, il imagine des formes qui lui sont propres. D'une certaine façon, il s'inspire de ces maîtres de pensée, mais, quand il les copie, il le fait selon son propre style et son feeling personnel.

Les formes représentées répondent à son expression artistique. Une fois, le thème choisi, il commence des recherches théologiques et artistiques. Cette démarche achevée, il travaille la forme.

Le travail de la forme est très étudié chez Nikola Sarić. Les 24 tableaux répondent à la volonté de magnifier le témoin à travers la répétition de la même structure. Quant au tableau du Christ en gloire, il relève de la composition très classique en usage chez les Orthodoxes.

B.1.2. La toile et le contour

Nikola Sarić opte pour une toile en carton (marque Hahnemühle 240 grammes de 1m x 70 cm). Avant



de commencer un tableau, Nikola Sarić débute par le dessin du contour, d'une épaisseur de 3 centimètres : 1 centimètre pour la partie extérieure ; 2 centimètres pour la partie centrale et 0,5 centimètre pour le bord intérieur. La partie centrale comme nous l'avons déjà expliqué est destinée à recevoir la même couleur que celle de l'auréole. Toutes les bordures intérieure et extérieure sont en rouge foncé, mêlant le marron rouge et le bordeaux.

En faisant de la sorte, Nikola Sarić veut apporter un plus à la tradition, tout en s'émancipant du médium utilisé, soit le bois – sachant que la plupart des iconographes travaillent souvent sur du papier avant l'exécution finale réalisée sur ce matériau.

Dans son ouvrage « L'Icône fenêtre sur l'Absolu », Michel Quenot décrit la manière traditionnelle de la préparation¹⁸ d'une planche en bois devant être le support d'une

¹⁸ Moi-même iconographe, j'ai souvent préparé les planches en bois, selon un procédé traditionnel :

1. Choix de la planche en bois, de préférence du tilleul, dépourvue de nœuds.
2. Entaillement de la planche pour y faire pénétrer la colle.
3. Préparation de la colle de lapin et encollage de la planche.
4. Marouflage, c.à.d. collage de la toile sur le bois, puis découpage et repassage de la colle.
5. Levkas : pose du levkas enduit étalé sur le bois en 3 ou 4 couches. Après le séchage des couches et le ponçage, il faut à nouveau enduire de 3 à 4 couches de levkas pour terminer par un nouveau ponçage.

icône destinée à devenir une « fenêtre sur l'Absolu »¹⁹. « Le centre de ce support est souvent creusé de quelques millimètres de façon à laisser un cadre de 2 à 5 centimètres de large ».²⁰ Pour cet auteur, cette tradition est plus russe que byzantine. En effet, la tradition byzantine délimite l'icône par une bordure rouge. Selon Michel Quenot, cette bordure n'existe « pas pour encadrer l'icône, mais elle doit garder l'image sacrée comme une sorte d'écrin »²¹. Il cite un iconographe contemporain, Georges Morzoff, qui insiste sur le procédé technique de préparation de la planche à travers différentes étapes. Il est de la responsabilité des ateliers de tout mettre en œuvre pour que l'icône, « présentant des personnes ou des faits liés à l'éternité, puisse durer des siècles »²².

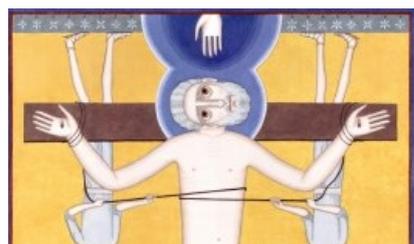
En commençant par le contour Nikola Sarić respecte cette tradition, mais en divisant le cadre en trois parties, il lui apporte une touche particulière. Excepté l'aquarelle, médium étranger à l'art de l'icône, et l'absence d'une planche en bois dépourvue de nœuds, son matériel de dessin est adéquat : un carton, un crayon mine, une gomme, un compas, des règles de différents modèles et des rouleurs etc.

B.2. Eléments graphiques

Une fois le contour dessiné, la composition peut être lancée. Dans le cycle des Témoins, Nikola Sarić choisit un schéma identique. Le personnage principal, dans les habits qui lui sont propre, est placé au centre de la toile, surmonté d'une double auréole avec la Main de Dieu, situé dans un cadre spatial et entouré de personnage secondaires, d'animaux symboliques, et d'éléments naturels.

B.2.1. La double auréole et la Main de Dieu

Une fois le contour dessiné, la composition peut être lancée. Dans ce cycle des *Témoins*, Nikola Sarić choisit un schéma identique. La tête de chaque Témoin porte une auréole qui entoure celle recevant la Main de Dieu. Cette composition répond à cette idée théologique affirmé par saint Jean : « Dieu, personne ne l'a jamais vu »²³. La présence de Dieu dans la vie des témoins est évidente pour l'artiste.



6. Pour les couleurs, le médium utilisé est la détrempe à l'œuf.

7. En ce qui concerne le dessin, il faut le réaliser en calque sur un papier. Le dessin sur le levkas demande un savoir-faire minutieux.

¹⁹ QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987. p.106.

²⁰ Ibid. p. 106

²¹ Ibid. p. 107

²² Ibid. p. 108

²³ (1 Jn 4, 12)

La Tradition chrétienne insiste souvent sur la présence de Dieu. Le premier verset du 17^{ème} chapitre de la Genèse renvoyant à un dialogue entre Yahvé et Abraham, a souvent inspiré les mystiques et les artistes²⁴. Ce thème apparaît pour la première fois au IV^{ème} siècle²⁵ dans l'évocation du *sacrifice d'Abraham* et la réception *par Moïse de la loi...* *Dans ces deux exemples, c'est une main sortant de la nuée qui figure la divinité*²⁶. Par la suite la tradition de l'iconographie orthodoxe est restée fidèle à ce procédé. Nicholas Sarić l'adapte à sa manière : il aboutit à la conclusion que les témoins marchent en présence de Dieu²⁷ et la rendent perceptible dans leurs vies auprès des hommes. Ainsi, la main de Dieu sera toujours dessinée au milieu de toute ses œuvres du cycle des témoins, excepté pour le tableau décrivant Christ en gloire.

B.2.2. Les personnages

Nikola Sarić s'inspire de Todor Mitrovic qui, dans une exposition d'iconographie contemporaine à Belgrade en 2008, a opté pour une représentation nouvelle. Saint Paul est dessiné avec une tête entièrement tournée vers le haut afin d'insister sur le lien entre le Seigneur et l'Apôtre. Ce choix iconographique est isolé dans l'œuvre de Todor Mitrovic. Nikola Sarić a repris ce principe : il s'inspire de la forme en lui donnant une touche personnelle. Les têtes dessinées perpendiculairement au corps veulent traduire cette tension vers Dieu le Père.

a. Le corps

Le corps filiforme²⁸ donne par sa longueur une dimension d'élévation. Cette façon de faire est propre à la plupart des écoles de tradition byzantine et fut célèbre par l'école de Russie avec André Roublev dont les personnages s'étendent en longueur de manière à exprimer la droiture d'une vie. Ainsi dessiné, le témoin est libéré du corps matériel qui l'enfermait de son vivant. Le corps allongé en hauteur traduit également l'aspiration du personnage à la transcendance. Il respecte aussi les

²⁴ Gn 17, 1 : Lorsque Abram eut atteint quatre-vingt-dix-neuf ans, le Seigneur lui apparut et lui dit : « Je suis le Dieu-Puissant ; marche en ma présence et sois parfait »

²⁵Article « Main » dans Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, sous la direction de Dom Fernand Cabrol et Dom Henri Leclercq, Tome Dixième, Première partie. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1931, Colonnes 1207 à 1218. Les Livres Saints nous montrent fréquemment l'emploi de la main pour désigner la présence et l'action de Dieu. Le Nouveau Testament reprend la même représentation [...] mais, pour la main du Christ. Les chrétiens ont adopté ce même signe et symbole de l'intervention divine sous l'influence de populations installées en Syrie [...] Toutefois il faut reconnaître que nous n'avons aucune preuve certaine de l'emploi de la main divine dans la symbolique chrétienne avant le IV^{ème} siècle.

²⁶ Ibid.

²⁷ Gn 17, 1

²⁸ Plusieurs personnages peints par Grigore Popescu s'insèrent dans cette tradition iconographique rendue célèbre en Occident à travers l'école d'André Roublev (Grigore ou Gregore Popescu, voir Annexe V, p. 110)

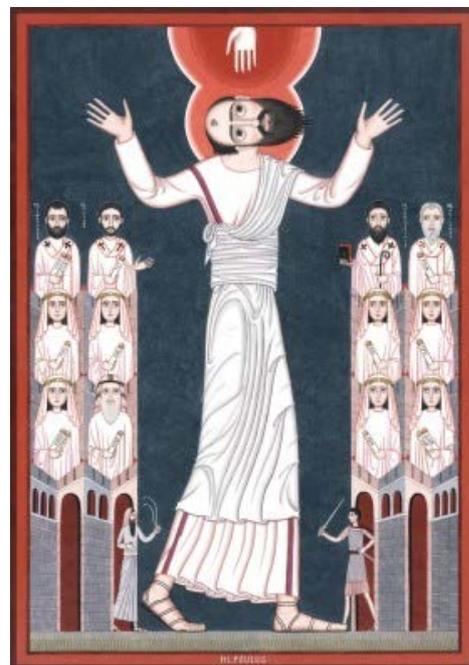
proportions du corps telles qu'elles sont proposées dans le manuel du mont Athos. « Le corps de l'homme a neuf têtes en hauteur, c'est-à-dire neuf mesures depuis le front jusqu'aux talons »²⁹

A la manière des iconographes, Nikola Sarić renonce à la perspective du corps en trois dimensions.

Les témoins sont représentés en pose statique ou dans une attitude de mouvement pour saint Georges à cheval combattant le dragon et pour saint Paul, apôtre des Nations, toujours en chemin comme messager de l'Évangile.

Le personnage principal remplit la toile par sa dimension ; dessiné en premier plan, il a une dimension plus que double par rapport aux personnages secondaires.

Les mains dans une attitude d'orant reflètent la vie de chaque témoin marchant en présence de Dieu. La position des mains crée une envergure supplémentaire et rend visible la confiance que chacun a envers Dieu à travers la prière et l'abandon spirituel. Il faut noter une exception : seul, non vivant, Lazare, revenant de la mort, enfermé dans son linceul ne peut manifester cette attitude de soumission à Dieu.



revenant de la mort, enfermé dans son linceul ne peut manifester cette attitude de soumission à Dieu.

L'artiste dessine les pieds des personnages parallèlement à la tête en leur donnant la même orientation, que les témoins soient en attitude statique ou en mouvement. Pour ceux de la Nouvelle Alliance la tête et les pieds sont orientés vers la droite de la toile, pour les témoins de l'Ancienne Alliance ils sont en direction de la gauche du tableau. Ainsi, cette structure permet à Nikola Sarić de placer le Christ en Gloire au centre en faisant de lui l'Alpha et l'Omega.

La taille des personnages secondaires est diminuée. Leur présence aide à la fois à expliquer l'évènement et à dégager une vision théologique précise. Quant aux anges, souvent représentés avec une croix ou l'encens, ils participent à l'évènement comme messagers de Dieu et renforcent l'union spirituelle entre Dieu et les Témoins.

b. La tête et le visage

La tête ainsi dessinée s'inscrit dans l'auréole et est soutenue par un corps filiforme, de manière à répondre à cette idée théologique de tout l'être tendu vers le Père comme il est en usage dans la tradition.

²⁹ Une autre école, celle du français Nicolas Greshny, opte pour une mesure de la tête qui soit égale à un septième de la longueur totale du corps ; une troisième école présentée par Erwin Panofsky défend la théorie des trois cercles. SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Élément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981. p.105.

En dépit de son originalité, cette inspiration reste fidèle à l'art de l'icône puisque le visage est mis en valeur et devient *le centre du corps*³⁰. Par sa forme horizontale, la dimension du visage et des différents éléments qui le constitue (front, sourcils, yeux, nez, bouche et menton) et sa position, le visage du Témoin paraît plus inspiré.

Non seulement la tête est dans sa totalité en élévation vers le Père, le regard attestant ce mouvement. Les pupilles laissent transparaître beaucoup d'intensité et de tendresse ; les yeux donnent à chacun l'impression qu'il est regardé par ces témoins. Cette attitude donne une certaine profondeur au visage que la symétrie, entourant les grands yeux ouverts des personnages, renforce.

Le front large³¹, les sourcils dessinés sur un quart de cercle, les oreilles symétriques – presque égales au nez³² – apportent beaucoup d'harmonie aux visages. Pour la bouche, les lèvres esquissent un sourire pour les uns (Marie-Madeleine) ou rendent compte d'une crispation (Abel) ou froideur (Lazare), permettant de rendre des sentiments intérieurs. Les barbes sont des symboles de la maturité (Ignace d'Antioche) alors que les visages glabres témoignent de l'innocence, de la pureté et du don de soi (Etienne). Le cou est certes large, mais il est souvent caché par les vêtements et diminué en raison de la position de la tête.

Le visage ainsi dessiné crée un dynamisme propre à chacun des personnages, ce qui permet à l'imagination du spectateur d'entrer facilement dans le monde réel ou mythique de chaque témoin. Ainsi les témoins, par le jeu de la forme et de la couleur propre à Nikola Sarić, semblent transfigurés.

B.2.3. Les vêtements

La rigueur des lignes donne aux vêtements un effet de simplicité qui répond parfaitement à la technique ancestrale des iconographes. Nikola Sarić respecte les principes de dessin d'icône, preuve en est les croix sur la dalmatique d'Ignace d'Antioche qui restent droites bien que ce dernier ait les bras ouverts.

B.2.4. Les Animaux

La majorité des animaux du bestiaire n'appartient pas à la conception graphique byzantine. Pour comprendre le symbolisme animal, le spectateur doit faire appel à un imaginaire occidental qui

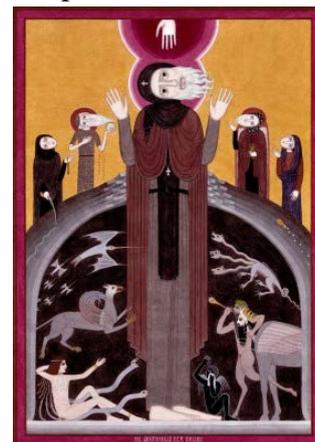
³⁰« Le visage est le centre du corps. Il domine tout. Dans ses carnets d'un peintre d'icône ...le moine Grégoire écrit : seule l'image qui possède un visage-face et une face humaine transfigurée par la mutation divine peut avoir le droit d'être une icône sainte ». QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987. p.118.

³¹ Dans la tradition, le front est bombé et très haut ; il abrite la force de l'Esprit et la sagesse inséparable de l'esprit. QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987. p.123 – 124.

³² SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981. p.106.

s'oppose souvent à la vision orthodoxe. Chez les Byzantins, les oiseaux sont vus positivement comme symbole de la relation entre le ciel et la terre³³. Or dans l'icône d'Antoine le Grand ils apparaissent comme un danger et dans celle de Jean le Théologien est reprise l'idée de l'oiseau de mauvais augure, fréquente dans la culture antique.

Dans l'icône d'Antoine le Grand, l'artiste laisse toute sa liberté à son imagination pour trouver dans les mythologies antiques et autres des figures telles que le griffon, le satyre et le lamachus.



Pour la scène du martyre d'Ignace d'Antioche, Nikola Sarić ne s'écarte pas de la réalité, on reconnaît effectivement les Lions.

B.2.5. Les éléments naturels

Les éléments naturels offrent par leur présence des éléments de lecture supplémentaires qui donnent une réalité aux scènes vécues par certains témoins (Antoine le Grand, Lazare, Marie Madeleine, Jean le Théologien). Dans ces icônes, Nikola Sarić s'efforce de respecter la symbolique traditionnelle : étoiles et astres ouvrent à la vision eschatologique ; les eaux rappellent l'eau vivifiante et purifiante ; les grottes sont les décors naturels de moments forts (ermitage d'Antoine le Grand, tombeau de Lazare, sépulcre du Christ, retraite visionnaire de Jean le Théologien). Les motifs végétaux et floraux sont au service d'un symbolisme qui permet à l'artiste d'évoquer le Paradis avec l'Arbre de Vie et la présence divine avec le Buisson ardent (Mère de Dieu).

B.2.6. Le titre de l'icône

Nikola Sarić, a inscrit en allemand le titre des icônes au centre du cadre inférieur de la toile. Dans la tradition orthodoxe, toutes les icônes portent un titre, moyen de reconnaissance et de compréhension tant pour les personnes que pour les scènes : le nom est là pour renforcer l'idée de présence.

Dans son icône du Christ en gloire, Nikola Sarić met en avant son rôle salvifique par le titre *Der Erlöser* signifiant « Le Sauveur ». Il n'oublie pas les insignes habituels attribués au Christ, ceux du chrisme, c'est-à-dire le monogramme IC XC : les deux premières lettres grecques du nom de Jésus (Ιησούς) pour IC et leur transcription en XC désignant le Christ (Χριστός). Par contre il laisse tomber le monogramme O ω N (celui qui est : *ὅς ἐστιν*³⁴) qu'on trouve habituellement sur l'auréole

³³ QUENOT, Michel. *Les clefs de l'icône, son langage symbolique*. Saint Maurice : Editions Saint-Augustin, 2009, p.86.

³⁴ Ex 3, 14

cruciforme. Il en est de même avec la Mère de Dieu. Dans les icônes orthodoxes, l'image de Marie est toujours accompagnée des lettres MP – OY, signification de Théotokos, terme grec désignant la Mère de Dieu. Influencé par l'art Occidental, Nikola Sarić omet d'en faire mention.

B.3 Les couleurs.

Les œuvres de Nikola Sarić présentent un contraste harmonieux de couleurs. A plusieurs reprises, nous l'avons questionné sur sa manière d'utiliser ces couleurs. Sa réponse est restée constante : « *le feeling. Je compose une œuvre à partir de mes affinités et le sens que doit réfléchir une œuvre. D'abord je délimite la toile par un cadre, je dessine la scène à partir du personnage et enfin je dépose la couleur* »³⁵.

B.3.1. Le choix des couleurs par l'artiste

Le choix des couleurs dans les œuvres de Sarić obéit à la tradition d'exécution d'une icône. Cependant, il n'utilise pas la tempera, ni la toile en bois. De plus, l'or considéré égal à la lumière³⁶, nécessairement employé, si l'on réfère aux exigences des canons artistique de l'orthodoxie, est quasiment inexistant. Nikola Sarić opte pour l'aquarelle. La gamme *White Nights* de la marque russe

Nevskaya Palitra sert de médium pour la composition des couleurs, excepté pour une partie des vêtements (Jean Chrysostome, Jean Damascène, la Mère de Dieu etc.), où il opte pour le marron, couleur complémentaire fabriquée par



Windsor & Newton. Il utilise aussi, entre autres, l'encre (INK) de Windsor & Newton (le fond de la toile de saint Georges est réalisée avec l'encre Rouge franc de Windsor and newton) .

Dans la composition des couleurs, la palette *White Nights* domine son œuvre : rouge anglais, gris de Payne, ocre jaune, rouge indien et bleu. Pour les couleurs complémentaires, il opte pour un mélange si nécessaire. Par exemple, le fond bleu de Jean Chrysostome est mélangé avec gris de Payne. Par contre pour la tunique de saint Jean Chrysostome, la robe de saint Antoine le Grand et le manteau de la Mère de Dieu, il choisit le marron complémentaire de Windsor & Newton. S'ajoutent bien d'autres couleurs parmi lesquelles le lilas (Antoine le Grand), le bordeaux (Jean le Théologien), le bleu turquoise et le rouge rubis (Etienne), l'indigo (Paul), et le blue d'outremer (Pierre)

³⁵ Entretien avec Jean-Marc Nemer, le 2 Avril 2016

³⁶ SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981. p.151.

B.3.2. Le langage de la couleur

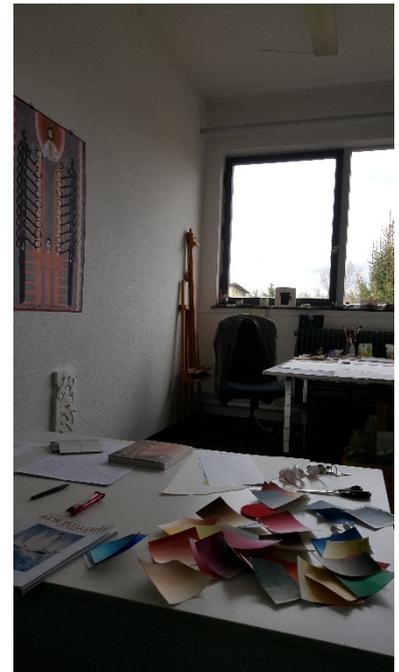
Dans la tradition orthodoxe, la couleur est censée être un langage qui tend à exprimer une réalité transcendante. L'or est quasi inexistant – excepté sur le tableau représentant Abel où, pour des raisons techniques, une touche de feuille d'or jaune rougeâtre de 24 carats a été utilisé dans la partie supérieure. Son application sur le papier Hahnemühle (100 cm x 70 cm, 240 mg) lui donne à travers son côté clair-obscur une teinte verte qui s'accommode harmonieusement à celle de champ de fleurs verdoyant se passe la tragédie. Ainsi les couleurs associées à la forme, et/ou indépendamment de la forme, renvoient un message spirituel. Les couleurs obéissent à une signification symbolique qui favorisent une meilleure compréhension de la scène, une connaissance plus précise de la vie du *témoin* et une intelligence plus approfondie du message théologique : le rouge signifie la victoire de la vie sur la mort et renvoie au martyr ; le blanc symbolise la lumière, la pureté, la transfiguration et la résurrection ; le bleu apporte une dimension eschatologique, car il reflète le lien entre le Ciel et la terre ; le vert est la couleur de l'espérance et de la renaissance en Dieu ; le marron couleur de la poussière, rappelle la corruptibilité ; le lilas figure le deuil ; quant à l'or, il représente la présence divine.

B.3.3. Une théorie de la couleur

Nous avons tenté de comprendre la juxtaposition des couleurs en nous référant aux thèses défendues par Johannes Itten dans son livre *Art de la Couleur*³⁷.

Johannes Itten traite de l'importance d'une théorie de la couleur. Il considère que les artistes s'appuient sur leurs intuitions pour contrôler l'harmonie et les contrastes des couleurs employés. Johannes Itten ne minimise pas l'intuition ni le sens créatif mais suggère une théorie qui permettra aux artistes d'atteindre leur objectif.

Selon lui « *les grands maîtres de la couleur... possédaient tous une science des couleurs* »³⁸. C'est le cas de Nikola Sarić; lors de son passage à l'Académie d'Art sacré de Belgrade, il a pratiqué la peinture quotidiennement et de ce fait, a su intégrer la science des



³⁷ ITTEN, Johannes. *Art de la couleur*. Paris : Editions Dessain et Tolra / Larousse, 198, p. 7.

³⁸ Ibid.

couleurs. Avec le temps, il a développé une pratique des contrastes et d'harmonie des couleurs qui lui est propre. Son intuition, qu'il ne cesse d'appeler feeling, « *engendre les couleurs* »³⁹ ce qui nous révèle l'esprit de son monde créatif où avant toute chose il désire transmettre un message. Au premier regard nous réalisons qu'il y a un jeu de contrastes qui unit dans un même ensemble ces sept contrastes de couleurs.

B.3.4. Un jeu de contraste multiple

Cette vue globale nous amène à constater que l'œuvre est façonnée d'un mélange de couleurs et de

leur juxtaposition où le contraste chaud-froid domine : les tons froids (bleu et vert des auréoles) s'opposent aux tons chauds (rouge, jaune des fonds) donnant ainsi à l'ensemble



une attractivité qui, en dépit du manque de la troisième dimension, entraîne le regard dans les profondeurs symboliques du récit peint.

a. Le contraste chaud - froid

Le contraste harmonieux chaud-froid est manifeste dans toute les compositions. Si nous prenons les auréoles et les cadres des tableaux, nous constatons que les couleurs sont identiques et que leurs oppositions avec le fond donnent une dimension de profondeur plus grande.

Nous avons réparti les compositions en deux groupes : le premier en relation avec les couleurs des auréoles et des contours, le second pour les fonds :

Répartitions selon les auréoles et les contours :

L'artiste a utilisé huit couleurs pour les auréoles et cadres :

1. Six auréoles de couleur rouge : Jean Chrysostome, Jean Damascène, Paul, Marie Mère de Dieu, (Jean-Baptiste et Adam)

³⁹ Ibid.

2. Six auréoles de couleur jaune : Marie-Madeleine, (Daniel, Jonas, David, Moïse et Abraham).
3. Trois auréoles bleues : Lazare, Pierre (et Elie).
4. Trois auréoles gris bleue, (les trois compagnons de Daniel, Joseph, et Noé).
5. Deux auréoles Bordeaux : Antoine le Grand et Jean l'Évangéliste.
6. Deux auréoles vertes : Georges et Etienne
7. Une Auréole mauve, Ignace d'Antioche.
8. Une Auréole gris marron, (Abel).

Quant aux couleurs sur le fond, peintes en lavis d'une seule couleur, elles sont en contraste avec les auréoles et remplissent tout l'espace non utilisé avec des éléments qui expliquent plus clairement des moments de la vie des témoins. Les fonds produisent un effet de contrastes chaud-froid.

1. Six fonds bleus : Jean Chrysostome, Marie Madeleine (bleu nuit clair), Mère de Dieu (bleu gris clair), (Jean-Baptiste, Abraham et Adam).
2. Six fonds Oranges : Ignace d'Antioche, Etienne, Lazare, (Les 3 martyrs, Jonas et Elie).
3. Deux fonds mauves : Jean Damascène et Daniel.
4. Cinq fonds jaunes : Antoine le Grand, Pierre, (Joseph, Noah, Abel (Or)).
5. Deux gris foncés : Paul et (Moïse).
6. 1 fond bordeaux : Georges.
7. 1 fond vert : Jean l'Évangéliste.
8. 1 fond rouge : Etienne.

Ainsi nous constatons que le contraste chaud-froid s'impose aux autres contrastes et ce à travers des éléments constitutifs des tableaux : les auréoles, le cadre et le fond. D'autres contrastes jouent un rôle essentiel dans l'harmonie générale qui se dégage des peintures et arrivent à transmettre le message propre de chaque témoin.

b. Le contraste de couleur en soi

Dès que le regard continue de découvrir le tableau à travers la vision du personnage principal et des éléments qui l'entourent, nous réalisons la formation d'un contraste de couleur en soi où domine trois à quatre couleurs domine la composition. La majorité des couleurs, dans leur pureté et luminosité ; les couleurs primaires et les complémentaires forme un ensemble où surgissent symboles et signes, mettant en exergue des faits importants de la vie de tel ou tel personnage (Etienne).

c. Le contraste simultané

Le contraste simultané est apparent dans la majorité des tableaux où l'utilisation du gris (seul ou mélangé) contraste avec des couleurs lumineuses telles que l'ocre, le bleu ou le vert. Cette opposition

se voit à travers les vêtements (saint Georges), sur les chevelures et barbes (Ignace d'Antioche), le teint cadavérique de Lazare, et dans les lieux (Tombe de Lazare, tombeau du ressuscité avec Marie Madeleine), et les grottes (saint Antoine le grand et saint Jean le Théologien).

d. Le contraste de quantité

Le contraste de quantité est apparent dans les rapports que les couleurs ont entre elles. Dans le cycle des Témoins deux couleurs dominent et créent une balance harmonieuse : la couleur du fond, et celles des auréoles. Parfois c'est la couleur de fond qui domine (saint Pierre) ; le plus souvent c'est l'auréole et le cadre qui donne le ton (partout où le regard s'arrête sur l'auréole).

B.3.5. Les symboles significatifs

a. Les deux auréoles

L'auréole est formée de deux cercles qui s'enchevêtrent. La partie inférieure est moins volumineuse et plus claire que celle où apparaît la main de Dieu. Si la partie inférieure crée, par sa clarté, un contraste qui cherche à mettre en valeur le visage du personnage, la partie supérieure par son côté foncé projette la main de Dieu afin de donner l'impression qu'Elle est au premier plan.

Les deux auréoles sont délimitées par un tracé blanc et un liseré rouge qui les sépare du fond. Ainsi, à l'intérieur même de chaque composition, on observe un contraste clair-obscur dans le jeu foncé / clair d'une même couleur et un second contraste de qualité dans la délimitation des auréoles par une ligne blanche (le liseré est presque imperceptible).

La couleur de l'auréole est répliquée à l'intérieur du cadre du tableau, lui-même bordé par deux traits de couleur bordeaux afin de créer un contraste harmonieux avec le fond. Ainsi, par le jeu des couleurs, avec les auréoles, les cadres et les fonds, nous avons des contrastes chaud-froid, de qualité et de quantité.

b. Le Christ en Gloire

L'icône du Christ en gloire a une composition différente des autres. Le Christ est peint à l'intérieur d'une mandorle rouge, sa tête couronnée d'une auréole rouge bordeaux cruciforme où la croix se distingue par un dégradé gris bleu. Le bord est de couleur bordeaux et gris clair. Le contraste chaud-froid qui domine dans les autres toiles n'est ici guère apparent. Le contraste est celui des complémentaires. L'effet de contraste de qualité est déséquilibré par la mandorle rouge. Le contraste des complémentaires et du rouge primaire réussit à distinguer le teint blanc légèrement rougeâtre du

corps. L'union et la juxtaposition des couleurs font du corps du Ressuscité ce corps en gloire célébré dans les icônes du type Pantocrator⁴⁰.

B.3.6. La technique de l'artiste

Il nous reste à conclure avec quelques éléments propres à la technique de la couleur utilisée par Nikola Sarić. La composition des couleurs paraît simple, mais en vérité elle résulte d'une technique complexe qui nécessite une application des couleurs bien étudiée.

Conscient que la couleur est d'une importance cruciale pour donner forme et vie à la composition de l'image-icône, Nikola Sarić utilise un jeu de contraste clair – foncé avec des touches de couleurs complémentaires afin de donner un effet bidimensionnel aux éléments constitutifs de la toile. Ignorant l'ombre, la technique de l'icône cherche à donner des effets de lumière qui semble sortir des personnages et non un effet de lumière extérieure.

Pour rendre des corps et visages lumineux, il opte pour la couleur Rouge anglais, après avoir abondamment dilué dans l'eau les pigments rouges pour donner un effet de clair-obscur ; avec une couleur supplémentaire presque imperceptible tels que le gris Payne, l'ultramarine, l'ocre et le noir il pratique la technique des hachures.

Chaque chevelure est d'une même couleur, mais avec un dégradé allant du plus foncé au plus clair.

Mélangée avec beaucoup d'eau, le rouge anglais apporte à la couleur de la peau une impression de transparence, excepté pour le visage de Lazare, réveillé de la mort, où le gris laisse montrer une impression morbide.

Contrairement à la tradition, les vêtements ne laissent apparaître aucun trait en or⁴¹. Ils sont peints à l'aide d'une couleur, souvent d'un ton plus foncé que la couleur générale. Leurs plis sont de couleurs foncées appliquées afin de leur donner une forme plus marquée. L'or donne une impression de lumière pour montrer que la personne est unie à l'invisible. Ces plis foncés apportent une autre dimension. Même si cette technique est conforme à celle qu'utilise les iconographes contemporains, chez Nikola Sarić l'absence d'or n'empêche aucunement le regard de méditer sur un personnage qui désormais vit dans la lumière, à l'instar du Christ *lumière, née de la lumière*⁴²

⁴⁰ Du grec (koinè) παντοκράτωρ : tout-puissant. Se dit du Christ Souverain Maître de tout. Le Christ «Pantocrator» est une représentation privilégiée de l'art byzantin; le Christ est représenté généralement assis sur un trône de gloire, tenant le Livre des Saintes Ecritures dans la main gauche et de la main droite esquissant un geste de bénédiction

⁴¹ QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987, p 138 : Les vêtements, notamment ceux du Christ en gloire et de sa Mère, et les ailes des anges laissent souvent apparaître des filets dorés très fins, appliqués parallèlement. Il en résulte lumière et joie. Ce procédé nommé « l'assiste » revêt une importance majeure.

⁴² Credo de Nicée-Constantinople.

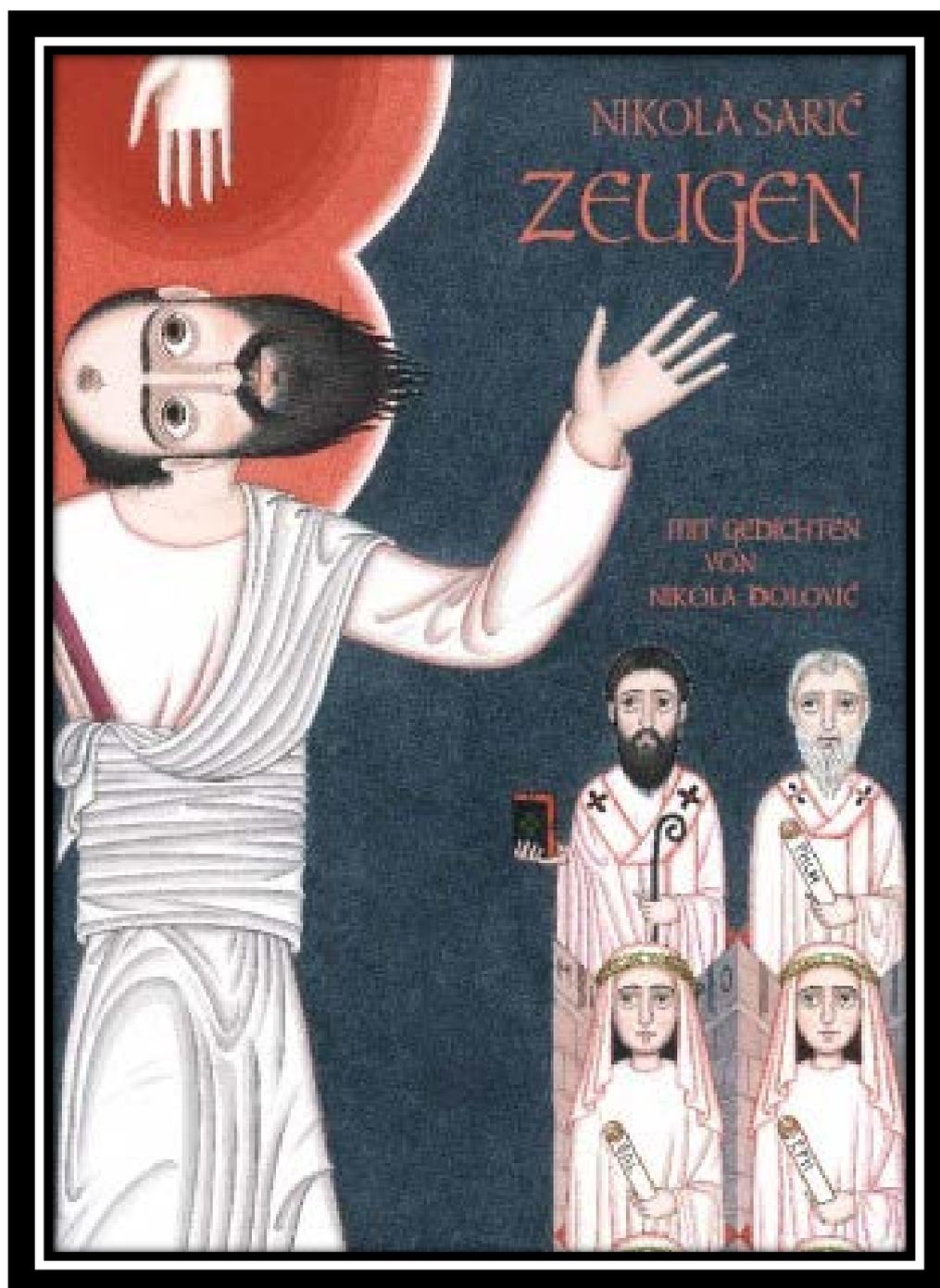
Le lavis des animaux est également marqué par cette teinte mélangée du clair et du foncé (cheval et dragon pour le tableau de saint Georges) mais on trouve aussi des couleurs bien affirmées (le rouge des lions d'Ignace d'Antioche).

Quant aux éléments décoratifs également dessinés au lavis tel que les fonds sont peints avec une touche de lavis en dégradé, architecturaux ou naturels (caverne) en arrière-plan tel que la ville de Jérusalem (Etienne)

Contrairement à la peinture à la détrempe qui prend comme départ une base sombre, au fur et à mesure d'applications des couches obtient une clarté plus croissante, l'aquarelle ne permet pas une telle technique. Le travail à l'aquarelle impose au contraire une technique tout à fait différente.

III. Deuxième Partie : Description esthétique et analytique des icônes des Témoins.

Afin de mieux cerner l'œuvre de Nikoal Sarić, nous jugeons important que chaque icône soit expliquée de manière approfondie.

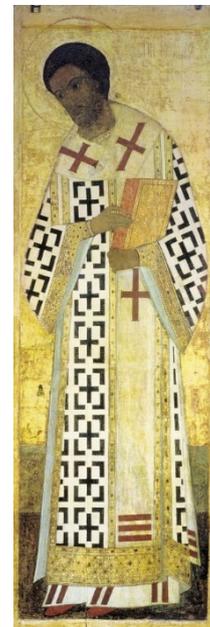


A. Saint Jean Chrysostome

Sa mémoire est célébrée le 30 Janvier

A.1. Iconographie

Traditionnellement, saint Jean Chrysostome est représenté aux côtés de saint Basile et saint Grégoire de Nazianze. Vêtus d'une dalmatique, ces trois personnages sont toujours debout et de face, tenant entre les mains un rouleau de parchemin pour les icônes les plus anciennes ou une bible pour les plus récentes. Peint seul, il porte toujours une dalmatique, sa tête et son dos sont légèrement inclinés vers la droite (quand il n'est pas de face) et il tient dans ses mains *un parchemin qui parfois s'allonge en un fleuve ou viennent se désaltérer les prêtres et les fidèles*⁴³.



A.2. Biographie

(Antioche 354 – Comane en Cappadoce 407⁴⁴)

Evêque de Constantinople, il mena une existence austère. Il mit toute son intelligence à réformer l'Eglise et à s'engager socialement en faveur des pauvres dans un esprit d'humilité et de service. Contesté aussi bien par des hauts responsables de l'Eglise ou par des personnalités de la Cour impériale byzantine, il fut envoyé deux fois en exil. Il mourut au cours du deuxième bannissement. La qualité de ses homélies qu'elles soient exégétiques théologiques ou morales l'on fait surnommé « bouche d'or ». Il doit également sa notoriété à son *Traité sur le Sacerdoce* dans lequel il « met en lumière la primauté de la dignité sacerdotale »⁴⁵ et à sa doctrine sur l'Eucharistie. Il est considéré comme le père de la liturgie byzantine : excepté certains jours de Carême et une dizaine de jours où l'Eglise orthodoxe célèbre la liturgie de saint Basile, dans le restant de l'année c'est celle de saint Jean Chrysostome qui est suivie. Mais il faut noter que cette liturgie qui porte son nom est en fait le résultat « d'un développement qui s'étend sur plusieurs siècles »⁴⁶.

⁴³ REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien (Tomes I à III)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 1958, Tome III, p. 721.

⁴⁴ ALTANER, Berthold. *Précis de Patrologie*. Mulhouse : Editions Salvator, 1961, p. 465.

⁴⁵ Ibid. p. 472.

⁴⁶ Ibid. p. 472-473.

A.3. Description

1. Au sommet de la toile, la main de Dieu émanant d'une auréole bénit Jean Chrysostome qui célèbre l'Eucharistie. Sur l'autel sont déposés une patène avec le pain et un calice rempli de vin, entourés par les paroles de la consécration.
2. La dalmatique prend la forme d'un « manteau de miséricorde » sous lequel, derrière l'autel, se tiennent à gauche un vieux prêtre et à droite un jeune diacre. Symbole de l'humanité, Adam et Eve, protégés en partie par la tunique, se tiennent debout, esquissant un geste de vénération envers les saintes espèces.
3. Sur les bras du saint deux anges portent une cassolette d'encens entre les mains. Le mot saint est répété trois fois sur leurs étoles.
4. Devant l'autel, l'antependium représente un chérubin tenant une croix à la main droite et une Bible à la gauche.
5. Aux angles supérieurs de la toile, deux rideaux donnent un aspect théâtral qui rejoint la conception des iconostases⁴⁷.
6. Le parterre en gris dégradé, représente les trois marches de l'autel. Quant au fond, il est bleu, dépourvu de tout élément.



A.4. Interprétation

a. Le saint

Nikola Sarić ouvre son exposition avec Jean Chrysostome, Père de la liturgie orthodoxe. Par ce choix, il rend hommage à la liturgie orthodoxe : en effet elle célèbre en Jésus Christ, mort et ressuscité, la nouvelle création. Le Christ est le Nouvel Adam en qui tout doit être renouvelé. Pour dessiner Jean

⁴⁷ Le mot iconostase vient du mot grec εικονοστάσιον (eikon : image et histemi : placer, se tenir). L'iconostase est une cloison d'icônes qui sépare l'autel de la nef (Annexe III).



Chrysostome, Nikola Sarić fait appel à un imaginaire qui est étranger à la tradition orientale. En effet, la dalmatique traditionnelle, présente sur tant d'icônes, s'est métamorphosée en une tunique semblable à celle de la Vierge de la Miséricorde. Si les attributs sacerdotaux – Aube (sticharion), chasuble (phelonion), étole (epitrachelion), epigonation⁴⁸ et pallium- sont reconnaissables, la représentation de la chasuble n'est pas conforme à la tradition orientale. On peut penser que l'artiste s'inspire de l'Occident, particulièrement du monde allemand, où l'image de la Vierge de Miséricorde est très populaire. Peut-être Nikola Sarić a voulu montrer son désir d'œcuménisme et d'insertion dans la société où il vit. Il faut rappeler que Jean Chrysostome est vénéré aussi bien en Occident qu'en Orient et que dans les deux Eglises, il est reconnu comme Docteur de l'Eglise.

Ce qui est certain c'est que Nikola Sarić insiste sur l'universalité du message chrétien qui prend sens à travers le huitième jour de la création, moment où elle est renouvelée. Chez les Orthodoxes, la liturgie Eucharistique est célébrée le dimanche⁴⁹ car, selon saint Paul, « *le premier jour de la semaine (1 co 16 – 2 et ACt 20, 7), jour de la résurrection, est appelé « le huitième jour » pour signifier que ce jour, commémorant Pâque, anticipe la parousie, c'est-à-dire la création amenée à son achèvement* ». ⁵⁰. Fidèle à la tradition orthodoxe, l'artiste insiste sur le fait que la liturgie « célèbre un Christ crucifié et glorifié »⁵¹, rédempteur de toute l'humanité.

b. Herméneutique

En dessinant des personnages placés sous le manteau du saint, l'artiste veut montrer que l'humanité est sous la protection de la Trinité. La répétition du mot « Saint », le Pallium avec ses trois croix, les anges en train d'encenser et le Chérubin attestent de la présence active de la Trinité : le Père avec la main et les mots répétés « Saint, Saint, Saint », le Fils avec les espèces eucharistiques au cours d'une célébration présidée par Jean Chrysostome. Selon ce dernier, le « Christ est présent par transsubstantiation ; c'est lui-même qui l'opère et qui est le vrai prêtre à l'autel et le Saint-Esprit œuvrant grâce à la prière liturgique ». ⁵²

⁴⁸ L'epigonation, ornement liturgique en forme d'une pièce carrée est relativement rigide. Il est porté au-dessus de l'aube.

⁴⁹ Actuellement, des évêques autorisent la célébration quotidienne. Cependant aucun concile œcuménique n'a jusqu'à aujourd'hui démocratisé cette liturgie du quotidien.

⁵⁰ Vocabulaire de Théologie Biblique, sous la direction de Xavier Léon-Dufour. Paris : Les Editions du Cerf, 1991, p. 626.

⁵¹ Initiation à la pratique de la théologie, sous la direction de Bernard Lauret et François Refoulé. Paris : Les Editions du Cerf, 1983, Tome II, p. 301.

⁵² ALTANER, Berthold. *Précis de Patrologie*. Mulhouse : Editions Salvator, 1961, p. 476.

Le prêtre et le diacre se tiennent à l'intérieur de la tunique tandis qu'Adam et Eve sont partagés entre l'extérieur et l'intérieur. Cette vision vise à rendre compte de la différence entre les membres du clergé et des laïcs : les premiers, ministres de Dieu ; sont hiérarchiquement supérieurs aux seconds selon les conceptions ecclésiologiques de Jean Chrysostome. Avec cette représentation, l'artiste est fidèle à cette ecclésiologie.

La présence du Chérubin rappelle la vision d'Isaïe (Is 6 : 1- 4), montrant Dieu assis sur son trône. Sur cette toile, le Père se manifeste avec sa Main et, célébré par le chérubin, ramène à lui toute la création, reconnaît l'action salvifique de son Fils à travers l'Eucharistie et l'œuvre de l'Esprit parmi les hommes. La liturgie comme le comprenait Jean Chrysostome doit réunir le Ciel et la Terre.

Le Rideau nous renvoie à la représentation ancienne du Saint des Saints. C'est comme si nous trouvions devant une iconostase : celle de Nikola Sarić est constituée de 24 « icônes » autour du Christ. Cette toile consacrée à Jean Chrysostome est la première et la plus importante car elle annonce le huitième jour.

c. La fonction des couleurs

Le fond bleu rappelle le ciel en attente de la parousie. L'Eglise avec la liturgie célèbre cette attente.

Les couleurs qui dominent cette toile sont le rouge anglais sur un fond de bleu donnant ainsi un contraste chaud-froid. Ce contraste crée une harmonie qui attire le regard vers l'action principale : la célébration eucharistique.

Les couleurs complémentaires du gris bleu pour le bleu et du marron pour le rouge participent à l'harmonie de l'ensemble et mettent en valeur le témoin comme premier acteur intercédant entre l'humanité et Dieu.

Le blanc brille aussi par son éclat. Ainsi, le pallium et l'autel s'imposent en premier plan. La carnation de Jean Chrysostome, renforcée par le blanc de l'étole donne l'impression qu'il est dans un état de transfiguration. Sa sérénité, signe d'une tension vers Dieu, tranche avec les visages des personnages secondaires qui, regardant le spectateur, semblent moins inspirés.

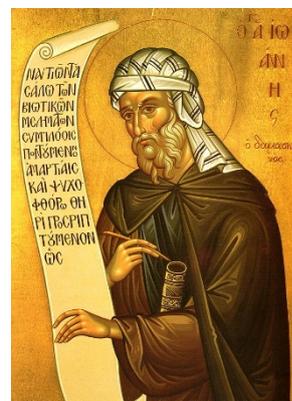
A la différence des toiles évoquant la Nouvelle Alliance on ne voit pas les pieds du témoin. En effet on peut imaginer qu'ils sont comme pour les autres dirigés vers la droite ou tout droit en raison de la présence du Christ sur l'autel.

B. Saint Jean Damascène

Sa mémoire est célébrée le 4 décembre

B.1. Iconographie

Ce saint est représenté coiffé d'un turban tenant un parchemin dans ses mains, parfois dans une seule. Très souvent, une trace rouge en forme de bracelet est visible à son poignet droit à l'endroit où il avait été supplicié. Mais on trouve aussi une coupure nette.



B.2. Biographie et légende

(Damas 676 – Monastère Saint-Sabas 4 décembre 754)

Fonctionnaire chrétien à la cour des Omeyyades, il rejoignit « le monastère Saint-Sabas qui domine la vallée du Cédron près de Jérusalem »⁵³. Il s'affirma comme un défenseur de la foi orthodoxe face aux différentes hérésies et se rendit célèbre par ses traités consacrés aux icônes pour lesquels il fut condamné par le Concile iconoclaste de 754⁵⁴. Plusieurs versions évoquent les conflits qui l'opposèrent à l'Empereur Léon III l'Isaurien et au Calife omeyyade Abdul-Malik Ibn Marwan : l'Empereur aurait écrit une lettre de dénonciation au Calife et ce dernier suspectait la fidélité de Jean à son égard. Sur ordre du souverain de Damas, Jean aurait été supplicié, sa main droite tranchée. Mais au moment où il était endormi devant l'icône de la Vierge, celle-ci aurait greffé miraculeusement sa main. Réhabilité par le Vème Concile Œcuménique de Nicée en 787⁵⁵, il est reconnu comme un des derniers Pères de l'Eglise et reçut le titre de Docteur de l'Eglise. Il est surtout l'auteur du Canon de Pâques orthodoxe qui inclut l'hymne de la Résurrection.

B.3. Description

1. Debout sous la main de Dieu, Jean Damascène tient deux parchemins dans ses mains : dans celle de droite, c'est le texte du Canon pascal reprenant le Cantique de Moïse⁵⁶ (Exode 15, 1-

⁵³ ALTANER, Berthold. *Précis de Patrologie*. Mulhouse : Editions Salvator, 1961, p. 227.

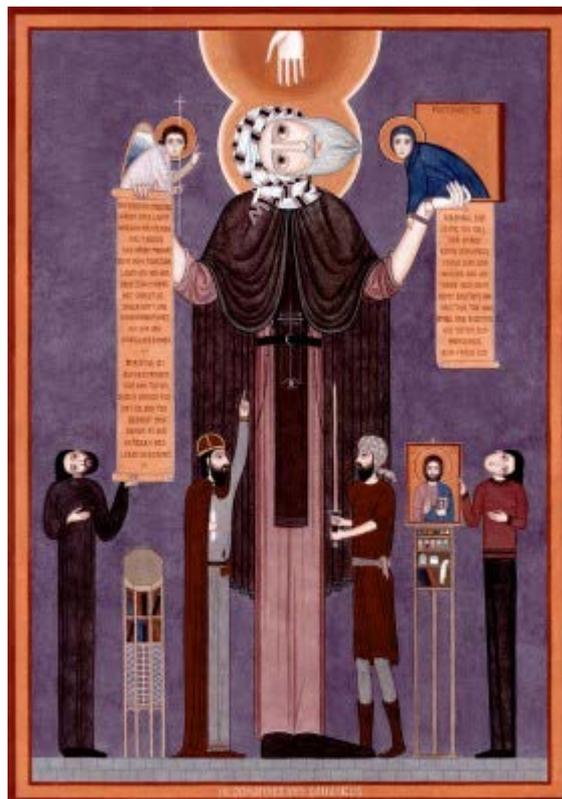
⁵⁴ Ibid. p. 724.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ « C'est le jour de la Résurrection, Peuples, rayonnons de joie ! C'est la Pâque, la Pâque du Seigneur, De la mort à la vie, De la terre aux cieux, Christ Dieu nous a fait passer, Chantons l'hymne de la victoire ! Christ est ressuscité des morts, par la mort, il a vaincu la mort ; à ceux qui sont dans les tombeaux, il a donné la Vie ! ».

20) ; dans celle de gauche, on peut lire le troisième verset du 9ème Ode du « Cantique de la Mère de Dieu »⁵⁷ écrit par Jean Damascène lui-même.

2. Sur sa main droite, un ange portant une croix inspire le Saint dans sa prière. A celle de gauche, l'icône de la Mère de Dieu semble prendre vie et la Vierge le guérit en rétablissant sa main.
3. Jean Damascène est habillé en moine, coiffé d'un turban selon la tradition. Sous sa droite, Léon III l'Isaurien tient le parchemin de la lettre en désignant par son index Jean Damascène. De l'autre côté, avec le personnage brandissant une épée, on pourrait penser soit à Abdul-Malik Ibn Marwan ou au bourreau qui a exécuté la sentence.
4. A l'instar de Jean Damascène, les têtes des deux laïcs sont perpendiculaires à leur corps. Debout devant un ambon, celui de gauche – diacre laïc- soutient le texte de la prière de l'ange. A droite, le personnage représente un iconographe des temps modernes montrant une icône d'un Christ en gloire.
5. Le fond est de couleur mauve, le parterre de couleur grise.



B.4. Interprétation :

a. Historique

A la suite de la liturgie de Jean Chrysostome célébrant le huitième jour de la Création, le Canon pascal de Jean Damascène rythme la vie des témoins. Les heures canoniales rappellent le moine au devoir d'oraison. Jean Damascène devient l'Orant par excellence.

Comme Jean Chrysostome, Jean Damascène menait une vie de combat pour défendre la foi et dut affronter à la fois l'hostilité des siens et de ses adversaires. Le premier fut exilé de force, le second choisit comme terre d'exil la Judée, loin de Damas sa ville natale.

⁵⁷ « L'ange chanta à la Pleine de Grâce : ô Vierge Pure, réjouis-toi ! Je te redis : Réjouis-toi ! Ton Fils est ressuscité du tombeau le troisième jour, Relevant les morts. Peuples, soyez dans l'allégresse ! ».

Contrairement à Jean Chrysostome, qui mourut à l'âge de 50 ans et que l'on représente encore jeune avec un collier, Jean Damascène apparaît comme un vieillard avec sa barbe grise. Sa silhouette amincie est mise en valeur grâce à l'étole noire tenue par la ceinture que porte les moines orientaux. Ce Père de l'Eglise est sous la protection de Marie et de l'ange qui l'inspire.

b. Herméneutique

Les personnages secondaires sont divisés en deux groupes :

1. Dans une attitude complice, l'accusateur et le geôlier se regardent d'un air grave. Le complot aboutissant à la condamnation de Jean Damascène est suggéré. Quoique représentés sous la tunique du saint, ces deux personnages sont là pour dénoncer la persécution subie par le saint et échappent à l'idée de protection visible sur les icônes de Jean Chrysostome et de la Mère de Dieu.
2. Quant à l'iconographe et au diacre-laïc, les deux sont dans une attitude de service religieux et spirituel, créant de chaque côté du tableau une dynamique renvoyant à l'ange et à la Vierge.

La présence de l'iconographe attire l'attention et fige le dynamisme de lecture. Nikola Sarić refuse l'idée d'un autoportrait : pour lui il s'agit d'un simple artiste alpha. Esthétiquement, de point de vue occidental, cette présence est légitime. L'art de l'autoportrait a acquis sa noblesse il y a fort longtemps. Cependant, l'art byzantin rejette catégoriquement cette expression artistique. L'artiste doit se montrer humble et manifester son obéissance, ainsi « l'artiste ne peut pas suivre son libre arbitre, son imaginaire et sa fantaisie créatrice »⁵⁸. Certes, ce tableau apporte beaucoup d'éléments innovateurs. L'opposition entre les bons et les mauvais est signifiée par la position de la tête. La composition est riche en éléments décrivant une réalité qui est toujours d'actualité. Les enseignements et les prières de Jean Damascène sont toujours en vigueur dans l'Orthodoxie et les peintres iconographes doivent beaucoup à ce Père de l'Eglise. Il est leur saint Patron. Ainsi, Nikola Sarić marque une rupture artistique et herméneutique.

c. La fonction des couleurs

Les couleurs complémentaires, mauve et marron, dominent l'ensemble pictural. Mais la présence du rouge anglais (considéré comme couleur primaire), entourant la main de Dieu, utilisée pour le fond des icônes et servant de couleur aux parchemins, allège l'ambiance lourde de ce tableau. Le jeu des complémentaires composées de différents tons marron sur un fond violet rend la composition triste. Le bleu de la tunique de la Mère de Dieu, de celle du Christ et perceptible sur les ailes de l'ange cherche à apporter un sentiment de paix.

⁵⁸ LARCHET, Jean-Claude. *L'iconographe et l'artiste*. Paris : Les Editions du Cerf (Théologies), 2008, p.15.

C. Saint Antoine le Grand

Sa mémoire est célébrée le 17 Janvier

C.1. Iconographie orthodoxe traditionnelle

L'initiateur du monachisme chrétien est toujours représenté sous les traits d'un vieux moine barbu, vêtu d'un habit monastique et coiffé d'un capuchon. Différents attributs, entre autres un bâton en Tau et une clochette, sont ses symboles. Deux moments de sa vie reviennent sur les icônes : sa visite à saint Paul de Thèbes⁵⁹, ermite, et surtout les tentations figurées par des images monstrueuses et licencieuses.



C.2. Biographie et légende

(Coma, Haute Egypte, 250 – Région de la mer Rouge, 356)

De sa vie, on ne connaît pas grand-chose de fiable. On sait qu'il perdit ses parents dans sa jeunesse et que pendant des années il eut la responsabilité de sa sœur. Par la suite, après avoir vendu ses biens et distribué sa fortune à sa sœur et aux pauvres, il partit pour le désert afin de se consacrer à une vie ascétique. Suivi par un grand nombre de jeunes voulant adopter le même mode de vie, il fut dans l'obligation de fonder des monastères, ce qui en fait le Père des moines. De nombreuses légendes tissent sa vie : il est le héraut surmontant les tentations les plus diverses et les plus acharnées. Tenté par le démon en personne, se présentant sous la forme de monstres, de satyres, d'une femme ou d'un enfant, il n'a jamais succombé.⁶⁰ Eloigné des lieux habités, entouré par des amis et disciples, il choisit souvent comme lieu de solitude des grottes ou des tombeaux.

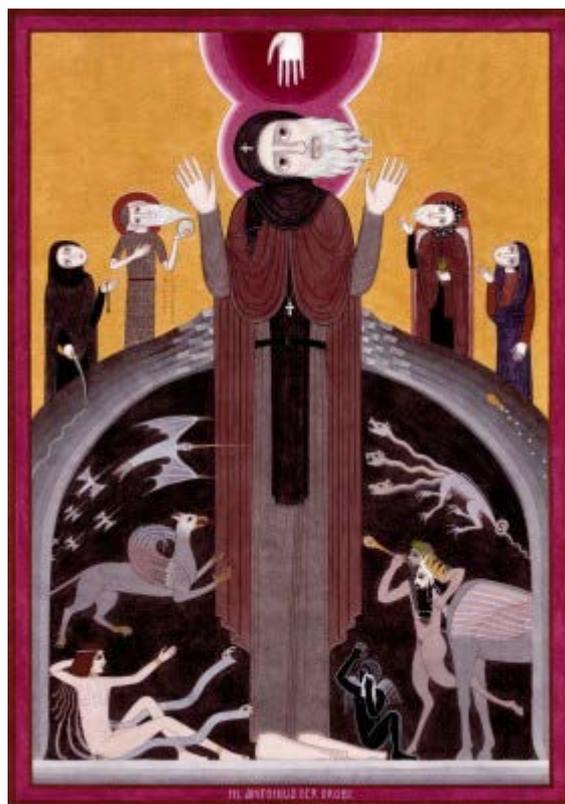
C.3. Description

1. La bienveillance divine veille sur Antoine debout au premier plan. Ses mains, élevées vers le ciel, sont celles d'un suppliant.

⁵⁹ L'ermite saint Paul de Thèbes est considéré comme un des précurseurs du monachisme égyptien avec saint Antoine le Grand.

⁶⁰ Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras, Tomes I à V. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987, Tome II, p. 421.

2. Au second plan s'impose massivement la tombe qui servit de cellule au saint. Le démon en jaillit sous huit formes. Certaines relèvent du fantastique et du mythologique : le griffon qui agrippe l'habit monastique, le dragon qui semble prêt à cracher son feu, le pan et le lamasus qui cherchent à l'enchanter. D'autres formes sont empruntées au monde réel : la femme dans une attitude lascive envoyant les serpents tenter l'ermit, l'enfant voulant éveiller une passion ambiguë et les oiseaux passant à l'attaque.



3. Au troisième plan se distinguent quatre figures significatives de la vie d'Antoine. La vieille femme à gauche, arrosant le toit de la cellule,

est le symbole de l'obéissance. Inspirateurs de la vie ascétique, l'ange et l'ermitte saint Paul de Thèbes, tenant le premier des herbes et le second du pain, lui apprennent comment vivre l'ascèse. Enfin à l'extrême droite est représenté Antoine jeune, distribuant son héritage et refusant la luxure.

4. Un contraste simultané se dégage de la composition. Les couleurs complémentaires servent à mettre en valeur les couleurs primaires et en même temps les neutralisent, aidant ainsi le regard du spectateur à s'arrêter sur les personnages et les monstres. Quant au noir, il joue un rôle de catalyseur au service des êtres du monde inférieur.

C.4. Interprétation

a. Herméneutique

Cette toile décrit deux mondes : celui de la vie qu'Antoine le Théophore (« le Porteur de Dieu »⁶¹) fait triompher par son ascèse et qu'adopteront ses disciples ; celui du monde souterrain symbolisant les forces du Mal.⁶² Nous allons nous pencher sur le monde des ténèbres dont la représentation graphique est d'un grand intérêt. En opposition aux deux premières toiles marquées par des attitudes statiques, le monde inférieur visible dans cette icône apporte par la mobilité des figures un semblant

⁶¹ Ibid. Tome II, p. 419.

⁶² Ibid.

de vie. Cependant, ces images sont si complexes qu'il est absolument nécessaire d'apporter une explication sur chaque image pour comprendre à la fois leur présence et leur signification esthétique.

b. Le bestiaire

Dans sa description du monde des ténèbres, Nikola Sarić reste fidèle à la tradition des récits chrétiens anciens consacrés à Antoine où sont évoquées les différentes figures de ses tentations : le dragon, l'oiseau, le serpent, la femme et l'enfant noir. Il ajoute également des représentations tirées des imaginaires préchrétiens inexistantes dans la tradition byzantine : le dieu Pan et le griffon, thèmes gréco-romains, et l'imagerie assyrienne avec le « lamassus ».

b.1. Le dragon

Le dragon dont saint Jean fait l'emblème de Satan au chapitre 12 de l'Apocalypse est une figure satanique chrétienne par excellence. L'Apôtre le décrit avec sept têtes et sept cornes. Nikola Sarić le peint avec trois têtes et six cornes, le six étant le nombre de l'imperfection.

b.2. Les oiseaux

Le groupe d'oiseaux appartient à une espèce de rapaces diurnes attaquant saint Antoine. Cette image est tirée de l'Apocalypse dans lequel Jean les montre « dévorant la chair des rois »⁶³, ce qui fait d'eux plus qu'un signe de mauvais augure, au contraire une menace dangereuse pour le moine.

b.3. Le serpent

Au chapitre de la Genèse, Adam et Eve sont abusés par Lucifer qui prit la forme du serpent. Cet animal devient dès lors le tentateur type, le Mal en personne.

b.4. La femme

Dans de nombreuses sociétés façonnées par la domination masculine, la femme est symbole de la tentation par excellence. Pour tout ascète, les moines en particulier, elle est à l'instar d'Eve la tentatrice qu'il faut fuir. Succomber à son charme reviendrait à échouer dans la lutte sur soi-même. La nudité est un nouvel apport dans l'art contemporain de l'icône. Certes, elle fut montrée sur certaines mosaïques jusqu'au cinquième siècle ainsi qu'on peut le voir sur la mosaïque de la coupole de la cathédrale de Ravenne. Par la suite, l'image de la nudité a disparu dans l'art byzantin.

⁶³ « Et je vis un ange qui se tenait dans le soleil. Et il cria d'une voix forte, disant à tous les oiseaux qui volaient par le milieu du ciel: Venez, rassemblez-vous pour le grand festin de Dieu, afin de manger la chair des rois, la chair des chefs militaires » (Ap. 19,11-21).

b.5. Le garçon

Le garçon, assis sur le pied gauche d'Antoine, apparaît comme une tentation qui n'est pas anodine. Elle renvoie à un mal d'hier et d'aujourd'hui, l'attrait pédérastique, toujours dénoncé dans certains milieux des Eglises. L'enfant est dessiné sous la forme d'un ange noir, image fidèle à la tradition, car Lucifer est toujours représenté par cette couleur. Antoine est conscient que ce n'est pas une figure d'innocence, mais celle de la tentation à travers l'éros qui enflamme les cœurs.

b.6. Le satyre, image de Pan

« Dieu des cultes pastoraux, moitié humain et moitié animal, barbu, cornu, velu, vif et agile, Pan affirme la force de la bestialité et sa faim sexuelle est insatiable. Son nom Pan signifie « tout », car il incarne la réunion de l'univers animal et humain »⁶⁴. Pour les Chrétiens, en raison de l'amoralité de ce qu'il incarne, il est l'un des aspects les plus négatifs du paganisme. Nikola Sarić le transforme en satyre nu, avec sa couronne de victoire et sa flûte, et en fait un complice du lamassus dans leur volonté de tenter Antoine.

b.7. Le griffon

« Conducteur des âmes vers le ciel »⁶⁵, « emblème des deux natures et de la double royauté du Christ » (371) et de « la sagesse et de la force du Christ » (372), « figure emblématique des saints » (375), le griffon revient très souvent dans la tradition iconographique occidentale, particulièrement au Moyen Age.

Alors que ce thème a pris au Moyen Age cette connotation spirituelle, Nikola Sarić se rattache à la tradition ancienne. Dans la plus haute antiquité on voyait en lui un être malfaisant⁶⁶. L'art primitif chrétien avait conservé cette vision et voyait en lui une représentation du Malin⁶⁷. Sur les statuettes antiques « on voit ce monstre avec une pomme dans son bec »⁶⁸. Comme ce fruit était le symbole du péché, les chrétiens ont vu le griffon comme une force démoniaque. Ainsi l'allégorie emblématique du Christ et des saints⁶⁹ devient la projection du démon harcelant Antoine.

⁶⁴ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982. p. 724.

⁶⁵ CHARBONNEAU, Louis. *Le bestiaire du Christ*. Paris : Albin Michel, 2011. p. 369.

⁶⁶ Ibid. p. 366.

⁶⁷ Ibid. p. 368.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid. p. 375.

b.8. Le centaure « lamassus »

Figure assyrienne par excellence, le lamassus⁷⁰ est un être hybride. Contrairement au centaure grec, il n'a pas un buste d'homme, mais son corps est celui d'un taureau ou d'un lion, avec des ailes d'aigles, et sa tête est celle d'un homme barbu. Cet être devait protéger l'entrée des temples. Cette figure, empruntée par les Hébreux pour devenir celle des chérubins, se retrouve sur la partie supérieure de l'Arche d'Alliance⁷¹

Les artistes chrétiens orientaux, assyriens, chaldéens, syriaques et grecs se sont beaucoup inspirés de cette image et l'ont reprise et transformée pour leurs représentations stylisées de chérubins. Cette figure traduit toujours l'idée de bienveillance, surtout chez les Parsis et une partie du peuple kurde.

Nikola Sarić reprend l'iconographie ancienne du centaure et, contrairement à la tradition, lui attribue une incarnation satanique.

Pour décrire cette tentation, Nikola Sarić essaie de représenter une narration antique relayée par le Synaxaire orthodoxe et les récits légendaires qui entourent la vie du saint. En faisant un emprunt aux traditions esthétiques étrangères à l'art iconographique, il essaie de personnifier le Mal en recourant à l'imaginaire universel. Il mélange ainsi les apports culturels, ce qui peut gêner le spectateur dans la compréhension de la symbolique.

L'artiste, voit dans la vie d'ascèse l'aboutissement ultime de la foi. Victorieux dans son combat contre toutes les tentations, Antoine devient le héraut du combat spirituel, saint Georges sera la figure du croyant qui à l'instar du Christ achèvera la Bête.

⁷⁰ <https://lesyeuxdargus.wordpress.com/2014/03/06/les-taureaux-ailes-de-khorsabad/> .Consulté le 10 aout 2016.

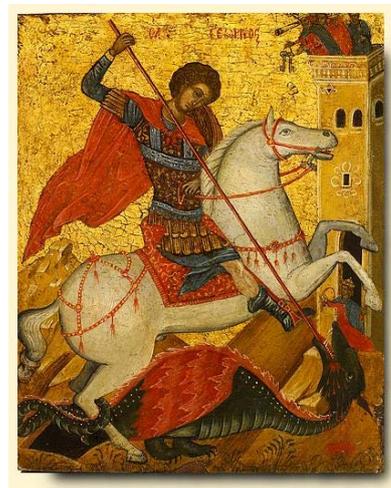
⁷¹ Ex 25, 18-21.

D. Saint Georges

Sa mémoire est célébrée le 23 Avril

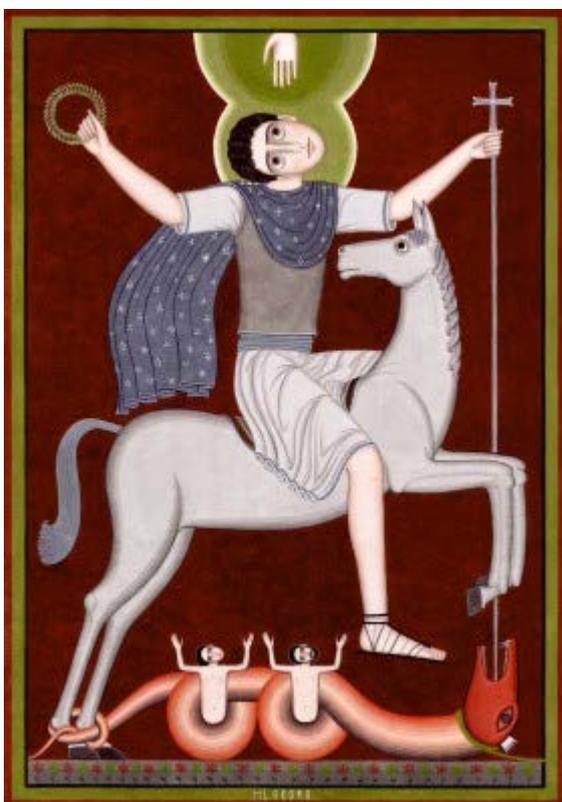
D.1. Iconographie orthodoxe traditionnelle

Le plus souvent saint Georges est toujours représenté chevauchant un cheval blanc, entrain de terrasser avec sa lance un dragon avec en arrière-plan une jeune fille devant une grotte ou en dessous des remparts d'une ville. Parfois il est en soldat debout tenant une lance à la main.



D.2. Biographie et légende

Georges est un saint légendaire par excellence. Plusieurs villes d'Orient, de Cappadoce, du Liban, de Palestine et de Géorgie, se sont emparées de sa légende. Il aurait délivré la fille d'un roi offerte en sacrifice à un dragon qu'il tua. Ce haut-fait entraîna la conversion des habitants de la ville. Mécontent de cet acte de bravoure, un empereur ordonna son exécution.



D.3. Description

1. L'Esprit de Dieu couronne Georges. Il ressemble au cavalier de l'Apocalypse terrassant le dragon⁷², une lance terminée par une croix à la main gauche et une couronne de gloire à sa droite. Contrairement à Jean Chrysostome, Jean Damascène et Antoine le Grand immobiles, Georges est le premier personnage à être en mouvement dans ce cycle de Témoins.
2. Le Manteau de saint Georges est de couleur gris bleu, semé d'étoiles, signe de son appartenance à l'autre monde.

⁷² « Alors j'ai vu : et voici un cheval blanc ; celui qui le montait tenait un arc, une couronne lui fut donnée, et il sortit vainqueur, pour vaincre à nouveau » (Ap. 6, 2).

3. Le cheval blanc, tête tournée vers Georges, symbolise la fidélité de ce dernier⁷³. Les pattes antérieures du cheval dominant la tête du dragon et la queue du monstre attachée aux membres inférieurs de l'animal marquent la difficile victoire sur les ténèbres.
4. Le dragon git terrassé sur un champ de fleurs, son corps formant deux cercles entrelaçant Adam et Eve en prière. La corde verte autour du cou du dragon, trouvant son origine dans le cadre, est le signe de l'intervention du Saint Esprit, comme le souligne également la couleur verte des auréoles et de la couronne brandie par le témoin.
5. Le rouge, traditionnellement porté par saint Georges, signe de son martyre, est remplacé par le blanc, le bleu et le gris. La couleur rouge dégradée du dragon est ainsi rendue afin de mieux se lier à son complémentaire, le marron. Le contraste dominant est celui du contraste de qualité : le bordeaux en arrière-plan paraît lumineux quoique terne.

D.4. Interprétation

a. Comparaison avec les icônes précédentes

Les tableaux de Jean Chrysostome, de Jean Damascène et d'Antoine le Grand semblent avoir une composition géométrique qui n'est point le fruit du hasard. Nikola a bien une technique. Il travaille ses compositions à partir de rectangles et de cercles.

Avec Jean Chrysostome, le cercle, forme répétée par la double auréole et celles des anges, la forme circulaire de la patène, du dessus du calice, de la tête et des ailes du chérubin et par les demi-cercles des rideaux, s'insère dans une composition où le schéma rectangulaire domine au premier plan : cadre, tunique, autel et parterre

La composition des personnages secondaires est également pensée dans cette vision rectangulaire, chacun étant comme enfermé dans un rectangle. La représentation de l'epigonation, sous la forme d'un losange au centre duquel se trouvent quatre cercles formant une croix, réunit les formes géométriques du rectangle et du cercle. Ainsi, en plus de l'harmonie de la composition due aux couleurs, nous sommes face à une symétrie de lignes et de traits qui construisent les tableaux de l'artiste. Cette composition statique se répète aussi sur la toile consacrée à Jean Damascène.

Nikola Sarić adopte les mêmes principes pour le tableau consacré à Jean Damascène. Les personnages et les éléments figuratifs semblent être dans des rectangles alors que la forme circulaire se retrouve

⁷³ « Puis j'ai vu le ciel ouvert, et voici un cheval blanc : celui qui le monte s'appelle Fidèle et Vrai, il juge et fait la guerre avec justice » (Ap. 19, 11).

dans les auréoles, les visages des personnages, les coiffes de la Vierge, du témoin, de l'empereur, et du bourreau.

Sur le tableau d'Antoine le cercle du tombeau se transforme en une grande structure ovale qui occupe la moitié de la composition. Cet ovale offre un cadre en mouvement aux figures de la tentation, personnages et monstres. Par contre les figures qui se trouvent sur la grotte sont, elles, statiques. Ainsi le jeu des cercles et des rectangles donne un dynamisme absent dans les deux premiers tableaux.

b. Composition de ce tableau

Sur le tableau de saint Georges, le jeu dominant des cercles donne une impression de mouvement à tous les niveaux. Contrairement aux précédentes icônes, le cadre enferme des compositions circulaires où la dynamique créée par le cheval et le cavalier entraîne un mouvement général qui se répercute sur le dragon.

Les courbes du poitrail, des membres postérieurs, de la croupe et de la queue forment la partie inférieure du cercle dominé par le demi-cercle du manteau. Ce mouvement, on le retrouve dans la représentation du dragon dont le corps ressemble davantage à celui d'un boa, enserrant Adam et Eve, désormais victimes du Mal.

Ce tableau marque une originalité dans l'œuvre de Nikola. En effet il y a une dimension œcuménique et interreligieuse, même si la présence d'Adam et Eve n'appartient pas à l'imaginaire propre de Nikola Sarić. Les traditions slave et antiochienne reprennent ce thème iconographique des ancêtres de l'humanité, afin de montrer que le Christ est venu sauver l'humanité entière, abîmée par le péché originel.

Le dynamisme de ce tableau interrompt un cycle jusqu'alors enfermé dans une rigueur géométrique où les récits mythologiques s'intégraient aux événements historiques. Avec Ignace d'Antioche, l'artiste célèbre à nouveau un arrêt sur une image mythique.

E. Saint Ignace d'Antioche

Sa mémoire est célébrée le 20 décembre

E.1. Iconographie orthodoxe traditionnelle

Revêtu de la dalmatique et du pallium épiscopal parsemés de croix, Ignace livré aux bêtes, subit le martyre. « Un des lions lui mord l'épaule tandis qu'un autre, la tête en bas lui broie un pied ». ⁷⁴



E.2. Biographie et légende

Une légende ⁷⁵ raconte qu'Ignace aurait été l'enfant que le Christ aurait tenu sur ses genoux (Mc 9, 36-37) ⁷⁶. Disciple de Polycarpe, lui-même disciple de saint Jean, Ignace est dans la lignée directe des Apôtres. Second évêque d'Antioche, il était surnommé « 'théophore', porteur de Dieu » ⁷⁷. Suite à des troubles survenus dans sa ville, il fut déporté à Rome sous le règne de l'Empereur Trajan vers l'an 110. Il y subit le martyre en étant offert aux fauves dans le cirque. Au cours du voyage l'amenant en Occident, il écrivit sept épîtres à différentes églises. A Troas, il s'adressa aux églises de Philadelphie et de Smyrne, cette dernière étant dirigée par Polycarpe. Plus tard à Smyrne, ce furent les communautés d'Ephèse, de Magnésie et de Tralles, qui devinrent ses destinataires. Il les remerciait de lui avoir envoyé des délégués pour le reconforter. Sa dernière lettre fut envoyée aux Romains pour qu'ils ne fassent aucune démarche auprès du pouvoir afin d'obtenir sa libération. Avec saint Etienne, il est considéré comme l'un des plus grands martyrs de l'Eglise naissante.

E.3. Description

1. Debout, revêtu de tous les habits sacerdotaux - le sticharion ⁷⁸, l'étole, l'épigonation et le polystravrion -, Ignace s'offre sereinement aux lions.

⁷⁴ REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien (Tomes I à III)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 1958, Tome III, p. 671.

⁷⁵ <http://www.patristique.org/Les-Peres-apostoliques-II-Ignace-d-Antioche.html>. Consulté le 15 Aout 2016.

⁷⁶ « Prenant alors un enfant, il le plaça au milieu d'eux, l'embrassa, et leur dit : « Quiconque accueille en mon nom un enfant comme celui-ci, c'est moi qu'il accueille. Et celui qui m'accueille, ce n'est pas moi qu'il accueille, mais Celui qui m'a envoyé ».

⁷⁷ Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987, Tome II, p 18.

⁷⁸ L'aube

2. En arrière-plan, sept jeunes filles, dont six tiennent une bougie à la main droite et une lettre à la gauche, symbolisent les communautés chrétiennes auxquelles Ignace s'est adressé. La septième, représentée sans missive, évoque Antioche, son diocèse d'origine. Saint Polycarpe est le huitième portrait car la lettre d'Ignace lui fut adressée personnellement.
3. Le rouge Anglais du fond est répété par les lions au premier plan. Ainsi un contraste de qualité semble donner à la scène, figée dans l'espace, tout son dynamisme.



E.4. Interprétation

a. Herméneutique des formes

Avec le tableau d'Ignace d'Antioche, la présence des cercles (auréoles, fond orange, yeux du témoin, devant de la chasuble et manches de l'aube) et des ovales (partie arrière de la chasuble, fenêtres où apparaissent les personnages secondaires) servent la composition rectangulaire en accentuant un effet d'immobilisme pour un instant figé dans un temps et espace précis.

Même si les manches de la tunique semblent bouger et les lions en action donner une impression de mouvement, le tableau est comme l'instantané d'un cliché-type, ressemblant à une carte de jeu : le Roi de carreau (à cause de l'epigonation) est vaincu par quatre As (les lions). Tel est le mythe qui célèbre la mémoire d'Ignace d'Antioche. Il se dirige vers Rome, pour rencontrer son destin, ne cessant de reconforter tous ceux qui s'inquiètent pour lui. Il semble serein et prêt à s'endormir dans le Seigneur⁷⁹. A toute époque, les martyrs affrontent la mort, habités d'une joie céleste. Ce mythe du sacrifice garde son actualité de tout temps. Le mythe Ignacien est une réalité ; peut-on encore le démythologiser ?

⁷⁹ Dans la tradition Orthodoxe, un martyr ne meurt pas, il s'endort dans le Seigneur comme tout croyant. Même si cette tradition n'est plus en vogue. On a vu avec le Père Jacques Hamel Assassiné le 26 Juillet 2016, en l'Eglise Sainte Etienne de Saint-Etienne-du Rouvray, on parle de Martyr, de sa possible et futur canonisation et on entend rarement parler de son endormissement dans le Seigneur telle que la tradition orthodoxe le veut. Ce qui a été le cas avec les 21 martyrs Egyptien décapité en Lybie en Février 2015. L'imaginaire populaire copte orthodoxe les a déclarés, le jour même de leurs martyrs, martyrs endormis dans le Seigneur.

b. Fidélité esthétique chez Nikola Sarić

Dans son œuvre, Nikola Sarić reste fidèle à la tradition iconographique dominante, qui décrit le moment où les lions se jettent sur l'Evêque. Ignace, surnommé celui « qui porte Dieu », ne craint pas la mort quelle que soit son atrocité. L'artiste donne une intensité à l'instant « I » en doublant le nombre des lions. Pour l'iconographie, le témoin n'atteint la sainteté, dans l'imaginaire populaire, qu'à travers ce moment précis où se passe, dans un mélange de foi et de piété, la rencontre avec son créateur. Vêtu du polystraviron (chasuble ornée de croix), malgré le mouvement des bras, les croix sont toujours droites. Rien ne peut froisser la croix du Seigneur même si les pans de la chasuble laissent apparaître des plis. Pour la tradition, la croix vaincra le mal. Cette même croix que Paul désigne comme « scandale et folie »⁸⁰. Ignace d'Antioche est un Fol en Dieu, entouré d'une « menora » d'églises.

c. La fonction des couleurs

La couleur orange en haut du tableau attire le regard et atténue la couleur tragique du mauve des deux auréoles. La main de Dieu, mise en relief, met en avant Ignace et les lions alors que les éléments secondaires sont presque inaperçus. Dans cet ensemble, les croix noires sur le Pallium blanc et les croix bleues sur la chasuble rappellent la place d'Ignace dans la hiérarchie de l'Eglise.

Dans la tradition orthodoxe, Ignace est reconnu comme un des plus grands martyrs à la suite du premier d'entre eux, Etienne.

⁸⁰ 1 Co 1, 17-25.

F. Saint Etienne

Sa mémoire est célébrée le 27 Décembre

F.1. Iconographie

Le jeune diacre toujours imberbe est vêtu d'un habit d'archidiacre, aube blanche avec un manteau de couleur pourpre, couleur du martyr. Bénissant ses bourreaux avec sa main droite, il tient avec sa gauche une église. Très souvent sur les compositions picturales, on voit à ses côtés ceux qui le condamnent, parmi lesquels se tient en retrait un témoin, Saül, devenu saint Paul.



F.2. Biographie

Premier martyr de l'Eglise naissante, Etienne fut ordonné diacre pour servir la table⁸¹. Son nom grec est « stephanos », ce qui signifie couronne⁸². Ce jeune Témoin fut jugé par le Conseil Suprême de Jérusalem⁸³, scandalisé par ses propos jugés blasphématoires contre Moïse et YAHWE, et condamné à la lapidation.⁸⁴

F.3. Description :

1. Au milieu d'un groupe de six personnes le lapidant, le jeune diacre s'abandonne au Christ. Un tissu bordeaux clair et une ceinture rouge et blanc mettent en valeur son habit immaculé.
2. La lapidation ressemble à une chorégraphie. Dans leurs mouvements mortifères, les Juifs semblent évoluer comme dans une danse ancestrale pratiquée par les différents peuples méditerranéens.

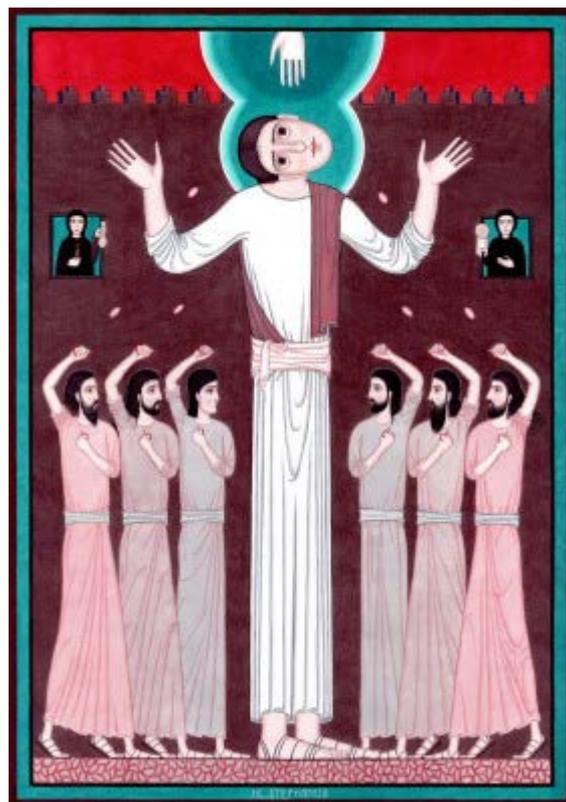
⁸¹ Ac 6 :1-5

⁸² REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*, Tome II. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 1958, Tome III, P. 444

⁸³ Ac -6-7

⁸⁴ Ac 6 : 11

3. En arrière fond dominant les remparts de Jérusalem, d'où deux femmes aux fenêtres, l'une avec une bougie et du vin et l'autre avec du pain, sont des allégories de l'Eglise.
4. Les couleurs forment un contraste de « couleur en soi » où elles portent harmonieusement le thème. Le fond rouge, qui jaillit derrière le marron son complémentaire, annonce le martyre. Le vert émeraude de l'auréole, du contour et du fond des fenêtres contraste avec le marron, le blanc du vêtement d'Etienne et le gris dégradé vers le rouge de tenues des bourreaux. On a l'impression que ce vert domine et neutralise toutes les autres couleurs afin de montrer la victoire du Paraclet.



F.4. Interprétation

Habité par l'Esprit, Etienne semble apaisé au moment de la lapidation. Cette paix intérieure renforce le caractère statique de la représentation, celle de cet instant « I ».⁸⁵ On le voit recevoir la mort, tout en contemplant le ciel et en pardonnant.⁸⁶

La composition de la toile est dominée par plusieurs rectangles où se juxtaposent les éléments du tableau : le fond rouge, les remparts de Jérusalem au milieu desquels l'artiste a placé des ouvertures ; les groupes de personnages - les deux aux fenêtres, les six en train de lapider le témoin et le diacre. Sur cette toile, l'instant « I » est celui d'un moment suspendu : Etienne est en Dieu alors que les pierres lancées dans un mouvement parallèle par ses bourreaux n'ont pas encore atteint le témoin.

⁸⁵ Ac 7, 55- 60 . « Mais lui, rempli de l'Esprit Saint, fixait le ciel du regard : il vit la gloire de Dieu, et Jésus debout à la droite de Dieu. Il déclara : « Voici que je contemple les cieux ouverts et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu. » Alors ils poussèrent de grands cris et se bouchèrent les oreilles. Tous ensemble, ils se précipitèrent sur lui, l'entraînèrent hors de la ville et se mirent à le lapider. Les témoins avaient déposé leurs vêtements aux pieds d'un jeune homme appelé Saul. Étienne, pendant qu'on le lapidait, priait ainsi : « Seigneur Jésus, reçois mon esprit. » Puis, se mettant à genoux, il s'écria d'une voix forte : « Seigneur, ne leur compte pas ce péché. » Et, après cette parole, il s'endormit dans la mort ».

⁸⁶ Ac 7, 60

Alors que les auréoles, le pain et le vin, les pierres sont supposées créer un mouvement scénique, l'effet de la gestalt imprègne l'esprit du spectateur et lui fait psychologiquement accepter l'idée d'un mouvement. La forme de cette toile donne l'impression d'un mouvement bien qu'il s'agisse d'un « arrêt sur image ».

Le visage des lapideurs intrigue, chacun ayant une coiffure et une barbe différentes. Ces Juifs appartiennent-ils à différentes communautés de la diaspora venus en pèlerins à Jérusalem ? Où s'agit-il d'une allégorie de l'humanité, puisque chaque personnage, par sa coiffure et sa barbe, représente une culture différente ? Ils sont six : l'artiste veut-il faire allusion au péché, symbolisé par le chiffre 6 ou à celui de la Bête décrite par l'Apocalypse ? Au final Nikola Sarić, ne veut-il pas montrer que souvent l'humanité pécheresse met à mort un Témoin, annonciateur d'une Vérité rejetée.

La gestalt voulue par Nikola Sarić vise à ce que chaque spectateur s'intéresse à une histoire captée à un Instant « I ». Chacun doit pouvoir comprendre, qu'il soit averti ou novice, la force des formes émanant d'une œuvre. Tous les tableaux se réfèrent à des moments ultimes – Ignace en inspirateur des églises et Etienne en premier de la « prodigieuse aventure » du martyr – ou à des actes marquants des saints - Jean Chrysostome célébrant le huitième Jour, Jean Damascène en défenseur des icônes, Antoine le Grand en Père monastique et Georges, en héraut d'une humanité renouvelée.

G. Lazare de Béthanie

Sa mémoire est célébrée le 17 octobre

G.1. Iconographie

Jésus se tient à l'entrée du tombeau où avait été enseveli son ami. Lazare en sort entouré d'un vieillard qui libère son corps du linceul et d'un jeune qui soutient la pierre tombale en se bouchant le nez. Aux pieds de Jésus se prosternent Marthe et Marie.



G.2. Biographie

Selon l'Évangile de Jean, Lazare de Béthanie, frère de Marthe et Marie, ami de Jésus, est ressuscité par le Maître⁸⁷.



G.3. Description

1. Lazare, dans son linceul, « sort » du tombeau, devant lequel se tiennent debout à sa droite un vieillard commençant à lui retirer ses bandelettes et, à sa gauche, un jeune homme en aide fossoyeur, désagréablement surpris par la puanteur. A genoux, ses sœurs Marthe et Marie rendent grâce dans une attitude d'orantes.
2. Le gris du tombeau écrase le fond rendu en rouge anglais dans sa partie supérieure pour annoncer l'aurore. Le bleu de la double auréole se répercute sur celles des deux sœurs et en filigrane sur les habits de chaque personnage. Cet étalement de bleu procure un effet de « présence ». Absent de cette icône, le Christ est en fait plus que jamais présent.

⁸⁷ Jn 11,1-44,

G.4. Interprétation

a. Herméneutique

L'existence de Lazare de Béthanie annonce le destin de chaque homme qui a foi en Christ. Son visage est le seul à montrer les signes de la mort alors que les onze autres portraits des Témoins du cycle consacré à la Nouvelle Alliance rendent tangible leur espérance dans la rencontre avec le Seigneur. Le regard de Lazare impressionne par sa tristesse que la blancheur des lèvres renforce. Les couleurs rendent compte de cet état : le rouge clair dominant qui, sur les autres visages, est signe de vie, vire chez Lazare au gris, couleur emblématique de l'anéantissement.

Ce côtoiement avec la mort est marquant dans cet ensemble pictural. L'ouverture du tombeau, dans un bleu foncé, annonce le Shéol d'où l'ami du Christ revient. La masse « gris clair » du tombeau amplifie la gravité du moment. Chaque personnage secondaire a une gestuelle propre : constatant le retour de Lazare à la vie, le vieillard déroule les bandes qui l'entourent ; impressionné et incrédule devant ce miracle, le jeune se couvre le bas du visage dans une attitude d'incompréhension ; au contraire, Marthe et Marie, agenouillées, montrent leur reconnaissance envers le Seigneur, les bras levés pour le prier.

Dans ce cycle, le tableau de Lazare est le septième. Le chiffre sept a un sens pour les chrétiens. Il annonce l'achèvement de la création au septième jour. En effet, « Dieu se reposa ce jour-là et en fit un jour saint »⁸⁸, signe d'un pacte entre Dieu et sa création.⁸⁹ Il ouvre au huitième jour⁹⁰, « symbole de la transfiguration et de la résurrection »⁹¹. Ainsi ce tableau nous fait entrer dans une dynamique esthétique et herméneutique qui nous permet de comprendre la vision théologique de Nikola Sarić, tendue vers le Christ en gloire. Cependant, en théologie trinitaire, on ne peut pas confondre le rôle de Dieu, du Christ et du Saint Esprit. Chaque personne de la Trinité a un rôle distinct⁹². Mais sur le tableau, on a l'impression que la main de Dieu occupe toute la place et se substitue à la médiation du Christ.

⁸⁸ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982. p. 860.

⁸⁹ Ibid. p. 862.

⁹⁰ Ibid. : « sept comporte cependant une anxiété par le fait qu'il indique du connu à l'inconnu : un cycle s'est accompli, quel sera le suivant ».

⁹¹ Ibid. p. 512

⁹² Dans la théologie chrétienne, désignation de Dieu en trois personnes (Père, Fils et Saint-Esprit) distinctes, égales et consubstantielles en une seule et indivisible nature.

b. Absence significative du Christ

Étonnamment, le Christ est absent sur cette icône alors que toutes celles qui représentent la résurrection de Lazare le mettent au premier plan. Nikola Sarić l'imagine hors cadre dans la prolongation de la tête et des pieds de Lazare. L'odeur du Christ⁹³, idée si chère aux orientaux pour expliquer la présence spirituelle du Seigneur, transparait sur les visages des sœurs du défunt et du vieillard alors que la puanteur, à laquelle beaucoup pensaient, continue d'interpeller à travers l'image du jeune homme.

L'anxiété est de mise dans ce tableau puisque Lazare, ressuscité par le Christ, mourra à nouveau. Mais la mort sera vaincue ; un cycle s'est accompli. Avec le Christ s'ouvre une nouvelle eschatologie dont Paul se fera, au huitième tableau, le messager en portant la Bonne Nouvelle aux Gentils.

⁹³ « Nous sommes pour Dieu la bonne odeur du Christ » (2 Co 2,14-16).

H. Saint Paul

Sa mémoire est célébrée le 29 Juin

H.1. Iconographie

L'Apôtre est souvent peint donnant l'accolade à saint Pierre ou, s'il est seul, tenant un glaive ou les Ecritures ; ou les deux à la fois.

H.2. Biographie

Avant de devenir chrétien sous le nom de Paul, Saül est un Juif de la tribu de Benjamin.⁹⁴ Sa famille, installée à Tarse en Cilicie, avait obtenu la citoyenneté romaine. Juif pieux venu à Jérusalem, il avait comme maître le pharisien Gamaliel, adversaire de la première communauté chrétienne. Après avoir assisté à la lapidation d'Etienne, il devait gagner Damas afin de lutter contre les Chrétiens. Jésus lui apparut sur la route, ce qui entraîna sa conversion.



Ses 14 épîtres, adressées à différentes communautés et à plusieurs personnes de l'Eglise naissante, appartiennent au Nouveau Testament. Infatigable voyageur, il entreprit trois longs périple au cours desquels il annonça la Bonne Nouvelle aussi bien aux Juifs de la diaspora qu'aux Gentils avant de terminer sa vie à Rome dans des circonstances qui restent obscures. Pour l'Eglise orthodoxe, il est mort décapité quelque part sur la route d'Ostie vers l'an 67⁹⁵.

H.3. Description

1. Paul de Tarse remplit la toile. Son attitude en marche fait penser au missionnaire qu'il fut dans tout le monde méditerranéen antique.
2. De part et d'autre de l'Apôtre s'élèvent deux bâtiments sur lesquels s'alignent plusieurs personnages renvoyant aux épîtres écrites par Paul pour des communautés chrétiennes et destinées aussi à différentes personnes :

⁹⁴ Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras, Tome IV. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987Synaxaire. p. 677 – 687.

⁹⁵ Ibid.p. 687.

- a. Du côté gauche un vieillard barbu symbolise le Peuple hébreu (Épître aux Hébreux). Puis les images de femmes symbolisent les Eglises de Thessalonique, de Philippes et de Colosses. Au sommet, deux figures masculines représentent Tite et Timothée.
 - b. Sur la droite, les Eglises de Rome, de Corinthe, d'Ephèse et de Galatie sont aussi représentées par des femmes. Deux hommes barbus font référence le premier à un destinataire de Paul, Philémon, le second à saint Augustin tenant sa crosse épiscopale et les Evangiles.
3. Au pied de l'Apôtre, on voit le geôlier hébreu tenant un fouet en souvenir des supplices subits et le soldat romain qui l'a décapité.
 4. Sur un fond de gris foncé s'oppose le blanc des vêtements de Paul et des autres personnages. Le rouge de l'auréole et le dégradé du rouge et du bordeaux sur les vêtements créent un contraste clair-obscur



H.4. Interprétation

Si Nikola Sarić a choisi ce tableau pour figurer à la huitième place dans son exposition pour faire référence au huitième jour, c'est parce que l'Apôtre a joué un rôle essentiel dans la diffusion du Christianisme en l'ouvrant aux Gentils.

Picturalement, les figures mobiles (Paul, et les deux bourreaux) et immobiles (les bâtiments et les personnages secondaires figés) méritent, selon nous, une interprétation sémiotique. Nous allons la conduire en nous référant à l'article de Philippe Verhaegen⁹⁶. Après une interprétation immédiate,

⁹⁶ *Image et sémiotique*, sémiotique pragmatique et cognitive sous la direction de Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2006, p. 23 -39.

nous nous pencherons sur une Sémiose et interprétation dynamique pour conclure avec une interprétation finale du signe.

a. Interprétation immédiate⁹⁷

Un spectateur voit saint Paul, entouré de personnages, dans l'attitude qui fut souvent la sienne, celle d'un prédicant itinérant. L'Apôtre, comme nous le savons, a écrit 14 lettres : l'image d'un vieillard coiffé symbolise le peuple Hébreu qui reçut une missive de Paul et les femmes représentent les églises qui l'ont accueilli et auxquelles il adressa des épîtres ; les personnages masculins désignent trois connaissances de Paul à qui ce dernier écrivit personnellement. Le problème concerne Augustin. Pourquoi sa présence ? Certes Augustin est reconnu comme le plus grand des philosophes chrétiens. Un interprétant non avisé sera perplexe car il manque une information pour faciliter l'interprétation.

Dans la partie inférieure, la présence des deux geôliers pose question. La double identité de Paul, son origine juive et sa citoyenneté Romaine justifient leur présence : l'Hébreu porte un fouet⁹⁸ alors que le Romain avec son glaive représente l'Autorité romaine qui ordonnera son exécution.

Le contraste de Qualité, celle du Rouge Indien de la double auréole, éclaire le visage de Paul. Il entre en contraste avec le gris du fond, ce dernier renvoyant aux figures pensives et graves des personnages secondaires. Vivant par et pour le Christ, l'Apôtre est en tension vers son Seigneur, -en dépit de l'absence graphiquement de la scène -, tandis que tous les autres sont comme en expectative. Pourquoi cette rupture ?

b. Sémiose et interprétation dynamique

Cette toile répond aux schémas géométriques et à la théorie des couleurs propres au cycle des Témoins. Cependant le mouvement des pieds de Paul est particulier, car son pied droit, levé, appui le mouvement en action. Nikola Sarić, veut montrer que Paul est l'Apôtre en marche, prophète du huitième jour. Paul, cherche à atteindre le « Christ en gloire » contrairement aux personnages secondaires. Il est le messenger du Christ, « vivant en lui »,⁹⁹ soutenu dans toutes ses missions par la main de Dieu, qui se substitue à celle du Christ. Au cours de ses voyages, il envoie de nombreuses lettres aux nouvelles églises. Juif de la diaspora, il évangélisa Juifs et Gentils, privilégiant assez vite

⁹⁷ L'interprétation immédiate est la résultante des habitudes et des compétences acquises par le spectateur. Tout en donnant au signe sa signification première, elle ouvre la voie à d'autres interprétations successives, soit à travers les nouvelles expériences de l'interprétant, soit par les nouvelles connaissances acquises et analysées suite à l'interprétation première (immédiate) du signe. Cette voie déclenche ce qu'on appelle une interprétation dynamique. Elle est capable de procurer au signe une multitude de significations qui s'enchainent, c'est ce qu'on appelle la sémiose.

⁹⁸ (2 CO 11,25)

⁹⁹ (Ga 2, 20)

ces derniers, ce qui lui vaudra son titre d'Apôtre des Gentils¹⁰⁰. Pour lui, tout homme baptisé en Christ est désormais libre et égal devant Dieu.

Pour l'Eglise d'Orient, Pierre et Paul sont les deux piliers du Christianisme. C'est pourquoi Nikola Sarić place à droite et à gauche du tableau deux colonnes surmontées des églises locales sagement en attente de l'enseignement de l'Apôtre.

c. Interprétation finale du signe

Après avoir donné une interprétation à ce tableau en se basant sur nos habitudes (interprétation immédiate) et nos connaissances antérieures (sémiose), nous nous engageons dans une approche dynamique, riche d'informations supplémentaires gagnées grâce à l'analyse herméneutique et esthétique des sept toiles précédentes. Conscient que, « *le sens d'un signe est toujours éphémère* »¹⁰¹, et qu'il peut être interprété différemment aussi bien selon la sensibilité du spectateur qu'en raison de l'emplacement du tableau dans cette exposition, notre recherche vise à trouver les interprétants pragmatiques qui nous aident à comprendre la présence de saint Augustin.

Influencé par saint Paul, la pensée de ce Père de l'Eglise a marqué considérablement la culture chrétienne. Certes Paul est le témoin par excellence, celui qui a le mieux conceptualisé et enseigné la pensée du Seigneur. A la différence de Marie Madeleine, de Jean le Théologien, et de Marie- la Mère de Dieu-, peut-être aussi d'Etienne, qui ont connu le Christ de son vivant, Paul appartient comme les autres témoins de ce cycle au groupe de ceux qui connaissent le Christ uniquement par la foi. Il est celui qui répondit sans équivoque à l'appel du Seigneur relayé par Matthieu « Allez ! De toutes les nations faites des disciples : baptisez-les au nom du Père, et du Fils, et du Saint-Esprit »¹⁰². La pensée augustinienne fait de Paul le grand inspirateur de tous les Pères de l'Eglise, de Jean Chrysostome à Jean Damascène : l'Apôtre s'affirma comme un défenseur de la foi jusqu'à accepter le martyre (Etienne et Georges) ; Paul fut tout en Christ, comme le sera Antoine le Grand en abandonnant tout pour se ressembler à son Seigneur. En intégrant saint Augustin dans les personnages secondaires, Nikola Sarić a voulu montrer le lien intellectuel et spirituel unissant ces deux immenses théologiens.

Paul, Apôtre en marche rejoindra Pierre à Rome pour y subir le martyre au moment de la persécution de Néron.

¹⁰⁰ « Car tous, dans le Christ Jésus, vous êtes fils de Dieu par la foi. En effet, vous tous que le baptême a unis au Christ, vous avez revêtu le Christ ; il n'y a plus ni juif ni grec, il n'y a plus ni esclave ni homme libre, il n'y a plus l'homme et la femme, car tous, vous ne faites plus qu'un dans le Christ Jésus. Et si vous appartenez au Christ, vous êtes de la descendance d'Abraham : vous êtes héritiers selon la promesse » (Ga 3 :27-29).

¹⁰¹ *Image et sémiotique*, sémiotique pragmatique et cognitive sous la direction de Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2006, p. 28.

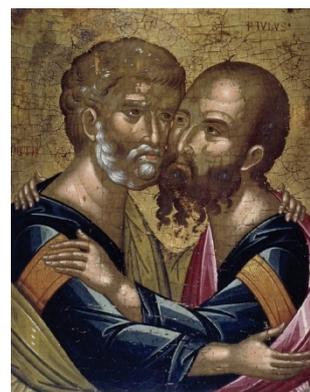
¹⁰² (Mt 28,19)

I. Saint Pierre

Sa mémoire est célébrée le 29 Juin.

I.1. Iconographie

Saint Pierre est souvent peint donnant l'accolade à saint Paul ou, s'il est seul, tenant des clefs.



I.2. Biographie

Jésus lui-même donna le nom de Képhas, c.à.d. Pierre à « Simon, fils de Jonas, de la tribu de Nephtali ». ¹⁰³ Il en fit le chef de son Eglise, ce qui n'empêcha pas Pierre de renier trois fois son Maître au moment de son arrestation. Le jour de la Pentecôte, il fut le premier à prêcher au Temple. Il sacra le premier évêque d'Antioche, Evode¹⁰⁴. Venu s'installer à Rome, il fut crucifié sous Néron en ayant à sa demande la tête en bas « afin de pouvoir regarder le ciel où il allait se rendre ». ¹⁰⁵.



I.3. Description

1. Sur un fond jaune ocre, Pierre semble porter le patibulum, les paumes clouées, ses poignets et son corps ligotés par deux crucificateurs dessinés à l'envers.
2. Sous la figure de l'Apôtre, deux églises au milieu des flots, pareilles à des phares, sont présentées comme porteuses de lumières : la première représentée par une femme tient les deux épîtres écrites par saint Pierre ; la seconde symbolisée par un homme renvoie à l'autorité avec la clef et au ministère pastoral avec les signes liturgiques.
3. L'arrière-plan de l'auréole supérieure, une bande grise parsemée d'étoiles, sert de sol aux géôliers.

¹⁰³ Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras, Tomes IV. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987.p. 668

¹⁰⁴ Ibid. p. 675.

¹⁰⁵ Ibid. p. 676

4. Le contraste chaud – froid domine cette toile. Le fond jaune illumine la scène et renforce l'effet lumineux du corps de Pierre. Le bleu -couleur froide par excellence-, évoluant vers le lilas dans sa partie la plus claire, quoique émanant de la main de Dieu, rend le sentiment d'abandon confiant qui se lit dans le regard de Pierre.

I.4 Interprétation

Alors qu'on avait fait une approche d'interprétation immédiate, dynamique et finale du signe chez saint Paul, nous allons tenter une interprétation pragmatique affective, énergétique et logique des signes de cette toile.

a. Une interprétation affective

L'interprétation affective du spectateur devant ce tableau joue un rôle important dans la compréhension immédiate des signes et messages qui s'en dégagent. Dans l'imaginaire historique et populaire, Pierre fut crucifié à l'envers. Mais sur ce tableau, l'Apôtre est crucifié normalement, comme Jésus.

Si ses pieds semblent reposer sur l'eau, c'est pour rappeler le passage des Evangiles où, à l'invitation du Christ, Pierre fut invité à « marcher sur les flots »¹⁰⁶ Avec la représentation tête-bêche des personnages, les bourreaux têtes en bas et les allégories d'Eglises debout face au spectateur, Nikola Sarić veut montrer l'opposition entre le monde de la foi riche d'avenir et celui d'un univers sans Dieu menant dans une impasse.

Ce signe perçu veut donner un sens. Le spectateur commence à comprendre ce que ce tableau signifie. Au pied de la croix, nous ne trouvons ni Marie ni Jean, mais deux phares symboles et allégories. Avec le martyre de Pierre, on est entré dans une nouvelle ère, celle du Temps de l'Eglise. La croix frappe par sa force symbolique, car elle renvoie au Christ ; mais avec Pierre nous sommes en lien avec les communautés célébrant le « Huitième Jour », L'Eglise devenant un phare pour l'humanité.

b. Un interprétant énergétique

Le regard du spectateur se meut à la recherche des différents signes émergeant de cette toile afin d'approfondir la signification que l'artiste a voulu donner.

La crucifixion de Pierre renvoie à la fois à la mort et à la résurrection. L'homme est poussière et retournera à la poussière¹⁰⁷, mais grâce au sacrifice pascal la croix devient semence d'Espérance en

¹⁰⁶ « Et il dit : Viens ! Pierre sortit de la barque, et marcha sur les eaux, pour aller vers Jésus » (Mt 14, 29).

¹⁰⁷ (Gn 3,19).

la résurrection. La terre, lieu des tentations, cède devant la victoire du ciel symbolisée par la main de Dieu vers lequel « regarde Pierre ».

L'Eglise, souvent représentée comme une barque, ici sur cette toile par des phares, devient le lieu où les croyants vivent en attente de la Jérusalem céleste. Bâties sur deux rochers (allégorie de l'Apôtre Pierre), toutes les communautés d'Eglises offrent pour Nikola Sarić un point d'ancrage.

Cette interprétation énergétique renforce l'interprétation affective. Le signe s'enrichit d'une nouvelle signification : il donne à la sémiologie, c'est-à-dire à la signification selon le contexte, le sens voulu à transmettre. En réfléchissant ainsi, Nikola Sarić dépasse le signe matériel pour arriver à un sens théologique.

c. Une interprétation logique du signe

Serbe orthodoxe, Nikola Sarić adhère au principe de l'universalité tout en restant attaché à la tradition orthodoxe. Sa vision est celle de la « Communion des Eglises Orthodoxes » qui privilégie, artistiquement, le particulier à l'universel. Pour cette raison, la sémiologie qui, habituellement, offre une multitude de possibilités signifiantes est bloquée. Pour un orthodoxe, l'interprétation ne peut se faire en dehors de respect du canon orthodoxe vulgarisé par le Synaxaire. La réflexion d'un intellectuel, d'un artiste et de n'importe quel lecteur ou spectateur est limitée, chacun ne pouvant transgresser le cadre théologique imposé.

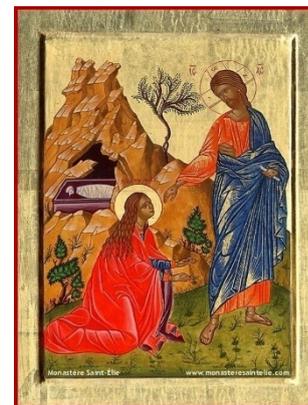
Il devient donc difficile pour un artiste orthodoxe d'entrer dans une modernité contraire à la tradition iconographique. Cette tradition invite plus souvent à une copie du passé. L'artiste orthodoxe peut-il y échapper et être un créateur innovant. Le plus souvent les apports actuels des artistes orthodoxes sont minimes, mais ils font malgré tout évoluer cet art.

J. Sainte Marie Madeleine

Sa mémoire est célébrée le 22 juillet

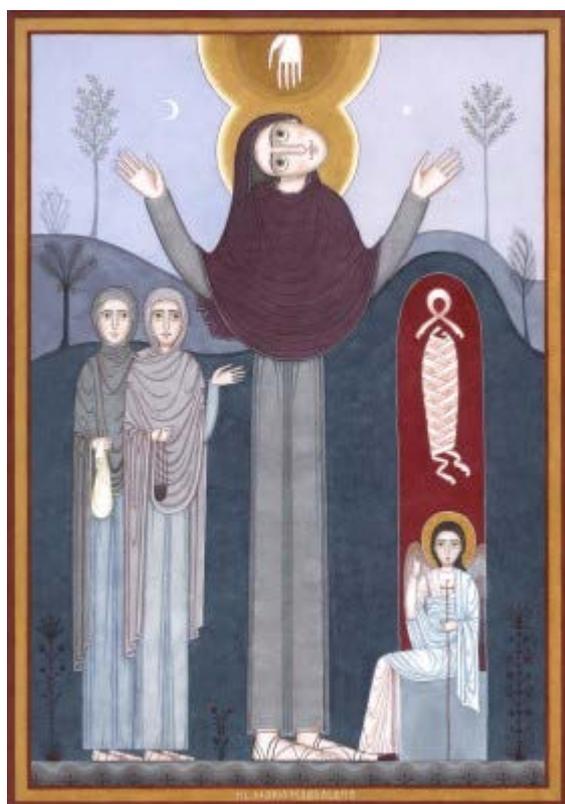
J.1 Iconographie

Souvent les icônes la représentent habillée en rouge et agenouillée devant le Christ ressuscité avec le tombeau vide en arrière-plan. On la voit aussi en portrait tenant une croix et portant les aromates.



J.2. Biographie

Au matin du « huitième Jour », accompagnée de Marie, mère de Jacques, et de Salomé, Marie Madeleine, la sainte myrophore (porteuse de parfum), gagne le tombeau du crucifié¹⁰⁸. Elle devient ce jour-là le premier témoin de la résurrection. L'Église Orthodoxe la considère comme l'Égale des Apôtres et pense qu'il revenait à une femme de connaître la délivrance du péché par le ressuscité puisque c'est Eve qui porte la responsabilité du premier péché.



J.3. Description

1. Marie Madeleine, en action de grâce, est debout devant le tombeau, avec derrière elle, Salomé et Marie portant les aromates.
2. A l'entrée du tombeau, un ange est assis sur une pierre : il porte une croix et pointe du doigt le linceul vide.
3. A l'arrière-plan, on voit différents signes : le tombeau, le jardin des oliviers avec ses arbres de différentes espèces (olivier, palmier, sapin et un buisson). Dans le ciel gris, les astres du jour et de la nuit, le soleil et la lune, sont visibles.
4. Le contraste de qualité est de rigueur, le gris terne est éclairé par les auréoles en jaune et l'intérieur du

¹⁰⁸ « En entrant dans le tombeau, elles virent, assis à droite, un jeune homme vêtu de blanc. Elles furent saisies de frayeur » (Mc 16, 5).

tombeau par du rouge. Le linceul blanc peint sur le rouge, quoiqu'assez petit et à l'arrière-plan, s'impose aux regards du spectateur plus que les attitudes des témoins et de l'ange.

J.4. Interprétation

Cette icône semble libérée de la signification linguistique. D'ailleurs, le nom de Marie Madeleine, inscrit sur le côté inférieur du cadre, n'ajoute rien à ce tableau. Cette remarque, on aurait pu la faire pour les précédentes représentations, hormis celle de Jean Chrysostome. Le spectateur n'a pas besoin de lire ce nom pour comprendre le contenu.

L'image perçue est en même temps signe et symbole. Nous sommes en présence d'un tableau dont le sens est facile à comprendre. Cette scène ne souffre d'aucune complexité : il s'agit de la visite de Marie Madeleine au tombeau. La fonction épistémique du representamen / objet incite le spectateur à une nonchalance cognitive. L'habitude prend le dessus. Connaissant l'histoire-événement par cœur, il n'a pas besoin de rechercher des informations sur ce qui s'est passé.

La fonction esthétique et culturelle de cette icône forme un graphème facile à interpréter rendant l'image fonctionnelle. Sur cette icône se mélangent le noir (tonalité de gris) et différentes couleurs (le rouge et son complémentaire le marron foncé, le jaune ocre et le lilas nuit) : le tout met en avant le blanc du Linceul.

De cette icône émanent deux signes typiques :

1. L'instant « I », celui de la découverte du tombeau vide.
2. En ce « huitième Jour », l'élévation de Marie Madeleine comme l'Egale des Apôtres.

Et s'ajoutent trois valeurs euphoriques :

1. Le drap du linceul avec sa blancheur illumine le rouge du sacrifice christique.
2. La place de choix occupée par Marie Madeleine, célébrée par ses accompagnatrices comme l'Egale des Apôtres.
3. Les éléments naturels stylisés – la flore, la terre et le monde astral - renvoient à la dimension cosmique du salut.

Ce neuvième tableau s'insère parfaitement dans ce cycle et annonce le dixième : la révélation de Jean le Théologien. En effet le chiffre neuf « est celui de la solidarité cosmique et de la rédemption »¹⁰⁹ et

¹⁰⁹ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982, p. 664.

le linceul sans cadavre est le signe / symbole que le crucifié rédempteur ressuscité est devenu le Christ en gloire. Cet arrêt sur image est le point de départ du Huitième Jour.

K. Saint Jean le Théologien

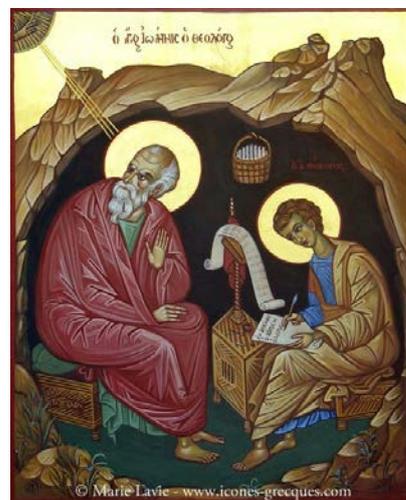
Sa mémoire est célébrée le 8 mai

K1. Iconographie traditionnelle

Seul, debout, il tient les Ecritures ; à ses pieds ou derrière lui, un ange et un aigle, son emblème. Dans une grotte avec Pochros.

K.2. Biographie

Disciple préféré du Christ, Jean est l'auteur du quatrième Evangile, de trois Epitres et de l'Apocalypse. Il reçut la révélation de ce dernier ouvrage pendant son exil sur l'île de Patmos.



K.3. Description ¹¹⁰

1. Au premier plan se tient Jean, l'Apôtre visionnaire des mystères divins.
2. Au second plan, dans la grotte où l'Apôtre reçut la révélation, sont présents l'ange, ayant le Livre de l'Apocalypse dans la main droite et montrant avec son index gauche l'Apôtre, et Pochros, son disciple qui, éclairé par une lampe à huile, met par écrit le message révélé à Jean.
3. Au troisième plan, dans un cadre naturel tourmenté, deux figures dévoilées à l'ouverture du sixième sceau symbolisent, avec le prélat, le pouvoir, et avec l'homme d'affaires, l'argent et les biens terrestres. Ces deux personnages révèlent des attitudes



¹¹⁰ « Alors j'ai vu : quand il ouvrit le sixième sceau, il y eut un grand tremblement de terre, le soleil devint noir comme une étoffe de crin, et la lune entière, comme du sang, et les étoiles du ciel tombèrent sur la terre comme lorsqu'un figuier secoué par grand vent jette ses fruits. Le ciel se retira comme un livre qu'on referme ; toutes les montagnes et les îles furent déplacées. Les rois de la terre et les grands, les chefs d'armée, les riches et les puissants, tous les esclaves et les hommes libres allèrent se cacher dans les cavernes et les rochers des montagnes. Et ils disaient aux montagnes et aux

d'incompréhension, de refus, et de crispation égoïste : le bâtiment peut être vu comme le symbole du pouvoir financier, tandis que le palmier avec ses fleurs signifie les honneurs et la justice.

4. Le quatrième plan renvoie à l'univers céleste sur deux niveaux : le premier est celui de la voute céleste avec la lune et le soleil et « un oiseau volant au zénith »¹¹¹, le deuxième celui de l'univers galactique, au-delà de l'atmosphère, plongé dans la nuit éternelle d'où tomberont les astres¹¹²
5. L'ensemble pictural est dominé par un contraste des complémentaires : le fond rouge bordeaux, en continuité avec le vert des éléments naturels, propulse en avant le gris de la grotte, accentué par l'obscurité totale de l'intérieur d'où émerge le blanc immaculé des vêtements.

K.4. Interprétation

a. La grotte

La composition de ce tableau est identique à celle de l'icône d'Antoine le Grand. Le thème de la grotte est répété : la grotte de la tentation chez Antoine devient la grotte de la vision avec Jean. Cette icône renvoie esthétiquement à celle d'Antoine le Grand. Si dans la représentation d'Antoine le Grand la grotte est le lieu de la tentation, dans celle de Jean le Théologien elle devient celui de la victoire de la Parole de Dieu. Dans ces deux icônes il y a une inversion de la situation des personnages : les forces du mal sont placées à l'intérieur de la grotte dans l'icône d'Antoine et à l'extérieur sur celle de Jean ; pour les forces du bien incarnées par l'ange et les amis du moine d'un côté et le disciple de Jean et l'ange de l'autre, c'est le contraire.

b. La révélation

L'Apocalypse¹¹³ de Jean appartient à un genre biblique où « le visionnaire intervient, dans un présent de crise ou de persécution au nom de Dieu, pour révéler à ses contemporains »¹¹⁴ le jour de « la colère

rochers : « Tombez sur nous, et cachez-nous du regard de celui qui siège sur le Trône et aussi de la colère de l'Agneau. Car il est venu, le grand jour de leur colère, et qui pourrait tenir ? » (Ap. 6, 12- 17).

¹¹¹ (Ap. 19, 17).

¹¹² (Ap. 8).

¹¹³ Le mot « apocalypse » vient du grec « apocalyptein » qui signifie « écarter le voile » ; c'est au sens littéral une « révélation » du plan de Dieu qui se joue.

¹¹⁴ Cahiers Evangile N 11 : Une lecture de l'Apocalypse. Paris : Les Editions du Cerf, 1976, p. 5.

de Dieu »¹¹⁵, moment marqué par « une série de cataclysmes qui éprouveront l'humanité avant le Jugement dernier ». Contrairement à l'idée de millénarisme, qui a prévalu au Moyen Age, l'Apocalypse est en fait une promesse eschatologique pour ceux qui choisissent de suivre l'Agneau afin de vivre le temps où la justice divine triomphera¹¹⁶. Le livre de l'Apocalypse est perçu comme une promesse de renouvellement eschatologique de l'humanité en Dieu.

L'objet de cette icône est l'ouverture du sixième sceau, au moment où les puissants, qu'ils soient hommes de pouvoir ou d'argent, se terrent dans « les cavernes et les rochers des montagnes »¹¹⁷. Habituellement, dans les scènes relatives à l'Apocalypse, la multiplication des signes et l'éventail des couleurs sont tels qu'il faut posséder une connaissance pointue des symboles afin de déchiffrer telle ou telle représentation. Le chapitre six de l'Apocalypse, celui de l'ouverture des sept sceaux et en particulier du sixième, n'échappe pas à une obligation d'interprétation. Quelle-est celle de Nikola Sarić ?

c. Le message de Nikola Sarić

Nikola Sarić veut transmettre un message social et politique. Pour lui, aujourd'hui comme hier, les hommes de pouvoir craignent la remise en cause de leurs prérogatives et refusent tout partage de responsabilités et surtout celui des biens amassés. Cette interprétation est manifeste quand on observe les gestes d'incompréhension et de repli sur soi du prélat et de l'homme d'affaires.

Les couleurs utilisées par Nikola Sarić rentrent dans le schéma apocalyptique. En effet, l'artiste reprend celles des quatre chevaux apparaissant dans la vision du chapitre six lors de l'ouverture des quatre premiers sceaux¹¹⁸ :

1. Le blanc couleur du premier cheval, signifie la victoire du bien, victoire que le blanc immaculé¹¹⁹ des habits de Jean, de l'ange et de Pochros symbolise aussi.

¹¹⁵ « Lui aussi boira du vin de la fureur de Dieu, versé sans mélange dans la coupe de sa colère ; il sera torturé par le feu et le soufre devant les anges saints et devant l'Agneau ». [...] Ap, 16, 1 « Alors j'entendis une voix forte venant du Sanctuaire, qui disait aux sept anges : « Allez répandre sur la terre les sept coupes de la fureur de Dieu. » (Ap. 14, 10)

¹¹⁶ Cahiers Evangile N 11 : Une lecture de l'Apocalypse. Paris : Les Editions du Cerf, 1976, p. 5.

¹¹⁷ (Ap. 6).

¹¹⁸ (Ap 6, 1-8).

¹¹⁹ « Les armées du ciel le suivaient sur des chevaux blancs, elles étaient vêtues de lin fin, d'un blanc pur » (Ap. 22, 14).

2. Le rouge¹²⁰ bordeaux, couleur de la violence, utilisé pour le fond de la toile, veut-il signifier son triomphe au détriment de la paix¹²¹ ? Evidemment non, car Nikola Sarić associe cette couleur au sang de l'Agneau, c'est-à-dire au triomphe de la Vérité et de la Justice – ceci est apparent à travers les auréoles.
3. Le noir, couleur du troisième cheval, renvoie à la famine, donc à toutes les difficultés sociales et économiques que les peuples rencontrent et qui souvent les amènent aux pires extrémités : conflits armés, massacres, domination économique sans états d'âmes. Dans cette icône Nikola Sarić utilise le noir à cette fin uniquement dans la représentation du soleil et de l'oiseau ; son utilisation pour l'intérieur de la caverne répond à une vision esthétique et herméneutique où les personnages, mis en valeur, sont les témoins de la victoire de la Parole sur les ténèbres.
4. Avec le vert, couleur du quatrième cheval qui amène la mort¹²², s'annoncent les cataclysmes qui frapperont l'humanité. Nikola Sarić, ne voit aucune espérance dans ce vert ; avec cette couleur, il reste fidèle à l'esprit des versets apocalyptiques.

Le Livre de l'Apocalypse est perçu dans l'imaginaire populaire comme une vision révélatrice de la fin du monde. Mais, l'artiste le voit plutôt comme un livre d'Espérance car il annonce Marie, victorieuse du Mal (Apocalypse, chapitre douze). Ce onzième tableau précède la douzième icône, celle de la miséricorde personnifiée par la Mère de Dieu intercédant pour l'humanité et lui offrant sa protection. Point de crainte devant les cataclysmes apocalyptiques. Pour Nikola Sarić, la crainte doit s'effacer devant tous les malheurs et laisser la place à la confiance.

¹²⁰ « Le rouge est la couleur du meurtre, de la violence, sang des martyrs, et la lune entière, comme du sang » (Ap 6, 12) / « Alors un autre cheval s'avança, il était de couleur rouge. Celui qui le montait reçut le pouvoir d'écarter toute paix de la terre, pour que les hommes se massacrent les uns les autres. On lui remit une grande épée » (Ap 6, 4).

¹²¹ « Alors sortit un autre cheval, rouge feu ; à celui qui le montait il fut donné d'enlever la paix à la terre, pour que les gens s'entretuent, et une grande épée lui fut donnée » (Ap 6, 4).

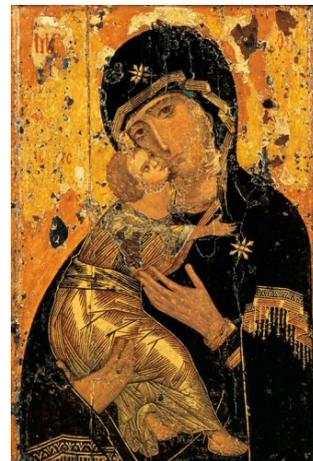
¹²² « Alors j'ai vu : et voici un cheval verdâtre ; celui qui le montait se nomme la Mort, et le séjour des morts l'accompagnait. Et il leur fut donné pouvoir sur un quart de la terre pour tuer par le glaive, par la famine et par la peste, et par les fauves de la terre » (Ap 6, 8).

L. Marie, Mère De Dieu

La fête principale est célébrée le 15 août

L.1. Iconographie

Avec le Christ, Marie est la personne la plus souvent représentée dans l'iconographie orthodoxe : les icônes les plus retenues sont celles de la Vierge en portrait, seule ou tenant Jésus enfant, ou empruntées à différentes scènes de l'Évangile et à la Tradition. Nikola Sarić rompt avec cette dernière en s'inspirant de l'idée de la « Vierge de miséricorde ».



L.2. Biographie

Vierge de Nazareth, Marie enfanta miraculeusement Jésus dont le nom signifie Dieu sauve¹²³. A Cana, au début de la vie publique de son fils, son rôle est capital car le miracle qu'opéra Jésus est le premier à manifester sa gloire.¹²⁴ Plus tard, elle est présente au pied de la croix. A la demande du Crucifié, l'Apôtre Jean « l'a pris chez lui »¹²⁵. Parmi ses titres, il faut surtout retenir celui de Mère de Dieu, en grec Théotokos (Θεοτόκος), que le concile d'Ephèse lui attribua¹²⁶.

L.3. Description

1. Pleine de grâce, Marie se tient sur un roc d'où jaillit une source d'eau. Elle apparaît sous l'image de la « Vierge de miséricorde ».
2. Son manteau entrouvert laisse contempler un univers étoilé et éclairé par les astres¹²⁷, une colombe et découvre quatre personnages.
3. Ces personnages représentent à droite : Moïse délaçant ses sandales et Aaron tenant un bâton fleuri, et à gauche Eve et un croyant.

¹²³ « Elle enfantera un fils, et tu lui donneras le nom de Jésus (c'est-à-dire : Le-Seigneur-sauve), car c'est lui qui sauvera son peuple de ses péchés. » (Mt 1, 21)

¹²⁴ (Jn 2,1- 12).

¹²⁵ (Jn 19, 27).

¹²⁶ « Si quelqu'un ne confesse pas que l'Emmanuel est Dieu en vérité et que pour cette raison la sainte Vierge est Mère de Dieu (car elle engendré charnellement le Verbe de Dieu fait chair), qu'il soit anathème ». Canon I du concile d'Ephèse (431) dans *Les conciles œcuméniques*, Tome II. Les décrets de Nicée à Latran V. Paris : Les Editions du Cerf, 1994. p. 142 – 143.

¹²⁷ (Ap 12)

4. De part et d'autre de l'icône se dressent derrière Eve l'arbre de vie entouré par le serpent et le Buisson ardent au dos de Moïse.
5. Debout sur les bras de Marie, deux anges encensent la Main de Dieu
6. Sur un fond bleu marial délavé, un jeu de contrastes surgit de cette icône :
 - a. Le contraste chaud – froid créant un effet de clair-obscur, le rouge indien accentuant le bleu nuit clair de l'intérieur du manteau de Marie.
 - b. Le marron, couleur complémentaire, donnant une impression de clarté égale avec le bleu nuit clair.



L.4. Interprétation

L'artiste a réalisé une icône qui puise sa thématique dans la spiritualité orthodoxe mais se réfère à l'esthétique occidentale pour sa forme.

a. Commentaire liturgique

La liturgie orthodoxe, célèbre cycliquement la vénération « des saintes icônes de la Mère de Dieu »¹²⁸ :

- a. La Nativité de la Mère de Dieu (Le 8 septembre)
- b. Entrée au temple de la Mère de Dieu (21 Novembre)
- c. L'Annonciation (25 Mars)
- d. Mère de Dieu de Vladimir (3 Juin)
- e. Dormition de la Mère de Dieu (15 Aout)
- f. Le Buisson ardent (17 septembre)

Mais il y a des différences car chaque Eglise nationale apporte ses propres traditions.

Conscient que « l'icône est le reflet du mystère de la foi »¹²⁹, Nikola Sarić a recours aux symboles de la foi orthodoxe pour y intégrer des symboles mariaux qu'on retrouve dans les titres accordés à Marie :

- Marie, Rocher d'où jaillit la source vivifiante ;

¹²⁸ SENDLER, Egon. *Les icônes byzantines de la mère de Dieu*. Paris : Desclée de Brouwer, 1992, p. 283.

¹²⁹ Ibid. p. 65

- Marie, Buisson ardent ;
- Marie, Nouvelle Eve ;
- Marie, Epouse du Saint-Esprit ;
- Marie, Etoile du Matin ;
- Marie, Mère de Dieu et Mère de l'Humanité.

b. La « Vierge de Miséricorde », thème cistercien allemand

La culture picturale byzantine ignore le thème de la « Vierge de miséricorde »¹³⁰. Ce thème est apparu au treizième siècle en Allemagne. Il trouve son origine dans une légende cistercienne née dans la région de Cologne : un moine aurait eu une vision dans laquelle il « vit dans le Royaume des cieux l'Ordre de Cîteaux placé sous le Manteau de Marie »¹³¹. De la dévotion mariale cistercienne va naître une expression artistique très populaire dans le monde germanique, celle de la « Vierge au Manteau » ou « Vierge de Miséricorde ». Plus tard, quand le Moyen Age s'acheva de manière tragique avec la Peste noire et les guerres incessantes, ce qui entraîna un temps de désespérance, Marie est suppliée avec ce titre afin qu'elle intercède pour le salut auprès de son Fils. Nikola Sarić s'est vraisemblablement inspiré de plusieurs œuvres de cette époque : la statue de la « Vierge de Miséricorde » de Ravensburg, qui se trouve actuellement au musée Bode de Berlin et dont la paternité est attribuée à Michel Erhart (vers 1440– vers 1522), ne lui est guère étrangère. On peut penser aussi qu'il a trouvé les mêmes impressions devant le retable du saint Sépulcre, œuvre de Pierro della Francesca (1445-1462), qui se trouve au Museo Civico di San Sepolcro en Italie et qui figure parmi les toiles qu'il a le plus visitées sur internet.

c. Vision de l'artiste

Cette douzième toile ferme le cycle de la Nouvelle Alliance et renvoie à la première icône. Les deux tableaux possèdent la même structure graphique. Au-dessous de la double auréole, les personnages ont la même position. Jean Chrysostome et Marie ont la tunique et le manteau ouverts. Chaque vêtement abrite quatre personnages dont la présence est significative. Deux anges entourent la main de Dieu.

¹³⁰ PERDRIZET, Paul. *La Vierge de Miséricorde. Etude d'un thème iconographique*. Paris : Albert Fontemoing Editeur, 1908, p. 18.

¹³¹ Ibid. p.21.

La Composition est inclusive. A la représentation de la liturgie du « huitième jour » qui ouvre le cycle, répond en final de ce cycle la vision de Marie, Mère de Dieu, intercédant pour les hommes en tant que Vierge de miséricorde. La conception métaphorique se veut un message théologique :

- Avec Jean Chrysostome, est mise en avant la célébration eucharistique qu'il préside, entouré d'un prêtre et d'un diacre, et les Saintes Espèces. Les anges attestent la présence de Dieu ; Adam et Eve, de part et d'autre de l'autel, représentent l'humanité renouvelée.
- Avec Marie, est soulignée l'idée de l'achèvement du salut. La présence d'Aaron et de Moïse évoque la sortie hors d'Égypte, commémorée à la Pâque juive ; Eve et le croyant se renouvelant dans la foi et l'eau du baptême sont les symboles de la Pâque du Christ.

Nikola Sarić peint un monde iconographique « où le péché et la mort qui pèsent sur la conscience de l'homme »¹³² sont vaincus. Après avoir évoqué l'histoire des Témoins victorieux devant Dieu, il veut montrer que toute l'humanité vaincra le péché par l'intercession de la Mère de Dieu. Si sur l'icône consacrée à Jean Chrysostome il accorde une primauté au ministère sacerdotal rendue visible par la position en retrait d'Adam et Eve, il a une autre approche pour l'icône de Marie. En effet Nikola Sarić refuse toute différence au sein du Peuple de Dieu. Tous les personnages sont sur un pied d'égalité, que ce soit Moïse, Aaron, Eve et le croyant. Aucune hiérarchie n'existe : tous, sous la protection de la Vierge, célèbrent Dieu, Moïse et Eve en se purifiant, Aaron et le jeune croyant en accomplissant un geste liturgique de vénération.

Un élément visuel nouveau est visible dans cette icône mariale, c'est la colombe, signe matériel de la présence du Saint-Esprit qui annonce la séparation entre les cycles de la Nouvelle et de l'Ancienne Alliance, victoire sur le serpent qui semble fuir. Sur la première toile, celle de Jean Chrysostome, la présence de l'Esprit n'apparaît pas matériellement, elle est signifiée métaphoriquement par la célébration eucharistique au travers des invocations (première et seconde épicleses)¹³³.

Marie, Mère de miséricorde¹³⁴, annonce son Fils Souverain glorieux et miséricordieux.

¹³² SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981, p.57.

¹³³ Dans la célébration eucharistique, c'est une prière qui appelle l'intervention de l'Esprit Saint. L'Esprit Saint est invoqué sur le pain et le vin de l'Eucharistie.

¹³⁴ La prière « Sub tuum præsidium » (« Sous ta miséricorde nous nous réfugions, Mère de Dieu ! Nos prières, ne les méprises pas dans les nécessités, mais du danger délivre-nous, seule pure, seule bénie ») est la plus ancienne prière dédiée à Marie.

M. Le Christ en Gloire

M.1. Iconographie

Le plus souvent, le Christ est représenté la main droite levée dans un geste de bénédiction, la main gauche tenant les Ecritures, les pieds soutenus par des Trônes et assis au centre d'une mandorle, entourée ou non de Chérubins. Le monogramme IC XC entoure sa tête ; et, à l'intérieur de l'auréole cruciforme sont écrites les lettres OWN (l'être, ou celui qui est).



M.2. Biographie

« Fils unique de Dieu le Père, conçu du Saint-Esprit, né de la Vierge Marie, a souffert sous Ponce Pilate, a été crucifié, est mort et a été enseveli, est descendu aux Enfers, le troisième jour est ressuscité des morts, est monté aux cieux, est assis à la droite de Dieu le Père tout-puissant, d'où il viendra juger les vivants et les morts ». ¹³⁵

M.3. Description

1. Soutenu par un Chérubin, le Christ en gloire jaillit au centre d'une mandorle rouge que tiennent quatre anges.
2. Dans une attitude d'accueil, il tient les mains ouvertes comme pour embrasser le monde. Les trônes à ses pieds, le chérubin et l'auréole cruciforme sont les signes de sa puissance.

M.4. Interprétation

a. Image du Christ

L'icône du Christ, source de toute les icônes du cycle, qui tendent vers elle, suit une conception graphique unique car l'artiste veut montrer que celle des douze Témoins prend sa signification par rapport à elle.

La conception artistique du Christ en gloire naît au IV^{ème} siècle ¹³⁶. Sa représentation s'est perfectionnée par la suite grâce aux apports des différentes cultures et sensibilités du monde orthodoxe. Le Christ Pantocrator est toujours représenté assis sur un trône.

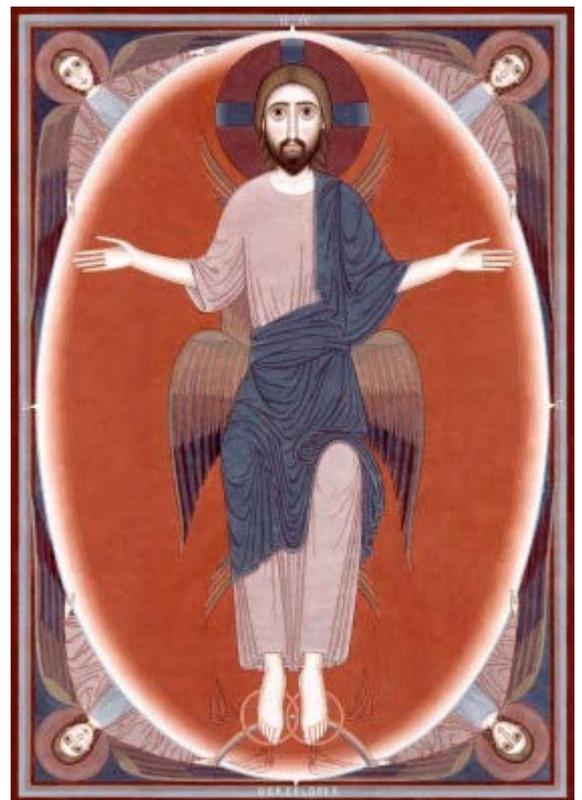
¹³⁵ Le Symbole des apôtres, appelé ainsi car il résume le Credo de Nicée (325)- Constantinople (381))

¹³⁶ THOUMIEU, Marc. *Dictionnaire d'iconographie romane*. La Pierre-qui-Vire : Edition Zodiaque, 1996. p.127.

- La mandorle qui l'entoure est le signe de sa nature divine¹³⁷. Pour signifier sa puissance, le Christ siège sur un trône inspiré du mobilier impérial byzantin.
- La mandorle est entourée soit par quatre chérubins, soit par quatre anges, soit par les quatre animaux du tétramorphe¹³⁸, symboles des quatre évangélistes. Ces symboles renvoient à la vision d'Isaïe¹³⁹ et à la symbolique évangélique.
- Sur sa robe plissée, les couleurs habituelles sont l'or, le bleu et le rouge signifiant qu'il est le Ressuscité et le Transfiguré.
- Sa relation au monde se montre par ses mains : quand le Christ tient les Ecritures, il s'agit d'affirmer qu'Il est la source de la Vérité ; quand il bénit de sa main droite, est signifié sa Justice. Par ces gestes du Christ, la tradition iconographique cherchait à montrer le rôle de Médiateur jouer par le Seigneur.

b. Herméneutique de Nikola Sarić

Le Christ Pantocrator de Nikola Sarić répond à une autre compréhension. Son Christ en gloire adopte une attitude devenue fréquente dans l'iconographie contemporaine non canonique. Les artistes se réfèrent au Christ de l'Ascension. L'ancienne gestuelle des mains, symbole de son pouvoir de médiation, est abandonnée pour céder la place à une nouvelle, signifiant l'accueil. Nikola Sarić est dans cette ligne : son Christ, dans sa majesté, ouvre les mains comme pour embrasser le monde. En effet le Christ selon Jean 3 : 17¹⁴⁰, « est venu pour sauver l'homme et non pour le Juger ». Nikola Sarić est fidèle à une perception morale et sociale du christianisme. Tous les témoins du Christ, représentés ici par les personnages de ce cycle,



¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid. *Tétramorphe du grec tétra, quatre et morphé, forme* Représentation des quatre évangélistes sous leurs formes allégoriques, (l'homme pour Saint Matthieu, l'aigle pour saint Jean, le taureau pour saint Luc et le lion pour saint Marc). Cette représentation est inspirée de la vision d'Ezéchiel (Ez 1, 1-14) et par la description des quatre vivants de l'Apocalypse selon saint Jean

¹³⁹ (Is 6 : 1- 4).

¹⁴⁰ « Car Dieu a envoyé son Fils dans le monde, non pas pour juger le monde, mais pour que, par lui, le monde soit sauvé » (Jn 3, 17).

qu'ils soient des saints ou de simples chrétiens, seront lavés par le sang de l'Agneau¹⁴¹.

La présence du chérubin, apparaissant derrière le Christ, rappelle la vision de Trône de Dieu (Isaïe 6). Une première question interpelle : cette composition générale des tableaux est-elle acceptable ? Une deuxième question théologique se pose : le Christ en gloire, assis sur le Trône de Dieu, le remplace-t-il ? Nikola Sarić a-t-il aussi transgressé la tradition orthodoxe en réintroduisant dans ses œuvres la main de Dieu comme étant celle du Père ?

¹⁴¹ (Ap 7,14)

Troisième partie : Lecture critique du Cycle des Témoins de la Nouvelle Alliance

Dans ses œuvres, Nikola Sarić a développé des thématiques personnelles. Sa démarche a exigé de lui un effort d'adaptation afin qu'il puisse échapper à son univers d'origine marqué par l'orthodoxie traditionnelle. Son sens de l'image religieuse, sa conception narrative du récit, ses interprétations théologiques, ses canons esthétiques relatifs aux formes et aux couleurs doivent être critiqués afin de justifier ou non son projet artistique.

A. L'image religieuse

L'image religieuse est toujours porteuse de symboles, l'icône spécialement. Cette œuvre d'art sert à la vénération des fidèles aussi bien à l'église qu'à l'intérieur des maisons. A l'église, elle a une place importante dans toute célébration liturgique au moment de l'encensement ; en privé, il est d'usage de lui accorder un emplacement de choix et de prier devant elle.

Dans une œuvre d'art, le « signe a son signifié ». Cependant avec l'icône qui se veut porteuse d'une réalité transcendante, c'est-à-dire abstraite, « le signe devient symbole : le signifié n'est plus présentable, alors apparaît une dimension qui dépasse le signifiant »¹⁴². Le signifiant ne ressemble plus à l'objet représenté. Pour comprendre la signification de ce signe / symbole, il faut comprendre son usage, le pourquoi et le comment de son utilisation. Ainsi, face à une icône, un spectateur doit changer considérablement son approche vis-à-vis de l'image. Il ne se contente pas seulement de l'admirer, mais il doit en tirer un enseignement.

L'icône byzantine « porte en elle l'invisible et rend le mystère présent »¹⁴³. Les informations que le spectateur va traiter et ses impressions dépendent de sa connaissance des codes culturels propres à la culture orthodoxe. En effet, l'icône orthodoxe a pour fonction « de mettre le croyant en communion intentionnelle avec la personne représentée »¹⁴⁴, aidé par tous les médiums - les couleurs, les formes, les matériaux, la littérature vraie ou légendaire et les allégories- qui permettent à toute composition de prendre forme. Il est important de comprendre le milieu dans lequel une icône est réalisée et les raisons de sa création. Certes, les symboles intentionnels des artistes qui répondent à des expériences communautaires, doivent service en premier la fonction liturgique et être au service de la piété populaire, seront faciles à comprendre. Le milieu culturel de la réception de l'icône doit être le même que celui de sa création et de son usage, sinon il risque d'y avoir confusion dans le traitement de

¹⁴² SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981, p. 77.

¹⁴³ Ibid. p. 44.

¹⁴⁴ Ibid. p. 47.

l'information. Ce danger peut aboutir à une lecture erronée des signes/ symboles qui émanent de l'icône.

Artistes et spectateurs traversent de nos jours de grandes difficultés face à l'art de l'icône. Acteurs de la vie culturelle, mais aussi consommateurs, les artistes évoluent, comme les spectateurs, dans un monde où la culture dominante est celle de la diversité soumise à une « mondialisation » économique-socio-culturelle. Les moyens de communications sont multiples et variés. Les récepteurs reçoivent plusieurs « informations » en même temps et semblent dépassés par la rapidité des événements qui se succèdent. Ainsi, cette masse d'informations transmises perturbe souvent l'inconscient : « beaucoup d'information peut tuer l'information ». Il devient indispensable de comprendre le contexte et le pourquoi d'une œuvre.

B. Modèle littéraire

Nikola Sarić tente, à travers sa peinture, une expression littéraire graphique nouvelle, analogue à un écrit. En effet, l'usage veut qu'une icône doit être considérée comme une image écrite et non comme une œuvre peinte. En grec, le terme « grapheîn » désigne l'action d'écrire et/ou de peindre une image¹⁴⁵. Cette interprétation fait de cette œuvre picturale un médium indispensable à « l'enseignement de la vérité chrétienne »¹⁴⁶. L'icône est soumise à une expression littéraire qui lui est propre. Selon le théoricien Egon Sendler quatre genres littéraires peuvent se rattacher à l'art de l'icône :

1. Le modèle littéraire panégyrique : l'icône est une expression de rhétorique et de louange du personnage principal qui a « le Christ comme modèle » et dont les événements qui marquent sa vie sont le reflet de celle du Christ. Ainsi avec Ignace d'Antioche, Etienne, Paul et Pierre, l'icône « fait du martyr une image de la mort et de la victoire du Christ »¹⁴⁷.
2. Le modèle dramatique¹⁴⁸ : l'icône doit surprendre par une action ou un événement tragique ou glorieux. Elle doit rendre des émotions vives ou, à tout le moins les sentiments contrastés des personnages mis en scène (Jean Damascène, Antoine le Grand, Georges, et Lazare).
3. Avec le modèle du traité théologique¹⁴⁹, chaque scène doit comprendre un fonds théologique où se révèle une vérité de la foi (Jean Chrysostome, Jean le Théologien et Mère de Dieu).

¹⁴⁵ Ibid. p. 65.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid. p. 66.

¹⁴⁸ Ibid. p.70.

¹⁴⁹ Ibid. p. 71.

4. Avec le modèle épique, absent dans le cycle des Témoins, on est en présence d'un modèle « qui suit l'histoire de la vie du Christ ou des saints dans le respect de la chronologie. [...] Les scènes sont alors disposées dans des petites cases tout autour de l'image principale dont elle développe les termes ». ¹⁵⁰

Dans son cycle d'icônes, Nikola Sarić utilise seulement les trois premiers modèles, mais semble proposer deux nouveaux sous-modèles :

1. le premier est une narration esthétique et cognitive où la présence de personnages appartenant à des époques différentes cherche à actualiser théologiquement l'évènement (Jean Damascène et Jean le Théologien) ;
2. le deuxième utilise la tension rendue par l'orientation de la tête et des pieds des personnages principaux vers le treizième tableau afin de montrer que l'exposition est un cycle littéraire qui se veut « une iconostase » autour du Christ.

B.1. Narration esthétique et cognitive

Des icônes de Nikola Sarić, on tire l'impression que ses personnages en tension vers Dieu, y compris les personnages secondaires, se préparent à entrer dans sa Lumière. Ce thème en vogue dans l'Orthodoxie actuelle trouve son origine chez de nombreux mystiques orthodoxes : Siméon le Nouveau Théologien (Constantinople 949 - 1022) considérait que toute personne vivant par l'Esprit a la possibilité de se « transfigurer » ; plus tard Séraphim de Sarov (1759-1833), un des plus grands spirituels russes, défendit aussi cette idée. Nikola Sarić se rattache à cette spiritualité et la personnalise. L'insertion de personnages secondaires, tels le diacre laïc, l'iconographe et le laïc tenant la bougie, relie le présent au passé des grands Témoins et sert à actualiser ces évènements anciens pour leur donner une signification théologique pour l'homme d'aujourd'hui.

Cette participation figurative et théologique des personnages secondaires à l'évènement « écrit » est un genre littéraire nouveau. Il n'est pas propre à Nikola Sarić. L'originalité, c'est cette participation active qui apporte une dimension sotériologique englobant les saints et les croyants. Car si le Témoin, par sa proximité avec Dieu rendue par sa taille et la forme de sa tête, trouve son repos en Lui, les personnages secondaires montrés également avec une tête en perpendiculaire cheminent sur cette voie. Ainsi le modèle littéraire épique est remplacé par un modèle narratif en continuité : une seule image narre plusieurs destins. Si le langage épique fait appel à des cases pour enchaîner les

¹⁵⁰ Ibid. p 68.

événements chronologiques, la narration temporelle de Nikola Sarić réunit des symboles qui se juxtaposent cognitivement et esthétiquement (Jean Damascène ; Mère de Dieu). Ainsi l'absence de repères temporels qu'on observe dans les icônes byzantines est transgressée. Le présent rejoint donc le passé dans trois icônes du Cycle (Jean Damascène ; Jean le Théologien et la Mère de Dieu).

B.2. Orientation de la tête et des pieds des Témoins

Dans les douze premières icônes, on ne voit jamais le Christ. Et pourtant sa présence est toujours suggérée. En effet, l'orientation des têtes et des pieds des Témoins a une portée significative, révélant la relation que ces derniers ont avec Lui. Toutes les icônes annoncent la treizième, celle du Christ en gloire, sauf celle de Jean Chrysostome. Cette composition figurative répond à la littérature iconographique de Nikola Sarić préconisant que le Témoin dans sa vie s'engage derrière le Christ, le prend comme modèle afin de trouver par sa Médiation l'union avec Dieu. En faisant de la sorte, il pense respecter la théologie trinitaire¹⁵¹. Le rôle du Père n'est pas confondu avec celui du Fils. L'entrelacement des auréoles unissant la Main de Dieu au Témoin prend son sens à travers la tension du corps vers le Christ. Cette expression artistique est particulière à l'artiste.

Cet ensemble d'icônes prend son sens uniquement dans la compréhension de ce cycle. Chacune, isolée, perd en intelligibilité et risque le rejet par la tradition.

C. L'herméneutique théologique

C.1. La Main de Dieu, une allusion à la présence de la Trinité

Dans son livre « L'iconographe et l'artiste »¹⁵², Jean-Claude Larchet mentionne quatre types de représentation trinitaire¹⁵³:

¹⁵¹ Dieu existe en tant qu'unité de trois personnes distinctes, Père, Fils et Saint-Esprit. Chacune de ces personnes est distincte des autres, et pourtant chacune a la même essence que les autres. En d'autres termes, chacune est pleinement divine par nature, mais aucune n'est la Trinité à elle seule.

¹⁵² LARCHET, Jean-Claude. *L'iconographe et l'artiste*. Paris : Les Editions du Cerf (Théologies), 2008, p. 113-117.

¹⁵³ « Aux chênes de Mambré, le Seigneur apparut à Abraham, qui était assis à l'entrée de la tente. C'était l'heure la plus chaude du jour. Abraham leva les yeux, et il vit trois hommes qui se tenaient debout près de lui. Dès qu'il les vit, il courut à leur rencontre depuis l'entrée de la tente et se prosterna jusqu'à terre » (Gn 18, 1-2).

1. le premier type est l'icône de l'hospitalité d'Abraham aux chênes de Mambré, intitulée également la « Trinité vétérotestamentaire » : Abraham et Sarah entourent trois anges;
2. le second type est celui créé par André Roublev : l'artiste saisit les trois anges seuls autour d'une table ;
3. le troisième type appelé « Paternité » représente le Christ reposant sur les genoux de Dieu ;
4. quant au quatrième type, il est désigné sous le nom « Synthronon » ; ce modèle place côte à côte le Père et le Fils.



Les deux premiers types d'icônes furent reconnus par le Grand concile de Moscou (1666-1667) alors que les deux suivants y furent condamnés : un canon conciliaire « ordonne de ne plus peindre dorénavant l'image du Dieu le Père ; car personne ne L'a jamais vu dans la chair »¹⁵⁴. Cette décision s'inspire d'une phrase de saint Jean Damascène « Ne figurez pas Dieu, (...) Il est inaccessible à la vue »¹⁵⁵. Ce concile « proposa la Trinité d'André Roublev comme le modèle Parfait »¹⁵⁶. En effet, la seule Personne de la Sainte Trinité que l'iconographie orthodoxe représente canoniquement est le Fils.

Dessinée par Nikola Sarić, la Main de Dieu visible sur toutes les icônes du cycle signifie pour lui la présence du Père. Ce n'est pas totalement une innovation, car cette image se voit sur des manuscrits anciens : « une enluminure de la Bible de Saint-Paul-hors-les Murs (VIIème siècle) montre la Main de Dieu posant une couronne sur la tête du Christ ; cette même Main se trouve aussi dans d'autres manuscrits où sont représentés des personnages de l'Ancienne Alliance. Mais déjà, entre les Vème et VIIème siècles, la Main de Dieu fut adaptée et se transforma en Main du Christ, bénissant ou portant une croix »¹⁵⁷. Dans sa volonté de montrer la puissance Divine, Nikola Sarić reprend cette tradition

¹⁵⁴LARCHET, Jean-Claude. *L'iconographe et l'artiste*. Paris : Les Editions du Cerf (Théologies), 2008, p. 113.

¹⁵⁵ SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981, p. 11.

¹⁵⁶ QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987, p. 87

¹⁵⁷ Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, sous la direction de Dom Fernand Cabrol et Dom Henri Leclercq, Tome Dixième, Première partie. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1931, colonnes. 1207 - 1210

ancienne : pour lui le Père avec sa Main intervient auprès de tous les Témoins par le souffle de l'Esprit (Ruah¹⁵⁸) qu'on devine circuler entre les deux auréoles.

Peut-on parler de présence Trinitaire ? Certainement, car la tension des témoins vers le Christ en gloire est signe de la présence christique rendue manifeste au treizième tableau. De ce fait l'interprétation de Nikola Sarić est-elle légitime ?

C.2. Le Christ

Sur les douze premières icônes la présence du Christ est spirituellement signifiée : dans l'icône de Jean Chrysostome, elle l'est par les espèces eucharistiques ; sur les autres, elle est signifiée par la direction prise par les têtes et les pieds.

Le problème vient du Christ en gloire. En l'installant sur un chérubin, Nikola Sarić suggère que le Christ n'est pas à la droite du Père, mais qu'il occupe le Trône de Dieu. Cet artiste répond que les deux Personnes de la Trinité sont égales¹⁵⁹. Cette interprétation s'éloigne de la Foi. Le fait d'interchanger les rôles entre le Père et le Fils est source de confusion et peut éloigner de la conception de la foi trinitaire. Pourquoi chez Nikola Sarić formé dans la tradition iconographique orthodoxe se profile cette confusion ?

L'idée d'un cycle composé autour du Christ, n'est point une innovation, c'est une tradition religieuse très ancienne en relation avec l'iconostase. Souvent des laïcs pieux ou amateur d'art font appel à des iconographes pour obtenir un cycle. Mais ce dernier doit répondre aussi à la tradition iconographique qui se veut catéchétique.

L'iconostase a un registre stricte et codifiée par les canons et soumis à l'évêque des lieux qui a autorité et qui définit le contenu et la forme. De plus dans l'iconostase la place de Marie est signifiante elle est à droite de l'Autel en parallèle à l'icône du Christ.– ce qui n'est pas le cas dans cette composition (Marie est considéré un témoins parmi d'autres, l'absence d'inscription de son nom selon la tradition et sa figure est un emprunt à l'art occidental). Ainsi, ce cycle ne peut être comparé à une iconostase, il est inspiré par l'iconostase.

En effet, Nikola crée une composition qui lui est propre et fait appel à un langage esthétique « allégorique » en plaçant le Christ hors champ et intégrant la main de Dieu, il se proclame théologien ayant autorité, -ceci pourrait avérer vrai dans une expression artistique laïc, mais pour l'art sacré il en est une autre question. Il en est de même en ce qui concerne les apports culturels que ce soit les

¹⁵⁸ Ruah, en hébreu l'Esprit de Dieu

¹⁵⁹ Entretien téléphonique avec Jean Marc Nemer, le 22 Août 2016.

symboles qui sont étrangère à sa culture porte à confusion. Car l'art de l'icône fait appel à une tradition théologique soumise à des canons¹⁶⁰. Et Nikola Sarić n'ignore point cette réalité, étant lui-même formé dans une académie d'art sacré orthodoxe. D'ailleurs le septième concile œcuménique qui eut lieu en Nicée en 787 et qui est connu sous le nom de Nicée II est clair sur la marge de manœuvre dont l'artiste peut disposer : « du peintre dépend seulement l'aspect technique de l'œuvre, mais tout son plan, sa disposition, sa composition appartiennent et dépendent d'une manière très claire des saints Pères » (Nicée II, 6a, SEES 252)¹⁶¹.

C.3. L'humanité

A travers cette composition où le Christ en gloire et la Main de Dieu accompagnent l'humanité, Nikola Sarić fait passer plusieurs messages religieux, sociaux et moraux.

C.3.1. L'Humanité en marche vers Dieu

Si, dans la deuxième partie du cycle des Témoins, il y a l'attente du Messie par le Peuple de Dieu, la première partie, objet de notre étude, montre l'humanité renouvelée et transformée par le Christ.

Cette humanité qui choisit Dieu c'est celle des premières communautés chrétiennes (Pierre, Paul et Ignace d'Antioche). C'est une humanité qui vit sa foi à travers une liturgie (Jean Chrysostome et Jean Damascène). C'est une humanité en prière (Lazare, Marie Madeleine). C'est une humanité qui accepte un mode de vie radical : dans un premier temps le martyre (Etienne, Ignace d'Antioche, Georges, Paul et Pierre), puis plus tard la vie monastique avec (Antoine le Grand et Jean Damascène).

Cette humanité a une vision eschatologique (Jean le Théologien) qui rappelle la Jérusalem céleste. Cette humanité trouve dans la Mère de Dieu, qui est miséricorde, l'intercession auprès de son Fils.

C.3.2. L'humanité refusant Dieu, le pouvoir, l'argent, les tentations.

Nikola Sarić ne néglige pas la situation de la société et pense que le monde séparé de Dieu va à sa perte. Toute ces images du monde signifient un recul des valeurs humanistes et spirituelles. Il n'hésite pas à avoir dans son œuvre une démarche sociale bien affirmée.

Quelques icônes font référence à la politique, à l'économie et à la morale. Dans l'icône de Jean Damascène surtout, un peu dans celles de Paul et de Pierre, il dénonce les dangers du pouvoir politique qui se suffit à lui-même. Dans celle de Jean le Théologien, il attaque la finance aveugle,

¹⁶⁰ Un canon : Ensemble de normes fixant la constitution de l'Église orthodoxe et réglant la discipline ecclésiastique.

¹⁶¹ QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987. p. 86-87.

insensible aux questions sociales. Il n'oublie pas l'aveuglement idéologique de certains milieux de l'Eglise (image du prélat dans l'icône de Jean le Théologien). A l'époque, où les attitudes morales sont en mutation, il fait appel à l'imaginaire antique universel et à des représentations lascives pour faire penser à ce problème.

D. Critique esthétique

D.1 Le matériel utilisé, une nouvelle expression plastique ?

L'icône, comme on l'a vu, utilise une technique qui lui est propre et dont la base est une planche préparée selon un rituel bien déterminé et destinée à être peinte à la détrempe à l'œuf¹⁶². De nos jours beaucoup d'iconographe utilise l'acrylique, médium réputé pour sa souplesse, la facilité de son utilisation et sa durabilité. Cependant Nikola Sarić opte pour l'aquarelle sur papier. En faisant de la sorte, il se libère de la tradition technique. Sa palette restreint la panoplie des couleurs utilisée, mais aussi elle lui permet des textures et des lavis autres que celle utilisée par ses confrères. C'est le cas des couleurs des vêtements qui jouent un rôle de première importance dans les icônes. Chaque couleur ayant sa propre symbolique servant la littérature de l'icône. Nikola Sarić outrepassé les codes traditionnelles en faisant appel à l'imaginaire européen et en utilisant les couleurs complémentaires : le manteau de Saint Georges qui en principe est rouge, devient gris bleu parsemé d'étoile. Il en est de même pour les rideaux chez Jean Chrysostome, le pan du manteau de la Mère de Dieu et le ciel apocalyptique chez Jean, et la terre parsemée d'étoiles chez Pierre s'insèrent dans la même démarche.

D.2. La forme

Nikola Sarić suit la tradition et trouve chez les iconographes contemporains des expressions esthétiques qui vont l'influencer dans la représentation des formes :

Chez son compatriote Todor Mitrovic, il a retenu la simplification des traits des visages et des vêtements ainsi que la position perpendiculaire de la tête. Le Grec Stamatis Skiliris l'a inspiré pour l'utilisation des couleurs et la stylisation des formes. Par le choix de médiums nouveaux, la Russe Elena Cherkasova a poussé par ses créations Nikola Sarić à adopter des innovations techniques, telle l'utilisation du papier, et à intégrer un bestiaire plus large. Il a trouvé chez l'iconographe roumain Grigore Popescu le sens des proportions à donner à la représentation longiligne des corps et l'attrait pour les couleurs complémentaires qui impriment les vêtements. Mais contrairement à cet artiste qui

¹⁶² Cf. note 14, p. 9.

perpétue la technique traditionnelle en intégrant des touches d'or et/ou de blanc, ce qui accentue pour les drapés formes et volumes, Nikola Sarić n'utilise pas l'or, son drapé reste très stylisé. Trois des personnages secondaires portent des habits modernes (icônes de Jean Damascène, de Jean Le Théologien et de La Mère de Dieu) : cette actualisation incite le spectateur à chercher le sens de cette modernité et à penser à une possible identification à ces personnages secondaires. Pour Nikola Sarić, la réalité théophanique devient ainsi accessible à l'homme d'aujourd'hui.

Cependant il va plus loin que ses inspirateurs. Sur l'icône représentant Jean Damascène, l'artiste a peint un iconographe des temps modernes. Nikola Sarić refuse l'idée d'un autoportrait : pour lui il s'agit d'un simple artiste alpha. Il faut rappeler que l'art byzantin rejette catégoriquement ce genre artistique alors qu'il est admis dans la peinture occidentale. Son inspiration de la tradition cistercienne à travers l'adaptation de la tunique de la Vierge de miséricorde est un apport bien intéressant. Le langage littéraire théologique de Nikola change le sens du signe/symbole et de la fonction de la tunique. La miséricorde protectrice, devient un cantique liturgique célébrant le « huitième jour », une humanité renouvelée avec Jean Chrysostome. Avec Marie, Mère de Dieu, la miséricorde est source d'eau vive qui purifie et désaltère.



V. Conclusion

Cette œuvre de Nikola Sarić est remarquable, car elle résulte d'une composition artistique inédite et d'une interprétation religieuse personnelle. Le succès rencontré auprès d'un public acquis à la multiculturalité apporte la preuve que ses icônes dégagent une modernité en phase avec les attentes de la société actuelle. Pour autant, ses pairs sont-ils prêts à accepter son émancipation artistique qui lui a ouvert les portes de la notoriété ? Les responsables des Eglises orthodoxes peuvent-ils cautionner ses interprétations religieuses ? Au terme de cette étude, nous sommes dans l'obligation de nous questionner pour savoir si ce Cycle de Témoins peut être considéré comme une œuvre authentiquement religieuse conforme à la tradition orthodoxe.

A. Qu'en est-il de l'émancipation artistique de Nikola Sarić?

Dans toutes les icônes du Cycle, Nikola Sarić respecte les formes exigées pour toute création d'icônes. Les corps des Témoins sont allongés, leurs visages habités par la sérénité excepté Lazare, et leurs gestes apaisés. Mais deux apports esthétiques personnels relatifs à la forme, la position de la tête et des pieds orientés vers la présence invisible du Christ, la place importante accordée à la Main de Dieu et à la double auréole peuvent-ils être reconnus comme valables sur le plan artistique ?

A.1. Réflexion sur les formes

Dès que l'on contemple une icône, on est immédiatement frappé par la tension qui naît avec la forme et la direction prises par la tête, les pieds ne faisant que confirmer l'impression dégagée. Il suffit d'en voir une seule pour être aussitôt entraîné par l'énergie de l'ensemble de ces icônes. C'est pourquoi, cette esthétique dynamique est très créatrice et ne semble pas devoir être critiquée.

La double auréole avec la Main de Dieu est une invention extraordinaire. Car, en même temps, elle dynamise vers le haut le personnage et elle le projette au regard du spectateur de manière à le rendre proche. Cette image est si forte qu'elle relègue à une place vraiment seconde tout l'encadrement qui accompagne chaque scène vécue par les Témoins, même si tous ces éléments secondaires sont nécessaires à la compréhension de l'ensemble. Sur le principe de l'image peut-on contester le principe de cette image de la double auréole ? Cette représentation iconographique de la double auréole et de la Main n'appartient absolument pas à la thématique artistique orthodoxe. Sera-t-elle acceptée et, de cette manière, enrichira-t-elle la tradition iconographique ? L'avenir nous le dira. Le jugement critique des artistes orthodoxes et de leurs commentateurs, la reconnaissance par les autorités religieuses permettront-ils de voir en Nikola Sarić un iconographe parmi les plus grands ?

Quoi qu'il en est, on peut penser qu'avec le temps et conscient de ses responsabilités artistiques Nikola Sarić saura évoluer dans un sens qui satisfera son propre questionnement et sa fidélité à l'Eglise orthodoxe, ce qui l'obligera à une certaine retenue. Mais comme il commence une expérience d'illustrateur d'œuvres littéraires (*Le Prince Heureux* d'Oscar Wilde), sans nul doute, il utilisera plus librement ses capacités imaginatives.

A.2. Les couleurs.

Dans ce Cycle, le jeu de couleur dominé par les contrastes chaud – froid facilite la direction du regard vers les formes. Il incite également à accorder la priorité à la tête et à l'auréole. Car les couleurs apportent une énergie supplémentaire à l'ensemble de chaque scène. Grâce aux couleurs qui s'harmonisent parfaitement, chaque spectateur peut se concentrer sur l'essentiel c'est-à-dire l'union du Témoin avec Dieu.

Sur cette question Nikola Sarić montre parfaitement sa maîtrise d'une théorie des couleurs qui lui est propre mais conforme à la tradition.

A.3. Le Support

Formé à l'Académie de l'art sacré de Belgrade, Nikola Sarić sait travailler dans le respect de la technique traditionnelle. Dans son atelier, il crée des icônes comme l'exige la tradition, en peignant sur le bois. Mais en raison de son glissement vers des formes modernes d'art, il utilise assez souvent le papier et l'aquarelle. C'est ce qu'il a fait avec ce Cycle. Ce choix artistique répond peut-être à la tradition et à la modernité car les deux font appel à des copies, plus faciles à réaliser grâce au papier. Cependant il est conscient que toute œuvre sur papier ne remplace pas celle sur le bois. Ces modèles peuvent être retravaillés sur le bois et à la détrempe.

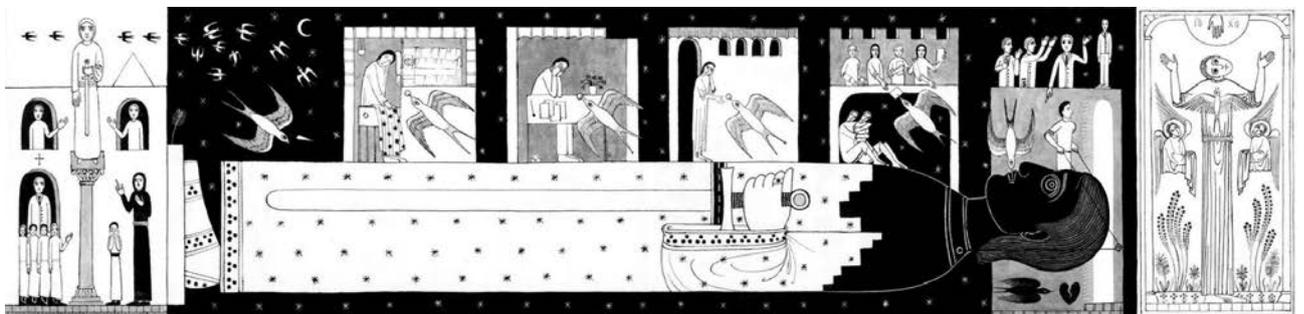
A.4. L'emprunt à l'art occidentale

Dans cet ensemble des Témoins, l'icône de la Vierge pose problème. Il est rare que l'art orthodoxe fasse des emprunts à la thématique occidentale. Or l'icône de la Mère de Dieu même si Nikola Sarić utilise la symbolique et les thèmes mariaux, s'éloigne des représentations traditionnelles de Marie chez les Orthodoxes. Installé en Allemagne, Nikola Sarić a été impressionné par le thème de la « Vierge au Manteau » d'origine germanique. Les orthodoxes peuvent-ils reconnaître la validité de cet emprunt ? Sans doute, avec le temps, on comprendra sa démarche œcuménique.

B. Les interprétations religieuses de Nikola Sarić sont-elles conformes à la foi orthodoxe ?

Converti à l'âge adulte, Nikola Sarić est habité d'une foi profonde, manifeste dans chacune de ses créations. Ce qui ressort des images du Cycle, c'est la place centrale qu'il accorde au Christ, qu'il soit invisible dans les douze premières icônes ou resplendissant comme Christ en gloire. Sa conception du Christ est si forte qu'il unit le Père et le Fils dans l'icône du Pantocrator. Faut-il voir dans cette représentation une incompréhension du mystère trinitaire ? Les théologiens orthodoxes se sont-ils prononcés à ce sujet ? A notre avis, dans le Cycle de la nouvelle Alliance Il fait un amalgame, en remplaçant la Main du Christ par celle de Dieu et sa vision d'un Christ assis sur ce qui semble être le Trône de Dieu est source de confusion. Faudrait-il remplacer la treizième icône par la Trinité ?

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Nikola Sarić est stimulante pour l'intelligence de tout spectateur, qu'il soit croyant ou non. Ses immenses qualités artistiques, ses innovations esthétiques, la profondeur de sa pensée religieuse, ses recherches multiculturelles, sa sensibilité humaine et sociale font de cet artiste un de ceux dont on parlera certainement dans les années à venir, même si certains le considéreront comme un artiste transgressif. Dans l'immédiat, un de ses grands défis est d'être exposé dans le cadre du « Centre Culturel du Mont Athos ». Ce serait pour lui comme une consécration. Nikola Sarić appartient-il à ce groupe restreint des artistes qui ouvrent des perspectives nouvelles ?



Bibliographie

- ALTANER, Berthold. *Précis de Patrologie*. Mulhouse : Editions Salvator, 1961.
- Cahiers Evangile N 11 : Une lecture de l'Apocalypse. Paris : Les Editions du Cerf, 1976.
- BHABHA, Homi K. *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Paris, Payot, 2007.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982.
- CHARBONNEAU, Louis. *Le bestiaire du Christ*. Paris : Albin Michel, 2011
- COCAGNAC, Maurice. *Les Symboles Bibliques*. Paris : Les Editions du Cerf, 2006.
- Les conciles œcuméniques, sous la direction de Giuseppe Alberigo, Tome II. Les décrets de Nicée à Latran V. Paris : Les Editions du Cerf, 1994
- Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, sous la direction de Dom Fernand Cabrol et Dom Henri Leclercq, Tome Dixième, Première partie. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1931
- EVDOKIMOV, Paul. *L'art de l'icône, théologie de la beauté*. Paris : Desclée de Brouwer, 1972.
- GELL, Alfred. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Paris : Les presses du réel (Fabula), 2009.
- *Images et esthétique*, sous la direction de Christophe Genin. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2007.
- *Images et études culturelles*, sous la direction de Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2008.
- *Image et sémiotique*, sémiotique pragmatique et cognitive sous la direction de Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2006.
- *Initiation à la pratique de la théologie*, sous la direction de Bernard Lauret et François Refoulé. Paris : Les Editions du Cerf, 1983.
- ITTEN, Johannes. *Art de la couleur*. Paris : Editions Dessain et Tolra / Larousse, 1988.
- LARCHET, Jean-Claude. *L'iconographe et l'artiste*. Paris : Les Editions du Cerf (Théologies), 2008.
- PERDRIZET, Paul. *La Vierge de Miséricorde. Etude d'un thème iconographique*. Paris : Albert Fontemoing Editeur, 1908.
- OUSPENSKY, Léonide. *La théologie de l'icône*. Paris : Les Editions du Cerf, 1980.
- QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987.

- QUENOT, Michel. *Les clefs de l'icône, son langage symbolique*. Saint Maurice : Editions Saint-Augustin, 2009.
- REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien (Tomes I à III)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 1958.
- SARIĆ, Nikola. *Zeugen, mit Gedichten von Nikola Dolovic*. Hanovre : Edition à compte d'auteur, 2016.
- SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981.
- SENDLER, Egon. *Les icônes byzantines de la mère de Dieu*. Paris : Desclée de Brouwer, 1992.
- SERGUEÏEV, Valeri. *Roublev*. Paris : Desclée de Brouwer, 1994.
- SPIESER, Jean-Michel. *Les images du Christ, des catacombes au lendemains de l'iconoclasme*. Genève : Droz, 2015.
- Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras, Tomes I à V. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987.
- THOUMIEU, Marc. *Dictionnaire d'iconographie romane*. La Pierre-qui-Vire : Edition Zodiaque, 1996
- Vocabulaire de Théologie Biblique, sous la direction de Xavier Léon-Dufour. Paris : Les Editions du Cerf, 1991

Sites Internet, consultés - aout 2016.

- http://www.eleves.ens.fr/aumerie/en_ligne/paques03/seneve005.html.
- <https://www.facebook.com/elena.cherkasova>
- <http://www.la-croix.com/Religion/En-Egypte-devoilement-de-la-premiere-icone-des-21-martyrs-coptes-de-Libye-2015-02-23-1284027> . /
- <http://www.nikolasaric.de/>
- http://orthodoxologie.blogspot.fr/2015/05/les-nouveaux-maitres-iconographes_50.html
- <http://www.orthodoxartsjournal.org/interview-with-todor-mitrovic/>
- <http://www.holyicon.org/>
- <http://www.video-du-net.fr/peinture/iconostase.php>.
- <http://vie-orthodoxe.blogspot.fr/2013/09/lhabillement-liturgique-de-leveque.html>.

Table des illustrations

Les saints Martyrs de Lybie	1
Saint Paul (Todor Mitrovic).....	2
Vernissage de l'exposition « Cycle des Témoins » , Kloster Mariensee, Hanovre.....	3
Christ en gloire, Nikola Sarić.....	4
Nikola Sarić dans son atelier (Hanovre, mars 2016).....	5
Couverture du Catalogue, « Témoins ».....	6
Adam (Nikola Sarić).....	7
Nativité (Stamatis Skliris).....	9
Le Christ est ressuscité (Elena Cherkasova).....	9
Le songe de Joseph (Grigore Popescu).....	9
Nikola Sarić dans son atelier (Hanovre, mars 2016).....	10
Saint Pierre (détail, Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	11
Saint Paul (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	13
Saint Antoine le Grand (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	15
Couleurs et pigments.....	17
Les couleurs.....	18
Couleurs.....	19
Couverture du Catalogue, « Témoins ».....	24
Saint Jean Chrysostome (Inconnu).....	25
Saint Jean Chrysostome (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	26
Vierge de miséricorde (Pierro della Francesca,1445-1462).....	27
Saint jean Damascène (Inconnu).....	29
Saint jean Damascène (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	30
Saint Antoine le Grand (Inconnu).....	32
Saint Antoine le Grand (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	33
Saint Georges (Inconnu).....	37
Saint Georges (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	37
Saint Ignace d'Antioche (Inconnu).....	40
Saint Ignace d'Antioche (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	41
Saint Etienne (Inconnu).....	43
Saint Etienne (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	44
Saint Lazare de Béthanie (Inconnu).....	46
Saint Lazare de Béthanie (Nikola Sarić, cycle des témoins).....	46

Saint Paul (Inconnu).....	49
Saint Paul (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	50
Saint Pierre (Inconnu).....	53
Saint Pierre (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	53
Sainte Marie Madeleine (Inconnu).....	56
Sainte Marie Madeleine (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	56
Saint Jean le Théologien (Inconnu).....	59
Saint Jean le Théologien (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	59
Marie, Mère de Dieu.....	63
Marie, La mère de Dieu (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	64
Le Christ en gloire (Andre Roublev).....	67
Le Christ en gloire (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	68
La Trinité (André Roublev).....	74
L'iconographe, détail, icône de Saint Jean Damascène (cycle des Témoins ^o).....	78
Le Prince Heureux, Nikola Sarić).....	81

Lexique

1. **Credo de Nicée – Constantinople** : Symbole de la foi orthodoxe

Le mot latin credo signifie "je crois". Le premier sens de credere, le mot latin qui a donné "croire", est "confier à quelqu'un". De là, on arrive à "confier" et à "se confier", puis à "croire".

Le Symbole de Nicée-Constantinople : il nous vient des grands conciles du IV^e siècle et précise la foi de l'Église en face des hérésies de l'époque :

Je crois en seul Dieu, le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, et de toutes les choses visibles et invisibles;

et en un seul Seigneur Jésus Christ, Fils unique de Dieu, né du Père avant tous les siècles, Lumière de Lumière, vrai Dieu de vrai Dieu, engendré, non créé, consubstantiel au Père, par qui tout a été fait;

qui pour nous hommes, et pour notre salut, est descendu des cieux et s'est incarné du saint Esprit et de Marie la Vierge, et s'est fait Homme;

Il a été crucifié pour nous sous Ponce Pilate, a souffert et a été enseveli;

et Il est ressuscité le troisième jour, selon les Ecritures ;

Il est monté au ciel, et siège à la droite du Père;

et Il reviendra en gloire, juger les vivants et les morts, et son règne n'aura pas de fin.

Et en l'Esprit, Saint, Seigneur, qui donne la Vie, qui procède du Père, qui est adoré et glorifié avec le Père et le Fils, qui a parlé par les prophètes.

En l'Église, une, sainte, catholique et apostolique.

Je confesse un seul baptême en rémission des péchés.

J'attends la résurrection des morts et la vie du siècle à venir : Amen!

2. **Epiclèse** : Dans la célébration eucharistique, c'est une prière qui appelle l'intervention de l'Esprit Saint. L'Esprit Saint est invoqué par l'imposition des mains sur le candidat et l'eau du baptême, sur le front du confirmé, sur le pain et le vin de l'Eucharistie, sur le malade, sur le candidat aux ministères ordonnés, sur le pénitent

3. **Phélonion** : (en grec: φαιλόνιο, *chasuble* ; en russe: фелонь) est un vêtement liturgique des Églises d'Orient : C'est l'équivalent de la chasuble pour l'Église latine.

4. **Epitrachelion** : en grec ἐπιτραχήλιον ; l'équivalent de l'étole pour l'Église latine. Symbole de la charge pastorale.
5. **Pallium** est un ornement liturgique catholique dont le port, sur la chasuble, est réservé au pape, aux primats, aux archevêques métropolitains et à quelques rares évêques, pendant la célébration de la messe. Il vient du latin **pallium** (au pluriel pallia) qui signifie manteau.
6. **Epigonation** : L'Epigonation symbolise l'épée de l'Esprit – la Parole de Dieu. Il symbolise aussi la serviette que le Christ a utilisée et placée autour de Lui-même quand il a lavé les pieds de ses disciples.
7. **Pantocrator ou Christ en Gloire** : Du grec (koinè) παντοκράτωρ : Du grec *pan*, «tout» et *kratos* «puissance». Se dit du Christ Souverain Maître de tout. Le Christ «Pantocrator» est une représentation privilégiée de l'art byzantin; le Christ est représenté généralement assis sur un trône de gloire, tenant le Livre des Saintes Ecritures dans la main gauche et de la main droite esquissant un geste de bénédiction.
8. **Sticharion** : en grec : στιχάριον ; correspond à peu près à l'aube pour l'Église latine.
9. **Transsubstantiation** : C'est littéralement la transformation d'une substance en une autre. Dans la théologie chrétienne, c'est la doctrine selon laquelle au cours de l'eucharistie, au moment de la consécration, les espèces du pain et du vin deviennent le Corps et le Sang du Christ tout en conservant les caractéristiques physiques et les apparences originales.
10. **Tétramorphe** : du grec *tetra*, quatre et *morphé*, forme Représentation des quatre évangélistes sous leurs formes allégoriques, (l'homme pour Saint Matthieu, l'aigle pour saint Jean, le taureau pour saint Luc et le lion pour saint Marc). Cette représentation est inspirée de la vision d'Ezéchiel (Ez 1, 1-14) et par la description des quatre vivants de l'Apocalypse selon saint Jean.

11. **Trinité** : Dans la théologie chrétienne, désignation de Dieu en trois personnes (Père, Fils et Saint-Esprit) distinctes, Dieu existe en tant qu'unité de trois personnes distinctes, Père, Fils et Saint-Esprit. Chacune de ces personnes est distincte des autres, et pourtant chacune a la même essence que les autres. En d'autres termes, chacune est pleinement divine par nature, mais aucune n'est la Trinité à elle seule.

12. **Apocalypse** : Le mot « apocalypse » vient du grec « apocalypsein » qui signifie « écarter le voile » ; c'est au sens littéral une « ré-vélation » du plan de Dieu qui se joue.

Listes des abréviations utilisées pour désigner les livres de la Bible :

A. T.		N. T.	
Gn	Genèse	Mt	Évangile selon Matthieu
Ex	Exode	Mc	Évangile selon Marc
Is	Isaïe	Lc	Évangile selon Luc
		Jn	Évangile selon Jean
		Ac	Actes des apôtres
		1 Co	I Corinthiens
		Ga	Galates
		Ap	Appocalypse

Annexe I

La tradition : source de la Foi orthodoxe

Irène Macquart-Moulin

http://www.eleves.ens.fr/aumonerie/en_ligne/paques03/seneve005.html . Consulté le 15 août 2016.

Jean Damascène.

Mais qu'entendre par ce mot ? On comprend généralement la Tradition chrétienne comme la foi et la pratique données par le Christ à ses apôtres et transmises par l'Église de génération en génération. L'orthodoxie y voit quelque chose de plus précis encore : les livres de la Bible, le Credo, les décrets des conciles œcuméniques et les écrits patristiques ; mais aussi les canons, les livres liturgiques, les icônes, en fait, tout le système que forment la doctrine, le gouvernement de l'Église, le culte, la spiritualité et l'art exprimé au cours des âges. Tout en respectant cet héritage, les orthodoxes sont cependant conscients que tout ce qu'il renferme n'est pas d'égale valeur. Ainsi, une place unique revient-elle à la Bible, au Credo, aux conciles œcuméniques. Le reste n'a pas tout à fait la même autorité et l'on oppose la Tradition et les traditions : de nombreuses traditions sont humaines et accidentelles et non une part réelle de la seule Tradition, du message chrétien par excellence.

Mais, pour l'orthodoxe, vivre dans la Tradition, ce n'est pas qu'adhérer intellectuellement à un système de doctrines, car la Tradition est bien autre chose que des propositions abstraites. La Tradition est vivante, c'est une rencontre personnelle avec le Christ, dans l'Esprit Saint. La Tradition est, dans l'Église, la vie de l'Esprit Saint. Ainsi, la conception orthodoxe de la Tradition n'est-elle pas statique, mais dynamique, découverte toujours actuelle de l'Esprit Saint. « La Tradition est le témoignage de l'Esprit, la révélation incessante et l'incessante annonce de Bonnes Nouvelles [...]. La Tradition n'est pas seulement un principe qui protège et conserve : c'est essentiellement un principe de croissance et de régénération [...] elle est la demeure éternelle de l'Esprit. » (Georges Florovsky). La Tradition est donc le témoignage de l'Esprit : dans les paroles du Christ, « Quand Il viendra, Lui, l'Esprit de Vérité, Il vous conduira vers la Vérité toute entière » (Jean 16, 13). Cette promesse divine est la source de l'attachement orthodoxe à la Tradition.

Les différentes expressions de la Tradition

La Bible

La vie de l'Église chrétienne repose sur les saintes Écritures. La Bible est l'expression suprême de la révélation de Dieu aux hommes, elle est inséparable de la Tradition et l'Église est la seule à pouvoir l'interpréter avec autorité. Dans l'Église orthodoxe, le Nouveau Testament est le même que celui de toute la chrétienté. Mais le texte qui fait autorité pour l'Ancien Testament est l'ancienne traduction grecque, la version des Septante. Là où celle-ci diffère de l'hébreu, l'orthodoxe croit que les

différences sont dues à l'inspiration de l'Esprit Saint et qu'elles doivent être acceptées comme une part de la continuité de la révélation de Dieu. La Bible a une grande importance dans la liturgie orthodoxe et les Saintes Écritures sont constamment lues (une lecture particulière des épîtres et de l'Évangile est prescrite à la liturgie pour chaque jour, afin que le Nouveau Testament, exception faite de l'Apocalypse de saint Jean, soit entièrement lu dans le cours de l'année ; le Notre Père est récité à chaque office ; chaque célébration est remplie de citations bibliques...). Le septième concile ayant décidé que les icônes seraient vénérées de la même façon que l'Évangile, l'orthodoxe considère la Bible comme une icône verbale du Christ. L'évangélaire est placé sur l'autel et porté en procession à chaque liturgie ; les fidèles l'embrassent et se prosternent devant lui. C'est ainsi que l'église orthodoxe témoigne de son respect et vénère la Parole de Dieu notamment les « commandements » des Béatitudes : humilité, pauvreté, larmes, amour des ennemis.

Les sept conciles œcuméniques : le Credo. Les conciles postérieurs

Pour les orthodoxes, les définitions d'un Concile œcuménique sont infaillibles. La plus importante profession de foi de tous les conciles est le Credo de Nicée-Constantinople. Les deux autres Credo en usage en Occident, celui des Apôtres et celui d'Athanase, n'ont pas la même autorité car ils n'ont pas été formulés par un Concile œcuménique. Depuis 787, l'Église orthodoxe s'est exprimée principalement de deux façons : d'abord par les définitions des conciles locaux et ensuite par les lettres ou exposés de foi, exprimés isolément par des évêques. Alors que les décisions doctrinales des conciles généraux sont infaillibles, celles des conciles locaux et des évêques sont toujours susceptibles d'erreur. Mais si elles sont acceptées par le reste de l'Église, elles acquièrent une portée œcuménique. L'Église a cependant toujours été sélective dans sa façon de traiter les actes des conciles locaux (notamment ceux du XVIIIème siècle).

Les Pères de l'Église

De même que le jugement de l'Église est sélectif envers les conciles locaux, de même est-il sélectif vis-à-vis des Pères. L'Église orthodoxe n'a jamais essayé de définir exactement leur situation, encore moins de les classer. Cependant, elle respecte plus particulièrement les auteurs du IVème siècle et trois tout spécialement : Basile le Grand, Grégoire le Théologien et Jean Chrysostome. Mais pour l'orthodoxie, l'époque patristique ne se termine pas avec le VIème siècle et d'autres écrivains plus récents sont aussi des Pères (tels saint Jean Damascène, saint Grégoire Palamas, saint Marc d'Éphèse). Dire qu'il ne peut plus y avoir de Pères équivaudrait, en effet, à dire que l'Esprit Saint a déserté l'Église.

La liturgie

L'Église orthodoxe est moins portée que l'Église catholique romaine à donner des définitions dogmatiques officielles. Mais même non formulées en dogme, certaines croyances n'en font pas moins partie de la Tradition orthodoxe. Cette Tradition intérieure, « mystérieusement transmise » (saint Basile), est conservée surtout dans les célébrations. *Lex orandi lex credendi* : la foi s'exprime surtout dans la prière. L'orthodoxie a fait peu de déclarations explicites au sujet de l'eucharistie et des autres sacrements, de l'au-delà, de la Mère de Dieu, des saints et des fidèles défunts : prière et hymnes des offices contiennent ces points. La Tradition ne se limite pas aux paroles des offices; les gestes et

les actions : l'immersion dans les eaux du baptême, les diverses onctions d'huile, le signe de croix, ont un sens particulier et expriment, sous une forme symbolique ou démonstrative, les vérités de la foi.

Le droit canon

A côté des définitions doctrinales, les Conciles œcuméniques ont élaboré les canons, qui traitent de l'organisation de l'Église et de sa discipline ; quelques autres canons ont été écrits par les conciles locaux ou différents évêques. Les canons n'ont pas la validité absolue des conciles car ils ne traitent pas de vérités éternelles mais ont trait à la vie quotidienne de l'Église, dont les conditions évoluent et où les situations sont variées. Il existe cependant un rapport essentiel entre les canons et les dogmes de l'Église : le droit canon est le moyen par lequel les dogmes sont appliqués à la vie journalière de chaque chrétien et, par cet aspect, les canons font partie de la sainte Tradition.

Icônes

La Tradition ne s'exprime pas seulement à travers les mots, les gestes et les symboles des offices, mais aussi au moyen de l'art, à travers les lignes et les couleurs des saintes icônes. Une icône est, en effet, une des voies par lesquelles Dieu se révèle. Elle rappelle que Dieu en Jésus s'est fait visage et que l'homme trouve dans la communion de Jésus Ressuscité son vrai visage. Et parce que les icônes font partie de la Tradition, le travail du peintre doit refléter l'esprit de l'Église. L'artiste tente de vivre dans l'esprit de la Tradition et prépare son travail par la confession et la communion.

Annexe II

En Égypte, dévoilement de la première icône des 21 martyrs coptes de Libye

La Croix. Par C. LE., le 23/02/2015 à 17h02

<http://www.la-croix.com/Religion/En-Egypte-devoilement-de-la-premiere-icone-des-21-martyrs-coptes-de-Libye-2015-02-23-1284027>

00



L'icône représente les 21 coptes tués par les djihadistes de l'Etat islamique en Libye

Tony Rezk. Tel est le nom du jeune artiste qui a peint la première icône des 21 jeunes coptes égyptiens décapités par les djihadistes de Daesh (ou EI pour État islamique) en Libye, dimanche 15 février. Cette icône, fidèle au style des icônes coptes, montre les victimes comme des martyrs, portant l'étole rouge du martyr (portée ici également par les anges et par le Christ), et sous des couronnes portées par les anges.

« Cette icône a sans doute été dessinée en partie de manière numérique, car les visages tous identiques semblent avoir été dupliqués », signale Marie-Gabrielle Leblanc, historienne d'art, journaliste et familière de l'Église copte. Ce qui ne l'empêche pas d'être sensible aux détails très touchants de cette icône qui représente les 21 martyrs en habit orangé, rappelant la combinaison orange que les terroristes islamistes mettent à leurs victimes avant de les décapiter. « Au centre, on distingue le visage plus foncé de l'unique Soudanais », poursuit Marie-Gabrielle Leblanc qui connaît bien le village d'El Our, près de Salamout, dans la province de Mynia (Moyenne-Egypte) d'où étaient originaires tous les coptes martyrs – sauf le Soudanais. Et dans le fond, les vagues stylisées rappellent que c'est sur une plage libyenne que les 21 Égyptiens ont été assassinés.

Inscrits dans le Synaxarium

Selon Mgr Antonios Aziz Mina, évêque copte catholique de Gizeh, ces coptes sont morts en prononçant le nom du Christ. Le patriarche copte-orthodoxe Tawadros II a annoncé ce week-end que les noms de ces 21 Égyptiens seront inscrits dans le Synaxarium, l'équivalent du Martyrologe romain pour l'Église copte, ce qui signifie qu'ils sont déjà canonisés. Selon le site Terrasanta.net, le martyr de ces 21 coptes sera célébré le 8e jour d'Amshir du calendrier copte, soit le 15 février du calendrier grégorien.

Sur la chaîne de télévision chrétienne du Moyen-Orient « SAT-7 », Beshir Kamel, frère de deux des Égyptiens décapités par Daesh – Bishoy, 25 ans, et Samuel, 23 ans –, a expliqué que ce meurtre de l'État islamique a « aidé à renforcer la foi » des coptes en Égypte. Beschir Kamel a également déclaré que sa mère, « une femme sans instruction âgée d'une soixantaine d'années », avait pardonné au tueur de ses fils : « Ma mère a dit qu'elle demanderait à Dieu de le laisser entrer dans Sa maison parce qu'il avait permis à son fils d'entrer dans le Royaume des cieux ».

pardonner ?

Le premier ministre égyptien, Ibrahim Mahlab, a révélé que le président Abdel Fattah al-Sisi avait décidé la construction, aux frais de l'État, d'une église dédiée « aux martyrs de Libye » dans la ville de Minya. En outre, par décret présidentiel, les familles des victimes du terrorisme islamiste recevront un dédommagement financier et deviendront titulaires d'une pension mensuelle.

Parallèlement Mgr Angaelos, évêque des coptes-orthodoxes du Royaume-Uni, a déclaré qu'il était prêt à pardonner aux terroristes de Daesh qui ont tué les 21 Égyptiens, même si cela peut sembler « incroyable » à certains. « Nous ne pardonnons pas l'acte, parce que celui-ci est atroce. Mais nous pardonnons vraiment aux tueurs des profondeurs de nos cœurs », a affirmé Mgr Angaelos à CNN. « Autrement, nous serions consommés par la colère et la haine et nous entretiendrions une spirale de violence qui n'a pas lieu d'être dans ce monde. »

Annexe III

Définition d'une iconostase

Le mot **iconostase** vient du mot grec *εικονοστάσιον* (*eikon* : image et *histemi* : placer, se tenir).



L'Iconostase du XVII^e siècle de la Cathédrale Notre Dame de Smolensk du Couvent de Novodievitchi à Moscou

L'**iconostase** est une cloison d'**icônes** qui sépare le **sanctuaire**, où se célèbre l'Eucharistie (qui est le monde divin), de la **nef**, où se tiennent les fidèles (qui est le monde humain). Elle est le symbole de l'Eglise Orthodoxe.



Les premières iconostases

A l'origine, une simple **balustrade**, parfois surmontée de rideaux, séparait le sanctuaire des fidèles. Ce n'est qu'à partir de 843 avec la fin de l'iconoclasme et la restauration du culte des images, que les balustrades reçoivent les premières **icônes**. Dans les pays scandinaves et en Russie, les **églises** de bois ne pouvaient pas être ornées de fresques comme la théologie **byzantine** l'avait établi. L'**iconostase** servit à ressembler tout ce que les décorations murales ne pouvaient pas présenter.

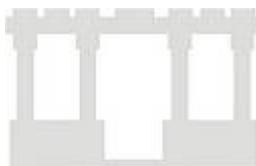
L'**iconostase** ne se développa véritablement qu'à partir du XIV^e siècle. Jusqu'au XIX^e, les registres des icônes se sont accumulés pour atteindre parfois dix à quinze rangées d'icônes. Le XX^e siècle mit fin à cette surenchère pour ne présenter que des iconostases beaucoup moins hautes à un ou deux registres.

L'**iconostase** classique comprend **cinq** séries d'**icônes**.



Les iconostases au début du christianisme

Dans les **églises byzantines**, aux premiers siècles du christianisme, les **iconostases** se réduisaient à une simple barrière de bois ou de pierre, parfois en marbre.



Sous l'empereur **Théodose II**, il y a la barrière et quatre colonnes sur lesquelles repose l'architrave qui était sculptée d'**images** symboliques. La barrière, qui était ouverte, était surmontait de la **Croix**. Un peu plus tard,

entre ces deux colonnes, on plaça deux images : l'une de **Jésus Christ** et l'autre de la **Sainte Vierge Marie**.

L'empereur byzantin Justinien I (qui règne de 527 à 567) fit construire douze colonnes, une pour chaque **apôtre**. Puis furent installées les **Portes Royales**, à deux battants, qui étaient parfois remplacées par des rideaux, et qui n'étaient ouvertes que pendant l'office religieux.



Apparition des premières icônes sur la balustrade

L'empereur byzantin **Basile I** (qui règne de 867 à 886) a orné l'architrave par une représentation du **Christ**.



Deesis XIIIe siècle

Plus tard, on placera une **icône** du **Christ** au milieu de l'architrave après la défaite des iconoclastes. Puis à la droite de **Jésus-Christ** prendra place une **icône** de la **Vierge Marie** et à la gauche du **Sauveur**, **Saint Jean-Baptiste**. C'est l'icône à trois personnages appelée la **Déesis** qui veut dire prière, intercession.

On a placé la **Déesis** sur les **Portes Royales**. Cette **icône** pouvait être peinte sur une seule planche ou sur trois supports distincts. Presque à la même époque, c'est la fin de la rédaction par l'Eglise de son calendrier liturgique jalonné par les douze grandes fêtes du **Christ** et de la **Vierge**. Chez les byzantins, on a installé une rangée d'**icônes** supplémentaire sur la balustrade pour déposer les **12 icônes des Fêtes**, peintes sur des planches individuelles, une pour chaque mois de l'année. L'**icône** du mois était ôtée de la série et se posait sur un lutrin devant la balustrade.

Les **églises** étaient encore le plus souvent construites en bois, ce qui interdisait les peintures murales et autres fresques. Les rangées d'**icônes** avaient un but essentiellement didactique et la hauteur modeste de la barrière permettait aux fidèles de suivre la liturgie.

Nous sommes vers le XIIe siècle et cette balustrade pouvait déjà atteindre chez les **byzantins** deux ou trois rangées d'**icônes** (Déesis, apôtres et prophètes, fêtes). A la même époque, les grecs préféraient une seule rangée.



Evolution vers l'iconostase classique

La première iconostase haute connue est celle de la **cathédrale l'Annonciation** du Kremlin décorée en 1405 par **Theophane le grec**, **Prokhor** et Andreï Roublev.

Jusqu'à la fin du XIVe siècle, la hauteur de l'iconostase reste modeste, ce qui ne pouvait pas empêcher les fidèles de voir la liturgie dans le sanctuaire.

Si, vers le début du XV^e siècle, il y avait trois séries d'**icônes**, c'est vers la fin du XV^e siècle que l'on vit apparaître la quatrième rangée, celle des **Prophètes**. C'est à cette époque que débute la construction des grandes cathédrales et les balustrades se transforment en un mur d'icônes.

Le rôle didactique de l'**iconostase** n'était pas la seule influence pour cette superposition de séries d'**icônes**. Les princes moscovites, pour montrer leurs richesses et leur puissance faisaient décorer leurs nouvelles **cathédrales** en pierre d'iconostases monumentales et surchargées.

Au XVI^e siècle, un grade supplémentaire est ajouté, celui des **Patriarches** de l'église. C'est ce type d'iconostase à cinq étages qui deviendra l'**iconostase** classique vers le XVII^e siècle.



L'iconostase baroque du XVII^e siècle



Le style baroque de l'iconostase est arrivé en Russie.

Le patriarche **Nikon** avait invité des sculpteurs biélorusses et ukrainiens à venir travailler avec leurs nouvelles techniques. Les sculpteurs hollandais et flamands, qui étaient des virtuoses, sont arrivés par la Pologne. Ces iconostases, "à la mode flamande", sont ornées de riches sculptures et couvertes de dorure ; l'**iconostase de la cathédrale Pierre et Paul de Saint Pétersbourg**, avec ses 43 icônes, construite en 1720 en est un exemple.

Les sculptures éclipsent les icônes, la succession des registres n'est plus respectée, le sens liturgique de l'iconostase est ignoré. De plus, les icônes ressemblent plus à des **peintures religieuses** qu'à des **icônes russes** écrites dans la tradition. Sous l'influence russe, les iconostases sculptées voient le jour dans d'autres pays, comme sur le Mont Athos ou dans les Balkans ; mais ces iconostases ne dépassent pas 2 ou 3 rangées.



L'iconostase du XVIII^e siècle à nos jours

Au XVIII^e siècle, le baroque cède la place au classicisme avec des colonnes austères, des portiques et des entablements avec le rôle des icônes qui est réduit au minimum.

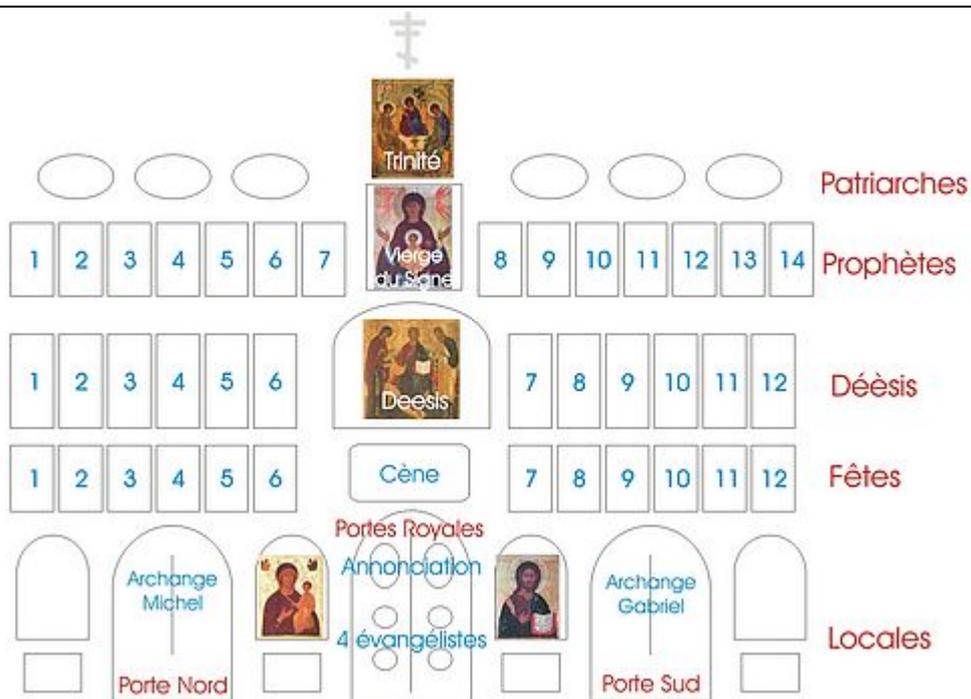
A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, il y a un retour vers la forme monoétage avec des barrières en marbre (style byzantin) comme dans la cathédrale de Vladimir à Kiev ou en bois (style ancienne Russie).

Actuellement, chaque église crée son propre projet d'iconostase qui prend diverses formes stylistiques : byzantines, baroques, russes anciennes...



Les Registres d'une iconostase classique

Habituellement, l'**iconostase** classique comporte cinq rangées d'**icônes** appelées **registres**.



Le premier registre en bas : les icônes locales

C'est la série des icônes locales. Dans cette galerie inférieure de l'iconostase, les icônes du Sauveur et la Sainte Vierge Marie sont placées de part et d'autres des portes royales.

Les Portes Royales ou Grandes Portes

Ce sont des portes à deux battants avec le haut façonné.

Sur la partie supérieure des portes, il y a une icône de l'Annonciation. La **Vierge Marie** est représentée sur la porte droite face au spectateur et l'**Archange Gabriel** sur la porte gauche.



Annonciation, Galerie Tretyakov

A gauche, Portes Royales de l'Eglise des Douze Apôtres, Kremlin, Moscou

Plus bas, on dispose les quatre évangélistes. **Saint Jean** et **Saint Luc** se trouvent sous l'Archange Gabriel, **Saint Mathieu** et **Saint Marc** sous la Vierge Marie. Directement au dessus des portes royales se place l'icône de la **Cène**.

La Porte Nord

On place généralement une icône de l'**Archange Saint Michel**.

La Porte Sud

On place généralement une icône de l'**Archange Gabriel**.



Le second registre : les Fêtes

Il comprend les icônes liées aux événements du **Nouveau Testament** de la vie terrestre du **Christ**. Cette série comprend les icônes des Fêtes solennellement célébrées par l'Eglise. Les **icônes** sont disposées chronologiquement suivant l'ordre du calendrier ecclésiastique.

Il y a 6 **icônes** pour le **Christ** : Noël, la **Présentation au Temple**, l'**Entrée à Jérusalem**, l'**Ascension**, la **Transfiguration** et le **Baptême**.

Il y a 4 **icônes** pour la **Vierge Marie** : la **Naissance de la Vierge Marie**, la **Présentation au Temple de la Sainte Vierge**, l'**Annonciation** et la **Dormition**.

Deux autres **icônes** de la **Crucifixion** sont disposées selon la période de l'année. S'il reste un peu de place, se joignent les icônes de fête de moindre importance comme la Résurrection de Lazare, la Descente aux Enfers, le Noël Christique ou la Trinité.

Le registre de **Fêtes** et celui du **Déésis** peuvent être interchangeables. En effet, quelquefois la rangée des icônes des Fêtes peut être le troisième registre.



Le troisième registre : la Déésis

Le deuxième est la **Déésis** qui signifie prière ou intercession. Cette rangée présente le **Christ en Majesté** avec la **Vierge Marie** à sa droite et **Saint Jean-Baptiste** à sa gauche.

Le centre de cette série est l'icône du **Sauveur en Majesté** venu juger le Monde. Il est entouré de la **Vierge Marie** à sa droite et de **Saint Jean-Baptiste** à sa gauche. Ils sont suivis par les archanges, les apôtres, les martyrs et tous les personnages ayant le grade de la sainteté.

A *droite* de l'icône de la **Vierge Marie**, on peut voir habituellement :

1- l'Archange **Saint-Michel** ; 2- l'Apôtre **Pierre** ; 3- **Basile de Césarée** ; 4- **Jean Chrysostome** ; 5- le moine **Zocima** ; 6- **Saint-Georges**

A *gauche* de l'icône de **Saint Jean-Baptiste**, il y a :

7- l'Archange **Gabriel** ; 8- l'Apôtre **Paul** ; 9- **Saint-Grégoire** le Théologien ; 10- **Saint-Nicolas** ; 11- le moine **Savvati** ; 12- le grand martyr **Dimitri**



Le quatrième registre : les Prophètes

Ce registre représente les **Prophètes** de l'**Ancien Testament** de **Moïse** jusqu'à **Jésus de Nazareth**. Les Prophètes tiennent dans leurs mains les textes écrits sur des rouleaux qui racontent la naissance du **Christ**. C'est au centre de cette galerie que l'on trouve généralement une icône de **Notre Dame du Signe** qui est la liaison entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

A *droite* de l'**icône de La Vierge du Signe** (à gauche pour le spectateur), on peut voir généralement :
1- **David** ; 2- **Zacharie** (le père du Précurseur Jean Baptiste) ; 3- **Moïse** ; 4- **Samuel** ; 5- **Nahum** ; 6-
Daniel ; 7- **Hebacue**

A *gauche* de l'**icône de La Vierge du Signe** (à droite pour le spectateur), il y a :
8- **Salomon** ; 9- **Ezéchiel** ; 10- **Aggie** ; 11- **Elie** ; 12- **Malachie** ; 13- **Elisée** ; 14- **Zacharie**



Un dernier registre en haut : les Patriarches

La série supérieure de l'iconostase représente les patriarches de l'Ancien Testament d'**Abraham** jusqu'à **Moïse**. Au centre de ce registre se place une **icône** représentant la **Sainte Trinité**.

Dans les fresques, on retrouve les patriarches au niveau inférieur.

L'iconostase est toujours surmontée de la **Croix**

Annexe IV

Interview avec Todor Mitrovic

Interview with Serbian Iconographer Todor Mitrovic: On the Dialogue Between the Sacred and Secular Arts

<http://www.orthodoxartsjournal.org/interview-with-todor-mitrovic/> consulté le 20 Aout 2016

This article was revised and proofread by Jennifer Leslie.

Todor Mitrovic was born in Belgrade, Serbia in 1972. He graduated from the Faculty of Fine Arts (FLU) University of Arts, Belgrade in 1997. He was awarded a Master of Arts Degree in 2006 and Doctor of Arts in 2015. The title of his PhD art project is Icon – Between the Imprint, the Picture and the Word.

Since 2009, Todor has been a member of the international “Eikona” art group (<http://eikona.org/>).

He has had eight solo exhibitions and exhibited with several international groups.

Todor is an active member of the Belgrade art scene and his secular art includes portraiture and abstraction. Although he has been painting icons since 1993, the themes of his exhibited work from 1999 until 2003 were abstract and secular as well. Through iconography, Todor’s intends to bridge the gap between church and contemporary art. The title of his Master’s thesis is *Iconography As Contemporary Painting* and through it icons have been recognised by academia as part of contemporary visual arts.

In 2002, Todor began teaching at the Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation in Belgrade (www.akademijaspc.edu.rs)

He has been an Associate Professor since 2007 teaching courses on icon painting at Bachelor and Master’s level and writing about church art. His research interests are art theory, art history (Byzantine) and international theology. Todor has published several articles, a book and participated in several international conferences about art and art theory.

Todor’s work was first shown in Russia at the Third Icon Painting Symposium in Saint Petersburg during 2010 . His work stood out: he refused to copy the prototype! Art critics and iconographers frequently discuss concepts such as copying, stylization and imitation that are tendencies among contemporary iconographers. The remarkable quality about Todor’s work apparent at the St Petersburg Symposium in 2010 was that he refused to stylize his work to imitate an historical period. Instead, found his own language without losing the image’s power of expression.

Tradition is apparent in his icons not as a set of rules, but as a living testimony to God in contemporary language. Although he has been dedicated to iconography since 2003, the connection between the artist and contemporary art has guided his research into iconography.

Todor’s images stand out from the fastidiously copied icons produced by the majority of contemporary iconographers. Todor’s work has power; it can be compared with catacomb frescoes that capture the essence of the early Christians’ reverence for the testimony of God.

His icons are informed by on-going research in theology and iconography and meditation about the current condition of icon painting. His work provides answers to several questions about Eastern Christian liturgical art, but nevertheless, at the forefront is his painting technique, which is similar to the medieval prototype.

Why did you reject the copying method, based on tracing, especially as it was used in Serbia when you started painting icons?

Important decisions in my artistic life usually occurred in the company of books – or, let’s call it theory. I was lucky at the time I began icon painting as some of the theoretical work of Father Stamatis Skliris had been published in Serbia. He is an unusual and inspirational Greek icon painter and I was influenced by his theoretical work, inspired by his theological education. In short, he applies the achievements of neopatristic theological synthesis to contemporary church arts and I realized the authentic approach to this kind of art has a theological and ecclesiastical dimension. Among the core ideas of neopatristic theological renewal, I’ll refer to the thought of Father Georges Florovsky who identified the goal of contemporary theology as not simply turning back to the fathers, but turning to the spirit of the fathers or to the mind of the fathers (*The Collected Works of Georges Florovsky, Volume 4*, Belmont, MA 1975, 15-22).

I’ll illustrate this concept: if somebody learns the writings of Saint Basil the Great by rote and recites them in a public place, does this person become a theologian? God save us from this! Even if such a hypothetical person understood St Basil’s writing, nobody would ask him to recite the texts. Why then is a similar thing expected of painters? The Medieval Church never asked painters to reproduce the work of great painters or epochs, but simply to reproduce the faces of saints, and events about the history of salvation. Style was never mentioned by Byzantine theology except in the domain of artistic invention. If it were otherwise, Medieval Art would have lacked stylistic development.

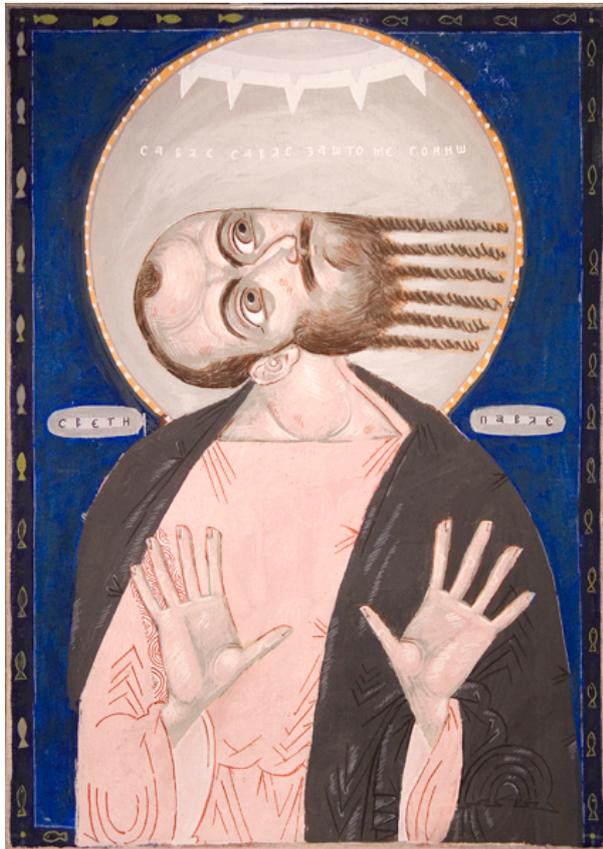
In the Middle Ages, artistic style would change radically in a few decades, and yet we observe unchanging style in the icons of the 20th and 21st centuries. It would seem apparent we have not understood the spirit of the fathers where church art is concerned. In my opinion, the same spirit of art we proudly use as our role model teaches us not to copy.

Of course, this statement is polysemic because we don’t know enough about the authentic spirit of Medieval Art, and the practice of copying is a contemporary and unrefined one, incompatible with Medieval aesthetics. In my opinion, church art, approached through its liturgical perspective, must be brought to life by people in actual time. This also means it must be brought to life in an actual cultural context – comparable with, but – at the same time – incomparable with, previously existing cultural contexts. We are invited to transform this actual cultural context however impossible it may seem. Imagine how impossible it seemed during late antiquity to change Roman culture with its demi-god emperors? Christians did exactly this due to faith, and God’s help. It is not expected of us to express the faith of people who once lived on the land we inhabit today, but instead – our own faith. We cannot go to church and say, “God have mercy on us because we are the descendants of pious people who lived here before us”. And this is an illustration of the way contemporary church art is conceptualized: since we do not have the talent, or do not understand what to do – or maybe we simply do not have enough faith – we can only more or less reproduce the art of our forefathers. This position is described as indicative of the modesty of artists, and expresses the highest possible respect to our great tradition. From my point of view, this position lacks humility and modesty and is irresponsible ecclesiastical and artistic behaviour. No matter how primitive and rudimentary our expression is, it has to be done from the heart, through the mind and body, otherwise we are avoiding the responsibility of being part of the Body of Christ. Such expression is part of our attempt to make the Body of Christ present, which is, when speaking about art, making it visible in a material and cultural context. This is why all we can give, all our talent, must be included in the process – otherwise we are denying our skill, burying talents to the ground (to use the Gospel parable), and at the same time doing little more than telling pleasant stories about the Middle Ages.

Is there such a phenomenon as the *contemporary icon*? If so, what are the elements informing it?

This is a serious question and one to which I cannot give a positive answer. We cannot accurately perceive a future point of view or analyze our epoch from a distance, but we have archaeological experience helping us understand our actions today. The problem is every icon painted today is contemporary. Problems arise when somebody thinks they are painting in the Medieval manner and that there aren’t differences between icons painted today, and those painted in the Middle Ages. Painting an icon the Medieval way today includes contemporary skills, devices and processes completely unknown to Medieval man.

Starting at the beginning, icons are (1) discovered, classified and categorized by art historians; then icons must be (2) cleaned, conserved and restored in order to be seen in their full beauty after which they must be (3) photographed and (4) published, in order to be available to the public. The public includes contemporary iconographers some of whom live in urban centres where those icons are (5) exhibited in a museum, enabling close observation, under good light conditions. If you want to make a *real Medieval* icon, most of those five, and possibly a few more procedures have to be fulfilled and I ask – *can anyone find anything Medieval in any of those procedural steps?* Producing a *Medieval* icon today is a high-tech and *contemporary* procedure, not only technologically, but also at a conceptual level.



Saint Paul

Let me give you an example. When Father Zenon changed his style, skipping centuries and painting icons in the 12th century manner, it was artistic behaviour *unimaginable* in the Middle Ages. For such a process you need the help of all five high-tech procedural steps mentioned previously, carefully orchestrated by an artist highly trained in art history and mimetic drawing/painting skills. Needed also is a public audience trained in the hyper-dynamic experiences of 20th century artistic exchange able to respond positively to dynamic aesthetic developments. These possibilities were not available to artists of the Middle Ages. So, from the beginning, we should be aware of our contemporaneity, and try not to live in the Middle Ages, because from an artistic and theological point of view this is irresponsible. The Middle Ages said much about art and spiritual life but artifacts and information from the time won't speak to us if we do not enter into the dialogue from our own position.

As with any dialogue, if you pretend you are somebody else – and especially if you believe you know everything the other side has to say – then forget about a dialogue. As with all great art, Medieval icons are full of sophisticated messages and we can speak with them every day, and (exactly because of this) it is almost an insult to treat such depth as a surface to be copied. Old icons are copied because we recognize their depth, but if there is the possibility to learn the language they speak (instead of transcribing visual text we do not understand) it is irresponsible *not* to explore such a possibility. Learning this language should be our starting point: only when we use this language in creative ways (and it's similar to the way a poet uses it while writing hymnography) can our icons become actual *theology in color*.

So finally, my answer to the initial question is: we cannot escape being *contemporary* in icon painting, but it is up to us to decide how to use our contemporary position. Are we going to use it as an artistic/technological process to hide our spiritual confusion, or are we going to use it as a way of an active Christian being in the world?



Saint Paul

How do you create a bridge between ecclesiastical and contemporary secular art in your work and why is it important?

For me the question of importance came before the question of ways of artistic execution. My opinion about the question of importance is radical: it is impossible to create authentic ecclesiastical art if we do not engage in a dialogue with contemporary art. It is not an artistic question, but a theological one. We could spend pages of paper on this question, but let's try to discuss the main points of the argument. The Gospels teach that God did not send his Son to suffer incarnation and death on the cross in order to save only the elect and perfect. However hard the notion may seem, the church is not trying to save herself but the whole world, so the Gospels must be available to anyone and everyone in any language. This is the reason not a single Gospel was written in Hebrew or Aramaic, though Christ Himself spoke these languages. The Gospel is good news for the world, not only for our small

community, however pious.

The same thing applies to painting: we don't paint icons only for ourselves, but for everyone, even for those who are not yet born. Moreover, on the pictorial level, the language of contemporary art shapes the way contemporary man thinks and is the only universally recognizable language we have, however imperfect. Parallels with spoken languages are not the only available criteria, of course, and I'm not suggesting we need to discuss every crazy idea emanating from the world of art, or apply it to icon painting – *God save me from this!* But there are many good and useful artistic inventions occurring before and after the Orthodox Church rediscovered its Medieval artistic heritage at the beginning of 20th century.

After all, can we be sure our artistic heritage would have been rediscovered if avant-garde movements from this century had not happened? An academic and conservative assessment of that period describes Byzantine and Russian Medieval icons as naïve but on one of his visits to Russia, Henri Matisse said, after seeing Ostroukhov's collection of icons: "... what clearness and display of great, strong feeling. Your young people have here, in their own home, far better models of art than abroad. French artists should come to study in Russia: Italy offers less in this field." [Alison Hilton, *Matisse in Moscow*, Art Journal, Vol. 29, No. 2 (Winter, 1969-1970), 167]. We must admit he was one of the few people destined to change the world of plastic arts and consequently, redefine our contemporary visual horizon. So, should we say: *Thank you Henri for helping us understand, but now go to Hell – we don't need you any more!* I suggest a different option: If we want to do something evangelical with our Church art, then we need to learn the language of Medieval art and the language of contemporary art. We need to identify the achievements from the second and use them to inform the first. This is the only way the renovation of Medieval art can become the authentic pictorial language of the church, and not some archaeological or museum project, produced for experts or the elite and overlaid with the pious aroma of Medievalism.

Finally, there is a simple liturgical argument about this subject: If our art has a liturgical dimension, it is necessary to bring elements of our own world to the church in order to save it, the world and also – ourselves. We don't need Medieval carriages, horses or costumes to come to the liturgy; we don't need Medieval varieties

of grapes and grain to produce wine and bread for the Eucharist. We don't need Medieval rhetoric to explain the Gospels to the people, and finally, we don't need to recite the homilies of Saint Basil by heart. We need the opposite: if we do not bring something of our own to the communion of Christians of all ages, then we are not wholly taking part in the Sacrament. We are not actors here – but a complete and complicated people with bodies, souls, minds, knowledge and experience. If there is nothing of our visual world here, then part of us is missing. The experience is inauthentic – inside the church/liturgy we live one life complete with Medieval elements and outside – there are other realities. We do not need elements from the Middle Ages in our churches and icons but we are reluctant to sever continuity with this great epoch of church life and faith. And, such continuity will not be achieved through imitation, but through understanding the spirit of our Medieval heritage. We must bring our knowledge and dilemmas to the purifying fire of liturgical and ascetic experience, thereby making this heritage alive in ourselves and in the world God has brought into existence.

We know iconography has changed with church history, how do you think it will continue to evolve?

This is a profound question. Theologically speaking, it is easier to explain what God *is not* than to imagine what He *is*. The apophatic answer to your question is simply this – if icon painting is a creative and personal process, then it is impossible to think about the future in positive or positivistic terms. From such a position it is easier to understand why contemporary icon painting is stubbornly resistant to change: some of us are happy being told what we do is good, that the future holds few surprises or disappointments and we can remain ignorant of our mistakes. On the other hand, the unpredictable nature of artistic endeavor is a problem whenever we try to conceptualize it. Personally speaking, I am more concerned with what should *not* be done than with positive statements. I don't think we can achieve the stylistic unity possible in Byzantine times, but I don't think we should strive for this. Immediate stylistic recognition of icons and frescoes throughout the Byzantine Empire was an element defining its Christian and imperial cultural identity. I will insist at every step of our discussion that the differences between Medieval and contemporary culture have to be taken seriously if we want to be sincere about church art and church life in general. Christian culture today has a different basis for preaching the Gospel and is under no obligation to rely on centralized imperial power networks. Maybe a stylistic lack of unity would be the way to express – through the plastic arts – the openness of the Orthodox Church to all people from every corner of our confused world. I don't know if this proposal would work, but the question of stylistic unity needs to be discussed.

I'm more convinced when it comes to my next proposition: church art should carefully rethink the function of complicated narrative cycles included in icons and especially, on the walls of churches because we are literate and inundated with a variety of narratives every second of our existence. Especially persuasive are the forms of mobile visual narration – in films and video games. Trying to narrate the sequence of events through static pictures to a literate audience misses the point of the medium. If we put icons in competition with films and video games, we miss the point. Church art – in my opinion – should strive to offer something different: the simple and solemn, static picture/vision radiating with inner power. The simple and static picture/vision full of layers – on a pictorial and theological level – can be *watched* for hours. The simple and static picture/vision capturing the eye of the beholder, body and soul, mind and heart, with such strength the person would not want to leave. And finally, the simple, static and solemn picture/vision is so different from the informational melting-pot rumbling around beholders every single moment of their lives, they will be convinced they have entered a world transformed by God's grace and love. Icons must be great art not because somebody wants to be greater than somebody else, but because only great art can express so many messages in one single picture/vision. I'm not convinced any of us have the potential to realize such a picture/vision, even partially, but I'm convinced it is worth striving for, and I believe miracles happen – even today.

Your PhD research includes chapters about Medieval concepts which the contemporary renewal of church art has not taken into consideration, or has interpreted inaccurately. Would you describe some of these concepts?

Although my PhD thesis was concerned with contemporary icon painting, it changed direction to include research on Medieval art. Through previous research into theory and practice, I realized we do not know enough about this subject. We know a lot about the Middle Ages, but our knowledge is insufficient when it

comes to making decisions about contemporary church art. It is insufficient because it does not help us produce art that is *not* a copy – our art must be recognizable as an authentic scion of great Medieval art.

Contemporary art historians have contributed much to increase understanding about the function of icons in the Medieval context and once we understand the reasons for those artistic decisions, we will be able to make our own decisions. More importantly, we will be able to define which Medieval artistic conventions are applicable today, and those irrelevant to a contemporary context.

I don't know if much of my doctoral research on this matter is useful, but some aspects of Medieval art are clearer now, at least for me. For example, the kissing of icons was not a regular part of liturgical practice during the first millennium of Christianity. On the other hand, ritual kissing between laity in the nave and between clerics in altar during the Eucharistic kiss of peace was usual. However, by the end of millennium the kiss of peace ceased to be given in the nave and was restricted to the altar as it is today creating distance between those two liturgical spaces. The clergy was responsible for this development, arguably resulting in distancing laity from tactile participation in the liturgy.

On the other hand, in the 12th Century, wall decorations became accessible to laity, as paintings were included in lower areas previously covered by marble and icons were placed in important locations, around the altar screen. Interestingly, during this period the ritual kissing of icons officially entered liturgical practice and moreover, it seems icons were used to *close* the gap created between the nave and the altar.

The late Medieval Church preferred visual to tactile communication between those segregated spaces. The visual separation of the altar from the nave through enclosing the sanctuary with a barrier represents the conclusion of that process. The icon became recognized as reparation for increased liturgical segregation. From such cognitive heights, late Byzantine art was invited to comment upon and explain the liturgy, and to represent previously invisible aspects of the Eucharist – the Transubstantiation of the Body of Christ – described as *Melismos* – in iconographic terms.

Through this context, the relationship between the human body and icons acquired a special kind of dynamic. The way icons were depicted influenced human behaviour especially in relationship to the human body, and, in return, human behaviour and human physicality influenced forms of artistic expression. To elaborate on my conclusions, we would need more time and space than this interview permits. Moreover, I have not researched the ways those conclusions could be interpreted by contemporary church art, as something has to be left for the future.

Only one interpretational direction seems apparent to me at the moment: the problems icons were expected to respond to in the Middle Ages may not be compatible with those of concern to contemporary church life.

What is the most important dimension of the icon? What tasks do you set yourself when you paint an icon?

The first responsibility is to give our best every time. Every time we paint, we must bring everything we know – our energy, creativity and experience – to the painting surface. It is our Christian duty. The second responsibility is included in question 6: *It is not possible to create ecclesiastical art if we do not engage in a dialogue with contemporary art.*

At this point I need to emphasize the ways in which this should be done. I won't discuss the ways I have been trying to do this, because it is impossible to describe in positivistic terms. Moreover, no one can be (or should be) confident they have produced the best possible outcome to this challenge. As far as I am concerned, finding ways to resolve this challenge is one of the most important responsibilities of icon painting today.

Artists need to find the most appropriate way to bring the tradition of iconography to the contemporary aesthetic context. Not everything from contemporary art can find a place in the icon, but, on the other hand, not every artistic convention from the Middle Ages is necessary for contemporary ecclesiastical life. The demarcation and the dialogue between the icon and contemporary culture cannot happen in theory and,

consequently, does not belong to the doctrinal aspect of church life. Instead, it represents the most important task of the icon painter.

My opinion is that the only way to find ecclesiastical balance in this cultural-theological dialogue is to let artists explore both aspects. We can't make theoretical decisions; they must be substantive pictorial proposals. If we want reasoned proposals, artists should be equipped with theological knowledge, liturgical and ascetic experience, and an education in the arts and history. The church should encourage this.

This brings us to the beginning of my answer, where I said that we must work hard and give our best. The third important responsibility is to be critical about our work. I am trying, as much as possible, to be a neutral beholder, while painting. This means during the artistic process I'm trying to judge my work as if done by somebody else. This is the only way to use all the equipment I have already mentioned for the realization of the second important responsibility. There are other responsibilities that could be categorized as important, but let's stay with these.

If we take the first responsibility seriously, then everything becomes important – every brushstroke becomes the reason for making crucial decisions. This is exactly the way it should be, but trying to conceptualize it is not the way to conclude our discussion.

What is the most interesting and most difficult ?

The most interesting is discovering new artistic solutions. The most magnificent moment is when something new happens unexpectedly, and you realize your role is to recognize this new quality and leave it there.

In such a moment you are happy like a little kid discovering the beauty of the world, without the dust and grime that will cover it during the years of growing up. This creative relationship with life is something artists can bring to the church and, in my opinion, it has a deep theological dimension. It is not a coincidence that only three holy fathers have the title *Theologian* in their names – Saint John the Evangelist, Saint Gregory and Saint Simeon. They were authentic poets in the theological context of their time. There is a mystical connection between theology and the arts that, in my opinion, can't be explained through reason.

And about the difficulties: From my point of view, the most challenging experience occurs during the painting process, when you start believing you don't know anything, and all your experience is worthless. If you work hard and paint authentically such a crisis happens frequently – with almost every icon. I tell students, when they have a crisis, that it is normal, not pleasant, but important and a good experience. If you don't survive the critical moments while painting an icon, then you should be suspicious about your position. It is easy to flatter ourselves and try to avoid a crisis and criticism – and, of course, painfully human.

How does contemporary technology influence icon painting?

I think we have answered part of this question. However I would like to make a positive statement about the contribution of contemporary technology in church art – that is, the expansive palette of contemporary pigments. Chemistry has enabled us to investigate the material world with depth and our existence in the world has acquired a new coloristic dimension. We need to explore this new dimension with caution and incorporate new colors gradually into our icons. Otherwise, our results may seem naïve, leading us to conclude that technology brings nothing good to Ecclesiastical art. In my opinion, Russian artists use the contemporary palette in a more subtle way compared with the examples from Serbian and Greek Church art.

However, to avoid using this treasure is not a wise decision. Gold and precious stones are incomparable with rich and sophisticated color combinations that bring radiance and splendor to icons. From a technological and artistic point of view this radiance is a product of the human spirit. In my opinion, human radiance is a better symbolic and aesthetic vehicle for making our churches Heaven on Earth than the glittering of actual gold and jewels. In closing, as far as I understand the spirit of Medieval art, I think the Byzantine masters would enjoy using our contemporary pigment palette.

I believe there is a consciously generated philosophical and visual system in whatever an artist does. As master, the artist can explain every movement of the brush but how does he or she find solutions to problems?

Although I'd like to bring *everything* to a conscious level, I admit this is not possible. The passion for thinking and reasoning can be dangerous and irrational as is every passion. My experience suggests there is a borderline – not always clear and recognizable – that appears whenever I think about visual form. The borderline is where discursive thinking stops, leaving a space for another kind of thinking – one without words – thinking in colors, shapes and lines.

This is a place where experience of abstract art helps a lot and (in my opinion) it is the intersection between icon painting and contemporary art. I cannot say much about this or provide a methodological description of my experience because it occurs in the realm of pictorial language. While arising in a non-discursive area, elements of this language – at the same time – produce faces, figures and scenes, returning us to the pictorial level informed by theory (theology, history, philosophy, etcetera).

In terms of artistic method, I focus on the border between concepts and pictorial language that determine the raw material of artistic expression. Without the theological and historical dimensions, the *beauty* of the raw material cannot *become* the icon and, conversely, concepts without pictorial material lack artistic elements and produce soulless images.

Lacking this human material that can give life to the forms, icons remain pure *platonian forms* that we call *ideas* – without personal identity. In simple terms – the artist, through artistic endeavour, brings to the painting surface something of his life and experience, in order for the icon to come alive. We could rationalize this aspect of iconography by calling it personal sacrifice, but (whatever the description we use) I believe it is necessary to have authentic church art. I think for the iconographer it is important to be mindful of the borderline where conceptual and pictorial ways of thinking coexist. We must take care the two dimensions do not separate or collide as we need them together – in an unconfused and indivisible unity.

What do you think about the beholders, who will pray with your icons?

When I paint a commissioned icon, I think a lot about the commissioner, about their attitudes towards church and art, personality, taste, and a lot more. I try to construct an artistic dialogue between their position and my own, sometimes through discussion. I have to admit I'm not always satisfied with the results of this methodology and I prefer painting without commission. That is, painting icons that are exhibited and incidentally discovered by somebody who loves to pray in front of them.

I'm happy if this occurs because it brings freedom to artistic endeavour. On the other hand, I am not convinced this is the best possible method of communication between the artist and beholder, though it is helpful in what I am trying to achieve. I admit such a concept contains a bit of *paying back a debt* to the world of contemporary painting. With abstract painting, for example, I was not thinking of a specific but ideal beholder – usually from the future – who would understand every brushstroke I had ever made. I don't know if there is primitive messianic reflection behind this notion or if it implies idealism incompatible with the Christian artist. The truth is, today I think about such problems in different terms. The act of painting an icon should not be primarily understood as communication between the artist and the commissioner – irrespective of how important and educated both people are. Both painter and commissioner (especially when we discuss an official commission that will become part of liturgical life) are not doing this for themselves but act as a personal prism through which ecclesiastical experience can be expressed in the artistic realm.

However important and learned the context, the icon is not a private artistic dialogue. The entire church should speak through these pictures, together with our forefathers and forerunners. If producing and using the icon is generated by someone's private communicational needs, then why would they need to include the experience of the Middle Ages, for example? Maybe I should not speak about the *ideal beholder*, but instead the *communal* (*соборный*) *beholder*, who is (throughout the liturgical experience of the church) able to behold what we paint from the past, the present and the future.

The way to reflect on the popular argument concerning the aesthetics of the contemporary icon reads like this: *If I can't pray in front of it then it is not an icon*. But what does that say about historic records showing us Byzantine prelates could not pray in front of Proto-Renaissance paintings on their visits to Western Europe? Should we now, after rediscovering our Medieval Byzantine heritage, destroy every icon painted in a realistic manner throughout our churches? Luckily, it is not as easy as this, and private concerns are not (or shouldn't be) the only motivation behind decisions in church life.

What is your attitude to the following statement: Iconography is a collegial (*sobornost*) creative act?

The answer to this question runs through the previous one. I'd like to emphasize the *concept of community* (*соборное начало*) as one of the most important aspects of authorship in church art. The way we apply this concept in artistic practice is frequently misleading. It is responsible for misunderstandings about this important spiritual aspect of church art: *icons can't have several authors*. Icons must not be painted on a production line, as often happens today. They cannot be treated as an industrial item – because the icon is *theology in colour*. Iconographers refrain from putting their signature on icons due to piety and modesty – not because icons do not have authors!

The icon includes the concept of personal responsibility because it emerges from the ecclesiastical dimension. Communitarian and personal principles are inseparable in the Church. Our Christian *common deed* is personal. In liturgy this means the bishop/priest is an actual person standing in front of the community in the place of Christ expressing unity through prayer directed personally to God the Father. In art it means the communion is expressing itself – its own *concept of community* – through an actual person – the painter/author. There isn't an impersonal way to express the *concept of community* in Christian life, and if there was, I believe we would have anarchy or a kind of hippy communitarianism in church and in art. If it happens that a project is too big for one painter to execute then a company of painters must have a protomaster who makes the important artistic decisions and is responsible for the final result. The concept of personal responsibility is at the centre of the Christian concept of community and consequently, intrinsic to the life of Christian art.

How seriously is the icon regarded in the Serbian Church?

The answer to this question is easier as I am able to compare my experience of different local Orthodox Churches and regions through having been in these places and from discussion with friends and colleagues.

My answer would be in short: icons are not taken as seriously in Serbia as they are in Russia, Romania and Greece. Serbia is a small country, exhausted from wars and economic crises, so there isn't much enthusiasm for large-scale cultural projects such as Church painting. Everybody in the Church establishment would say icons are important for our Orthodox identity, but when it comes to painting, the *criteria* that decides who will get commissions are low price and fast execution. Like McDonald's – cheap and fast. I would call this *between-two-wars mentality*: better anything than nothing, and better now than in the future (which usually means never). This position has a positive aspect that I recognize and could exploit: art doesn't have – let's be frank – much influence on the life of the Church and wider community. Research implies art does not have the same influence it once had with the public and whilst this gives rise to a kind of freedom it also leaves you with a feeling of loneliness in your endeavours.

This is the reason I believe my work is better understood in Russia, Romania or Greece. It is not the question of love between us (although this would also be okay), but in those places, people respond more to artistic endeavour – and the response can be either positive or negative. Of course, there are open-minded people here who care for art, artwork and artistic endeavour, while others wait, eager to denounce you as a heretic if you do something that does not meet their code of good behaviour. But, whatever position they take, the ramifications of their reactions are not serious and as such lack the capacity to influence artistic decisions. Of course, such a position has its bad side, which doesn't need to be discussed here. And as I've already said, I'm trying to exploit the positive aspects of this situation.

Revised and proofread by Jennifer Leslie.
(www.esl-academic-editor.com)

Annexe V

Un article sur Grigore Popescu Blog de l'orthodoxologie

http://orthodoxologie.blogspot.fr/2015/05/les-nouveaux-maitres-iconographes_50.html

Les nouveaux maîtres iconographes roumains: ICONOGRAPHIE INNOVATRICE DANS LA MATRICE DE LA TRADITION (4)

II. Certains iconographes et leur travail

Il est le plus ancien parmi les peintres de l'Eglise roumaine et possède la plus grande œuvre artistique. Bien que les jeunes peintres n'aient pas été ses apprentis directs, ils ont tous été inspirés par son attitude libre à explorer un certain thème et par sa connaissance de composer avec originalité une icône, une scène ou un mur entier. Popescu est novateur en termes de couleur, de forme et de composition, il est inspiré par l'iconographie classique roumaine, qu'il stylise travers l'amincissement, l'ondulation ou l'allongement des formes anatomiques du corps humain, parfois à sa manière. Il innove également en termes de style chromatique en utilisant une palette chaude et pittoresque inspirée par l'art ancien roumain populaire qu'il connaît en profondeur.



Gregore Popescu, Le mur oriental du sanctuaire



Gregore Popescu, le Christ en gloire, Porche

Popescu est aussi le créateur d'un nouveau cycle iconographique: dans le porche de la nouvelle église du monastère de Lainici (sud-ouest de la Roumanie), il a composé une «chronique de l'Hésychasme roumain» peint dans lequel une place centrale est consacrée à l'histoire de la Philocalie. Ce récit peint comprend les Pères Cappadociens avec leur Philocalie, saint Nicodème de l'Athos avec son recueil imprimé à Venise, saint Païssy Vélitchkovsky et les scriptoria monastiques médiévaux, et il se termine par la traduction en roumain du célèbre livre dans la collection en douze volumes réalisée par le Père Dumitru Stăniloae.



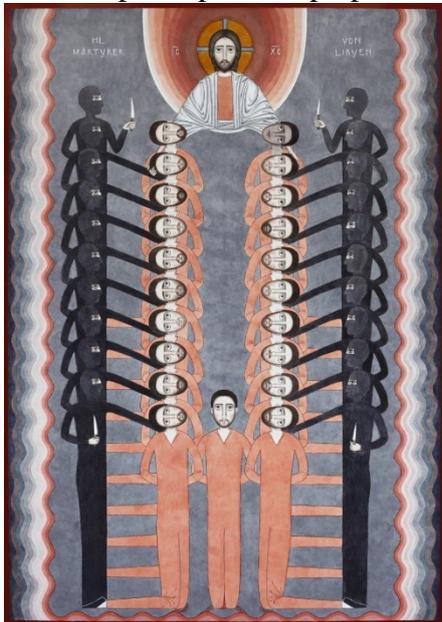
Gregore Popescu, Scènes de la vie de saint Païssy Vélitchkovsky, Cycle de la Philocalie

I. Introduction

A. La découverte d'une œuvre

En octobre 2015, un iconographe jusqu'alors peu connu dévoile sur sa page facebook une icône représentant vingt Egyptiens et un Soudanais décapités en Libye le 15 février 2015 par les partisans d'un groupuscule islamique. Cet évènement émut la communauté internationale.

D'une rare puissance émotionnelle l'icône de Nikoal Sarić attira l'attention. Elle montre vingt bourreaux habillés de noir, cagoulés, dont quatre tiennent un coutelas à la main. Ces bourreaux se préparent à passer à l'action, en agrippant les têtes de leurs prisonniers, dont le regard confiant, renforcé par la position perpendiculaire de la tête, est dirigé vers le Christ en gloire qui, bras ouverts,



les accueille. Alors que tous sont agenouillés sur un lit de sang dans l'attente du supplice, le vingt et unième fait face au spectateur pour symbolisé la fermeté du croyant au moment même du martyre.

Tout dans cette icône attire l'attention : la cruauté du massacre rendue par la brutalité stylisée des bourreaux, l'abandon de chaque martyr face à la mort, le salut manifesté par l'accueil du Christ et l'opposition entre les couleurs, le noir et le gris symboles de la tragédie et le rouge orange, signe de l'humiliation pour les prisonniers qui devient à travers le martyre couleur d'espérance.

En effet, immédiatement après la tuerie, un Copte¹ vivant aux Etats-Unis créa une toile numérique, représentant vingt et une personnes, le visage tourné vers le Christ, portant l'étole rouge des martyrs et destinés à recevoir de la main des anges la couronne symbolisant chez les Coptes l'élection du croyant comme fils de Dieu. Sous le coup de l'émotion, l'Eglise copte accepte comme le souhaite sa communauté cette vision des martyrs proclamés saints. Pour favoriser la vénération des croyants, l'image numérique est tolérée, quoique la création de cette icône est totalement étrangère à la tradition technique.

A Berlin, la communauté copte montre son acceptation de l'icône de Nikola Sarić, en la faisant accrocher dans l'église au cours d'une célébration solennelle. Cette démarche traduit une

¹ Tony Rezk (Annexe II)

transgression positive commencée avec l'icône numérique. Avec Nikola Sarić, on est en présence d'un créateur qui s'émancipe des règles traditionnelles imposées aux peintres d'icônes.

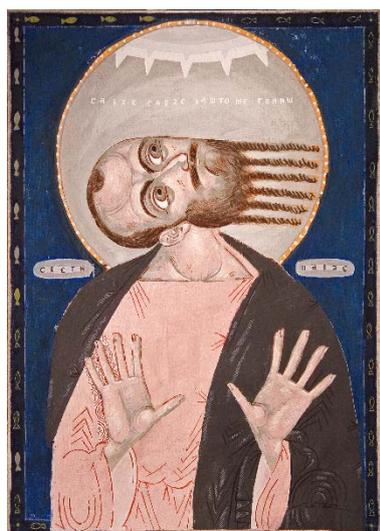
Ainsi une question commence à se poser. Si la société actuelle se donne aux réseaux sociaux, les Eglises orthodoxes assez traditionnelles se verront-elles obligées d'accepter que la modernité artistique vienne ébranler des principes iconographiques jugés immuables.

B. La rencontre avec l'artiste

Le 21 octobre 2015, nous contactons l'artiste via Facebook. Rapidement la confiance s'est établie. Nikola Sarić me fit parvenir dans un premier temps une copie numérique de cette icône puis il m'envoya une reproduction photographique. Au fur et à mesure des discussions que nous eûmes, j'ai appris qu'il était en train de préparer pour une exposition un cycle d'icônes et qu'il recherchait un titre à donner à celle-ci. Un ami lui suggéra celui de « Témoins ». Par la suite nos contacts se sont renforcés et nous avons accompagné la préparation de cette exposition. Fin mars 2016 nous nous rendions à Hanovre, sa ville de résidence. Pendant plusieurs jours nous avons collaboré à organiser le vernissage et la distribution du catalogue. Nikola Sarić s'est montré intéressé par le soutien apporté par un étudiant de la Sorbonne. Cet intérêt va l'amener à se confier davantage : nous avons pu assister à son travail créatif en atelier où il nous expliquait sa technique et sa vision à la fois religieuse et multiculturelle.

C. Le pourquoi de l'exposition

« Zeugen », « Témoins » est la troisième exposition de Nikola Sarić, la deuxième organisée à Hanovre depuis son arrivée en Allemagne en 2011. Elle marque un tournant dans sa carrière. Son



style est déjà bien affirmé. Il s'est libéré de l'enseignement académique acquis pendant ses études de l'art de l'icône à « l'Académie d'art sacré orthodoxe de Belgrade ». L'influence iconographique de ses anciens professeurs se manifeste à travers les thèmes choisis et spécialement par le choix de coucher la tête des « Témoins » de sorte qu'elle soit perpendiculaire au corps. Il doit cette dernière expression à un professeur de cette Académie, Todor Mitrovic², qui a peint plusieurs tableaux dont ceux de saint Paul.

Cet Universitaire insiste sur « le dialogue entre l'art contemporain et l'art ecclésial. Il pense que la question ne doit pas être posée au niveau de la créativité artistique mais se référer à la théologie. Le Christ est venu sauvé tous les hommes,

² Annexe IV, p. 101.

pas seulement la communauté des croyants »³. Nikola Sarić adhère à cette interprétation et la complète par une vision interculturelle. En effet, en Allemagne, il ne cesse de côtoyer différents groupes artistiques et intellectuels, qu'ils soient représentatifs des milieux protestants, catholiques, orthodoxes ou de la diversité.

Nikola Sarić est particulièrement soutenu par la communauté luthérienne de Hanovre dont l'un des pasteurs⁴, très actif dans le monde de la diversité, appuie ses démarches et ses activités artistiques afin de promouvoir sa notoriété en l'Allemagne. Ce soutien explique le choix du lieu d'exposition : le « Kloster Mariensee », monastère luthérien de femmes près de Hanovre dont le cloître est un lieu culturel actif. De plus en fixant le vernissage de cette manifestation durant le Temps pascal (le lundi de Pâques 2016), il insère cette exposition à caractère religieux orthodoxe dans un contexte réformé signe de son ancrage dans une perspective multiculturelle.

Dix mois avaient été suffisants pour monter cette exposition autour de vingt-cinq tableaux d'égale mesure (1M x 70 cm). Autour du Christ en gloire sont rassemblés vingt-quatre témoins de la Révélation biblique : douze figures de l'Ancienne Alliance et douze saints de la Nouvelle Alliance.

D. La réception de l'exposition

D.1 La réception du public

Cette exposition suscita l'enthousiasme d'un public diversifié. Plus de cent personnes assistèrent au vernissage présenté par le pasteur luthérien Dietmar Dohrmann. Devant ces œuvres s'exprimèrent leurs premières impressions : les réformés firent un accueil très favorable ; les catholiques, plus dubitatifs, étaient mitigés. L'absence d'orthodoxes est significative : on peut y voir : l'incompréhension devant la technique artistique de Nikola Sarić et peut être une méfiance devant sa thématique esthétique.



Deux éléments ont surtout attiré l'attention et provoqué des commentaires élogieux : les deux auréoles entrelacées qui apparaissent comme une originalité et la tête des Témoins dans cette position perpendiculaire.

D.2. Notre réception

Nous avons apprécié l'ordre d'exposition des icônes, qui s'est magnifiquement intégré au cloître, car se dégageait une atmosphère apaisante. Oriental d'origine, nous avons saisi facilement plusieurs

³ <http://www.orthodoxartsjournal.org/interview-with-todor-mitrovic/>. Consulté le 18 août 2016.

⁴ Pasteur luthérien, Dietmar Dohrmann est le responsable de la paroisse Gartenkirche St. Marien à Hanovre.

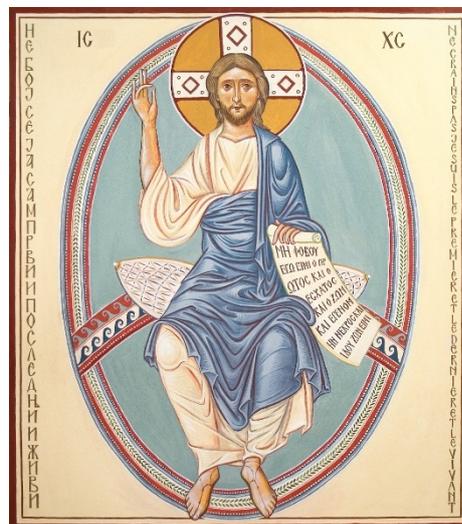
thématiques traitées par l'artiste, car nous connaissons la culture orthodoxe, sa théologie, sa spiritualité, son histoire et son art. Cette approche particulière nous permet de nous poser plusieurs questions, notamment sur la Main de Dieu, la position des têtes, l'utilisation des Mythes, la composition des formes et l'utilisation des couleurs. La force de cette exposition est de nous laisser dans une incertitude. Il est parfois difficile de contempler ces icônes avec un regard uniquement religieux, car aujourd'hui nous sommes tellement détachés d'une spiritualité mythologisée que ces thèmes anciens non actualisés nous deviennent étrangers.

E. Objet de notre étude

Face à ces œuvres de Nikola Sarić dont la nouveauté artistique se montre dans l'usage du médium et de la forme et dont la fidélité à la tradition orthodoxe demeure ancienne à travers son expression, nous allons tenter de les analyser esthétiquement, herméneutiquement, sémiotiquement et culturellement. En effet, dans l'art sacré, une création libre de tout soutien institutionnel a toujours posé problème. Car si l'icône des « martyrs de Lybie » est reconnue, les icônes du cycle des Témoins suscitent des interrogations et semblent difficilement acceptables.

E.1 Nikola Sarić et les contraintes de l'art sacré

L'art sacré de nos jours paraît libéré des contraintes d'autrefois. Cependant il est toujours soumis à des contraintes institutionnelles. Dans le cadre de l'Eglise orthodoxe, dont Nikola est membre, l'institution respecte une tradition séculaire soumise à des coutumes d'usages et à des modèles auxquels il faut se conformer. Ainsi, l'artiste en dépit de son génie reste dépendant de l'institution. Nikola Sarić œuvre seul ; il a déjà réussi à imposer son art grâce à sa créativité qui a suscité en raison du contexte actuel difficile entre l'Occident et l'Orient une émotion affective générale. Certes, avec l'œuvre des « Martyrs en Lybie » il a reçu une certaine légitimité auprès des Coptes. Mais il n'en est pas de même pour toute son œuvre et pour l'instant il n'y a pas encore de jugement orthodoxe officiel pour le cycle des Témoins.



E.2 L'expression esthétique de Nikola Sarić

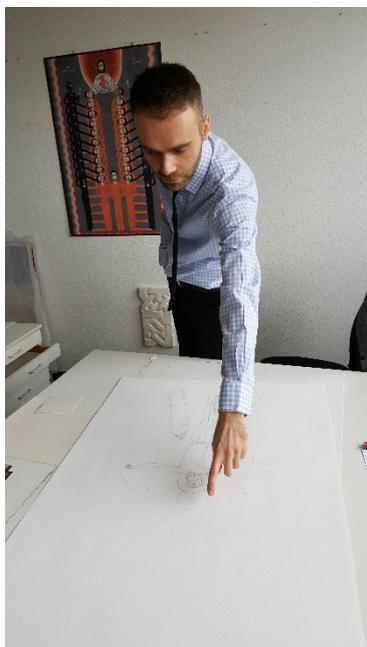
Directement ou indirectement, Nikola Sarić désire être un acteur actif des courants avant-gardistes à travers son esthétique et sa culture.

C'est pourquoi il faut comprendre que l'expression artistique, qui s'enracine dans la culture, puise également dans le génie créatif de l'artiste. Ainsi, on sera à même de comprendre la sociologie esthétique de cet art et de saisir le message théologique pensé par ce dernier.

L'icône est un objet d'art sacré qui ne se comprend que dans l'usage social et religieux suivi par la communauté⁵, qu'il soit liturgique ou privé. C'est par la liturgie que la communauté reçoit l'intelligence des œuvres et peut en faire la lecture. De ce fait, l'icône comme objet acquiert aussi une dimension sociale par l'universalité que les croyants font de sa réception. « Non seulement *l'icône* reflète la personnalité de la personne qu'elle représente, mais elle possède une personnalité propre »⁶. C'est cette personnalité qui appartient en principe à l'imaginaire culturel d'une institution que Nikola Sarić voudrait enrichir en lui apportant les fruits de sa réflexion tant sur les questions esthétiques que théologiques.

Dans toute création d'icône, les formes et les couleurs sont mises au service de l'esthétique mais aussi au service de la théologie. Les fondements de la pensée de Nikola Sarić sont orthodoxes, mais il amène une approche multiculturelle née de son parcours personnel, lui qui est passé d'un monde orthodoxe fermé à une société ouverte.

E.3.Plan



Dans notre étude, nous nous penchons seulement sur les douze icônes du cycle de la Nouvelle Alliance et sur celle du Christ. Notre but premier est de réfléchir sur les principes artistiques que Nikola Sarić, formé à l'Académie d'art sacré de Belgrade⁷, a suivis et dont il s'est émancipé, tant sur le plan des formes que des couleurs.

La deuxième partie est consacrée à ces treize icônes. Chacune est étudiée dans toutes ses acceptions : iconographie, histoire, description et herméneutique.

Au terme de notre travail, notre réflexion se veut thématique et aborde globalement différentes questions telles que le sens de l'image religieuse, la conception narrative des icônes et l'herméneutique.

⁵ GELL, Alfred. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Paris: Les presses du réel (Fabula), 2009. p. 16.

⁶ Ibid. p. 23.

⁷ Academy of Serbian Orthodox Church for Arts and Conservation

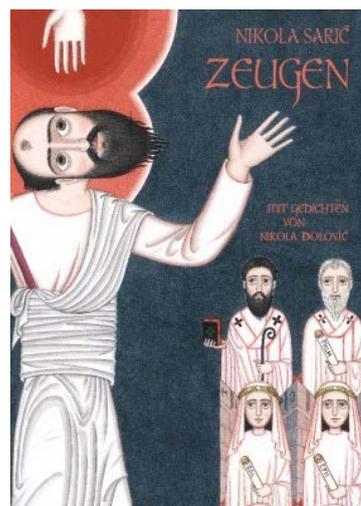
II. Première Partie : Thème et esthétique de l'exposition

Serbe d'origine, né en 1985, Nikola Sarić s'est converti à l'orthodoxie à l'âge de vingt ans. Passionné pour le dessin depuis son enfance, il se formera à « l'Académie d'art sacré de Belgrade » d'où il sortira diplômé en 2014. Sensibilisé à la spiritualité orthodoxe, il n'a cessé de créer une œuvre imprégnée de cette culture chrétienne marquée par la vénération envers Marie et le culte des saints et tournée vers la célébration du Christ en gloire. Son ouverture récente à la diversité culturelle l'a amené depuis quelques années à des audaces tant artistiques que théologiques.

A. : Les « Témoins », centre de l'expositions

Le Titre « Témoins » est tiré du verset 8 du premier chapitre du Livre des Actes des Apôtres : «Mais vous allez recevoir une force quand le Saint-Esprit viendra sur vous ; vous serez alors mes témoins à Jérusalem, dans toute la Judée et la Samarie, et jusqu'aux extrémités de la terre »⁸.

Le Catalogue de l'exposition⁹ est accompagné par des poèmes écrits par le poète serbe Nikola Dolovic. L'objet de notre étude ne prend pas en considération ces textes car pour Nikola Sarić : « Chacun d'entre nous (le poète et lui-même) essaie de dialoguer en représentant son expérience spirituelle personnelle. Il y a un espace pour un vaste récit visuel et poétique. Peintures et poèmes ne sont pas nécessairement liés les uns aux autres : les images ne sont ni une image, ni les textes des versets les décrivant. [...] Poèmes et images sont développés de manière indépendante ».¹⁰



Les Témoins sont des personnages religieux qui rendent témoignages de l'œuvre de Dieu à travers différents thèmes propre à chacun. En décrivant des histoires personnelles, l'artiste montre la communion de l'homme avec Dieu. La sélection des personnages fut spontanée, selon l'affinité (feeling) de Sarić, mais son but premier était de

⁸ Association épiscopale liturgique pour les pays francophones. <http://www.aelf.org/bible-liturgie/Ac/Livre+des+Actes+des+Ap%C3%B4tres>. Consulté le 18 août 2016

⁹ SARIĆ, Nikola. *Zeugen*, mit Gedichten von Nikola Dolovic. Hanovre : Edition à compte d'auteur, 2016.

¹⁰ Ibid, Introduction.

« transmettre la variété de chemins de vie emprunter par ces témoins qui pour ceux de l’Ancienne Alliance¹¹ ont préparé la venue du Christ et pour ceux de la Nouvelle ont cru en Lui »¹².

Ainsi, l’exposition renvoie à un cycle liturgique qui ne respecte pas le déroulement chronologique du calendrier liturgique orthodoxe. Son choix chronologique est autre : le premier tableau est une représentation de saint Jean Chrysostome à qui l’on doit, selon la tradition byzantine, la paternité de la liturgie orthodoxe. Vue comme le Huitième jour de la création, jour de la résurrection du Crucifié. L’exposition se termine par Adam au Jardin d’Eden, comme il est écrit au deuxième récit de la création : « Le Seigneur Dieu planta un jardin en Éden, à l’orient, et y plaça l’homme qu’il avait modelé. (Gn 2 : 08)»¹³.



Nous allons traiter uniquement le Cycle de la Nouvelle Alliance qui se conclut avec l’icône de la Mère de Dieu en Vierge de Miséricorde, intercédant pour l’homme. Cette icône et la première consacrée à Jean Chrysostome sont complémentaires. Notre étude nous conduit à rechercher dans ce cycle les liens qui rattachent ces icônes à la tradition iconographique orthodoxe et à montrer si les innovations apportées par Nikola Sarić peuvent être acceptées iconographiquement et herméneutiquement. Pourrait-on conclure avec cette constatation sommes-nous face à un art religieux transgressif, donc innovateur ?

Le cycle de la Nouvelle Alliance est composé des icônes suivantes :

1. Saint Jean Chrysostome, liturgie du Huitième Jour ;
2. Saint Jean Damascène, le dernier des Père de l’Eglise et défenseur de l’icône ;
3. Saint Antoine le Grand, Initiateur du Monachisme et héraut du combat spirituel ;
4. Saint Georges, figure christique terrassant le Dragon ;
5. Ignace d’Antioche, martyr et fol en Dieu ;
6. Saint Etienne, premier des martyrs ;
7. Lazare de Béthanie, l’ami que Jésus ressuscita ;

¹¹ Les témoins de l’Ancienne Alliance que nous ne traitons pas dans notre étude sont : saint Jean le Baptiste ; Daniel ; Schadrach, Messach et Abed ; Jonas ; Elie ; David ; Moïse ; Joseph ; Abraham ; Noah ; Abel ; Adam.

¹² SARIC, Nikola. *Zeugen*, mit Gedichten von Nikola Dolovic. Hanovre : Edition à compte d’auteur, 2016 : Introduction.

¹³ Gn 2, 8

8. Saint Paul, Apôtres des Gentils ;
9. Saint Pierre, le crucifié ;
10. Sainte Marie Madeleine, l'Egale des Apôtres ;
11. Saint Jean le Théologien, le visionnaire ;
12. Marie Mère de Dieu, Vierge de Miséricorde ;

Et enfin Le Christ en gloire vers lequel les 12 icônes se réfèrent.

B. Esthétique de l'art iconographique de Nikola Sarić

B.1. Les formes

B.1.1. Une nouvelle expression figurative

Nikola Sarić est un artiste qui se veut spécialiste de l'art sacré orthodoxe, mais en même temps il travaille sur un cycle inspiré du conte d'Oscar Wilde « Le Prince heureux ». Il ne se contente pas de copier des modèles préétablis, car il considère que l'iconographe est avant tout un artiste. « L'iconographe ne doit pas se contenter de copier machinalement, mais il doit être un créateur tout en restant fidèle à la théologie orthodoxe dont il s'inspire »¹⁴.

Pour ce qui est des formes, il essaie d'adopter une certaine liberté tout en restant proche de la tradition. Il apporte des éléments nouveaux puisés dans l'Art classique ou ésotérique (le satyre, et le lamasus). Il tire son inspiration des maîtres iconographes contemporains qui se sont efforcés d'apporter une touche d'innovation à un art qui semblait jusqu'aux années 1990 figé : le Serbe Todor Mitrovic, le Grec Stamatis Skliris¹⁵, la Russe Elena Cherkasova¹⁶ et le Roumain Grigore Popescu . Ces quatre artistes partageant la foi de l'Eglise Orthodoxe, obéissent à son enseignement tout en essayant d'innover. Par ce faire, ils désirent insérer l'art de l'iconographie sacré dans le monde d'aujourd'hui. Chacun à sa façon considère que l'art sacré ne peut pas être uniquement copié¹⁷, mais qu'il doit utiliser un langage, une technique et des expressions contemporaine. Ce mouvement artistique a aujourd'hui beaucoup d'adeptes.



¹⁴ Entretien avec Jean-Marc Nemer, le 2 Avril 2016.

¹⁵ <http://www.holyicon.org/>

¹⁶ <https://www.facebook.com/elena.cherkasova>

¹⁷ Depuis le XIX^{ème} siècle, la majorité des iconographes orthodoxes se contentent de copier des modèles préétablis. Même si parfois ils apportent une amélioration technique ou picturale, ils restaient prisonniers d'une expression artistique qui n'avait pas changé depuis des siècles.

Nikola Sarić adhère à cette école du renouveau artistique et, comme chacun de ces iconographes, garde son indépendance. Mais, à la différence de ces peintres travaillant dans leurs pays respectifs, il évolue en Allemagne dans un milieu de diversité culturelle et sociale. Comme ces artistes, il imagine des formes qui lui sont propres. D'une certaine façon, il s'inspire de ces maîtres de pensée, mais, quand il les copie, il le fait selon son propre style et son feeling personnel.

Les formes représentées répondent à son expression artistique. Une fois, le thème choisi, il commence des recherches théologiques et artistiques. Cette démarche achevée, il travaille la forme.

Le travail de la forme est très étudié chez Nikola Sarić. Les 24 tableaux répondent à la volonté de magnifier le témoin à travers la répétition de la même structure. Quant au tableau du Christ en gloire, il relève de la composition très classique en usage chez les Orthodoxes.

B.1.2. La toile et le contour

Nikola Sarić opte pour une toile en carton (marque Hahnemühle 240 grammes de 1m x 70 cm). Avant



de commencer un tableau, Nikola Sarić débute par le dessin du contour, d'une épaisseur de 3 centimètres : 1 centimètre pour la partie extérieure ; 2 centimètres pour la partie centrale et 0,5 centimètre pour le bord intérieur. La partie centrale comme nous l'avons déjà expliqué est destinée à recevoir la même couleur que celle de l'auréole. Toutes les bordures intérieure et extérieure sont en rouge foncé, mêlant le marron rouge et le bordeaux.

En faisant de la sorte, Nikola Sarić veut apporter un plus à la tradition, tout en s'émancipant du médium utilisé, soit le bois – sachant que la plupart des iconographes travaillent souvent sur du papier avant l'exécution finale réalisée sur ce matériau.

Dans son ouvrage « L'Icône fenêtre sur l'Absolu », Michel Quenot décrit la manière traditionnelle de la préparation¹⁸ d'une planche en bois devant être le support d'une

¹⁸ Moi-même iconographe, j'ai souvent préparé les planches en bois, selon un procédé traditionnel :

1. Choix de la planche en bois, de préférence du tilleul, dépourvue de nœuds.
2. Entaillement de la planche pour y faire pénétrer la colle.
3. Préparation de la colle de lapin et encollage de la planche.
4. Marouflage, c.à.d. collage de la toile sur le bois, puis découpage et repassage de la colle.
5. Levkas : pose du levkas enduit étalé sur le bois en 3 ou 4 couches. Après le séchage des couches et le ponçage, il faut à nouveau enduire de 3 à 4 couches de levkas pour terminer par un nouveau ponçage.

icône destinée à devenir une « fenêtre sur l'Absolu »¹⁹. « Le centre de ce support est souvent creusé de quelques millimètres de façon à laisser un cadre de 2 à 5 centimètres de large ».²⁰ Pour cet auteur, cette tradition est plus russe que byzantine. En effet, la tradition byzantine délimite l'icône par une bordure rouge. Selon Michel Quenot, cette bordure n'existe « pas pour encadrer l'icône, mais elle doit garder l'image sacrée comme une sorte d'écrin »²¹. Il cite un iconographe contemporain, Georges Morzoff, qui insiste sur le procédé technique de préparation de la planche à travers différentes étapes. Il est de la responsabilité des ateliers de tout mettre en œuvre pour que l'icône, « présentant des personnes ou des faits liés à l'éternité, puisse durer des siècles »²².

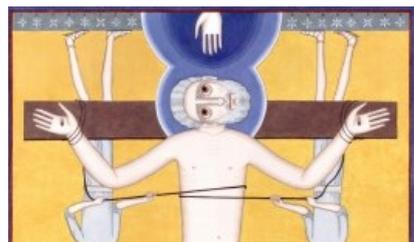
En commençant par le contour Nikola Sarić respecte cette tradition, mais en divisant le cadre en trois parties, il lui apporte une touche particulière. Excepté l'aquarelle, médium étranger à l'art de l'icône, et l'absence d'une planche en bois dépourvue de nœuds, son matériel de dessin est adéquat : un carton, un crayon mine, une gomme, un compas, des règles de différents modèles et des rouleurs etc.

B.2. Eléments graphiques

Une fois le contour dessiné, la composition peut être lancée. Dans le cycle des Témoins, Nikola Sarić choisit un schéma identique. Le personnage principal, dans les habits qui lui sont propre, est placé au centre de la toile, surmonté d'une double auréole avec la Main de Dieu, situé dans un cadre spatial et entouré de personnage secondaires, d'animaux symboliques, et d'éléments naturels.

B.2.1. La double auréole et la Main de Dieu

Une fois le contour dessiné, la composition peut être lancée. Dans ce cycle des *Témoins*, Nikola Sarić choisit un schéma identique. La tête de chaque Témoin porte une auréole qui entoure celle recevant la Main de Dieu. Cette composition répond à cette idée théologique affirmé par saint Jean : « Dieu, personne ne l'a jamais vu »²³. La présence de Dieu dans la vie des témoins est évidente pour l'artiste.



6. Pour les couleurs, le médium utilisé est la détrempe à l'œuf.

7. En ce qui concerne le dessin, il faut le réaliser en calque sur un papier. Le dessin sur le levkas demande un savoir-faire minutieux.

¹⁹ QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987. p.106.

²⁰ Ibid. p. 106

²¹ Ibid. p. 107

²² Ibid. p. 108

²³ (1 Jn 4, 12)

La Tradition chrétienne insiste souvent sur la présence de Dieu. Le premier verset du 17^{ème} chapitre de la Genèse renvoyant à un dialogue entre Yahvé et Abraham, a souvent inspiré les mystiques et les artistes²⁴. Ce thème apparaît pour la première fois au IV^{ème} siècle²⁵ dans l'évocation du *sacrifice d'Abraham* et la réception *par Moïse de la loi...* *Dans ces deux exemples, c'est une main sortant de la nuée qui figure la divinité*²⁶. Par la suite la tradition de l'iconographie orthodoxe est restée fidèle à ce procédé. Nicholas Sarić l'adapte à sa manière : il aboutit à la conclusion que les témoins marchent en présence de Dieu²⁷ et la rendent perceptible dans leurs vies auprès des hommes. Ainsi, la main de Dieu sera toujours dessinée au milieu de toute ses œuvres du cycle des témoins, excepté pour le tableau décrivant Christ en gloire.

B.2.2. Les personnages

Nikola Sarić s'inspire de Todor Mitrovic qui, dans une exposition d'iconographie contemporaine à Belgrade en 2008, a opté pour une représentation nouvelle. Saint Paul est dessiné avec une tête entièrement tournée vers le haut afin d'insister sur le lien entre le Seigneur et l'Apôtre. Ce choix iconographique est isolé dans l'œuvre de Todor Mitrovic. Nikola Sarić a repris ce principe : il s'inspire de la forme en lui donnant une touche personnelle. Les têtes dessinées perpendiculairement au corps veulent traduire cette tension vers Dieu le Père.

a. Le corps

Le corps filiforme²⁸ donne par sa longueur une dimension d'élévation. Cette façon de faire est propre à la plupart des écoles de tradition byzantine et fut célèbre par l'école de Russie avec André Roublev dont les personnages s'étendent en longueur de manière à exprimer la droiture d'une vie. Ainsi dessiné, le témoin est libéré du corps matériel qui l'enfermait de son vivant. Le corps allongé en hauteur traduit également l'aspiration du personnage à la transcendance. Il respecte aussi les

²⁴ Gn 17, 1 : Lorsque Abram eut atteint quatre-vingt-dix-neuf ans, le Seigneur lui apparut et lui dit : « Je suis le Dieu-Puissant ; marche en ma présence et sois parfait »

²⁵Article « Main » dans Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, sous la direction de Dom Fernand Cabrol et Dom Henri Leclercq, Tome Dixième, Première partie. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1931, Colonnes 1207 à 1218. Les Livres Saints nous montrent fréquemment l'emploi de la main pour désigner la présence et l'action de Dieu. Le Nouveau Testament reprend la même représentation [...] mais, pour la main du Christ. Les chrétiens ont adopté ce même signe et symbole de l'intervention divine sous l'influence de populations installées en Syrie [...] Toutefois il faut reconnaître que nous n'avons aucune preuve certaine de l'emploi de la main divine dans la symbolique chrétienne avant le IV^{ème} siècle.

²⁶ Ibid.

²⁷ Gn 17, 1

²⁸ Plusieurs personnages peints par Grigore Popescu s'insèrent dans cette tradition iconographique rendue célèbre en Occident à travers l'école d'André Roublev (Grigore ou Gregore Popescu, voir Annexe V, p. 110)

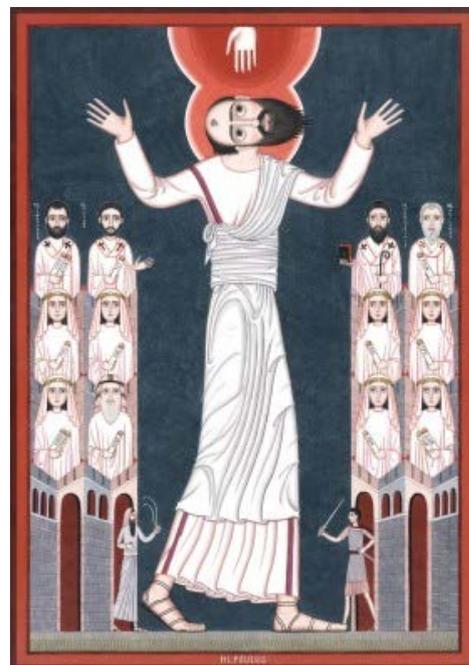
proportions du corps telles qu'elles sont proposées dans le manuel du mont Athos. « Le corps de l'homme a neuf têtes en hauteur, c'est-à-dire neuf mesures depuis le front jusqu'aux talons »²⁹

A la manière des iconographes, Nikola Sarić renonce à la perspective du corps en trois dimensions.

Les témoins sont représentés en pose statique ou dans une attitude de mouvement pour saint Georges à cheval combattant le dragon et pour saint Paul, apôtre des Nations, toujours en chemin comme messager de l'Évangile.

Le personnage principal remplit la toile par sa dimension ; dessiné en premier plan, il a une dimension plus que double par rapport aux personnages secondaires.

Les mains dans une attitude d'orant reflètent la vie de chaque témoin marchant en présence de Dieu. La position des mains crée une envergure supplémentaire et rend visible la confiance que chacun a envers Dieu à travers la prière et l'abandon spirituel. Il faut noter une exception : seul, non vivant, Lazare, revenant de la mort, enfermé dans son linceul ne peut manifester cette attitude de soumission à Dieu.



revenant de la mort, enfermé dans son linceul ne peut manifester cette attitude de soumission à Dieu.

L'artiste dessine les pieds des personnages parallèlement à la tête en leur donnant la même orientation, que les témoins soient en attitude statique ou en mouvement. Pour ceux de la Nouvelle Alliance la tête et les pieds sont orientés vers la droite de la toile, pour les témoins de l'Ancienne Alliance ils sont en direction de la gauche du tableau. Ainsi, cette structure permet à Nikola Sarić de placer le Christ en Gloire au centre en faisant de lui l'Alpha et l'Omega.

La taille des personnages secondaires est diminuée. Leur présence aide à la fois à expliquer l'évènement et à dégager une vision théologique précise. Quant aux anges, souvent représentés avec une croix ou l'encens, ils participent à l'évènement comme messagers de Dieu et renforcent l'union spirituelle entre Dieu et les Témoins.

b. La tête et le visage

La tête ainsi dessinée s'inscrit dans l'auréole et est soutenue par un corps filiforme, de manière à répondre à cette idée théologique de tout l'être tendu vers le Père comme il est en usage dans la tradition.

²⁹ Une autre école, celle du français Nicolas Greshny, opte pour une mesure de la tête qui soit égale à un septième de la longueur totale du corps ; une troisième école présentée par Erwin Panofsky défend la théorie des trois cercles. SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Élément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981. p.105.

En dépit de son originalité, cette inspiration reste fidèle à l'art de l'icône puisque le visage est mis en valeur et devient *le centre du corps*³⁰. Par sa forme horizontale, la dimension du visage et des différents éléments qui le constitue (front, sourcils, yeux, nez, bouche et menton) et sa position, le visage du Témoin paraît plus inspiré.

Non seulement la tête est dans sa totalité en élévation vers le Père, le regard attestant ce mouvement. Les pupilles laissent transparaître beaucoup d'intensité et de tendresse ; les yeux donnent à chacun l'impression qu'il est regardé par ces témoins. Cette attitude donne une certaine profondeur au visage que la symétrie, entourant les grands yeux ouverts des personnages, renforce.

Le front large³¹, les sourcils dessinés sur un quart de cercle, les oreilles symétriques – presque égales au nez³² – apportent beaucoup d'harmonie aux visages. Pour la bouche, les lèvres esquissent un sourire pour les uns (Marie-Madeleine) ou rendent compte d'une crispation (Abel) ou froideur (Lazare), permettant de rendre des sentiments intérieurs. Les barbes sont des symboles de la maturité (Ignace d'Antioche) alors que les visages glabres témoignent de l'innocence, de la pureté et du don de soi (Etienne). Le cou est certes large, mais il est souvent caché par les vêtements et diminué en raison de la position de la tête.

Le visage ainsi dessiné crée un dynamisme propre à chacun des personnages, ce qui permet à l'imagination du spectateur d'entrer facilement dans le monde réel ou mythique de chaque témoin. Ainsi les témoins, par le jeu de la forme et de la couleur propre à Nikola Sarić, semblent transfigurés.

B.2.3. Les vêtements

La rigueur des lignes donne aux vêtements un effet de simplicité qui répond parfaitement à la technique ancestrale des iconographes. Nikola Sarić respecte les principes de dessin d'icône, preuve en est les croix sur la dalmatique d'Ignace d'Antioche qui restent droites bien que ce dernier ait les bras ouverts.

B.2.4. Les Animaux

La majorité des animaux du bestiaire n'appartient pas à la conception graphique byzantine. Pour comprendre le symbolisme animal, le spectateur doit faire appel à un imaginaire occidental qui

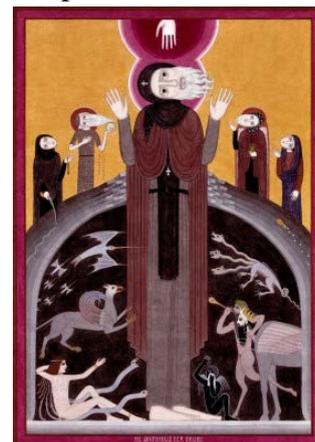
³⁰« Le visage est le centre du corps. Il domine tout. Dans ses carnets d'un peintre d'icône ...le moine Grégoire écrit : seule l'image qui possède un visage-face et une face humaine transfigurée par la mutation divine peut avoir le droit d'être une icône sainte ». QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987. p.118.

³¹ Dans la tradition, le front est bombé et très haut ; il abrite la force de l'Esprit et la sagesse inséparable de l'esprit. QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987. p.123 – 124.

³² SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981. p.106.

s'oppose souvent à la vision orthodoxe. Chez les Byzantins, les oiseaux sont vus positivement comme symbole de la relation entre le ciel et la terre³³. Or dans l'icône d'Antoine le Grand ils apparaissent comme un danger et dans celle de Jean le Théologien est reprise l'idée de l'oiseau de mauvais augure, fréquente dans la culture antique.

Dans l'icône d'Antoine le Grand, l'artiste laisse toute sa liberté à son imagination pour trouver dans les mythologies antiques et autres des figures telles que le griffon, le satyre et le lamachus.



Pour la scène du martyre d'Ignace d'Antioche, Nikola Sarić ne s'écarte pas de la réalité, on reconnaît effectivement les Lions.

B.2.5. Les éléments naturels

Les éléments naturels offrent par leur présence des éléments de lecture supplémentaires qui donnent une réalité aux scènes vécues par certains témoins (Antoine le Grand, Lazare, Marie Madeleine, Jean le Théologien). Dans ces icônes, Nikola Sarić s'efforce de respecter la symbolique traditionnelle : étoiles et astres ouvrent à la vision eschatologique ; les eaux rappellent l'eau vivifiante et purifiante ; les grottes sont les décors naturels de moments forts (ermitage d'Antoine le Grand, tombeau de Lazare, sépulcre du Christ, retraite visionnaire de Jean le Théologien). Les motifs végétaux et floraux sont au service d'un symbolisme qui permet à l'artiste d'évoquer le Paradis avec l'Arbre de Vie et la présence divine avec le Buisson ardent (Mère de Dieu).

B.2.6. Le titre de l'icône

Nikola Sarić, a inscrit en allemand le titre des icônes au centre du cadre inférieur de la toile. Dans la tradition orthodoxe, toutes les icônes portent un titre, moyen de reconnaissance et de compréhension tant pour les personnes que pour les scènes : le nom est là pour renforcer l'idée de présence.

Dans son icône du Christ en gloire, Nikola Sarić met en avant son rôle salvifique par le titre *Der Erlöser* signifiant « Le Sauveur ». Il n'oublie pas les insignes habituels attribués au Christ, ceux du chrisme, c'est-à-dire le monogramme IC XC : les deux premières lettres grecques du nom de Jésus (Ιησούς) pour IC et leur transcription en XC désignant le Christ (Χριστός). Par contre il laisse tomber le monogramme O ω N (celui qui est : *ὅς ἐστιν*³⁴) qu'on trouve habituellement sur l'auréole

³³ QUENOT, Michel. *Les clefs de l'icône, son langage symbolique*. Saint Maurice : Editions Saint-Augustin, 2009, p.86.

³⁴ Ex 3, 14

cruciforme. Il en est de même avec la Mère de Dieu. Dans les icônes orthodoxes, l'image de Marie est toujours accompagnée des lettres MP – OY, signification de Théotokos, terme grec désignant la Mère de Dieu. Influencé par l'art Occidental, Nikola Sarić omet d'en faire mention.

B.3 Les couleurs.

Les œuvres de Nikola Sarić présentent un contraste harmonieux de couleurs. A plusieurs reprises, nous l'avons questionné sur sa manière d'utiliser ces couleurs. Sa réponse est restée constante : « *le feeling. Je compose une œuvre à partir de mes affinités et le sens que doit réfléchir une œuvre. D'abord je délimite la toile par un cadre, je dessine la scène à partir du personnage et enfin je dépose la couleur* »³⁵.

B.3.1. Le choix des couleurs par l'artiste

Le choix des couleurs dans les œuvres de Sarić obéit à la tradition d'exécution d'une icône. Cependant, il n'utilise pas la tempera, ni la toile en bois. De plus, l'or considéré égal à la lumière³⁶, nécessairement employé, si l'on réfère aux exigences des canons artistique de l'orthodoxie, est quasiment inexistant. Nikola Sarić opte pour l'aquarelle. La gamme *White Nights* de la marque russe

Nevskaya Palitra sert de médium pour la composition des couleurs, excepté pour une partie des vêtements (Jean Chrysostome, Jean Damascène, la Mère de Dieu etc.), où il opte pour le marron, couleur complémentaire fabriquée par



Windsor & Newton. Il utilise aussi, entre autres, l'encre (INK) de Windsor & Newton (le fond de la toile de saint Georges est réalisée avec l'encre Rouge franc de Windsor and newton) .

Dans la composition des couleurs, la palette *White Nights* domine son œuvre : rouge anglais, gris de Payne, ocre jaune, rouge indien et bleu. Pour les couleurs complémentaires, il opte pour un mélange si nécessaire. Par exemple, le fond bleu de Jean Chrysostome est mélangé avec gris de Payne. Par contre pour la tunique de saint Jean Chrysostome, la robe de saint Antoine le Grand et le manteau de la Mère de Dieu, il choisit le marron complémentaire de Windsor & Newton. S'ajoutent bien d'autres couleurs parmi lesquelles le lilas (Antoine le Grand), le bordeaux (Jean le Théologien), le bleu turquoise et le rouge rubis (Etienne), l'indigo (Paul), et le blue d'outremer (Pierre)

³⁵ Entretien avec Jean-Marc Nemer, le 2 Avril 2016

³⁶ SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981. p.151.

B.3.2. Le langage de la couleur

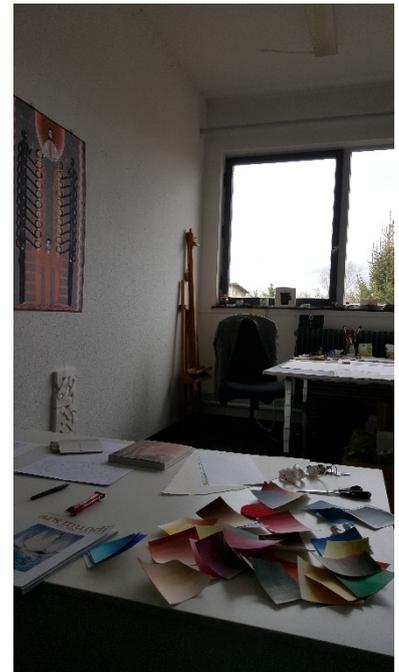
Dans la tradition orthodoxe, la couleur est censée être un langage qui tend à exprimer une réalité transcendante. L'or est quasi inexistant – excepté sur le tableau représentant Abel où, pour des raisons techniques, une touche de feuille d'or jaune rougeâtre de 24 carats a été utilisé dans la partie supérieure. Son application sur le papier Hahnemühle (100 cm x 70 cm, 240 mg) lui donne à travers son côté clair-obscur une teinte verte qui s'accommode harmonieusement à celle de champ de fleurs verdoyant se passe la tragédie. Ainsi les couleurs associées à la forme, et/ou indépendamment de la forme, renvoient un message spirituel. Les couleurs obéissent à une signification symbolique qui favorisent une meilleure compréhension de la scène, une connaissance plus précise de la vie du *témoin* et une intelligence plus approfondie du message théologique : le rouge signifie la victoire de la vie sur la mort et renvoie au martyr ; le blanc symbolise la lumière, la pureté, la transfiguration et la résurrection ; le bleu apporte une dimension eschatologique, car il reflète le lien entre le Ciel et la terre ; le vert est la couleur de l'espérance et de la renaissance en Dieu ; le marron couleur de la poussière, rappelle la corruptibilité ; le lilas figure le deuil ; quant à l'or, il représente la présence divine.

B.3.3. Une théorie de la couleur

Nous avons tenté de comprendre la juxtaposition des couleurs en nous référant aux thèses défendues par Johannes Itten dans son livre *Art de la Couleur*³⁷.

Johannes Itten traite de l'importance d'une théorie de la couleur. Il considère que les artistes s'appuient sur leurs intuitions pour contrôler l'harmonie et les contrastes des couleurs employés. Johannes Itten ne minimise pas l'intuition ni le sens créatif mais suggère une théorie qui permettra aux artistes d'atteindre leur objectif.

Selon lui « *les grands maîtres de la couleur... possédaient tous une science des couleurs* »³⁸. C'est le cas de Nikola Sarić; lors de son passage à l'Académie d'Art sacré de Belgrade, il a pratiqué la peinture quotidiennement et de ce fait, a su intégrer la science des



³⁷ ITTEN, Johannes. *Art de la couleur*. Paris : Editions Dessain et Tolra / Larousse, 198, p. 7.

³⁸ Ibid.

couleurs. Avec le temps, il a développé une pratique des contrastes et d'harmonie des couleurs qui lui est propre. Son intuition, qu'il ne cesse d'appeler feeling, « *engendre les couleurs* »³⁹ ce qui nous révèle l'esprit de son monde créatif où avant toute chose il désire transmettre un message. Au premier regard nous réalisons qu'il y a un jeu de contrastes qui unit dans un même ensemble ces sept contrastes de couleurs.

B.3.4. Un jeu de contraste multiple

Cette vue globale nous amène à constater que l'œuvre est façonnée d'un mélange de couleurs et de

leur juxtaposition où le contraste chaud-froid domine : les tons froids (bleu et vert des auréoles) s'opposent aux tons chauds (rouge, jaune des fonds) donnant ainsi à l'ensemble



une attractivité qui, en dépit du manque de la troisième dimension, entraîne le regard dans les profondeurs symboliques du récit peint.

a. Le contraste chaud - froid

Le contraste harmonieux chaud-froid est manifeste dans toute les compositions. Si nous prenons les auréoles et les cadres des tableaux, nous constatons que les couleurs sont identiques et que leurs oppositions avec le fond donnent une dimension de profondeur plus grande.

Nous avons réparti les compositions en deux groupes : le premier en relation avec les couleurs des auréoles et des contours, le second pour les fonds :

Répartitions selon les auréoles et les contours :

L'artiste a utilisé huit couleurs pour les auréoles et cadres :

1. Six auréoles de couleur rouge : Jean Chrysostome, Jean Damascène, Paul, Marie Mère de Dieu, (Jean-Baptiste et Adam)

³⁹ Ibid.

2. Six auréoles de couleur jaune : Marie-Madeleine, (Daniel, Jonas, David, Moïse et Abraham).
3. Trois auréoles bleues : Lazare, Pierre (et Elie).
4. Trois auréoles gris bleue, (les trois compagnons de Daniel, Joseph, et Noé).
5. Deux auréoles Bordeaux : Antoine le Grand et Jean l'Évangéliste.
6. Deux auréoles vertes : Georges et Etienne
7. Une Auréole mauve, Ignace d'Antioche.
8. Une Auréole gris marron, (Abel).

Quant aux couleurs sur le fond, peintes en lavis d'une seule couleur, elles sont en contraste avec les auréoles et remplissent tout l'espace non utilisé avec des éléments qui expliquent plus clairement des moments de la vie des témoins. Les fonds produisent un effet de contrastes chaud-froid.

1. Six fonds bleus : Jean Chrysostome, Marie Madeleine (bleu nuit clair), Mère de Dieu (bleu gris clair), (Jean-Baptiste, Abraham et Adam).
2. Six fonds Oranges : Ignace d'Antioche, Etienne, Lazare, (Les 3 martyrs, Jonas et Elie).
3. Deux fonds mauves : Jean Damascène et Daniel.
4. Cinq fonds jaunes : Antoine le Grand, Pierre, (Joseph, Noah, Abel (Or)).
5. Deux gris foncés : Paul et (Moïse).
6. 1 fond bordeaux : Georges.
7. 1 fond vert : Jean l'Évangéliste.
8. 1 fond rouge : Etienne.

Ainsi nous constatons que le contraste chaud-froid s'impose aux autres contrastes et ce à travers des éléments constitutifs des tableaux : les auréoles, le cadre et le fond. D'autres contrastes jouent un rôle essentiel dans l'harmonie générale qui se dégage des peintures et arrivent à transmettre le message propre de chaque témoin.

b. Le contraste de couleur en soi

Dès que le regard continue de découvrir le tableau à travers la vision du personnage principal et des éléments qui l'entourent, nous réalisons la formation d'un contraste de couleur en soi où domine trois à quatre couleurs domine la composition. La majorité des couleurs, dans leur pureté et luminosité ; les couleurs primaires et les complémentaires forme un ensemble où surgissent symboles et signes, mettant en exergue des faits importants de la vie de tel ou tel personnage (Etienne).

c. Le contraste simultané

Le contraste simultané est apparent dans la majorité des tableaux où l'utilisation du gris (seul ou mélangé) contraste avec des couleurs lumineuses telles que l'ocre, le bleu ou le vert. Cette opposition

se voit à travers les vêtements (saint Georges), sur les chevelures et barbes (Ignace d'Antioche), le teint cadavérique de Lazare, et dans les lieux (Tombe de Lazare, tombeau du ressuscité avec Marie Madeleine), et les grottes (saint Antoine le grand et saint Jean le Théologien).

d. Le contraste de quantité

Le contraste de quantité est apparent dans les rapports que les couleurs ont entre elles. Dans le cycle des Témoins deux couleurs dominent et créent une balance harmonieuse : la couleur du fond, et celles des auréoles. Parfois c'est la couleur de fond qui domine (saint Pierre) ; le plus souvent c'est l'auréole et le cadre qui donne le ton (partout où le regard s'arrête sur l'auréole).

B.3.5. Les symboles significatifs

a. Les deux auréoles

L'auréole est formée de deux cercles qui s'enchevêtrent. La partie inférieure est moins volumineuse et plus claire que celle où apparaît la main de Dieu. Si la partie inférieure crée, par sa clarté, un contraste qui cherche à mettre en valeur le visage du personnage, la partie supérieure par son côté foncé projette la main de Dieu afin de donner l'impression qu'Elle est au premier plan.

Les deux auréoles sont délimitées par un tracé blanc et un liseré rouge qui les sépare du fond. Ainsi, à l'intérieur même de chaque composition, on observe un contraste clair-obscur dans le jeu foncé / clair d'une même couleur et un second contraste de qualité dans la délimitation des auréoles par une ligne blanche (le liseré est presque imperceptible).

La couleur de l'auréole est répliquée à l'intérieur du cadre du tableau, lui-même bordé par deux traits de couleur bordeaux afin de créer un contraste harmonieux avec le fond. Ainsi, par le jeu des couleurs, avec les auréoles, les cadres et les fonds, nous avons des contrastes chaud-froid, de qualité et de quantité.

b. Le Christ en Gloire

L'icône du Christ en gloire a une composition différente des autres. Le Christ est peint à l'intérieur d'une mandorle rouge, sa tête couronnée d'une auréole rouge bordeaux cruciforme où la croix se distingue par un dégradé gris bleu. Le bord est de couleur bordeaux et gris clair. Le contraste chaud-froid qui domine dans les autres toiles n'est ici guère apparent. Le contraste est celui des complémentaires. L'effet de contraste de qualité est déséquilibré par la mandorle rouge. Le contraste des complémentaires et du rouge primaire réussit à distinguer le teint blanc légèrement rougeâtre du

corps. L'union et la juxtaposition des couleurs font du corps du Ressuscité ce corps en gloire célébré dans les icônes du type Pantocrator⁴⁰.

B.3.6. La technique de l'artiste

Il nous reste à conclure avec quelques éléments propres à la technique de la couleur utilisée par Nikola Sarić. La composition des couleurs paraît simple, mais en vérité elle résulte d'une technique complexe qui nécessite une application des couleurs bien étudiée.

Conscient que la couleur est d'une importance cruciale pour donner forme et vie à la composition de l'image-icône, Nikola Sarić utilise un jeu de contraste clair – foncé avec des touches de couleurs complémentaires afin de donner un effet bidimensionnel aux éléments constitutifs de la toile. Ignorant l'ombre, la technique de l'icône cherche à donner des effets de lumière qui semble sortir des personnages et non un effet de lumière extérieure.

Pour rendre des corps et visages lumineux, il opte pour la couleur Rouge anglais, après avoir abondamment dilué dans l'eau les pigments rouges pour donner un effet de clair-obscur ; avec une couleur supplémentaire presque imperceptible tels que le gris Payne, l'ultramarine, l'ocre et le noir il pratique la technique des hachures.

Chaque chevelure est d'une même couleur, mais avec un dégradé allant du plus foncé au plus clair.

Mélangée avec beaucoup d'eau, le rouge anglais apporte à la couleur de la peau une impression de transparence, excepté pour le visage de Lazare, réveillé de la mort, où le gris laisse montrer une impression morbide.

Contrairement à la tradition, les vêtements ne laissent apparaître aucun trait en or⁴¹. Ils sont peints à l'aide d'une couleur, souvent d'un ton plus foncé que la couleur générale. Leurs plis sont de couleurs foncées appliquées afin de leur donner une forme plus marquée. L'or donne une impression de lumière pour montrer que la personne est unie à l'invisible. Ces plis foncés apportent une autre dimension. Même si cette technique est conforme à celle qu'utilise les iconographes contemporains, chez Nikola Sarić l'absence d'or n'empêche aucunement le regard de méditer sur un personnage qui désormais vit dans la lumière, à l'instar du Christ *lumière, née de la lumière*⁴²

⁴⁰ Du grec (koinè) παντοκράτωρ : tout-puissant. Se dit du Christ Souverain Maître de tout. Le Christ «Pantocrator» est une représentation privilégiée de l'art byzantin; le Christ est représenté généralement assis sur un trône de gloire, tenant le Livre des Saintes Ecritures dans la main gauche et de la main droite esquissant un geste de bénédiction

⁴¹ QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987, p 138 : Les vêtements, notamment ceux du Christ en gloire et de sa Mère, et les ailes des anges laissent souvent apparaître des filets dorés très fins, appliqués parallèlement. Il en résulte lumière et joie. Ce procédé nommé « l'assiste » revêt une importance majeure.

⁴² Credo de Nicée-Constantinople.

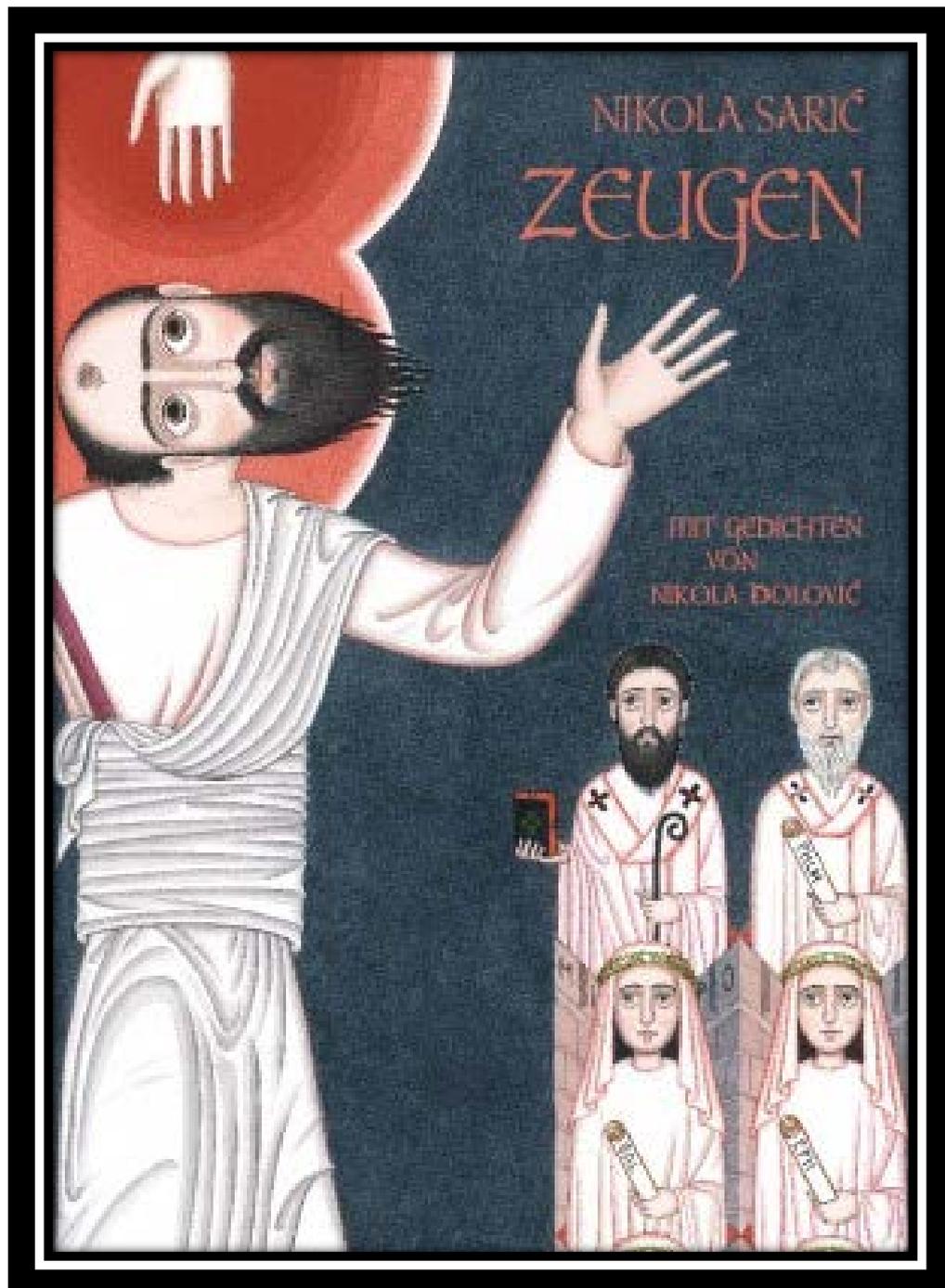
Le lavis des animaux est également marqué par cette teinte mélangée du clair et du foncé (cheval et dragon pour le tableau de saint Georges) mais on trouve aussi des couleurs bien affirmées (le rouge des lions d'Ignace d'Antioche).

Quant aux éléments décoratifs également dessinés au lavis tel que les fonds sont peints avec une touche de lavis en dégradé, architecturaux ou naturels (caverne) en arrière-plan tel que la ville de Jérusalem (Etienne)

Contrairement à la peinture à la détrempe qui prend comme départ une base sombre, au fur et à mesure d'applications des couches obtient une clarté plus croissante, l'aquarelle ne permet pas une telle technique. Le travail à l'aquarelle impose au contraire une technique tout à fait différente.

III. Deuxième Partie : Description esthétique et analytique des icônes des Témoins.

Afin de mieux cerner l'œuvre de Nikoal Sarić, nous jugeons important que chaque icône soit expliquée de manière approfondie.



A. Saint Jean Chrysostome

Sa mémoire est célébrée le 30 Janvier

A.1. Iconographie

Traditionnellement, saint Jean Chrysostome est représenté aux côtés de saint Basile et saint Grégoire de Nazianze. Vêtus d'une dalmatique, ces trois personnages sont toujours debout et de face, tenant entre les mains un rouleau de parchemin pour les icônes les plus anciennes ou une bible pour les plus récentes. Peint seul, il porte toujours une dalmatique, sa tête et son dos sont légèrement inclinés vers la droite (quand il n'est pas de face) et il tient dans ses mains *un parchemin qui parfois s'allonge en un fleuve ou viennent se désaltérer les prêtres et les fidèles*⁴³.



A.2. Biographie

(Antioche 354 – Comane en Cappadoce 407⁴⁴)

Evêque de Constantinople, il mena une existence austère. Il mit toute son intelligence à réformer l'Eglise et à s'engager socialement en faveur des pauvres dans un esprit d'humilité et de service. Contesté aussi bien par des hauts responsables de l'Eglise ou par des personnalités de la Cour impériale byzantine, il fut envoyé deux fois en exil. Il mourut au cours du deuxième bannissement. La qualité de ses homélies qu'elles soient exégétiques théologiques ou morales l'on fait surnommé « bouche d'or ». Il doit également sa notoriété à son *Traité sur le Sacerdoce* dans lequel il « met en lumière la primauté de la dignité sacerdotale »⁴⁵ et à sa doctrine sur l'Eucharistie. Il est considéré comme le père de la liturgie byzantine : excepté certains jours de Carême et une dizaine de jours où l'Eglise orthodoxe célèbre la liturgie de saint Basile, dans le restant de l'année c'est celle de saint Jean Chrysostome qui est suivie. Mais il faut noter que cette liturgie qui porte son nom est en fait le résultat « d'un développement qui s'étend sur plusieurs siècles »⁴⁶.

⁴³ REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien (Tomes I à III)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 1958, Tome III, p. 721.

⁴⁴ ALTANER, Berthold. *Précis de Patrologie*. Mulhouse : Editions Salvator, 1961, p. 465.

⁴⁵ Ibid. p. 472.

⁴⁶ Ibid. p. 472-473.

A.3. Description

1. Au sommet de la toile, la main de Dieu émanant d'une auréole bénit Jean Chrysostome qui célèbre l'Eucharistie. Sur l'autel sont déposés une patène avec le pain et un calice rempli de vin, entourés par les paroles de la consécration.
2. La dalmatique prend la forme d'un « manteau de miséricorde » sous lequel, derrière l'autel, se tiennent à gauche un vieux prêtre et à droite un jeune diacre. Symbole de l'humanité, Adam et Eve, protégés en partie par la tunique, se tiennent debout, esquissant un geste de vénération envers les saintes espèces.
3. Sur les bras du saint deux anges portent une cassolette d'encens entre les mains. Le mot saint est répété trois fois sur leurs étoles.
4. Devant l'autel, l'antependium représente un chérubin tenant une croix à la main droite et une Bible à la gauche.
5. Aux angles supérieurs de la toile, deux rideaux donnent un aspect théâtral qui rejoint la conception des iconostases⁴⁷.
6. Le parterre en gris dégradé, représente les trois marches de l'autel. Quant au fond, il est bleu, dépourvu de tout élément.



A.4. Interprétation

a. Le saint

Nikola Sarić ouvre son exposition avec Jean Chrysostome, Père de la liturgie orthodoxe. Par ce choix, il rend hommage à la liturgie orthodoxe : en effet elle célèbre en Jésus Christ, mort et ressuscité, la nouvelle création. Le Christ est le Nouvel Adam en qui tout doit être renouvelé. Pour dessiner Jean

⁴⁷ Le mot iconostase vient du mot grec εικονοστάσιον (eikon : image et histemi : placer, se tenir). L'iconostase est une cloison d'icônes qui sépare l'autel de la nef (Annexe III).



Chrysostome, Nikola Sarić fait appel à un imaginaire qui est étranger à la tradition orientale. En effet, la dalmatique traditionnelle, présente sur tant d'icônes, s'est métamorphosée en une tunique semblable à celle de la Vierge de la Miséricorde. Si les attributs sacerdotaux – Aube (sticharion), chasuble (phelonion), étole (epitrachelion), epigonation⁴⁸ et pallium- sont reconnaissables, la représentation de la chasuble n'est pas conforme à la tradition orientale. On peut penser que l'artiste s'inspire de l'Occident, particulièrement du monde allemand, où l'image de la Vierge de Miséricorde est très populaire. Peut-être Nikola Sarić a voulu montrer son désir d'œcuménisme et d'insertion dans la société où il vit. Il faut rappeler que Jean Chrysostome est vénéré aussi bien en Occident qu'en Orient et que dans les deux Eglises, il est reconnu comme Docteur de l'Eglise.

Ce qui est certain c'est que Nikola Sarić insiste sur l'universalité du message chrétien qui prend sens à travers le huitième jour de la création, moment où elle est renouvelée. Chez les Orthodoxes, la liturgie Eucharistique est célébrée le dimanche⁴⁹ car, selon saint Paul, « *le premier jour de la semaine (1 co 16 – 2 et ACt 20, 7), jour de la résurrection, est appelé « le huitième jour » pour signifier que ce jour, commémorant Pâque, anticipe la parousie, c'est-à-dire la création amenée à son achèvement* ». ⁵⁰. Fidèle à la tradition orthodoxe, l'artiste insiste sur le fait que la liturgie « célèbre un Christ crucifié et glorifié »⁵¹, rédempteur de toute l'humanité.

b. Herméneutique

En dessinant des personnages placés sous le manteau du saint, l'artiste veut montrer que l'humanité est sous la protection de la Trinité. La répétition du mot « Saint », le Pallium avec ses trois croix, les anges en train d'encenser et le Chérubin attestent de la présence active de la Trinité : le Père avec la main et les mots répétés « Saint, Saint, Saint », le Fils avec les espèces eucharistiques au cours d'une célébration présidée par Jean Chrysostome. Selon ce dernier, le « Christ est présent par transsubstantiation ; c'est lui-même qui l'opère et qui est le vrai prêtre à l'autel et le Saint-Esprit œuvrant grâce à la prière liturgique ». ⁵²

⁴⁸ L'epigonation, ornement liturgique en forme d'une pièce carrée est relativement rigide. Il est porté au-dessus de l'aube.

⁴⁹ Actuellement, des évêques autorisent la célébration quotidienne. Cependant aucun concile œcuménique n'a jusqu'à aujourd'hui démocratisé cette liturgie du quotidien.

⁵⁰ Vocabulaire de Théologie Biblique, sous la direction de Xavier Léon-Dufour. Paris : Les Editions du Cerf, 1991, p. 626.

⁵¹ Initiation à la pratique de la théologie, sous la direction de Bernard Lauret et François Refoulé. Paris : Les Editions du Cerf, 1983, Tome II, p. 301.

⁵² ALTANER, Berthold. *Précis de Patrologie*. Mulhouse : Editions Salvator, 1961, p. 476.

Le prêtre et le diacre se tiennent à l'intérieur de la tunique tandis qu'Adam et Eve sont partagés entre l'extérieur et l'intérieur. Cette vision vise à rendre compte de la différence entre les membres du clergé et des laïcs : les premiers, ministres de Dieu ; sont hiérarchiquement supérieurs aux seconds selon les conceptions ecclésiologiques de Jean Chrysostome. Avec cette représentation, l'artiste est fidèle à cette ecclésiologie.

La présence du Chérubin rappelle la vision d'Isaïe (Is 6 : 1- 4), montrant Dieu assis sur son trône. Sur cette toile, le Père se manifeste avec sa Main et, célébré par le chérubin, ramène à lui toute la création, reconnaît l'action salvifique de son Fils à travers l'Eucharistie et l'œuvre de l'Esprit parmi les hommes. La liturgie comme le comprenait Jean Chrysostome doit réunir le Ciel et la Terre.

Le Rideau nous renvoie à la représentation ancienne du Saint des Saints. C'est comme si nous trouvions devant une iconostase : celle de Nikola Sarić est constituée de 24 « icônes » autour du Christ. Cette toile consacrée à Jean Chrysostome est la première et la plus importante car elle annonce le huitième jour.

c. La fonction des couleurs

Le fond bleu rappelle le ciel en attente de la parousie. L'Eglise avec la liturgie célèbre cette attente.

Les couleurs qui dominent cette toile sont le rouge anglais sur un fond de bleu donnant ainsi un contraste chaud-froid. Ce contraste crée une harmonie qui attire le regard vers l'action principale : la célébration eucharistique.

Les couleurs complémentaires du gris bleu pour le bleu et du marron pour le rouge participent à l'harmonie de l'ensemble et mettent en valeur le témoin comme premier acteur intercédant entre l'humanité et Dieu.

Le blanc brille aussi par son éclat. Ainsi, le pallium et l'autel s'imposent en premier plan. La carnation de Jean Chrysostome, renforcée par le blanc de l'étole donne l'impression qu'il est dans un état de transfiguration. Sa sérénité, signe d'une tension vers Dieu, tranche avec les visages des personnages secondaires qui, regardant le spectateur, semblent moins inspirés.

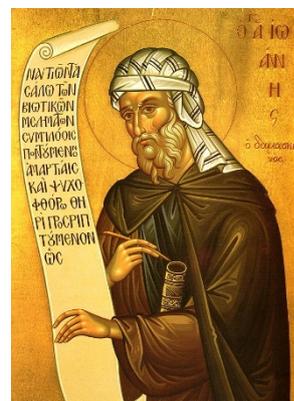
A la différence des toiles évoquant la Nouvelle Alliance on ne voit pas les pieds du témoin. En effet on peut imaginer qu'ils sont comme pour les autres dirigés vers la droite ou tout droit en raison de la présence du Christ sur l'autel.

B. Saint Jean Damascène

Sa mémoire est célébrée le 4 décembre

B.1. Iconographie

Ce saint est représenté coiffé d'un turban tenant un parchemin dans ses mains, parfois dans une seule. Très souvent, une trace rouge en forme de bracelet est visible à son poignet droit à l'endroit où il avait été supplicié. Mais on trouve aussi une coupure nette.



B.2. Biographie et légende

(Damas 676 – Monastère Saint-Sabas 4 décembre 754)

Fonctionnaire chrétien à la cour des Omeyyades, il rejoignit « le monastère Saint-Sabas qui domine la vallée du Cédron près de Jérusalem »⁵³. Il s'affirma comme un défenseur de la foi orthodoxe face aux différentes hérésies et se rendit célèbre par ses traités consacrés aux icônes pour lesquels il fut condamné par le Concile iconoclaste de 754⁵⁴. Plusieurs versions évoquent les conflits qui l'opposèrent à l'Empereur Léon III l'Isaurien et au Calife omeyyade Abdul-Malik Ibn Marwan : l'Empereur aurait écrit une lettre de dénonciation au Calife et ce dernier suspectait la fidélité de Jean à son égard. Sur ordre du souverain de Damas, Jean aurait été supplicié, sa main droite tranchée. Mais au moment où il était endormi devant l'icône de la Vierge, celle-ci aurait greffé miraculeusement sa main. Réhabilité par le Vème Concile Œcuménique de Nicée en 787⁵⁵, il est reconnu comme un des derniers Pères de l'Eglise et reçut le titre de Docteur de l'Eglise. Il est surtout l'auteur du Canon de Pâques orthodoxe qui inclut l'hymne de la Résurrection.

B.3. Description

1. Debout sous la main de Dieu, Jean Damascène tient deux parchemins dans ses mains : dans celle de droite, c'est le texte du Canon pascal reprenant le Cantique de Moïse⁵⁶ (Exode 15, 1-

⁵³ ALTANER, Berthold. *Précis de Patrologie*. Mulhouse : Editions Salvator, 1961, p. 227.

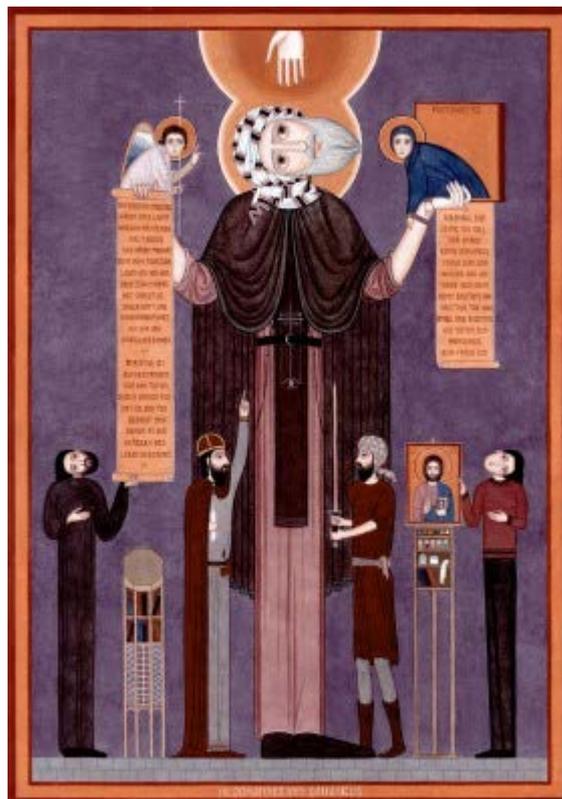
⁵⁴ Ibid. p. 724.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ « C'est le jour de la Résurrection, Peuples, rayonnons de joie ! C'est la Pâque, la Pâque du Seigneur, De la mort à la vie, De la terre aux cieux, Christ Dieu nous a fait passer, Chantons l'hymne de la victoire ! Christ est ressuscité des morts, par la mort, il a vaincu la mort ; à ceux qui sont dans les tombeaux, il a donné la Vie ! ».

20) ; dans celle de gauche, on peut lire le troisième verset du 9ème Ode du « Cantique de la Mère de Dieu »⁵⁷ écrit par Jean Damascène lui-même.

2. Sur sa main droite, un ange portant une croix inspire le Saint dans sa prière. A celle de gauche, l'icône de la Mère de Dieu semble prendre vie et la Vierge le guérit en rétablissant sa main.
3. Jean Damascène est habillé en moine, coiffé d'un turban selon la tradition. Sous sa droite, Léon III l'Isaurien tient le parchemin de la lettre en désignant par son index Jean Damascène. De l'autre côté, avec le personnage brandissant une épée, on pourrait penser soit à Abdul-Malik Ibn Marwan ou au bourreau qui a exécuté la sentence.
4. A l'instar de Jean Damascène, les têtes des deux laïcs sont perpendiculaires à leur corps. Debout devant un ambon, celui de gauche – diacre laïc- soutient le texte de la prière de l'ange. A droite, le personnage représente un iconographe des temps modernes montrant une icône d'un Christ en gloire.
5. Le fond est de couleur mauve, le parterre de couleur grise.



B.4. Interprétation :

a. Historique

A la suite de la liturgie de Jean Chrysostome célébrant le huitième jour de la Création, le Canon pascal de Jean Damascène rythme la vie des témoins. Les heures canoniales rappellent le moine au devoir d'oraison. Jean Damascène devient l'Orant par excellence.

Comme Jean Chrysostome, Jean Damascène mena une vie de combat pour défendre la foi et dut affronter à la fois l'hostilité des siens et de ses adversaires. Le premier fut exilé de force, le second choisit comme terre d'exil la Judée, loin de Damas sa ville natale.

⁵⁷ « L'ange chanta à la Pleine de Grâce : ô Vierge Pure, réjouis-toi ! Je te redis : Réjouis-toi ! Ton Fils est ressuscité du tombeau le troisième jour, Relevant les morts. Peuples, soyez dans l'allégresse ! ».

Contrairement à Jean Chrysostome, qui mourut à l'âge de 50 ans et que l'on représente encore jeune avec un collier, Jean Damascène apparaît comme un vieillard avec sa barbe grise. Sa silhouette amincie est mise en valeur grâce à l'étole noire tenue par la ceinture que porte les moines orientaux. Ce Père de l'Eglise est sous la protection de Marie et de l'ange qui l'inspire.

b. Herméneutique

Les personnages secondaires sont divisés en deux groupes :

1. Dans une attitude complice, l'accusateur et le geôlier se regardent d'un air grave. Le complot aboutissant à la condamnation de Jean Damascène est suggéré. Quoique représentés sous la tunique du saint, ces deux personnages sont là pour dénoncer la persécution subie par le saint et échappent à l'idée de protection visible sur les icônes de Jean Chrysostome et de la Mère de Dieu.
2. Quant à l'iconographe et au diacre-laïc, les deux sont dans une attitude de service religieux et spirituel, créant de chaque côté du tableau une dynamique renvoyant à l'ange et à la Vierge.

La présence de l'iconographe attire l'attention et fige le dynamisme de lecture. Nikola Sarić refuse l'idée d'un autoportrait : pour lui il s'agit d'un simple artiste alpha. Esthétiquement, de point de vue occidental, cette présence est légitime. L'art de l'autoportrait a acquis sa noblesse il y a fort longtemps. Cependant, l'art byzantin rejette catégoriquement cette expression artistique. L'artiste doit se montrer humble et manifester son obéissance, ainsi « l'artiste ne peut pas suivre son libre arbitre, son imaginaire et sa fantaisie créatrice »⁵⁸. Certes, ce tableau apporte beaucoup d'éléments innovateurs. L'opposition entre les bons et les mauvais est signifiée par la position de la tête. La composition est riche en éléments décrivant une réalité qui est toujours d'actualité. Les enseignements et les prières de Jean Damascène sont toujours en vigueur dans l'Orthodoxie et les peintres iconographes doivent beaucoup à ce Père de l'Eglise. Il est leur saint Patron. Ainsi, Nikola Sarić marque une rupture artistique et herméneutique.

c. La fonction des couleurs

Les couleurs complémentaires, mauve et marron, dominent l'ensemble pictural. Mais la présence du rouge anglais (considéré comme couleur primaire), entourant la main de Dieu, utilisée pour le fond des icônes et servant de couleur aux parchemins, allège l'ambiance lourde de ce tableau. Le jeu des complémentaires composées de différents tons marron sur un fond violet rend la composition triste. Le bleu de la tunique de la Mère de Dieu, de celle du Christ et perceptible sur les ailes de l'ange cherche à apporter un sentiment de paix.

⁵⁸ LARCHET, Jean-Claude. *L'iconographe et l'artiste*. Paris : Les Editions du Cerf (Théologies), 2008, p.15.

C. Saint Antoine le Grand

Sa mémoire est célébrée le 17 Janvier

C.1. Iconographie orthodoxe traditionnelle

L'initiateur du monachisme chrétien est toujours représenté sous les traits d'un vieux moine barbu, vêtu d'un habit monastique et coiffé d'un capuchon. Différents attributs, entre autres un bâton en Tau et une clochette, sont ses symboles. Deux moments de sa vie reviennent sur les icônes : sa visite à saint Paul de Thèbes⁵⁹, ermite, et surtout les tentations figurées par des images monstrueuses et licencieuses.



C.2. Biographie et légende

(Coma, Haute Egypte, 250 – Région de la mer Rouge, 356)

De sa vie, on ne connaît pas grand-chose de fiable. On sait qu'il perdit ses parents dans sa jeunesse et que pendant des années il eut la responsabilité de sa sœur. Par la suite, après avoir vendu ses biens et distribué sa fortune à sa sœur et aux pauvres, il partit pour le désert afin de se consacrer à une vie ascétique. Suivi par un grand nombre de jeunes voulant adopter le même mode de vie, il fut dans l'obligation de fonder des monastères, ce qui en fait le Père des moines. De nombreuses légendes tissent sa vie : il est le héraut surmontant les tentations les plus diverses et les plus acharnées. Tenté par le démon en personne, se présentant sous la forme de monstres, de satyres, d'une femme ou d'un enfant, il n'a jamais succombé.⁶⁰ Eloigné des lieux habités, entouré par des amis et disciples, il choisit souvent comme lieu de solitude des grottes ou des tombeaux.

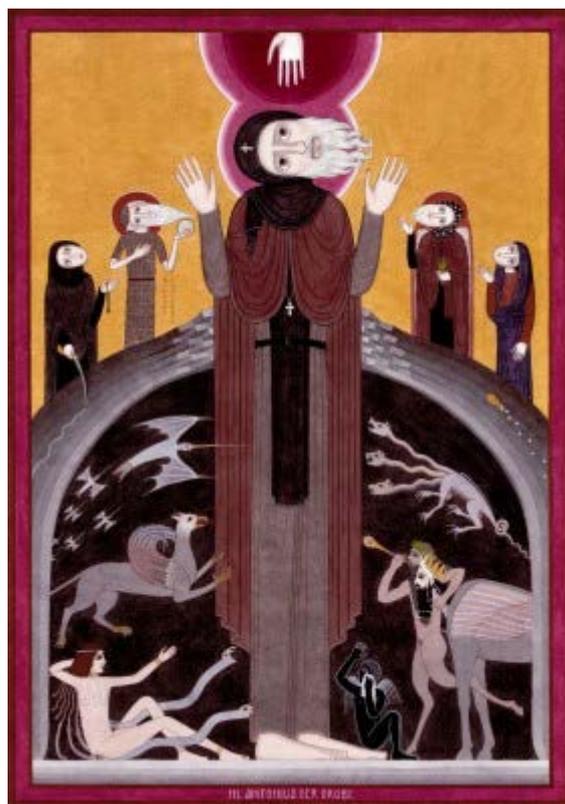
C.3. Description

1. La bienveillance divine veille sur Antoine debout au premier plan. Ses mains, élevées vers le ciel, sont celles d'un suppliant.

⁵⁹ L'ermite saint Paul de Thèbes est considéré comme un des précurseurs du monachisme égyptien avec saint Antoine le Grand.

⁶⁰ Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras, Tomes I à V. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987, Tome II, p. 421.

2. Au second plan s'impose massivement la tombe qui servit de cellule au saint. Le démon en jaillit sous huit formes. Certaines relèvent du fantastique et du mythologique : le griffon qui agrippe l'habit monastique, le dragon qui semble prêt à cracher son feu, le pan et le lamasus qui cherchent à l'enchanter. D'autres formes sont empruntées au monde réel : la femme dans une attitude lascive envoyant les serpents tenter l'ermite, l'enfant voulant éveiller une passion ambiguë et les oiseaux passant à l'attaque.



3. Au troisième plan se distinguent quatre figures significatives de la vie d'Antoine. La vieille femme à gauche, arrosant le toit de la cellule,

est le symbole de l'obéissance. Inspirateurs de la vie ascétique, l'ange et l'ermite saint Paul de Thèbes, tenant le premier des herbes et le second du pain, lui apprennent comment vivre l'ascèse. Enfin à l'extrême droite est représenté Antoine jeune, distribuant son héritage et refusant la luxure.

4. Un contraste simultané se dégage de la composition. Les couleurs complémentaires servent à mettre en valeur les couleurs primaires et en même temps les neutralisent, aidant ainsi le regard du spectateur à s'arrêter sur les personnages et les monstres. Quant au noir, il joue un rôle de catalyseur au service des êtres du monde inférieur.

C.4. Interprétation

a. Herméneutique

Cette toile décrit deux mondes : celui de la vie qu'Antoine le Théophore (« le Porteur de Dieu »⁶¹) fait triompher par son ascèse et qu'adopteront ses disciples ; celui du monde souterrain symbolisant les forces du Mal.⁶² Nous allons nous pencher sur le monde des ténèbres dont la représentation graphique est d'un grand intérêt. En opposition aux deux premières toiles marquées par des attitudes statiques, le monde inférieur visible dans cette icône apporte par la mobilité des figures un semblant

⁶¹ Ibid. Tome II, p. 419.

⁶² Ibid.

de vie. Cependant, ces images sont si complexes qu'il est absolument nécessaire d'apporter une explication sur chaque image pour comprendre à la fois leur présence et leur signification esthétique.

b. Le bestiaire

Dans sa description du monde des ténèbres, Nikola Sarić reste fidèle à la tradition des récits chrétiens anciens consacrés à Antoine où sont évoquées les différentes figures de ses tentations : le dragon, l'oiseau, le serpent, la femme et l'enfant noir. Il ajoute également des représentations tirées des imaginaires préchrétiens inexistantes dans la tradition byzantine : le dieu Pan et le griffon, thèmes gréco-romains, et l'imagerie assyrienne avec le « lamassus ».

b.1. Le dragon

Le dragon dont saint Jean fait l'emblème de Satan au chapitre 12 de l'Apocalypse est une figure satanique chrétienne par excellence. L'Apôtre le décrit avec sept têtes et sept cornes. Nikola Sarić le peint avec trois têtes et six cornes, le six étant le nombre de l'imperfection.

b.2. Les oiseaux

Le groupe d'oiseaux appartient à une espèce de rapaces diurnes attaquant saint Antoine. Cette image est tirée de l'Apocalypse dans lequel Jean les montre « dévorant la chair des rois »⁶³, ce qui fait d'eux plus qu'un signe de mauvais augure, au contraire une menace dangereuse pour le moine.

b.3. Le serpent

Au chapitre de la Genèse, Adam et Eve sont abusés par Lucifer qui prit la forme du serpent. Cet animal devient dès lors le tentateur type, le Mal en personne.

b.4. La femme

Dans de nombreuses sociétés façonnées par la domination masculine, la femme est symbole de la tentation par excellence. Pour tout ascète, les moines en particulier, elle est à l'instar d'Eve la tentatrice qu'il faut fuir. Succomber à son charme reviendrait à échouer dans la lutte sur soi-même. La nudité est un nouvel apport dans l'art contemporain de l'icône. Certes, elle fut montrée sur certaines mosaïques jusqu'au cinquième siècle ainsi qu'on peut le voir sur la mosaïque de la coupole de la cathédrale de Ravenne. Par la suite, l'image de la nudité a disparu dans l'art byzantin.

⁶³ « Et je vis un ange qui se tenait dans le soleil. Et il cria d'une voix forte, disant à tous les oiseaux qui volaient par le milieu du ciel: Venez, rassemblez-vous pour le grand festin de Dieu, afin de manger la chair des rois, la chair des chefs militaires » (Ap. 19,11-21).

b.5. Le garçon

Le garçon, assis sur le pied gauche d'Antoine, apparaît comme une tentation qui n'est pas anodine. Elle renvoie à un mal d'hier et d'aujourd'hui, l'attrait pédérastique, toujours dénoncé dans certains milieux des Eglises. L'enfant est dessiné sous la forme d'un ange noir, image fidèle à la tradition, car Lucifer est toujours représenté par cette couleur. Antoine est conscient que ce n'est pas une figure d'innocence, mais celle de la tentation à travers l'éros qui enflamme les cœurs.

b.6. Le satyre, image de Pan

« Dieu des cultes pastoraux, moitié humain et moitié animal, barbu, cornu, velu, vif et agile, Pan affirme la force de la bestialité et sa faim sexuelle est insatiable. Son nom Pan signifie « tout », car il incarne la réunion de l'univers animal et humain »⁶⁴. Pour les Chrétiens, en raison de l'amoralité de ce qu'il incarne, il est l'un des aspects les plus négatifs du paganisme. Nikola Sarić le transforme en satyre nu, avec sa couronne de victoire et sa flûte, et en fait un complice du lamassus dans leur volonté de tenter Antoine.

b.7. Le griffon

« Conducteur des âmes vers le ciel »⁶⁵, « emblème des deux natures et de la double royauté du Christ » (371) et de « la sagesse et de la force du Christ » (372), « figure emblématique des saints » (375), le griffon revient très souvent dans la tradition iconographique occidentale, particulièrement au Moyen Age.

Alors que ce thème a pris au Moyen Age cette connotation spirituelle, Nikola Sarić se rattache à la tradition ancienne. Dans la plus haute antiquité on voyait en lui un être malfaisant⁶⁶. L'art primitif chrétien avait conservé cette vision et voyait en lui une représentation du Malin⁶⁷. Sur les statuettes antiques « on voit ce monstre avec une pomme dans son bec »⁶⁸. Comme ce fruit était le symbole du péché, les chrétiens ont vu le griffon comme une force démoniaque. Ainsi l'allégorie emblématique du Christ et des saints⁶⁹ devient la projection du démon harcelant Antoine.

⁶⁴ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982. p. 724.

⁶⁵ CHARBONNEAU, Louis. *Le bestiaire du Christ*. Paris : Albin Michel, 2011. p. 369.

⁶⁶ Ibid. p. 366.

⁶⁷ Ibid. p. 368.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid. p. 375.

b.8. Le centaure « lamassus »

Figure assyrienne par excellence, le lamassus⁷⁰ est un être hybride. Contrairement au centaure grec, il n'a pas un buste d'homme, mais son corps est celui d'un taureau ou d'un lion, avec des ailes d'aigles, et sa tête est celle d'un homme barbu. Cet être devait protéger l'entrée des temples. Cette figure, empruntée par les Hébreux pour devenir celle des chérubins, se retrouve sur la partie supérieure de l'Arche d'Alliance⁷¹

Les artistes chrétiens orientaux, assyriens, chaldéens, syriaques et grecs se sont beaucoup inspirés de cette image et l'ont reprise et transformée pour leurs représentations stylisées de chérubins. Cette figure traduit toujours l'idée de bienveillance, surtout chez les Parsis et une partie du peuple kurde.

Nikola Sarić reprend l'iconographie ancienne du centaure et, contrairement à la tradition, lui attribue une incarnation satanique.

Pour décrire cette tentation, Nikola Sarić essaie de représenter une narration antique relayée par le Synaxaire orthodoxe et les récits légendaires qui entourent la vie du saint. En faisant un emprunt aux traditions esthétiques étrangères à l'art iconographique, il essaie de personnifier le Mal en recourant à l'imaginaire universel. Il mélange ainsi les apports culturels, ce qui peut gêner le spectateur dans la compréhension de la symbolique.

L'artiste, voit dans la vie d'ascèse l'aboutissement ultime de la foi. Victorieux dans son combat contre toutes les tentations, Antoine devient le héraut du combat spirituel, saint Georges sera la figure du croyant qui à l'instar du Christ achèvera la Bête.

⁷⁰ <https://lesyeuxdargus.wordpress.com/2014/03/06/les-taureaux-ailes-de-khorsabad/> .Consulté le 10 aout 2016.

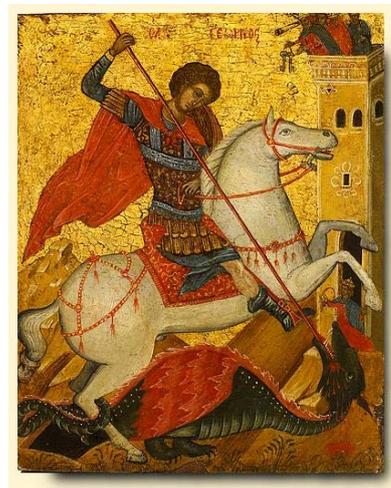
⁷¹ Ex 25, 18-21.

D. Saint Georges

Sa mémoire est célébrée le 23 Avril

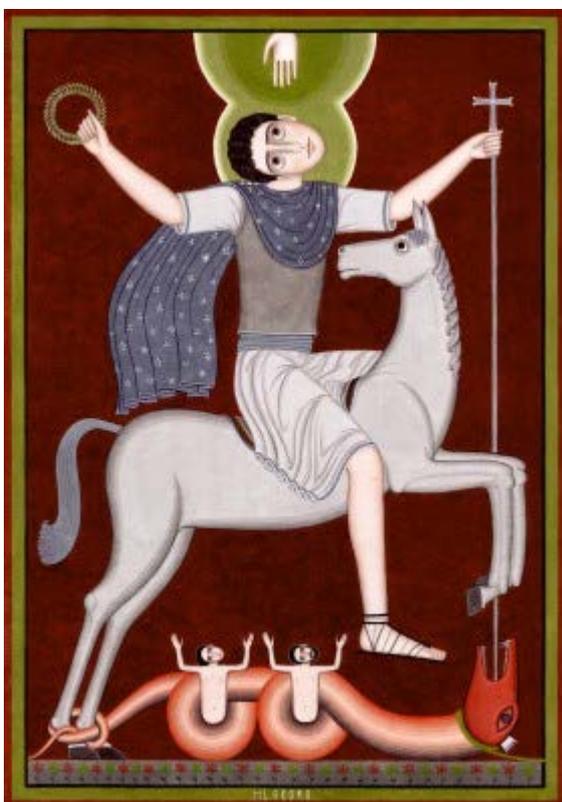
D.1. Iconographie orthodoxe traditionnelle

Le plus souvent saint Georges est toujours représenté chevauchant un cheval blanc, entrain de terrasser avec sa lance un dragon avec en arrière-plan une jeune fille devant une grotte ou en dessous des remparts d'une ville. Parfois il est en soldat debout tenant une lance à la main.



D.2. Biographie et légende

Georges est un saint légendaire par excellence. Plusieurs villes d'Orient, de Cappadoce, du Liban, de Palestine et de Géorgie, se sont emparées de sa légende. Il aurait délivré la fille d'un roi offerte en sacrifice à un dragon qu'il tua. Ce haut-fait entraîna la conversion des habitants de la ville. Mécontent de cet acte de bravoure, un empereur ordonna son exécution.



D.3. Description

1. L'Esprit de Dieu couronne Georges. Il ressemble au cavalier de l'Apocalypse terrassant le dragon⁷², une lance terminée par une croix à la main gauche et une couronne de gloire à sa droite. Contrairement à Jean Chrysostome, Jean Damascène et Antoine le Grand immobiles, Georges est le premier personnage à être en mouvement dans ce cycle de Témoins.
2. Le Manteau de saint Georges est de couleur gris bleu, semé d'étoiles, signe de son appartenance à l'autre monde.

⁷² « Alors j'ai vu : et voici un cheval blanc ; celui qui le montait tenait un arc, une couronne lui fut donnée, et il sortit vainqueur, pour vaincre à nouveau » (Ap. 6, 2).

3. Le cheval blanc, tête tournée vers Georges, symbolise la fidélité de ce dernier⁷³. Les pattes antérieures du cheval dominant la tête du dragon et la queue du monstre attachée aux membres inférieurs de l'animal marquent la difficile victoire sur les ténèbres.
4. Le dragon git terrassé sur un champ de fleurs, son corps formant deux cercles entrelaçant Adam et Eve en prière. La corde verte autour du cou du dragon, trouvant son origine dans le cadre, est le signe de l'intervention du Saint Esprit, comme le souligne également la couleur verte des auréoles et de la couronne brandie par le témoin.
5. Le rouge, traditionnellement porté par saint Georges, signe de son martyre, est remplacé par le blanc, le bleu et le gris. La couleur rouge dégradée du dragon est ainsi rendue afin de mieux se lier à son complémentaire, le marron. Le contraste dominant est celui du contraste de qualité : le bordeaux en arrière-plan paraît lumineux quoique terne.

D.4. Interprétation

a. Comparaison avec les icônes précédentes

Les tableaux de Jean Chrysostome, de Jean Damascène et d'Antoine le Grand semblent avoir une composition géométrique qui n'est point le fruit du hasard. Nikola a bien une technique. Il travaille ses compositions à partir de rectangles et de cercles.

Avec Jean Chrysostome, le cercle, forme répétée par la double auréole et celles des anges, la forme circulaire de la patène, du dessus du calice, de la tête et des ailes du chérubin et par les demi-cercles des rideaux, s'insère dans une composition où le schéma rectangulaire domine au premier plan : cadre, tunique, autel et parterre

La composition des personnages secondaires est également pensée dans cette vision rectangulaire, chacun étant comme enfermé dans un rectangle. La représentation de l'epigonation, sous la forme d'un losange au centre duquel se trouvent quatre cercles formant une croix, réunit les formes géométriques du rectangle et du cercle. Ainsi, en plus de l'harmonie de la composition due aux couleurs, nous sommes face à une symétrie de lignes et de traits qui construisent les tableaux de l'artiste. Cette composition statique se répète aussi sur la toile consacrée à Jean Damascène.

Nikola Sarić adopte les mêmes principes pour le tableau consacré à Jean Damascène. Les personnages et les éléments figuratifs semblent être dans des rectangles alors que la forme circulaire se retrouve

⁷³ « Puis j'ai vu le ciel ouvert, et voici un cheval blanc : celui qui le monte s'appelle Fidèle et Vrai, il juge et fait la guerre avec justice » (Ap. 19, 11).

dans les auréoles, les visages des personnages, les coiffes de la Vierge, du témoin, de l'empereur, et du bourreau.

Sur le tableau d'Antoine le cercle du tombeau se transforme en une grande structure ovale qui occupe la moitié de la composition. Cet ovale offre un cadre en mouvement aux figures de la tentation, personnages et monstres. Par contre les figures qui se trouvent sur la grotte sont, elles, statiques. Ainsi le jeu des cercles et des rectangles donne un dynamisme absent dans les deux premiers tableaux.

b. Composition de ce tableau

Sur le tableau de saint Georges, le jeu dominant des cercles donne une impression de mouvement à tous les niveaux. Contrairement aux précédentes icônes, le cadre enferme des compositions circulaires où la dynamique créée par le cheval et le cavalier entraîne un mouvement général qui se répercute sur le dragon.

Les courbes du poitrail, des membres postérieurs, de la croupe et de la queue forment la partie inférieure du cercle dominé par le demi-cercle du manteau. Ce mouvement, on le retrouve dans la représentation du dragon dont le corps ressemble davantage à celui d'un boa, enserrant Adam et Eve, désormais victimes du Mal.

Ce tableau marque une originalité dans l'œuvre de Nikola. En effet il y a une dimension œcuménique et interreligieuse, même si la présence d'Adam et Eve n'appartient pas à l'imaginaire propre de Nikola Sarić. Les traditions slave et antiochienne reprennent ce thème iconographique des ancêtres de l'humanité, afin de montrer que le Christ est venu sauver l'humanité entière, abîmée par le péché originel.

Le dynamisme de ce tableau interrompt un cycle jusqu'alors enfermé dans une rigueur géométrique où les récits mythologiques s'intégraient aux événements historiques. Avec Ignace d'Antioche, l'artiste célèbre à nouveau un arrêt sur une image mythique.

E. Saint Ignace d'Antioche

Sa mémoire est célébrée le 20 décembre

E.1. Iconographie orthodoxe traditionnelle

Revêtu de la dalmatique et du pallium épiscopal parsemés de croix, Ignace livré aux bêtes, subit le martyre. « Un des lions lui mord l'épaule tandis qu'un autre, la tête en bas lui broie un pied ». ⁷⁴



E.2. Biographie et légende

Une légende ⁷⁵ raconte qu'Ignace aurait été l'enfant que le Christ aurait tenu sur ses genoux (Mc 9, 36-37) ⁷⁶. Disciple de Polycarpe, lui-même disciple de saint Jean, Ignace est dans la lignée directe des Apôtres. Second évêque d'Antioche, il était surnommé « 'théophore', porteur de Dieu » ⁷⁷. Suite à des troubles survenus dans sa ville, il fut déporté à Rome sous le règne de l'Empereur Trajan vers l'an 110. Il y subit le martyre en étant offert aux fauves dans le cirque. Au cours du voyage l'amenant en Occident, il écrivit sept épîtres à différentes églises. A Troas, il s'adressa aux églises de Philadelphie et de Smyrne, cette dernière étant dirigée par Polycarpe. Plus tard à Smyrne, ce furent les communautés d'Ephèse, de Magnésie et de Tralles, qui devinrent ses destinataires. Il les remerciait de lui avoir envoyé des délégués pour le reconforter. Sa dernière lettre fut envoyée aux Romains pour qu'ils ne fassent aucune démarche auprès du pouvoir afin d'obtenir sa libération. Avec saint Etienne, il est considéré comme l'un des plus grands martyrs de l'Eglise naissante.

E.3. Description

1. Debout, revêtu de tous les habits sacerdotaux - le sticharion ⁷⁸, l'étole, l'épigonation et le polystravrion -, Ignace s'offre sereinement aux lions.

⁷⁴ REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien (Tomes I à III)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 1958, Tome III, p. 671.

⁷⁵ <http://www.patristique.org/Les-Peres-apostoliques-II-Ignace-d-Antioche.html>. Consulté le 15 Aout 2016.

⁷⁶ « Prenant alors un enfant, il le plaça au milieu d'eux, l'embrassa, et leur dit : « Quiconque accueille en mon nom un enfant comme celui-ci, c'est moi qu'il accueille. Et celui qui m'accueille, ce n'est pas moi qu'il accueille, mais Celui qui m'a envoyé ».

⁷⁷ Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987, Tome II, p 18.

⁷⁸ L'aube

2. En arrière-plan, sept jeunes filles, dont six tiennent une bougie à la main droite et une lettre à la gauche, symbolisent les communautés chrétiennes auxquelles Ignace s'est adressé. La septième, représentée sans missive, évoque Antioche, son diocèse d'origine. Saint Polycarpe est le huitième portrait car la lettre d'Ignace lui fut adressée personnellement.
3. Le rouge Anglais du fond est répété par les lions au premier plan. Ainsi un contraste de qualité semble donner à la scène, figée dans l'espace, tout son dynamisme.



E.4. Interprétation

a. Herméneutique des formes

Avec le tableau d'Ignace d'Antioche, la présence des cercles (auréoles, fond orange, yeux du témoin, devant de la chasuble et manches de l'aube) et des ovales (partie arrière de la chasuble, fenêtres où apparaissent les personnages secondaires) servent la composition rectangulaire en accentuant un effet d'immobilisme pour un instant figé dans un temps et espace précis.

Même si les manches de la tunique semblent bouger et les lions en action donner une impression de mouvement, le tableau est comme l'instantané d'un cliché-type, ressemblant à une carte de jeu : le Roi de carreau (à cause de l'epigonation) est vaincu par quatre As (les lions). Tel est le mythe qui célèbre la mémoire d'Ignace d'Antioche. Il se dirige vers Rome, pour rencontrer son destin, ne cessant de reconforter tous ceux qui s'inquiètent pour lui. Il semble serein et prêt à s'endormir dans le Seigneur⁷⁹. A toute époque, les martyrs affrontent la mort, habités d'une joie céleste. Ce mythe du sacrifice garde son actualité de tout temps. Le mythe Ignacien est une réalité ; peut-on encore le démythologiser ?

⁷⁹ Dans la tradition Orthodoxe, un martyr ne meurt pas, il s'endort dans le Seigneur comme tout croyant. Même si cette tradition n'est plus en vogue. On a vu avec le Père Jacques Hamel Assassiné le 26 Juillet 2016, en l'Eglise Sainte Etienne de Saint-Etienne-du Rouvray, on parle de Martyr, de sa possible et futur canonisation et on entend rarement parler de son endormissement dans le Seigneur telle que la tradition orthodoxe le veut. Ce qui a été le cas avec les 21 martyrs Egyptien décapité en Lybie en Février 2015. L'imaginaire populaire copte orthodoxe les a déclarés, le jour même de leurs martyrs, martyrs endormis dans le Seigneur.

b. Fidélité esthétique chez Nikola Sarić

Dans son œuvre, Nikola Sarić reste fidèle à la tradition iconographique dominante, qui décrit le moment où les lions se jettent sur l'Evêque. Ignace, surnommé celui « qui porte Dieu », ne craint pas la mort quelle que soit son atrocité. L'artiste donne une intensité à l'instant « I » en doublant le nombre des lions. Pour l'iconographie, le témoin n'atteint la sainteté, dans l'imaginaire populaire, qu'à travers ce moment précis où se passe, dans un mélange de foi et de piété, la rencontre avec son créateur. Vêtu du polystraviron (chasuble ornée de croix), malgré le mouvement des bras, les croix sont toujours droites. Rien ne peut froisser la croix du Seigneur même si les pans de la chasuble laissent apparaître des plis. Pour la tradition, la croix vaincra le mal. Cette même croix que Paul désigne comme « scandale et folie »⁸⁰. Ignace d'Antioche est un Fol en Dieu, entouré d'une « menora » d'églises.

c. La fonction des couleurs

La couleur orange en haut du tableau attire le regard et atténue la couleur tragique du mauve des deux auréoles. La main de Dieu, mise en relief, met en avant Ignace et les lions alors que les éléments secondaires sont presque inaperçus. Dans cet ensemble, les croix noires sur le Pallium blanc et les croix bleues sur la chasuble rappellent la place d'Ignace dans la hiérarchie de l'Eglise.

Dans la tradition orthodoxe, Ignace est reconnu comme un des plus grands martyrs à la suite du premier d'entre eux, Etienne.

⁸⁰ 1 Co 1, 17-25.

F. Saint Etienne

Sa mémoire est célébrée le 27 Décembre

F.1. Iconographie

Le jeune diacre toujours imberbe est vêtu d'un habit d'archidiacre, aube blanche avec un manteau de couleur pourpre, couleur du martyr. Bénissant ses bourreaux avec sa main droite, il tient avec sa gauche une église. Très souvent sur les compositions picturales, on voit à ses côtés ceux qui le condamnent, parmi lesquels se tient en retrait un témoin, Saül, devenu saint Paul.



F.2. Biographie

Premier martyr de l'Eglise naissante, Etienne fut ordonné diacre pour servir la table⁸¹. Son nom grec est « stephanos », ce qui signifie couronne⁸². Ce jeune Témoin fut jugé par le Conseil Suprême de Jérusalem⁸³, scandalisé par ses propos jugés blasphématoires contre Moïse et YAHWE, et condamné à la lapidation.⁸⁴

F.3. Description :

1. Au milieu d'un groupe de six personnes le lapidant, le jeune diacre s'abandonne au Christ. Un tissu bordeaux clair et une ceinture rouge et blanc mettent en valeur son habit immaculé.
2. La lapidation ressemble à une chorégraphie. Dans leurs mouvements mortifères, les Juifs semblent évoluer comme dans une danse ancestrale pratiquée par les différents peuples méditerranéens.

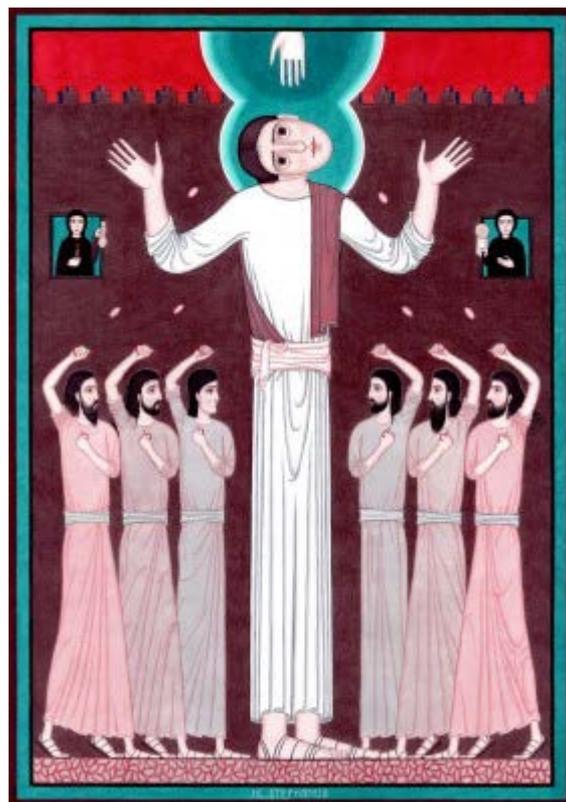
⁸¹ Ac 6 :1-5

⁸² REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*, Tome II. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 1958, Tome III, P. 444

⁸³ Ac -6-7

⁸⁴ Ac 6 : 11

3. En arrière fond dominant les remparts de Jérusalem, d'où deux femmes aux fenêtres, l'une avec une bougie et du vin et l'autre avec du pain, sont des allégories de l'Eglise.
4. Les couleurs forment un contraste de « couleur en soi » où elles portent harmonieusement le thème. Le fond rouge, qui jaillit derrière le marron son complémentaire, annonce le martyre. Le vert émeraude de l'auréole, du contour et du fond des fenêtres contraste avec le marron, le blanc du vêtement d'Etienne et le gris dégradé vers le rouge de tenues des bourreaux. On a l'impression que ce vert domine et neutralise toutes les autres couleurs afin de montrer la victoire du Paraclet.



F.4. Interprétation

Habité par l'Esprit, Etienne semble apaisé au moment de la lapidation. Cette paix intérieure renforce le caractère statique de la représentation, celle de cet instant « I ».⁸⁵ On le voit recevoir la mort, tout en contemplant le ciel et en pardonnant.⁸⁶

La composition de la toile est dominée par plusieurs rectangles où se juxtaposent les éléments du tableau : le fond rouge, les remparts de Jérusalem au milieu desquels l'artiste a placé des ouvertures ; les groupes de personnages - les deux aux fenêtres, les six en train de lapider le témoin et le diacre. Sur cette toile, l'instant « I » est celui d'un moment suspendu : Etienne est en Dieu alors que les pierres lancées dans un mouvement parallèle par ses bourreaux n'ont pas encore atteint le témoin.

⁸⁵ Ac 7, 55- 60 . « Mais lui, rempli de l'Esprit Saint, fixait le ciel du regard : il vit la gloire de Dieu, et Jésus debout à la droite de Dieu. Il déclara : « Voici que je contemple les cieux ouverts et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu. » Alors ils poussèrent de grands cris et se bouchèrent les oreilles. Tous ensemble, ils se précipitèrent sur lui, l'entraînèrent hors de la ville et se mirent à le lapider. Les témoins avaient déposé leurs vêtements aux pieds d'un jeune homme appelé Saul. Étienne, pendant qu'on le lapidait, priait ainsi : « Seigneur Jésus, reçois mon esprit. » Puis, se mettant à genoux, il s'écria d'une voix forte : « Seigneur, ne leur compte pas ce péché. » Et, après cette parole, il s'endormit dans la mort ».

⁸⁶ Ac 7, 60

Alors que les auréoles, le pain et le vin, les pierres sont supposées créer un mouvement scénique, l'effet de la gestalt imprègne l'esprit du spectateur et lui fait psychologiquement accepter l'idée d'un mouvement. La forme de cette toile donne l'impression d'un mouvement bien qu'il s'agisse d'un « arrêt sur image ».

Le visage des lapideurs intrigue, chacun ayant une coiffure et une barbe différentes. Ces Juifs appartiennent-ils à différentes communautés de la diaspora venus en pèlerins à Jérusalem ? Où s'agit-il d'une allégorie de l'humanité, puisque chaque personnage, par sa coiffure et sa barbe, représente une culture différente ? Ils sont six : l'artiste veut-il faire allusion au péché, symbolisé par le chiffre 6 ou à celui de la Bête décrite par l'Apocalypse ? Au final Nikola Sarić, ne veut-il pas montrer que souvent l'humanité pécheresse met à mort un Témoin, annonciateur d'une Vérité rejetée.

La gestalt voulue par Nikola Sarić vise à ce que chaque spectateur s'intéresse à une histoire captée à un Instant « I ». Chacun doit pouvoir comprendre, qu'il soit averti ou novice, la force des formes émanant d'une œuvre. Tous les tableaux se réfèrent à des moments ultimes – Ignace en inspirateur des églises et Etienne en premier de la « prodigieuse aventure » du martyr – ou à des actes marquants des saints - Jean Chrysostome célébrant le huitième Jour, Jean Damascène en défenseur des icônes, Antoine le Grand en Père monastique et Georges, en héraut d'une humanité renouvelée.

G. Lazare de Béthanie

Sa mémoire est célébrée le 17 octobre

G.1. Iconographie

Jésus se tient à l'entrée du tombeau où avait été enseveli son ami. Lazare en sort entouré d'un vieillard qui libère son corps du linceul et d'un jeune qui soutient la pierre tombale en se bouchant le nez. Aux pieds de Jésus se prosternent Marthe et Marie.



G.2. Biographie

Selon l'Évangile de Jean, Lazare de Béthanie, frère de Marthe et Marie, ami de Jésus, est ressuscité par le Maître⁸⁷.



G.3. Description

1. Lazare, dans son linceul, « sort » du tombeau, devant lequel se tiennent debout à sa droite un vieillard commençant à lui retirer ses bandelettes et, à sa gauche, un jeune homme en aide fossoyeur, désagréablement surpris par la puanteur. A genoux, ses sœurs Marthe et Marie rendent grâce dans une attitude d'orantes.
2. Le gris du tombeau écrase le fond rendu en rouge anglais dans sa partie supérieure pour annoncer l'aurore. Le bleu de la double auréole se répercute sur celles des deux sœurs et en filigrane sur les habits de chaque personnage. Cet étalement de bleu procure un effet de « présence ». Absent de cette icône, le Christ est en fait plus que jamais présent.

⁸⁷ Jn 11,1-44,

G.4. Interprétation

a. Herméneutique

L'existence de Lazare de Béthanie annonce le destin de chaque homme qui a foi en Christ. Son visage est le seul à montrer les signes de la mort alors que les onze autres portraits des Témoins du cycle consacré à la Nouvelle Alliance rendent tangible leur espérance dans la rencontre avec le Seigneur. Le regard de Lazare impressionne par sa tristesse que la blancheur des lèvres renforce. Les couleurs rendent compte de cet état : le rouge clair dominant qui, sur les autres visages, est signe de vie, vire chez Lazare au gris, couleur emblématique de l'anéantissement.

Ce côtoiement avec la mort est marquant dans cet ensemble pictural. L'ouverture du tombeau, dans un bleu foncé, annonce le Shéol d'où l'ami du Christ revient. La masse « gris clair » du tombeau amplifie la gravité du moment. Chaque personnage secondaire a une gestuelle propre : constatant le retour de Lazare à la vie, le vieillard déroule les bandes qui l'entourent ; impressionné et incrédule devant ce miracle, le jeune se couvre le bas du visage dans une attitude d'incompréhension ; au contraire, Marthe et Marie, agenouillées, montrent leur reconnaissance envers le Seigneur, les bras levés pour le prier.

Dans ce cycle, le tableau de Lazare est le septième. Le chiffre sept a un sens pour les chrétiens. Il annonce l'achèvement de la création au septième jour. En effet, « Dieu se reposa ce jour-là et en fit un jour saint »⁸⁸, signe d'un pacte entre Dieu et sa création.⁸⁹ Il ouvre au huitième jour⁹⁰, « symbole de la transfiguration et de la résurrection »⁹¹. Ainsi ce tableau nous fait entrer dans une dynamique esthétique et herméneutique qui nous permet de comprendre la vision théologique de Nikola Sarić, tendue vers le Christ en gloire. Cependant, en théologie trinitaire, on ne peut pas confondre le rôle de Dieu, du Christ et du Saint Esprit. Chaque personne de la Trinité a un rôle distinct⁹². Mais sur le tableau, on a l'impression que la main de Dieu occupe toute la place et se substitue à la médiation du Christ.

⁸⁸ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982. p. 860.

⁸⁹ Ibid. p. 862.

⁹⁰ Ibid. : « sept comporte cependant une anxiété par le fait qu'il indique du connu à l'inconnu : un cycle s'est accompli, quel sera le suivant ».

⁹¹ Ibid. p. 512

⁹² Dans la théologie chrétienne, désignation de Dieu en trois personnes (Père, Fils et Saint-Esprit) distinctes, égales et consubstantielles en une seule et indivisible nature.

b. Absence significative du Christ

Étonnamment, le Christ est absent sur cette icône alors que toutes celles qui représentent la résurrection de Lazare le mettent au premier plan. Nikola Sarić l'imagine hors cadre dans la prolongation de la tête et des pieds de Lazare. L'odeur du Christ⁹³, idée si chère aux orientaux pour expliquer la présence spirituelle du Seigneur, transparait sur les visages des sœurs du défunt et du vieillard alors que la puanteur, à laquelle beaucoup pensaient, continue d'interpeller à travers l'image du jeune homme.

L'anxiété est de mise dans ce tableau puisque Lazare, ressuscité par le Christ, mourra à nouveau. Mais la mort sera vaincue ; un cycle s'est accompli. Avec le Christ s'ouvre une nouvelle eschatologie dont Paul se fera, au huitième tableau, le messager en portant la Bonne Nouvelle aux Gentils.

⁹³ « Nous sommes pour Dieu la bonne odeur du Christ » (2 Co 2,14-16).

H. Saint Paul

Sa mémoire est célébrée le 29 Juin

H.1. Iconographie

L'Apôtre est souvent peint donnant l'accolade à saint Pierre ou, s'il est seul, tenant un glaive ou les Ecritures ; ou les deux à la fois.

H.2. Biographie

Avant de devenir chrétien sous le nom de Paul, Saül est un Juif de la tribu de Benjamin.⁹⁴ Sa famille, installée à Tarse en Cilicie, avait obtenu la citoyenneté romaine. Juif pieux venu à Jérusalem, il avait comme maître le pharisien Gamaliel, adversaire de la première communauté chrétienne. Après avoir assisté à la lapidation d'Etienne, il devait gagner Damas afin de lutter contre les Chrétiens. Jésus lui apparut sur la route, ce qui entraîna sa conversion.



Ses 14 épîtres, adressées à différentes communautés et à plusieurs personnes de l'Eglise naissante, appartiennent au Nouveau Testament. Infatigable voyageur, il entreprit trois longs périple au cours desquels il annonça la Bonne Nouvelle aussi bien aux Juifs de la diaspora qu'aux Gentils avant de terminer sa vie à Rome dans des circonstances qui restent obscures. Pour l'Eglise orthodoxe, il est mort décapité quelque part sur la route d'Ostie vers l'an 67⁹⁵.

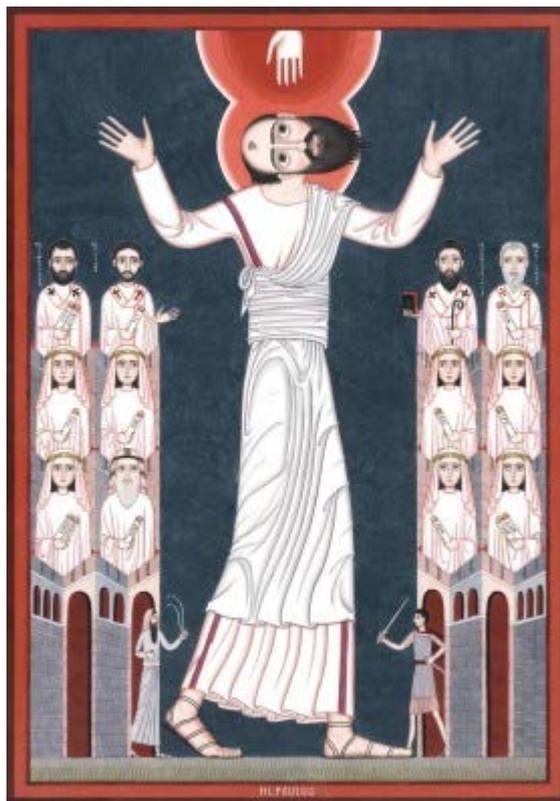
H.3. Description

1. Paul de Tarse remplit la toile. Son attitude en marche fait penser au missionnaire qu'il fut dans tout le monde méditerranéen antique.
2. De part et d'autre de l'Apôtre s'élèvent deux bâtiments sur lesquels s'alignent plusieurs personnages renvoyant aux épîtres écrites par Paul pour des communautés chrétiennes et destinées aussi à différentes personnes :

⁹⁴ Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras, Tome IV. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987Synaxaire. p. 677 – 687.

⁹⁵ Ibid.p. 687.

- a. Du côté gauche un vieillard barbu symbolise le Peuple hébreu (Épître aux Hébreux). Puis les images de femmes symbolisent les Eglises de Thessalonique, de Philippes et de Colosses. Au sommet, deux figures masculines représentent Tite et Timothée.
 - b. Sur la droite, les Eglises de Rome, de Corinthe, d'Ephèse et de Galatie sont aussi représentées par des femmes. Deux hommes barbus font référence le premier à un destinataire de Paul, Philémon, le second à saint Augustin tenant sa crosse épiscopale et les Evangiles.
3. Au pied de l'Apôtre, on voit le geôlier hébreu tenant un fouet en souvenir des supplices subits et le soldat romain qui l'a décapité.
 4. Sur un fond de gris foncé s'oppose le blanc des vêtements de Paul et des autres personnages. Le rouge de l'auréole et le dégradé du rouge et du bordeaux sur les vêtements créent un contraste clair-obscur



H.4. Interprétation

Si Nikola Sarić a choisi ce tableau pour figurer à la huitième place dans son exposition pour faire référence au huitième jour, c'est parce que l'Apôtre a joué un rôle essentiel dans la diffusion du Christianisme en l'ouvrant aux Gentils.

Picturalement, les figures mobiles (Paul, et les deux bourreaux) et immobiles (les bâtiments et les personnages secondaires figés) méritent, selon nous, une interprétation sémiotique. Nous allons la conduire en nous référant à l'article de Philippe Verhaegen⁹⁶. Après une interprétation immédiate,

⁹⁶ *Image et sémiotique*, sémiotique pragmatique et cognitive sous la direction de Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2006, p. 23 -39.

nous nous pencherons sur une Sémiose et interprétation dynamique pour conclure avec une interprétation finale du signe.

a. Interprétation immédiate⁹⁷

Un spectateur voit saint Paul, entouré de personnages, dans l'attitude qui fut souvent la sienne, celle d'un prédicant itinérant. L'Apôtre, comme nous le savons, a écrit 14 lettres : l'image d'un vieillard coiffé symbolise le peuple Hébreu qui reçut une missive de Paul et les femmes représentent les églises qui l'ont accueilli et auxquelles il adressa des épîtres ; les personnages masculins désignent trois connaissances de Paul à qui ce dernier écrivit personnellement. Le problème concerne Augustin. Pourquoi sa présence ? Certes Augustin est reconnu comme le plus grand des philosophes chrétiens. Un interprétant non avisé sera perplexe car il manque une information pour faciliter l'interprétation.

Dans la partie inférieure, la présence des deux geôliers pose question. La double identité de Paul, son origine juive et sa citoyenneté Romaine justifient leur présence : l'Hébreu porte un fouet⁹⁸ alors que le Romain avec son glaive représente l'Autorité romaine qui ordonnera son exécution.

Le contraste de Qualité, celle du Rouge Indien de la double auréole, éclaire le visage de Paul. Il entre en contraste avec le gris du fond, ce dernier renvoyant aux figures pensives et graves des personnages secondaires. Vivant par et pour le Christ, l'Apôtre est en tension vers son Seigneur, -en dépit de l'absence graphiquement de la scène -, tandis que tous les autres sont comme en expectative. Pourquoi cette rupture ?

b. Sémiose et interprétation dynamique

Cette toile répond aux schémas géométriques et à la théorie des couleurs propres au cycle des Témoins. Cependant le mouvement des pieds de Paul est particulier, car son pied droit, levé, appui le mouvement en action. Nikola Sarić, veut montrer que Paul est l'Apôtre en marche, prophète du huitième jour. Paul, cherche à atteindre le « Christ en gloire » contrairement aux personnages secondaires. Il est le messenger du Christ, « vivant en lui », ⁹⁹ soutenu dans toutes ses missions par la main de Dieu, qui se substitue à celle du Christ. Au cours de ses voyages, il envoie de nombreuses lettres aux nouvelles églises. Juif de la diaspora, il évangélisa Juifs et Gentils, privilégiant assez vite

⁹⁷ L'interprétation immédiate est la résultante des habitudes et des compétences acquises par le spectateur. Tout en donnant au signe sa signification première, elle ouvre la voie à d'autres interprétations successives, soit à travers les nouvelles expériences de l'interprétant, soit par les nouvelles connaissances acquises et analysées suite à l'interprétation première (immédiate) du signe. Cette voie déclenche ce qu'on appelle une interprétation dynamique. Elle est capable de procurer au signe une multitude de significations qui s'enchainent, c'est ce qu'on appelle la sémiose.

⁹⁸ (2 CO 11,25)

⁹⁹ (Ga 2, 20)

ces derniers, ce qui lui vaudra son titre d'Apôtre des Gentils¹⁰⁰. Pour lui, tout homme baptisé en Christ est désormais libre et égal devant Dieu.

Pour l'Eglise d'Orient, Pierre et Paul sont les deux piliers du Christianisme. C'est pourquoi Nikola Sarić place à droite et à gauche du tableau deux colonnes surmontées des églises locales sagement en attente de l'enseignement de l'Apôtre.

c. Interprétation finale du signe

Après avoir donné une interprétation à ce tableau en se basant sur nos habitudes (interprétation immédiate) et nos connaissances antérieures (sémiose), nous nous engageons dans une approche dynamique, riche d'informations supplémentaires gagnées grâce à l'analyse herméneutique et esthétique des sept toiles précédentes. Conscient que, « *le sens d'un signe est toujours éphémère* »¹⁰¹, et qu'il peut être interprété différemment aussi bien selon la sensibilité du spectateur qu'en raison de l'emplacement du tableau dans cette exposition, notre recherche vise à trouver les interprétants pragmatiques qui nous aident à comprendre la présence de saint Augustin.

Influencé par saint Paul, la pensée de ce Père de l'Eglise a marqué considérablement la culture chrétienne. Certes Paul est le témoin par excellence, celui qui a le mieux conceptualisé et enseigné la pensée du Seigneur. A la différence de Marie Madeleine, de Jean le Théologien, et de Marie- la Mère de Dieu-, peut-être aussi d'Etienne, qui ont connu le Christ de son vivant, Paul appartient comme les autres témoins de ce cycle au groupe de ceux qui connaissent le Christ uniquement par la foi. Il est celui qui répondit sans équivoque à l'appel du Seigneur relayé par Matthieu « Allez ! De toutes les nations faites des disciples : baptisez-les au nom du Père, et du Fils, et du Saint-Esprit »¹⁰². La pensée augustinienne fait de Paul le grand inspirateur de tous les Pères de l'Eglise, de Jean Chrysostome à Jean Damascène : l'Apôtre s'affirma comme un défenseur de la foi jusqu'à accepter le martyre (Etienne et Georges) ; Paul fut tout en Christ, comme le sera Antoine le Grand en abandonnant tout pour se ressembler à son Seigneur. En intégrant saint Augustin dans les personnages secondaires, Nikola Sarić a voulu montrer le lien intellectuel et spirituel unissant ces deux immenses théologiens.

Paul, Apôtre en marche rejoindra Pierre à Rome pour y subir le martyre au moment de la persécution de Néron.

¹⁰⁰ « Car tous, dans le Christ Jésus, vous êtes fils de Dieu par la foi. En effet, vous tous que le baptême a unis au Christ, vous avez revêtu le Christ ; il n'y a plus ni juif ni grec, il n'y a plus ni esclave ni homme libre, il n'y a plus l'homme et la femme, car tous, vous ne faites plus qu'un dans le Christ Jésus. Et si vous appartenez au Christ, vous êtes de la descendance d'Abraham : vous êtes héritiers selon la promesse » (Ga 3 :27-29).

¹⁰¹ *Image et sémiotique*, sémiotique pragmatique et cognitive sous la direction de Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2006, p. 28.

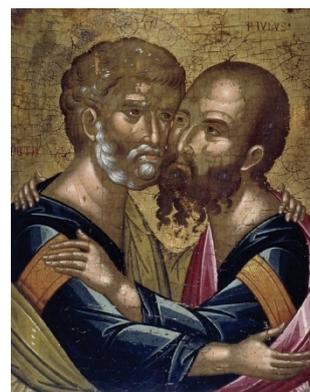
¹⁰² (Mt 28,19)

I. Saint Pierre

Sa mémoire est célébrée le 29 Juin.

I.1. Iconographie

Saint Pierre est souvent peint donnant l'accolade à saint Paul ou, s'il est seul, tenant des clefs.



I.2. Biographie

Jésus lui-même donna le nom de Képhas, c.à.d. Pierre à « Simon, fils de Jonas, de la tribu de Nephtali ». ¹⁰³ Il en fit le chef de son Eglise, ce qui n'empêcha pas Pierre de renier trois fois son Maître au moment de son arrestation. Le jour de la Pentecôte, il fut le premier à prêcher au Temple. Il sacra le premier évêque d'Antioche, Evode¹⁰⁴. Venu s'installer à Rome, il fut crucifié sous Néron en ayant à sa demande la tête en bas « afin de pouvoir regarder le ciel où il allait se rendre ». ¹⁰⁵.



I.3. Description

1. Sur un fond jaune ocre, Pierre semble porter le patibulum, les paumes clouées, ses poignets et son corps ligotés par deux crucificateurs dessinés à l'envers.
2. Sous la figure de l'Apôtre, deux églises au milieu des flots, pareilles à des phares, sont présentées comme porteuses de lumières : la première représentée par une femme tient les deux épîtres écrites par saint Pierre ; la seconde symbolisée par un homme renvoie à l'autorité avec la clef et au ministère pastoral avec les signes liturgiques.
3. L'arrière-plan de l'auréole supérieure, une bande grise parsemée d'étoiles, sert de sol aux géôliers.

¹⁰³ Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras, Tomes IV. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987.p. 668

¹⁰⁴ Ibid. p. 675.

¹⁰⁵ Ibid. p. 676

4. Le contraste chaud – froid domine cette toile. Le fond jaune illumine la scène et renforce l'effet lumineux du corps de Pierre. Le bleu -couleur froide par excellence-, évoluant vers le lilas dans sa partie la plus claire, quoique émanant de la main de Dieu, rend le sentiment d'abandon confiant qui se lit dans le regard de Pierre.

I.4 Interprétation

Alors qu'on avait fait une approche d'interprétation immédiate, dynamique et finale du signe chez saint Paul, nous allons tenter une interprétation pragmatique affective, énergétique et logique des signes de cette toile.

a. Une interprétation affective

L'interprétation affective du spectateur devant ce tableau joue un rôle important dans la compréhension immédiate des signes et messages qui s'en dégagent. Dans l'imaginaire historique et populaire, Pierre fut crucifié à l'envers. Mais sur ce tableau, l'Apôtre est crucifié normalement, comme Jésus.

Si ses pieds semblent reposer sur l'eau, c'est pour rappeler le passage des Evangiles où, à l'invitation du Christ, Pierre fut invité à « marcher sur les flots »¹⁰⁶ Avec la représentation tête-bêche des personnages, les bourreaux têtes en bas et les allégories d'Eglises debout face au spectateur, Nikola Sarić veut montrer l'opposition entre le monde de la foi riche d'avenir et celui d'un univers sans Dieu menant dans une impasse.

Ce signe perçu veut donner un sens. Le spectateur commence à comprendre ce que ce tableau signifie. Au pied de la croix, nous ne trouvons ni Marie ni Jean, mais deux phares symboles et allégories. Avec le martyre de Pierre, on est entré dans une nouvelle ère, celle du Temps de l'Eglise. La croix frappe par sa force symbolique, car elle renvoie au Christ ; mais avec Pierre nous sommes en lien avec les communautés célébrant le « Huitième Jour », L'Eglise devenant un phare pour l'humanité.

b. Un interprétant énergétique

Le regard du spectateur se meut à la recherche des différents signes émergeant de cette toile afin d'approfondir la signification que l'artiste a voulu donner.

La crucifixion de Pierre renvoie à la fois à la mort et à la résurrection. L'homme est poussière et retournera à la poussière¹⁰⁷, mais grâce au sacrifice pascal la croix devient semence d'Espérance en

¹⁰⁶ « Et il dit : Viens ! Pierre sortit de la barque, et marcha sur les eaux, pour aller vers Jésus » (Mt 14, 29).

¹⁰⁷ (Gn 3,19).

la résurrection. La terre, lieu des tentations, cède devant la victoire du ciel symbolisée par la main de Dieu vers lequel « regarde Pierre ».

L'Eglise, souvent représentée comme une barque, ici sur cette toile par des phares, devient le lieu où les croyants vivent en attente de la Jérusalem céleste. Bâties sur deux rochers (allégorie de l'Apôtre Pierre), toutes les communautés d'Eglises offrent pour Nikola Sarić un point d'ancrage.

Cette interprétation énergétique renforce l'interprétation affective. Le signe s'enrichit d'une nouvelle signification : il donne à la sémiologie, c'est-à-dire à la signification selon le contexte, le sens voulu à transmettre. En réfléchissant ainsi, Nikola Sarić dépasse le signe matériel pour arriver à un sens théologique.

c. Une interprétation logique du signe

Serbe orthodoxe, Nikola Sarić adhère au principe de l'universalité tout en restant attaché à la tradition orthodoxe. Sa vision est celle de la « Communion des Eglises Orthodoxes » qui privilégie, artistiquement, le particulier à l'universel. Pour cette raison, la sémiologie qui, habituellement, offre une multitude de possibilités signifiantes est bloquée. Pour un orthodoxe, l'interprétation ne peut se faire en dehors de respect du canon orthodoxe vulgarisé par le Synaxaire. La réflexion d'un intellectuel, d'un artiste et de n'importe quel lecteur ou spectateur est limitée, chacun ne pouvant transgresser le cadre théologique imposé.

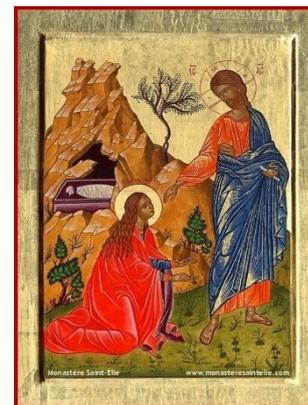
Il devient donc difficile pour un artiste orthodoxe d'entrer dans une modernité contraire à la tradition iconographique. Cette tradition invite plus souvent à une copie du passé. L'artiste orthodoxe peut-il y échapper et être un créateur innovant. Le plus souvent les apports actuels des artistes orthodoxes sont minimes, mais ils font malgré tout évoluer cet art.

J. Sainte Marie Madeleine

Sa mémoire est célébrée le 22 juillet

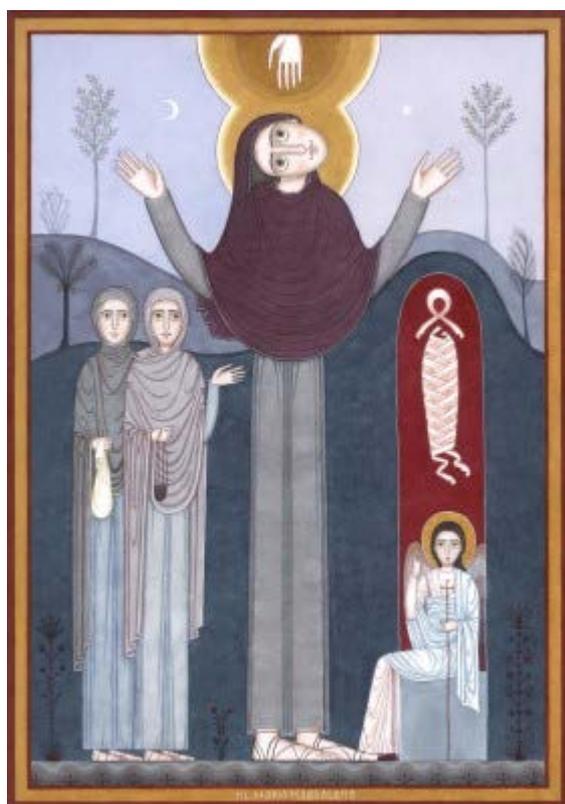
J.1 Iconographie

Souvent les icônes la représentent habillée en rouge et agenouillée devant le Christ ressuscité avec le tombeau vide en arrière-plan. On la voit aussi en portrait tenant une croix et portant les aromates.



J.2. Biographie

Au matin du « huitième Jour », accompagnée de Marie, mère de Jacques, et de Salomé, Marie Madeleine, la sainte myrophore (porteuse de parfum), gagne le tombeau du crucifié¹⁰⁸. Elle devient ce jour-là le premier témoin de la résurrection. L'Église Orthodoxe la considère comme l'Égale des Apôtres et pense qu'il revenait à une femme de connaître la délivrance du péché par le ressuscité puisque c'est Eve qui porte la responsabilité du premier péché.



J.3. Description

1. Marie Madeleine, en action de grâce, est debout devant le tombeau, avec derrière elle, Salomé et Marie portant les aromates.
2. A l'entrée du tombeau, un ange est assis sur une pierre : il porte une croix et pointe du doigt le linceul vide.
3. A l'arrière-plan, on voit différents signes : le tombeau, le jardin des oliviers avec ses arbres de différentes espèces (olivier, palmier, sapin et un buisson). Dans le ciel gris, les astres du jour et de la nuit, le soleil et la lune, sont visibles.
4. Le contraste de qualité est de rigueur, le gris terne est éclairé par les auréoles en jaune et l'intérieur du

¹⁰⁸ « En entrant dans le tombeau, elles virent, assis à droite, un jeune homme vêtu de blanc. Elles furent saisies de frayeur » (Mc 16, 5).

tombeau par du rouge. Le linceul blanc peint sur le rouge, quoiqu'assez petit et à l'arrière-plan, s'impose aux regards du spectateur plus que les attitudes des témoins et de l'ange.

J.4. Interprétation

Cette icône semble libérée de la signification linguistique. D'ailleurs, le nom de Marie Madeleine, inscrit sur le côté inférieur du cadre, n'ajoute rien à ce tableau. Cette remarque, on aurait pu la faire pour les précédentes représentations, hormis celle de Jean Chrysostome. Le spectateur n'a pas besoin de lire ce nom pour comprendre le contenu.

L'image perçue est en même temps signe et symbole. Nous sommes en présence d'un tableau dont le sens est facile à comprendre. Cette scène ne souffre d'aucune complexité : il s'agit de la visite de Marie Madeleine au tombeau. La fonction épistémique du representamen / objet incite le spectateur à une nonchalance cognitive. L'habitude prend le dessus. Connaissant l'histoire-événement par cœur, il n'a pas besoin de rechercher des informations sur ce qui s'est passé.

La fonction esthétique et culturelle de cette icône forme un graphème facile à interpréter rendant l'image fonctionnelle. Sur cette icône se mélangent le noir (tonalité de gris) et différentes couleurs (le rouge et son complémentaire le marron foncé, le jaune ocre et le lilas nuit) : le tout met en avant le blanc du Linceul.

De cette icône émanent deux signes typiques :

1. L'instant « I », celui de la découverte du tombeau vide.
2. En ce « huitième Jour », l'élévation de Marie Madeleine comme l'Egale des Apôtres.

Et s'ajoutent trois valeurs euphoriques :

1. Le drap du linceul avec sa blancheur illumine le rouge du sacrifice christique.
2. La place de choix occupée par Marie Madeleine, célébrée par ses accompagnatrices comme l'Egale des Apôtres.
3. Les éléments naturels stylisés – la flore, la terre et le monde astral - renvoient à la dimension cosmique du salut.

Ce neuvième tableau s'insère parfaitement dans ce cycle et annonce le dixième : la révélation de Jean le Théologien. En effet le chiffre neuf « est celui de la solidarité cosmique et de la rédemption »¹⁰⁹ et

¹⁰⁹ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982, p. 664.

le linceul sans cadavre est le signe / symbole que le crucifié rédempteur ressuscité est devenu le Christ en gloire. Cet arrêt sur image est le point de départ du Huitième Jour.

K. Saint Jean le Théologien

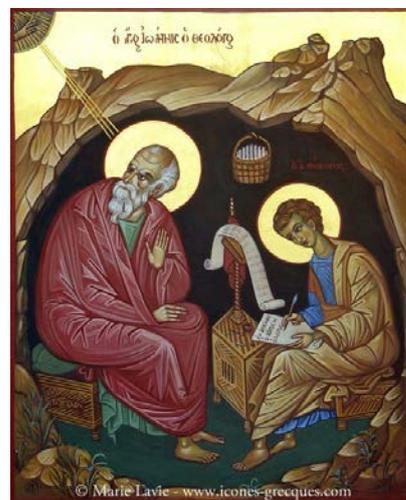
Sa mémoire est célébrée le 8 mai

K1. Iconographie traditionnelle

Seul, debout, il tient les Ecritures ; à ses pieds ou derrière lui, un ange et un aigle, son emblème. Dans une grotte avec Pochros.

K.2. Biographie

Disciple préféré du Christ, Jean est l'auteur du quatrième Evangile, de trois Epitres et de l'Apocalypse. Il reçut la révélation de ce dernier ouvrage pendant son exil sur l'île de Patmos.



K.3. Description ¹¹⁰

1. Au premier plan se tient Jean, l'Apôtre visionnaire des mystères divins.
2. Au second plan, dans la grotte où l'Apôtre reçut la révélation, sont présents l'ange, ayant le Livre de l'Apocalypse dans la main droite et montrant avec son index gauche l'Apôtre, et Pochros, son disciple qui, éclairé par une lampe à huile, met par écrit le message révélé à Jean.
3. Au troisième plan, dans un cadre naturel tourmenté, deux figures dévoilées à l'ouverture du sixième sceau symbolisent, avec le prélat, le pouvoir, et avec l'homme d'affaires, l'argent et les biens terrestres. Ces deux personnages révèlent des attitudes



¹¹⁰ « Alors j'ai vu : quand il ouvrit le sixième sceau, il y eut un grand tremblement de terre, le soleil devint noir comme une étoffe de crin, et la lune entière, comme du sang, et les étoiles du ciel tombèrent sur la terre comme lorsqu'un figuier secoué par grand vent jette ses fruits. Le ciel se retira comme un livre qu'on referme ; toutes les montagnes et les îles furent déplacées. Les rois de la terre et les grands, les chefs d'armée, les riches et les puissants, tous les esclaves et les hommes libres allèrent se cacher dans les cavernes et les rochers des montagnes. Et ils disaient aux montagnes et aux

d'incompréhension, de refus, et de crispation égoïste : le bâtiment peut être vu comme le symbole du pouvoir financier, tandis que le palmier avec ses fleurs signifie les honneurs et la justice.

4. Le quatrième plan renvoie à l'univers céleste sur deux niveaux : le premier est celui de la voute céleste avec la lune et le soleil et « un oiseau volant au zénith »¹¹¹, le deuxième celui de l'univers galactique, au-delà de l'atmosphère, plongé dans la nuit éternelle d'où tomberont les astres¹¹²
5. L'ensemble pictural est dominé par un contraste des complémentaires : le fond rouge bordeaux, en continuité avec le vert des éléments naturels, propulse en avant le gris de la grotte, accentué par l'obscurité totale de l'intérieur d'où émerge le blanc immaculé des vêtements.

K.4. Interprétation

a. La grotte

La composition de ce tableau est identique à celle de l'icône d'Antoine le Grand. Le thème de la grotte est répété : la grotte de la tentation chez Antoine devient la grotte de la vision avec Jean. Cette icône renvoie esthétiquement à celle d'Antoine le Grand. Si dans la représentation d'Antoine le Grand la grotte est le lieu de la tentation, dans celle de Jean le Théologien elle devient celui de la victoire de la Parole de Dieu. Dans ces deux icônes il y a une inversion de la situation des personnages : les forces du mal sont placées à l'intérieur de la grotte dans l'icône d'Antoine et à l'extérieur sur celle de Jean ; pour les forces du bien incarnées par l'ange et les amis du moine d'un côté et le disciple de Jean et l'ange de l'autre, c'est le contraire.

b. La révélation

L'Apocalypse¹¹³ de Jean appartient à un genre biblique où « le visionnaire intervient, dans un présent de crise ou de persécution au nom de Dieu, pour révéler à ses contemporains »¹¹⁴ le jour de « la colère

rochers : « Tombez sur nous, et cachez-nous du regard de celui qui siège sur le Trône et aussi de la colère de l'Agneau. Car il est venu, le grand jour de leur colère, et qui pourrait tenir ? » (Ap. 6, 12- 17).

¹¹¹ (Ap. 19, 17).

¹¹² (Ap. 8).

¹¹³ Le mot « apocalypse » vient du grec « apocaluptein » qui signifie « écarter le voile » ; c'est au sens littéral une « révélation » du plan de Dieu qui se joue.

¹¹⁴ Cahiers Evangile N 11 : Une lecture de l'Apocalypse. Paris : Les Editions du Cerf, 1976, p. 5.

de Dieu »¹¹⁵, moment marqué par « une série de cataclysmes qui éprouveront l'humanité avant le Jugement dernier ». Contrairement à l'idée de millénarisme, qui a prévalu au Moyen Age, l'Apocalypse est en fait une promesse eschatologique pour ceux qui choisissent de suivre l'Agneau afin de vivre le temps où la justice divine triomphera¹¹⁶. Le livre de l'Apocalypse est perçu comme une promesse de renouvellement eschatologique de l'humanité en Dieu.

L'objet de cette icône est l'ouverture du sixième sceau, au moment où les puissants, qu'ils soient hommes de pouvoir ou d'argent, se terrent dans « les cavernes et les rochers des montagnes »¹¹⁷. Habituellement, dans les scènes relatives à l'Apocalypse, la multiplication des signes et l'éventail des couleurs sont tels qu'il faut posséder une connaissance pointue des symboles afin de déchiffrer telle ou telle représentation. Le chapitre six de l'Apocalypse, celui de l'ouverture des sept sceaux et en particulier du sixième, n'échappe pas à une obligation d'interprétation. Quelle-est celle de Nikola Sarić ?

c. Le message de Nikola Sarić

Nikola Sarić veut transmettre un message social et politique. Pour lui, aujourd'hui comme hier, les hommes de pouvoir craignent la remise en cause de leurs prérogatives et refusent tout partage de responsabilités et surtout celui des biens amassés. Cette interprétation est manifeste quand on observe les gestes d'incompréhension et de repli sur soi du prélat et de l'homme d'affaires.

Les couleurs utilisées par Nikola Sarić rentrent dans le schéma apocalyptique. En effet, l'artiste reprend celles des quatre chevaux apparaissant dans la vision du chapitre six lors de l'ouverture des quatre premiers sceaux¹¹⁸ :

1. Le blanc couleur du premier cheval, signifie la victoire du bien, victoire que le blanc immaculé¹¹⁹ des habits de Jean, de l'ange et de Pochros symbolise aussi.

¹¹⁵ « Lui aussi boira du vin de la fureur de Dieu, versé sans mélange dans la coupe de sa colère ; il sera torturé par le feu et le soufre devant les anges saints et devant l'Agneau ». [...] Ap, 16, 1 « Alors j'entendis une voix forte venant du Sanctuaire, qui disait aux sept anges : « Allez répandre sur la terre les sept coupes de la fureur de Dieu. » (Ap. 14, 10)

¹¹⁶ Cahiers Evangile N 11 : Une lecture de l'Apocalypse. Paris : Les Editions du Cerf, 1976, p. 5.

¹¹⁷ (Ap. 6).

¹¹⁸ (Ap 6, 1-8).

¹¹⁹ « Les armées du ciel le suivaient sur des chevaux blancs, elles étaient vêtues de lin fin, d'un blanc pur » (Ap. 22, 14).

2. Le rouge¹²⁰ bordeaux, couleur de la violence, utilisé pour le fond de la toile, veut-il signifier son triomphe au détriment de la paix¹²¹ ? Evidemment non, car Nikola Sarić associe cette couleur au sang de l'Agneau, c'est-à-dire au triomphe de la Vérité et de la Justice – ceci est apparent à travers les auréoles.
3. Le noir, couleur du troisième cheval, renvoie à la famine, donc à toutes les difficultés sociales et économiques que les peuples rencontrent et qui souvent les amènent aux pires extrémités : conflits armés, massacres, domination économique sans états d'âmes. Dans cette icône Nikola Sarić utilise le noir à cette fin uniquement dans la représentation du soleil et de l'oiseau ; son utilisation pour l'intérieur de la caverne répond à une vision esthétique et herméneutique où les personnages, mis en valeur, sont les témoins de la victoire de la Parole sur les ténèbres.
4. Avec le vert, couleur du quatrième cheval qui amène la mort¹²², s'annoncent les cataclysmes qui frapperont l'humanité. Nikola Sarić, ne voit aucune espérance dans ce vert ; avec cette couleur, il reste fidèle à l'esprit des versets apocalyptiques.

Le Livre de l'Apocalypse est perçu dans l'imaginaire populaire comme une vision révélatrice de la fin du monde. Mais, l'artiste le voit plutôt comme un livre d'Espérance car il annonce Marie, victorieuse du Mal (Apocalypse, chapitre douze). Ce onzième tableau précède la douzième icône, celle de la miséricorde personnifiée par la Mère de Dieu intercédant pour l'humanité et lui offrant sa protection. Point de crainte devant les cataclysmes apocalyptiques. Pour Nikola Sarić, la crainte doit s'effacer devant tous les malheurs et laisser la place à la confiance.

¹²⁰ « Le rouge est la couleur du meurtre, de la violence, sang des martyrs, et la lune entière, comme du sang » (Ap 6, 12) / « Alors un autre cheval s'avança, il était de couleur rouge. Celui qui le montait reçut le pouvoir d'écarter toute paix de la terre, pour que les hommes se massacrent les uns les autres. On lui remit une grande épée » (Ap 6, 4).

¹²¹ « Alors sortit un autre cheval, rouge feu ; à celui qui le montait il fut donné d'enlever la paix à la terre, pour que les gens s'entretuent, et une grande épée lui fut donnée » (Ap 6, 4).

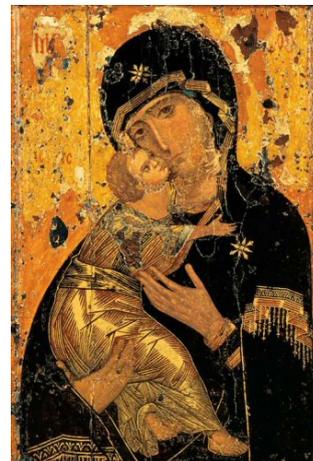
¹²² « Alors j'ai vu : et voici un cheval verdâtre ; celui qui le montait se nomme la Mort, et le séjour des morts l'accompagnait. Et il leur fut donné pouvoir sur un quart de la terre pour tuer par le glaive, par la famine et par la peste, et par les fauves de la terre » (Ap 6, 8).

L. Marie, Mère De Dieu

La fête principale est célébrée le 15 août

L.1. Iconographie

Avec le Christ, Marie est la personne la plus souvent représentée dans l'iconographie orthodoxe : les icônes les plus retenues sont celles de la Vierge en portrait, seule ou tenant Jésus enfant, ou empruntées à différentes scènes de l'Évangile et à la Tradition. Nikola Sarić rompt avec cette dernière en s'inspirant de l'idée de la « Vierge de miséricorde ».



L.2. Biographie

Vierge de Nazareth, Marie enfanta miraculeusement Jésus dont le nom signifie Dieu sauve¹²³. A Cana, au début de la vie publique de son fils, son rôle est capital car le miracle qu'opéra Jésus est le premier à manifester sa gloire.¹²⁴ Plus tard, elle est présente au pied de la croix. A la demande du Crucifié, l'Apôtre Jean « l'a pris chez lui »¹²⁵. Parmi ses titres, il faut surtout retenir celui de Mère de Dieu, en grec Théotokos (Θεοτόκος), que le concile d'Ephèse lui attribua¹²⁶.

L.3. Description

1. Pleine de grâce, Marie se tient sur un roc d'où jaillit une source d'eau. Elle apparaît sous l'image de la « Vierge de miséricorde ».
2. Son manteau entrouvert laisse contempler un univers étoilé et éclairé par les astres¹²⁷, une colombe et découvre quatre personnages.
3. Ces personnages représentent à droite : Moïse délaçant ses sandales et Aaron tenant un bâton fleuri, et à gauche Eve et un croyant.

¹²³ « Elle enfantera un fils, et tu lui donneras le nom de Jésus (c'est-à-dire : Le-Seigneur-sauve), car c'est lui qui sauvera son peuple de ses péchés. » (Mt 1, 21)

¹²⁴ (Jn 2,1- 12).

¹²⁵ (Jn 19, 27).

¹²⁶ « Si quelqu'un ne confesse pas que l'Emmanuel est Dieu en vérité et que pour cette raison la sainte Vierge est Mère de Dieu (car elle engendré charnellement le Verbe de Dieu fait chair), qu'il soit anathème ». Canon I du concile d'Ephèse (431) dans *Les conciles œcuméniques*, Tome II. Les décrets de Nicée à Latran V. Paris : Les Editions du Cerf, 1994. p. 142 – 143.

¹²⁷ (Ap 12)

4. De part et d'autre de l'icône se dressent derrière Eve l'arbre de vie entouré par le serpent et le Buisson ardent au dos de Moïse.
5. Debout sur les bras de Marie, deux anges encensent la Main de Dieu
6. Sur un fond bleu marial délavé, un jeu de contrastes surgit de cette icône :
 - a. Le contraste chaud – froid créant un effet de clair-obscur, le rouge indien accentuant le bleu nuit clair de l'intérieur du manteau de Marie.
 - b. Le marron, couleur complémentaire, donnant une impression de clarté égale avec le bleu nuit clair.



L.4. Interprétation

L'artiste a réalisé une icône qui puise sa thématique dans la spiritualité orthodoxe mais se réfère à l'esthétique occidentale pour sa forme.

a. Commentaire liturgique

La liturgie orthodoxe, célèbre cycliquement la vénération « des saintes icônes de la Mère de Dieu »¹²⁸ :

- a. La Nativité de la Mère de Dieu (Le 8 septembre)
- b. Entrée au temple de la Mère de Dieu (21 Novembre)
- c. L'Annonciation (25 Mars)
- d. Mère de Dieu de Vladimir (3 Juin)
- e. Dormition de la Mère de Dieu (15 Aout)
- f. Le Buisson ardent (17 septembre)

Mais il y a des différences car chaque Eglise nationale apporte ses propres traditions.

Conscient que « l'icône est le reflet du mystère de la foi »¹²⁹, Nikola Sarić a recours aux symboles de la foi orthodoxe pour y intégrer des symboles mariaux qu'on retrouve dans les titres accordés à Marie:

- Marie, Rocher d'où jaillit la source vivifiante ;

¹²⁸ SENDLER, Egon. *Les icônes byzantines de la mère de Dieu*. Paris : Desclée de Brouwer, 1992, p. 283.

¹²⁹ Ibid. p. 65

- Marie, Buisson ardent ;
- Marie, Nouvelle Eve ;
- Marie, Epouse du Saint-Esprit ;
- Marie, Etoile du Matin ;
- Marie, Mère de Dieu et Mère de l'Humanité.

b. La « Vierge de Miséricorde », thème cistercien allemand

La culture picturale byzantine ignore le thème de la « Vierge de miséricorde »¹³⁰. Ce thème est apparu au treizième siècle en Allemagne. Il trouve son origine dans une légende cistercienne née dans la région de Cologne : un moine aurait eu une vision dans laquelle il « vit dans le Royaume des cieux l'Ordre de Cîteaux placé sous le Manteau de Marie »¹³¹. De la dévotion mariale cistercienne va naître une expression artistique très populaire dans le monde germanique, celle de la « Vierge au Manteau » ou « Vierge de Miséricorde ». Plus tard, quand le Moyen Age s'acheva de manière tragique avec la Peste noire et les guerres incessantes, ce qui entraîna un temps de désespérance, Marie est suppliée avec ce titre afin qu'elle intercède pour le salut auprès de son Fils. Nikola Sarić s'est vraisemblablement inspiré de plusieurs œuvres de cette époque : la statue de la « Vierge de Miséricorde » de Ravensburg, qui se trouve actuellement au musée Bode de Berlin et dont la paternité est attribuée à Michel Erhart (vers 1440– vers 1522), ne lui est guère étrangère. On peut penser aussi qu'il a trouvé les mêmes impressions devant le retable du saint Sépulcre, œuvre de Pierro della Francesca (1445-1462), qui se trouve au Museo Civico di San Sepolcro en Italie et qui figure parmi les toiles qu'il a le plus visitées sur internet.

c. Vision de l'artiste

Cette douzième toile ferme le cycle de la Nouvelle Alliance et renvoie à la première icône. Les deux tableaux possèdent la même structure graphique. Au-dessous de la double auréole, les personnages ont la même position. Jean Chrysostome et Marie ont la tunique et le manteau ouverts. Chaque vêtement abrite quatre personnages dont la présence est significative. Deux anges entourent la main de Dieu.

¹³⁰ PERDRIZET, Paul. *La Vierge de Miséricorde. Etude d'un thème iconographique*. Paris : Albert Fontemoing Editeur, 1908, p. 18.

¹³¹ Ibid. p.21.

La Composition est inclusive. A la représentation de la liturgie du « huitième jour » qui ouvre le cycle, répond en final de ce cycle la vision de Marie, Mère de Dieu, intercédant pour les hommes en tant que Vierge de miséricorde. La conception métaphorique se veut un message théologique :

- Avec Jean Chrysostome, est mise en avant la célébration eucharistique qu'il préside, entouré d'un prêtre et d'un diacre, et les Saintes Espèces. Les anges attestent la présence de Dieu ; Adam et Eve, de part et d'autre de l'autel, représentent l'humanité renouvelée.
- Avec Marie, est soulignée l'idée de l'achèvement du salut. La présence d'Aaron et de Moïse évoque la sortie hors d'Égypte, commémorée à la Pâque juive ; Eve et le croyant se renouvelant dans la foi et l'eau du baptême sont les symboles de la Pâque du Christ.

Nikola Sarić peint un monde iconographique « où le péché et la mort qui pèsent sur la conscience de l'homme »¹³² sont vaincus. Après avoir évoqué l'histoire des Témoins victorieux devant Dieu, il veut montrer que toute l'humanité vaincra le péché par l'intercession de la Mère de Dieu. Si sur l'icône consacrée à Jean Chrysostome il accorde une primauté au ministère sacerdotal rendue visible par la position en retrait d'Adam et Eve, il a une autre approche pour l'icône de Marie. En effet Nikola Sarić refuse toute différence au sein du Peuple de Dieu. Tous les personnages sont sur un pied d'égalité, que ce soit Moïse, Aaron, Eve et le croyant. Aucune hiérarchie n'existe : tous, sous la protection de la Vierge, célèbrent Dieu, Moïse et Eve en se purifiant, Aaron et le jeune croyant en accomplissant un geste liturgique de vénération.

Un élément visuel nouveau est visible dans cette icône mariale, c'est la colombe, signe matériel de la présence du Saint-Esprit qui annonce la séparation entre les cycles de la Nouvelle et de l'Ancienne Alliance, victoire sur le serpent qui semble fuir. Sur la première toile, celle de Jean Chrysostome, la présence de l'Esprit n'apparaît pas matériellement, elle est signifiée métaphoriquement par la célébration eucharistique au travers des invocations (première et seconde épicles)¹³³.

Marie, Mère de miséricorde¹³⁴, annonce son Fils Souverain glorieux et miséricordieux.

¹³² SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981, p.57.

¹³³ Dans la célébration eucharistique, c'est une prière qui appelle l'intervention de l'Esprit Saint. L'Esprit Saint est invoqué sur le pain et le vin de l'Eucharistie.

¹³⁴ La prière « Sub tuum præsidium » (« Sous ta miséricorde nous nous réfugions, Mère de Dieu ! Nos prières, ne les méprises pas dans les nécessités, mais du danger délivre-nous, seule pure, seule bénie ») est la plus ancienne prière dédiée à Marie.

M. Le Christ en Gloire

M.1. Iconographie

Le plus souvent, le Christ est représenté la main droite levée dans un geste de bénédiction, la main gauche tenant les Ecritures, les pieds soutenus par des Trônes et assis au centre d'une mandorle, entourée ou non de Chérubins. Le monogramme IC XC entoure sa tête ; et, à l'intérieur de l'auréole cruciforme sont écrites les lettres OWN (l'être, ou celui qui est).



M.2. Biographie

« Fils unique de Dieu le Père, conçu du Saint-Esprit, né de la Vierge Marie, a souffert sous Ponce Pilate, a été crucifié, est mort et a été enseveli, est descendu aux Enfers, le troisième jour est ressuscité des morts, est monté aux cieux, est assis à la droite de Dieu le Père tout-puissant, d'où il viendra juger les vivants et les morts ». ¹³⁵

M.3. Description

1. Soutenu par un Chérubin, le Christ en gloire jaillit au centre d'une mandorle rouge que tiennent quatre anges.
2. Dans une attitude d'accueil, il tient les mains ouvertes comme pour embrasser le monde. Les trônes à ses pieds, le chérubin et l'auréole cruciforme sont les signes de sa puissance.

M.4. Interprétation

a. Image du Christ

L'icône du Christ, source de toute les icônes du cycle, qui tendent vers elle, suit une conception graphique unique car l'artiste veut montrer que celle des douze Témoins prend sa signification par rapport à elle.

La conception artistique du Christ en gloire naît au IV^{ème} siècle ¹³⁶. Sa représentation s'est perfectionnée par la suite grâce aux apports des différentes cultures et sensibilités du monde orthodoxe. Le Christ Pantocrator est toujours représenté assis sur un trône.

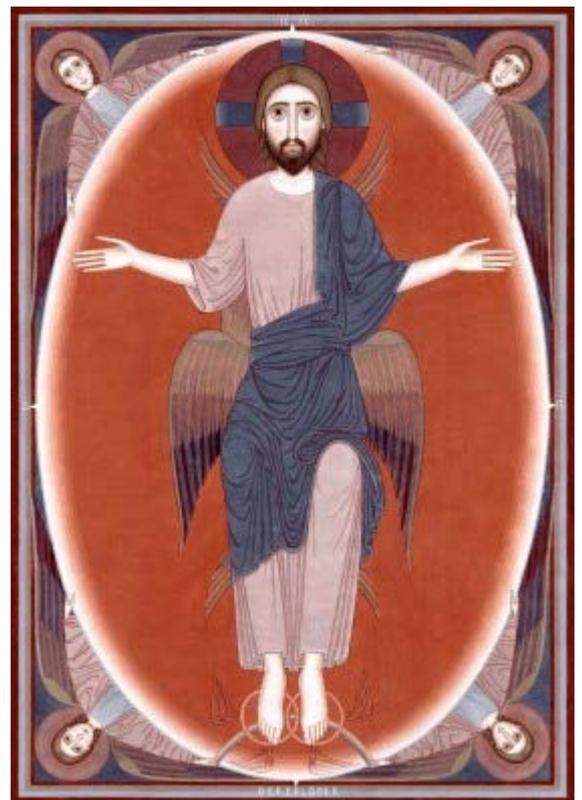
¹³⁵ Le Symbole des apôtres, appelé ainsi car il résume le Credo de Nicée (325)- Constantinople (381))

¹³⁶ THOUMIEU, Marc. *Dictionnaire d'iconographie romane*. La Pierre-qui-Vire : Edition Zodiaque, 1996. p.127.

- La mandorle qui l'entoure est le signe de sa nature divine¹³⁷. Pour signifier sa puissance, le Christ siège sur un trône inspiré du mobilier impérial byzantin.
- La mandorle est entourée soit par quatre chérubins, soit par quatre anges, soit par les quatre animaux du tétramorphe¹³⁸, symboles des quatre évangélistes. Ces symboles renvoient à la vision d'Isaïe¹³⁹ et à la symbolique évangélique.
- Sur sa robe plissée, les couleurs habituelles sont l'or, le bleu et le rouge signifiant qu'il est le Ressuscité et le Transfiguré.
- Sa relation au monde se montre par ses mains : quand le Christ tient les Ecritures, il s'agit d'affirmer qu'Il est la source de la Vérité ; quand il bénit de sa main droite, est signifié sa Justice. Par ces gestes du Christ, la tradition iconographique cherchait à montrer le rôle de Médiateur jouer par le Seigneur.

b. Herméneutique de Nikola Sarić

Le Christ Pantocrator de Nikola Sarić répond à une autre compréhension. Son Christ en gloire adopte une attitude devenue fréquente dans l'iconographie contemporaine non canonique. Les artistes se réfèrent au Christ de l'Ascension. L'ancienne gestuelle des mains, symbole de son pouvoir de médiation, est abandonnée pour céder la place à une nouvelle, signifiant l'accueil. Nikola Sarić est dans cette ligne : son Christ, dans sa majesté, ouvre les mains comme pour embrasser le monde. En effet le Christ selon Jean 3 : 17¹⁴⁰, « est venu pour sauver l'homme et non pour le Juger ». Nikola Sarić est fidèle à une perception morale et sociale du christianisme. Tous les témoins du Christ, représentés ici par les personnages de ce cycle,



¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid. *Tétramorphe du grec tétra, quatre et morphé, forme* Représentation des quatre évangélistes sous leurs formes allégoriques, (l'homme pour Saint Matthieu, l'aigle pour saint Jean, le taureau pour saint Luc et le lion pour saint Marc). Cette représentation est inspirée de la vision d'Ezéchiel (Ez 1, 1-14) et par la description des quatre vivants de l'Apocalypse selon saint Jean

¹³⁹ (Is 6 : 1- 4).

¹⁴⁰ « Car Dieu a envoyé son Fils dans le monde, non pas pour juger le monde, mais pour que, par lui, le monde soit sauvé » (Jn 3, 17).

qu'ils soient des saints ou de simples chrétiens, seront lavés par le sang de l'Agneau¹⁴¹.

La présence du chérubin, apparaissant derrière le Christ, rappelle la vision de Trône de Dieu (Isaïe 6). Une première question interpelle : cette composition générale des tableaux est-elle acceptable ? Une deuxième question théologique se pose : le Christ en gloire, assis sur le Trône de Dieu, le remplace-t-il ? Nikola Sarić a-t-il aussi transgressé la tradition orthodoxe en réintroduisant dans ses œuvres la main de Dieu comme étant celle du Père ?

¹⁴¹ (Ap 7,14)

Troisième partie : Lecture critique du Cycle des Témoins de la Nouvelle Alliance

Dans ses œuvres, Nikola Sarić a développé des thématiques personnelles. Sa démarche a exigé de lui un effort d'adaptation afin qu'il puisse échapper à son univers d'origine marqué par l'orthodoxie traditionnelle. Son sens de l'image religieuse, sa conception narrative du récit, ses interprétations théologiques, ses canons esthétiques relatifs aux formes et aux couleurs doivent être critiqués afin de justifier ou non son projet artistique.

A. L'image religieuse

L'image religieuse est toujours porteuse de symboles, l'icône spécialement. Cette œuvre d'art sert à la vénération des fidèles aussi bien à l'église qu'à l'intérieur des maisons. A l'église, elle a une place importante dans toute célébration liturgique au moment de l'encensement ; en privé, il est d'usage de lui accorder un emplacement de choix et de prier devant elle.

Dans une œuvre d'art, le « signe a son signifié ». Cependant avec l'icône qui se veut porteuse d'une réalité transcendante, c'est-à-dire abstraite, « le signe devient symbole : le signifié n'est plus présentable, alors apparaît une dimension qui dépasse le signifiant »¹⁴². Le signifiant ne ressemble plus à l'objet représenté. Pour comprendre la signification de ce signe / symbole, il faut comprendre son usage, le pourquoi et le comment de son utilisation. Ainsi, face à une icône, un spectateur doit changer considérablement son approche vis-à-vis de l'image. Il ne se contente pas seulement de l'admirer, mais il doit en tirer un enseignement.

L'icône byzantine « porte en elle l'invisible et rend le mystère présent »¹⁴³. Les informations que le spectateur va traiter et ses impressions dépendent de sa connaissance des codes culturels propres à la culture orthodoxe. En effet, l'icône orthodoxe a pour fonction « de mettre le croyant en communion intentionnelle avec la personne représentée »¹⁴⁴, aidé par tous les médiums - les couleurs, les formes, les matériaux, la littérature vraie ou légendaire et les allégories- qui permettent à toute composition de prendre forme. Il est important de comprendre le milieu dans lequel une icône est réalisée et les raisons de sa création. Certes, les symboles intentionnels des artistes qui répondent à des expériences communautaires, doivent service en premier la fonction liturgique et être au service de la piété populaire, seront faciles à comprendre. Le milieu culturel de la réception de l'icône doit être le même que celui de sa création et de son usage, sinon il risque d'y avoir confusion dans le traitement de

¹⁴² SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981, p. 77.

¹⁴³ Ibid. p. 44.

¹⁴⁴ Ibid. p. 47.

l'information. Ce danger peut aboutir à une lecture erronée des signes/ symboles qui émanent de l'icône.

Artistes et spectateurs traversent de nos jours de grandes difficultés face à l'art de l'icône. Acteurs de la vie culturelle, mais aussi consommateurs, les artistes évoluent, comme les spectateurs, dans un monde où la culture dominante est celle de la diversité soumise à une « mondialisation » économico-socio-culturelle. Les moyens de communications sont multiples et variés. Les récepteurs reçoivent plusieurs « informations » en même temps et semblent dépassés par la rapidité des événements qui se succèdent. Ainsi, cette masse d'informations transmises perturbe souvent l'inconscient : « beaucoup d'information peut tuer l'information ». Il devient indispensable de comprendre le contexte et le pourquoi d'une œuvre.

B. Modèle littéraire

Nikola Sarić tente, à travers sa peinture, une expression littéraire graphique nouvelle, analogue à un écrit. En effet, l'usage veut qu'une icône doit être considérée comme une image écrite et non comme une œuvre peinte. En grec, le terme « grapheîn » désigne l'action d'écrire et/ou de peindre une image¹⁴⁵. Cette interprétation fait de cette œuvre picturale un médium indispensable à « l'enseignement de la vérité chrétienne »¹⁴⁶. L'icône est soumise à une expression littéraire qui lui est propre. Selon le théoricien Egon Sendler quatre genres littéraires peuvent se rattacher à l'art de l'icône :

1. Le modèle littéraire panégyrique : l'icône est une expression de rhétorique et de louange du personnage principal qui a « le Christ comme modèle » et dont les événements qui marquent sa vie sont le reflet de celle du Christ. Ainsi avec Ignace d'Antioche, Etienne, Paul et Pierre, l'icône « fait du martyr une image de la mort et de la victoire du Christ »¹⁴⁷.
2. Le modèle dramatique¹⁴⁸ : l'icône doit surprendre par une action ou un événement tragique ou glorieux. Elle doit rendre des émotions vives ou, à tout le moins les sentiments contrastés des personnages mis en scène (Jean Damascène, Antoine le Grand, Georges, et Lazare).
3. Avec le modèle du traité théologique¹⁴⁹, chaque scène doit comprendre un fonds théologique où se révèle une vérité de la foi (Jean Chrysostome, Jean le Théologien et Mère de Dieu).

¹⁴⁵ Ibid. p. 65.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid. p. 66.

¹⁴⁸ Ibid. p.70.

¹⁴⁹ Ibid. p. 71.

4. Avec le modèle épique, absent dans le cycle des Témoins, on est en présence d'un modèle « qui suit l'histoire de la vie du Christ ou des saints dans le respect de la chronologie. [...] Les scènes sont alors disposées dans des petites cases tout autour de l'image principale dont elle développe les termes ». ¹⁵⁰

Dans son cycle d'icônes, Nikola Sarić utilise seulement les trois premiers modèles, mais semble proposer deux nouveaux sous-modèles :

1. le premier est une narration esthétique et cognitive où la présence de personnages appartenant à des époques différentes cherche à actualiser théologiquement l'évènement (Jean Damascène et Jean le Théologien) ;
2. le deuxième utilise la tension rendue par l'orientation de la tête et des pieds des personnages principaux vers le treizième tableau afin de montrer que l'exposition est un cycle littéraire qui se veut « une iconostase » autour du Christ.

B.1. Narration esthétique et cognitive

Des icônes de Nikola Sarić, on tire l'impression que ses personnages en tension vers Dieu, y compris les personnages secondaires, se préparent à entrer dans sa Lumière. Ce thème en vogue dans l'Orthodoxie actuelle trouve son origine chez de nombreux mystiques orthodoxes : Siméon le Nouveau Théologien (Constantinople 949 - 1022) considérait que toute personne vivant par l'Esprit a la possibilité de se « transfigurer » ; plus tard Séraphim de Sarov (1759-1833), un des plus grands spirituels russes, défendit aussi cette idée. Nikola Sarić se rattache à cette spiritualité et la personnalise. L'insertion de personnages secondaires, tels le diacre laïc, l'iconographe et le laïc tenant la bougie, relie le présent au passé des grands Témoins et sert à actualiser ces évènements anciens pour leur donner une signification théologique pour l'homme d'aujourd'hui.

Cette participation figurative et théologique des personnages secondaires à l'évènement « écrit » est un genre littéraire nouveau. Il n'est pas propre à Nikola Sarić. L'originalité, c'est cette participation active qui apporte une dimension sotériologique englobant les saints et les croyants. Car si le Témoin, par sa proximité avec Dieu rendue par sa taille et la forme de sa tête, trouve son repos en Lui, les personnages secondaires montrés également avec une tête en perpendiculaire cheminent sur cette voie. Ainsi le modèle littéraire épique est remplacé par un modèle narratif en continuité : une seule image narre plusieurs destins. Si le langage épique fait appel à des cases pour enchaîner les

¹⁵⁰ Ibid. p 68.

événements chronologiques, la narration temporelle de Nikola Sarić réunit des symboles qui se juxtaposent cognitivement et esthétiquement (Jean Damascène ; Mère de Dieu). Ainsi l'absence de repères temporels qu'on observe dans les icônes byzantines est transgressée. Le présent rejoint donc le passé dans trois icônes du Cycle (Jean Damascène ; Jean le Théologien et la Mère de Dieu).

B.2. Orientation de la tête et des pieds des Témoins

Dans les douze premières icônes, on ne voit jamais le Christ. Et pourtant sa présence est toujours suggérée. En effet, l'orientation des têtes et des pieds des Témoins a une portée significative, révélant la relation que ces derniers ont avec Lui. Toutes les icônes annoncent la treizième, celle du Christ en gloire, sauf celle de Jean Chrysostome. Cette composition figurative répond à la littérature iconographique de Nikola Sarić préconisant que le Témoin dans sa vie s'engage derrière le Christ, le prend comme modèle afin de trouver par sa Médiation l'union avec Dieu. En faisant de la sorte, il pense respecter la théologie trinitaire¹⁵¹. Le rôle du Père n'est pas confondu avec celui du Fils. L'entrelacement des auréoles unissant la Main de Dieu au Témoin prend son sens à travers la tension du corps vers le Christ. Cette expression artistique est particulière à l'artiste.

Cet ensemble d'icônes prend son sens uniquement dans la compréhension de ce cycle. Chacune, isolée, perd en intelligibilité et risque le rejet par la tradition.

C. L'herméneutique théologique

C.1. La Main de Dieu, une allusion à la présence de la Trinité

Dans son livre « L'iconographe et l'artiste »¹⁵², Jean-Claude Larchet mentionne quatre types de représentation trinitaire¹⁵³:

¹⁵¹ Dieu existe en tant qu'unité de trois personnes distinctes, Père, Fils et Saint-Esprit. Chacune de ces personnes est distincte des autres, et pourtant chacune a la même essence que les autres. En d'autres termes, chacune est pleinement divine par nature, mais aucune n'est la Trinité à elle seule.

¹⁵² LARCHET, Jean-Claude. *L'iconographe et l'artiste*. Paris : Les Editions du Cerf (Théologies), 2008, p. 113-117.

¹⁵³ « Aux chênes de Mambré, le Seigneur apparut à Abraham, qui était assis à l'entrée de la tente. C'était l'heure la plus chaude du jour. Abraham leva les yeux, et il vit trois hommes qui se tenaient debout près de lui. Dès qu'il les vit, il courut à leur rencontre depuis l'entrée de la tente et se prosterna jusqu'à terre » (Gn 18, 1-2).

1. le premier type est l'icône de l'hospitalité d'Abraham aux chênes de Mambré, intitulée également la « Trinité vétérotestamentaire » : Abraham et Sarah entourent trois anges;
2. le second type est celui créé par André Roublev : l'artiste saisit les trois anges seuls autour d'une table ;
3. le troisième type appelé « Paternité » représente le Christ reposant sur les genoux de Dieu ;
4. quant au quatrième type, il est désigné sous le nom « Synthronon » ; ce modèle place côte à côte le Père et le Fils.



Les deux premiers types d'icônes furent reconnus par le Grand concile de Moscou (1666-1667) alors que les deux suivants y furent condamnés : un canon conciliaire « ordonne de ne plus peindre dorénavant l'image du Dieu le Père ; car personne ne L'a jamais vu dans la chair »¹⁵⁴. Cette décision s'inspire d'une phrase de saint Jean Damascène « Ne figurez pas Dieu, (...) Il est inaccessible à la vue »¹⁵⁵. Ce concile « proposa la Trinité d'André Roublev comme le modèle Parfait »¹⁵⁶. En effet, la seule Personne de la Sainte Trinité que l'iconographie orthodoxe représente canoniquement est le Fils.

Dessinée par Nikola Sarić, la Main de Dieu visible sur toutes les icônes du cycle signifie pour lui la présence du Père. Ce n'est pas totalement une innovation, car cette image se voit sur des manuscrits anciens : « une enluminure de la Bible de Saint-Paul-hors-les Murs (VIIème siècle) montre la Main de Dieu posant une couronne sur la tête du Christ ; cette même Main se trouve aussi dans d'autres manuscrits où sont représentés des personnages de l'Ancienne Alliance. Mais déjà, entre les Vème et VIIème siècles, la Main de Dieu fut adaptée et se transforma en Main du Christ, bénissant ou portant une croix »¹⁵⁷. Dans sa volonté de montrer la puissance Divine, Nikola Sarić reprend cette tradition

¹⁵⁴LARCHET, Jean-Claude. *L'iconographe et l'artiste*. Paris : Les Editions du Cerf (Théologies), 2008, p. 113.

¹⁵⁵ SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981, p. 11.

¹⁵⁶ QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987, p. 87

¹⁵⁷ Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, sous la direction de Dom Fernand Cabrol et Dom Henri Leclercq, Tome Dixième, Première partie. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1931, colonnes. 1207 - 1210

ancienne : pour lui le Père avec sa Main intervient auprès de tous les Témoins par le souffle de l'Esprit (Ruah¹⁵⁸) qu'on devine circuler entre les deux auréoles.

Peut-on parler de présence Trinitaire ? Certainement, car la tension des témoins vers le Christ en gloire est signe de la présence christique rendue manifeste au treizième tableau. De ce fait l'interprétation de Nikola Sarić est-elle légitime ?

C.2. Le Christ

Sur les douze premières icônes la présence du Christ est spirituellement signifiée : dans l'icône de Jean Chrysostome, elle l'est par les espèces eucharistiques ; sur les autres, elle est signifiée par la direction prise par les têtes et les pieds.

Le problème vient du Christ en gloire. En l'installant sur un chérubin, Nikola Sarić suggère que le Christ n'est pas à la droite du Père, mais qu'il occupe le Trône de Dieu. Cet artiste répond que les deux Personnes de la Trinité sont égales¹⁵⁹. Cette interprétation s'éloigne de la Foi. Le fait d'interchanger les rôles entre le Père et le Fils est source de confusion et peut éloigner de la conception de la foi trinitaire. Pourquoi chez Nikola Sarić formé dans la tradition iconographique orthodoxe se profile cette confusion ?

L'idée d'un cycle composé autour du Christ, n'est point une innovation, c'est une tradition religieuse très ancienne en relation avec l'iconostase. Souvent des laïcs pieux ou amateur d'art font appel à des iconographes pour obtenir un cycle. Mais ce dernier doit répondre aussi à la tradition iconographique qui se veut catéchétique.

L'iconostase a un registre stricte et codifiée par les canons et soumis à l'évêque des lieux qui a autorité et qui définit le contenu et la forme. De plus dans l'iconostase la place de Marie est signifiante elle est à droite de l'Autel en parallèle à l'icône du Christ.– ce qui n'est pas le cas dans cette composition (Marie est considéré un témoins parmi d'autres, l'absence d'inscription de son nom selon la tradition et sa figure est un emprunt à l'art occidental). Ainsi, ce cycle ne peut être comparé à une iconostase, il est inspiré par l'iconostase.

En effet, Nikola crée une composition qui lui est propre et fait appel à un langage esthétique « allégorique » en plaçant le Christ hors champ et intégrant la main de Dieu, il se proclame théologien ayant autorité, -ceci pourrait avérer vrai dans une expression artistique laïc, mais pour l'art sacré il en est une autre question. Il en est de même en ce qui concerne les apports culturels que ce soit les

¹⁵⁸ Ruah, en hébreu l'Esprit de Dieu

¹⁵⁹ Entretien téléphonique avec Jean Marc Nemer, le 22 Août 2016.

symboles qui sont étrangère à sa culture porte à confusion. Car l'art de l'icône fait appel à une tradition théologique soumise à des canons¹⁶⁰. Et Nikola Sarić n'ignore point cette réalité, étant lui-même formé dans une académie d'art sacré orthodoxe. D'ailleurs le septième concile œcuménique qui eut lieu en Nicée en 787 et qui est connu sous le nom de Nicée II est clair sur la marge de manœuvre dont l'artiste peut disposer : « du peintre dépend seulement l'aspect technique de l'œuvre, mais tout son plan, sa disposition, sa composition appartiennent et dépendent d'une manière très claire des saints Pères » (Nicée II, 6a, SEES 252)¹⁶¹.

C.3. L'humanité

A travers cette composition où le Christ en gloire et la Main de Dieu accompagnent l'humanité, Nikola Sarić fait passer plusieurs messages religieux, sociaux et moraux.

C.3.1. L'Humanité en marche vers Dieu

Si, dans la deuxième partie du cycle des Témoins, il y a l'attente du Messie par le Peuple de Dieu, la première partie, objet de notre étude, montre l'humanité renouvelée et transformée par le Christ.

Cette humanité qui choisit Dieu c'est celle des premières communautés chrétiennes (Pierre, Paul et Ignace d'Antioche). C'est une humanité qui vit sa foi à travers une liturgie (Jean Chrysostome et Jean Damascène). C'est une humanité en prière (Lazare, Marie Madeleine). C'est une humanité qui accepte un mode de vie radical : dans un premier temps le martyre (Etienne, Ignace d'Antioche, Georges, Paul et Pierre), puis plus tard la vie monastique avec (Antoine le Grand et Jean Damascène).

Cette humanité a une vision eschatologique (Jean le Théologien) qui rappelle la Jérusalem céleste. Cette humanité trouve dans la Mère de Dieu, qui est miséricorde, l'intercession auprès de son Fils.

C.3.2. L'humanité refusant Dieu, le pouvoir, l'argent, les tentations.

Nikola Sarić ne néglige pas la situation de la société et pense que le monde séparé de Dieu va à sa perte. Toute ces images du monde signifient un recul des valeurs humanistes et spirituelles. Il n'hésite pas à avoir dans son œuvre une démarche sociale bien affirmée.

Quelques icônes font référence à la politique, à l'économie et à la morale. Dans l'icône de Jean Damascène surtout, un peu dans celles de Paul et de Pierre, il dénonce les dangers du pouvoir politique qui se suffit à lui-même. Dans celle de Jean le Théologien, il attaque la finance aveugle,

¹⁶⁰ Un canon : Ensemble de normes fixant la constitution de l'Église orthodoxe et réglant la discipline ecclésiastique.

¹⁶¹ QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987. p. 86-87.

insensible aux questions sociales. Il n'oublie pas l'aveuglement idéologique de certains milieux de l'Eglise (image du prélat dans l'icône de Jean le Théologien). A l'époque, où les attitudes morales sont en mutation, il fait appel à l'imaginaire antique universel et à des représentations lascives pour faire penser à ce problème.

D. Critique esthétique

D.1 Le matériel utilisé, une nouvelle expression plastique ?

L'icône, comme on l'a vu, utilise une technique qui lui est propre et dont la base est une planche préparée selon un rituel bien déterminé et destinée à être peinte à la détrempe à l'œuf¹⁶². De nos jours beaucoup d'iconographe utilise l'acrylique, médium réputé pour sa souplesse, la facilité de son utilisation et sa durabilité. Cependant Nikola Sarić opte pour l'aquarelle sur papier. En faisant de la sorte, il se libère de la tradition technique. Sa palette restreint la panoplie des couleurs utilisée, mais aussi elle lui permet des textures et des lavis autres que celle utilisée par ses confrères. C'est le cas des couleurs des vêtements qui jouent un rôle de première importance dans les icônes. Chaque couleur ayant sa propre symbolique servant la littérature de l'icône. Nikola Sarić outrepassé les codes traditionnelles en faisant appel à l'imaginaire européen et en utilisant les couleurs complémentaires : le manteau de Saint Georges qui en principe est rouge, devient gris bleu parsemé d'étoile. Il en est de même pour les rideaux chez Jean Chrysostome, le pan du manteau de la Mère de Dieu et le ciel apocalyptique chez Jean, et la terre parsemée d'étoiles chez Pierre s'insèrent dans la même démarche.

D.2. La forme

Nikola Sarić suit la tradition et trouve chez les iconographes contemporains des expressions esthétiques qui vont l'influencer dans la représentation des formes :

Chez son compatriote Todor Mitrovic, il a retenu la simplification des traits des visages et des vêtements ainsi que la position perpendiculaire de la tête. Le Grec Stamatis Skiliris l'a inspiré pour l'utilisation des couleurs et la stylisation des formes. Par le choix de médiums nouveaux, la Russe Elena Cherkasova a poussé par ses créations Nikola Sarić à adopter des innovations techniques, telle l'utilisation du papier, et à intégrer un bestiaire plus large. Il a trouvé chez l'iconographe roumain Grigore Popescu le sens des proportions à donner à la représentation longiligne des corps et l'attrait pour les couleurs complémentaires qui impriment les vêtements. Mais contrairement à cet artiste qui

¹⁶² Cf. note 14, p. 9.

perpétue la technique traditionnelle en intégrant des touches d'or et/ou de blanc, ce qui accentue pour les drapés formes et volumes, Nikola Sarić n'utilise pas l'or, son drapé reste très stylisé. Trois des personnages secondaires portent des habits modernes (icônes de Jean Damascène, de Jean Le Théologien et de La Mère de Dieu) : cette actualisation incite le spectateur à chercher le sens de cette modernité et à penser à une possible identification à ces personnages secondaires. Pour Nikola Sarić, la réalité théophanique devient ainsi accessible à l'homme d'aujourd'hui.

Cependant il va plus loin que ses inspirateurs. Sur l'icône représentant Jean Damascène, l'artiste a peint un iconographe des temps modernes. Nikola Sarić refuse l'idée d'un autoportrait : pour lui il s'agit d'un simple artiste alpha. Il faut rappeler que l'art byzantin rejette catégoriquement ce genre artistique alors qu'il est admis dans la peinture occidentale. Son inspiration de la tradition cistercienne à travers l'adaptation de la tunique de la Vierge de miséricorde est un apport bien intéressant. Le langage littéraire théologique de Nikola change le sens du signe/symbole et de la fonction de la tunique. La miséricorde protectrice, devient un cantique liturgique célébrant le « huitième jour », une humanité renouvelée avec Jean Chrysostome. Avec Marie, Mère de Dieu, la miséricorde est source d'eau vive qui purifie et désaltère.



V. Conclusion

Cette œuvre de Nikola Sarić est remarquable, car elle résulte d'une composition artistique inédite et d'une interprétation religieuse personnelle. Le succès rencontré auprès d'un public acquis à la multiculturalité apporte la preuve que ses icônes dégagent une modernité en phase avec les attentes de la société actuelle. Pour autant, ses pairs sont-ils prêts à accepter son émancipation artistique qui lui a ouvert les portes de la notoriété ? Les responsables des Eglises orthodoxes peuvent-ils cautionner ses interprétations religieuses ? Au terme de cette étude, nous sommes dans l'obligation de nous questionner pour savoir si ce Cycle de Témoins peut être considéré comme une œuvre authentiquement religieuse conforme à la tradition orthodoxe.

A. Qu'en est-il de l'émancipation artistique de Nikola Sarić?

Dans toute les icônes du Cycle, Nikola Sarić respecte les formes exigées pour toute création d'icônes. Les corps des Témoins sont allongés, leurs visages habités par la sérénité excepté Lazare, et leurs gestes apaisés. Mais deux apports esthétiques personnels relatifs à la forme, la position de la tête et des pieds orientés vers la présence invisible du Christ, la place importante accordée à la Main de Dieu et à la double auréole peuvent-ils être reconnus comme valables sur le plan artistique ?

A.1. Réflexion sur les formes

Dès que l'on contemple une icône, on est immédiatement frappé par la tension qui naît avec la forme et la direction prises par la tête, les pieds ne faisant que confirmer l'impression dégagée. Il suffit d'en voir une seule pour être aussitôt entraîné par l'énergie de l'ensemble de ces icônes. C'est pourquoi, cette esthétique dynamique est très créatrice et ne semble pas devoir être critiquée.

La double auréole avec la Main de Dieu est une invention extraordinaire. Car, en même temps, elle dynamise vers le haut le personnage et elle le projette au regard du spectateur de manière à le rendre proche. Cette image est si forte qu'elle relègue à une place vraiment seconde tout l'encadrement qui accompagne chaque scène vécue par les Témoins, même si tous ces éléments secondaires sont nécessaires à la compréhension de l'ensemble. Sur le principe de l'image peut-on contester le principe de cette image de la double auréole ? Cette représentation iconographique de la double auréole et de la Main n'appartient absolument pas à la thématique artistique orthodoxe. Sera-t-elle acceptée et, de cette manière, enrichira-t-elle la tradition iconographique ? L'avenir nous le dira. Le jugement critique des artistes orthodoxes et de leurs commentateurs, la reconnaissance par les autorités religieuses permettront-ils de voir en Nikola Sarić un iconographe parmi les plus grands ?

Quoi qu'il en est, on peut penser qu'avec le temps et conscient de ses responsabilités artistiques Nikola Sarić saura évoluer dans un sens qui satisfera son propre questionnement et sa fidélité à l'Eglise orthodoxe, ce qui l'obligera à une certaine retenue. Mais comme il commence une expérience d'illustrateur d'œuvres littéraires (*Le Prince Heureux* d'Oscar Wilde), sans nul doute, il utilisera plus librement ses capacités imaginatives.

A.2. Les couleurs.

Dans ce Cycle, le jeu de couleur dominé par les contrastes chaud – froid facilite la direction du regard vers les formes. Il incite également à accorder la priorité à la tête et à l'auréole. Car les couleurs apportent une énergie supplémentaire à l'ensemble de chaque scène. Grâce aux couleurs qui s'harmonisent parfaitement, chaque spectateur peut se concentrer sur l'essentiel c'est-à-dire l'union du Témoin avec Dieu.

Sur cette question Nikola Sarić montre parfaitement sa maîtrise d'une théorie des couleurs qui lui est propre mais conforme à la tradition.

A.3. Le Support

Formé à l'Académie de l'art sacré de Belgrade, Nikola Sarić sait travailler dans le respect de la technique traditionnelle. Dans son atelier, il crée des icônes comme l'exige la tradition, en peignant sur le bois. Mais en raison de son glissement vers des formes modernes d'art, il utilise assez souvent le papier et l'aquarelle. C'est ce qu'il a fait avec ce Cycle. Ce choix artistique répond peut-être à la tradition et à la modernité car les deux font appel à des copies, plus faciles à réaliser grâce au papier. Cependant il est conscient que toute œuvre sur papier ne remplace pas celle sur le bois. Ces modèles peuvent être retravaillés sur le bois et à la détrempe.

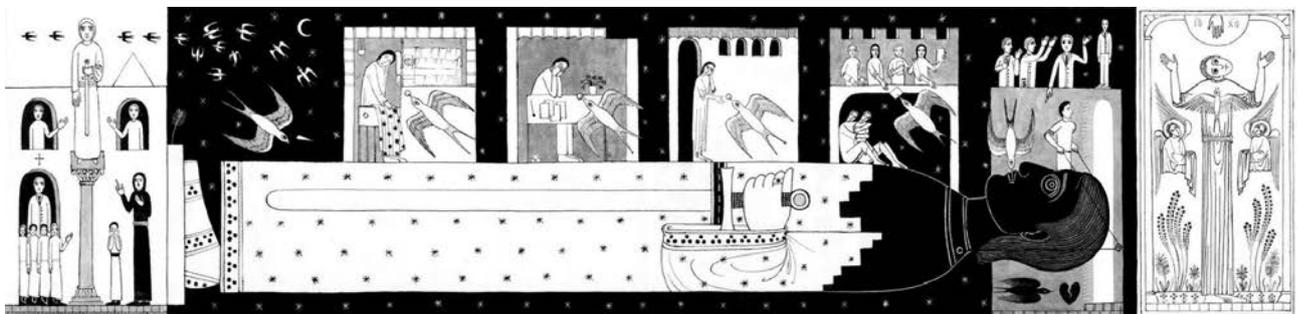
A.4. L'emprunt à l'art occidentale

Dans cet ensemble des Témoins, l'icône de la Vierge pose problème. Il est rare que l'art orthodoxe fasse des emprunts à la thématique occidentale. Or l'icône de la Mère de Dieu même si Nikola Sarić utilise la symbolique et les thèmes mariaux, s'éloigne des représentations traditionnelles de Marie chez les Orthodoxes. Installé en Allemagne, Nikola Sarić a été impressionné par le thème de la « Vierge au Manteau » d'origine germanique. Les orthodoxes peuvent-ils reconnaître la validité de cet emprunt ? Sans doute, avec le temps, on comprendra sa démarche œcuménique.

B. Les interprétations religieuses de Nikola Sarić sont-elles conformes à la foi orthodoxe ?

Converti à l'âge adulte, Nikola Sarić est habité d'une foi profonde, manifeste dans chacune de ses créations. Ce qui ressort des images du Cycle, c'est la place centrale qu'il accorde au Christ, qu'il soit invisible dans les douze premières icônes ou resplendissant comme Christ en gloire. Sa conception du Christ est si forte qu'il unit le Père et le Fils dans l'icône du Pantocrator. Faut-il voir dans cette représentation une incompréhension du mystère trinitaire ? Les théologiens orthodoxes se sont-ils prononcés à ce sujet ? A notre avis, dans le Cycle de la nouvelle Alliance Il fait un amalgame, en remplaçant la Main du Christ par celle de Dieu et sa vision d'un Christ assis sur ce qui semble être le Trône de Dieu est source de confusion. Faudrait-il remplacer la treizième icône par la Trinité ?

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Nikola Sarić est stimulante pour l'intelligence de tout spectateur, qu'il soit croyant ou non. Ses immenses qualités artistiques, ses innovations esthétiques, la profondeur de sa pensée religieuse, ses recherches multiculturelles, sa sensibilité humaine et sociale font de cet artiste un de ceux dont on parlera certainement dans les années à venir, même si certains le considéreront comme un artiste transgressif. Dans l'immédiat, un de ses grands défis est d'être exposé dans le cadre du « Centre Culturel du Mont Athos ». Ce serait pour lui comme une consécration. Nikola Sarić appartient-il à ce groupe restreint des artistes qui ouvrent des perspectives nouvelles ?



Bibliographie

- ALTANER, Berthold. *Précis de Patrologie*. Mulhouse : Editions Salvator, 1961.
- Cahiers Evangile N 11 : Une lecture de l'Apocalypse. Paris : Les Editions du Cerf, 1976.
- BHABHA, Homi K. *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Paris, Payot, 2007.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982.
- CHARBONNEAU, Louis. *Le bestiaire du Christ*. Paris : Albin Michel, 2011
- COCAGNAC, Maurice. *Les Symboles Bibliques*. Paris : Les Editions du Cerf, 2006.
- Les conciles œcuméniques, sous la direction de Giuseppe Alberigo, Tome II. Les décrets de Nicée à Latran V. Paris : Les Editions du Cerf, 1994
- Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, sous la direction de Dom Fernand Cabrol et Dom Henri Leclercq, Tome Dixième, Première partie. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1931
- EVDOKIMOV, Paul. *L'art de l'icône, théologie de la beauté*. Paris : Desclée de Brouwer, 1972.
- GELL, Alfred. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Paris : Les presses du réel (Fabula), 2009.
- *Images et esthétique*, sous la direction de Christophe Genin. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2007.
- *Images et études culturelles*, sous la direction de Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2008.
- *Image et sémiotique*, sémiotique pragmatique et cognitive sous la direction de Bernard Darras. Paris : Publications de la Sorbonne. Collection Esthétique (série images analyse), 2006.
- *Initiation à la pratique de la théologie*, sous la direction de Bernard Lauret et François Refoulé. Paris : Les Editions du Cerf, 1983.
- ITTEN, Johannes. *Art de la couleur*. Paris : Editions Dessain et Tolra / Larousse, 1988.
- LARCHET, Jean-Claude. *L'iconographe et l'artiste*. Paris : Les Editions du Cerf (Théologies), 2008.
- PERDRIZET, Paul. *La Vierge de Miséricorde. Etude d'un thème iconographique*. Paris : Albert Fontemoing Editeur, 1908.
- OUSPENSKY, Léonide. *La théologie de l'icône*. Paris : Les Editions du Cerf, 1980.
- QUENOT, Michel. *L'icône, fenêtre sur l'Absolu*. Paris : Les Editions du Cerf (Fides), 1987.

- QUENOT, Michel. *Les clefs de l'icône, son langage symbolique*. Saint Maurice : Editions Saint-Augustin, 2009.
- REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien (Tomes I à III)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955 – 1958.
- SARIĆ, Nikola. *Zeugen, mit Gedichten von Nikola Dolovic*. Hanovre : Edition à compte d'auteur, 2016.
- SENDLER, Egon. *L'icône image de l'invisible, Elément de théologie esthétique et technique*. Paris : Desclée de Brouwer (Collection Christus N° 54), 1981.
- SENDLER, Egon. *Les icônes byzantines de la mère de Dieu*. Paris : Desclée de Brouwer, 1992.
- SERGUEÏEV, Valeri. *Roublev*. Paris : Desclée de Brouwer, 1994.
- SPIESER, Jean-Michel. *Les images du Christ, des catacombes au lendemains de l'iconoclasme*. Genève : Droz, 2015.
- Le Synaxaire, Vie des Saints de l'Eglise Orthodoxe, adaptation française par Macaire, moine de Simonos-Petras, Tomes I à V. Thessalonique : Editions To Perivoli Tis Panaghias, 1987.
- THOUMIEU, Marc. *Dictionnaire d'iconographie romane*. La Pierre-qui-Vire : Edition Zodiaque, 1996
- Vocabulaire de Théologie Biblique, sous la direction de Xavier Léon-Dufour. Paris : Les Editions du Cerf, 1991

Sites Internet, consultés - aout 2016.

- http://www.eleves.ens.fr/aumonerie/en_ligne/paques03/seneve005.html.
- <https://www.facebook.com/elena.cherkasova>
- <http://www.la-croix.com/Religion/En-Egypte-devoilement-de-la-premiere-icone-des-21-martyrs-coptes-de-Libye-2015-02-23-1284027> . /
- <http://www.nikolasaric.de/>
- http://orthodoxologie.blogspot.fr/2015/05/les-nouveaux-maitres-iconographes_50.html
- <http://www.orthodoxartsjournal.org/interview-with-todor-mitrovic/>
- <http://www.holyicon.org/>
- <http://www.video-du-net.fr/peinture/iconostase.php>.
- <http://vie-orthodoxe.blogspot.fr/2013/09/lhabillement-liturgique-de-leveque.html>.

Table des illustrations

Les saints Martyrs de Lybie	1
Saint Paul (Todor Mitrovic).....	2
Vernissage de l'exposition « Cycle des Témoins » , Kloster Mariensee, Hanovre.....	3
Christ en gloire, Nikola Sarić.....	4
Nikola Sarić dans son atelier (Hanovre, mars 2016).....	5
Couverture du Catalogue, « Témoins ».....	6
Adam (Nikola Sarić).....	7
Nativité (Stamatis Skliris).....	9
Le Christ est ressuscité (Elena Cherkasova).....	9
Le songe de Joseph (Grigore Popescu).....	9
Nikola Sarić dans son atelier (Hanovre, mars 2016).....	10
Saint Pierre (détail, Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	11
Saint Paul (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	13
Saint Antoine le Grand (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	15
Couleurs et pigments.....	17
Les couleurs.....	18
Couleurs.....	19
Couverture du Catalogue, « Témoins ».....	24
Saint Jean Chrysostome (Inconnu).....	25
Saint Jean Chrysostome (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	26
Vierge de miséricorde (Pierro della Francesca,1445-1462).....	27
Saint jean Damascène (Inconnu).....	29
Saint jean Damascène (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	30
Saint Antoine le Grand (Inconnu).....	32
Saint Antoine le Grand (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	33
Saint Georges (Inconnu).....	37
Saint Georges (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	37
Saint Ignace d'Antioche (Inconnu).....	40
Saint Ignace d'Antioche (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	41
Saint Etienne (Inconnu).....	43
Saint Etienne (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	44
Saint Lazare de Béthanie (Inconnu).....	46
Saint Lazare de Béthanie (Nikola Sarić, cycle des témoins).....	46

Saint Paul (Inconnu).....	49
Saint Paul (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	50
Saint Pierre (Inconnu).....	53
Saint Pierre (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	53
Sainte Marie Madeleine (Inconnu).....	56
Sainte Marie Madeleine (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	56
Saint Jean le Théologien (Inconnu).....	59
Saint Jean le Théologien (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	59
Marie, Mère de Dieu.....	63
Marie, La mère de Dieu (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	64
Le Christ en gloire (Andre Roublev).....	67
Le Christ en gloire (Nikola Sarić, cycle des Témoins).....	68
La Trinité (André Roublev).....	74
L'iconographe, détail, icône de Saint Jean Damascène (cycle des Témoins ^o).....	78
Le Prince Heureux, Nikola Sarić).....	81

Lexique

1. **Credo de Nicée – Constantinople** : Symbole de la foi orthodoxe

Le mot latin credo signifie "je crois". Le premier sens de credere, le mot latin qui a donné "croire", est "confier à quelqu'un". De là, on arrive à "confier" et à "se confier", puis à "croire".

Le Symbole de Nicée-Constantinople : il nous vient des grands conciles du IV^e siècle et précise la foi de l'Église en face des hérésies de l'époque :

Je crois en seul Dieu, le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, et de toutes les choses visibles et invisibles;

et en un seul Seigneur Jésus Christ, Fils unique de Dieu, né du Père avant tous les siècles, Lumière de Lumière, vrai Dieu de vrai Dieu, engendré, non créé, consubstantiel au Père, par qui tout a été fait;

qui pour nous hommes, et pour notre salut, est descendu des cieux et s'est incarné du saint Esprit et de Marie la Vierge, et s'est fait Homme;

Il a été crucifié pour nous sous Ponce Pilate, a souffert et a été enseveli;

et Il est ressuscité le troisième jour, selon les Ecritures ;

Il est monté au ciel, et siège à la droite du Père;

et Il reviendra en gloire, juger les vivants et les morts, et son règne n'aura pas de fin.

Et en l'Esprit, Saint, Seigneur, qui donne la Vie, qui procède du Père, qui est adoré et glorifié avec le Père et le Fils, qui a parlé par les prophètes.

En l'Église, une, sainte, catholique et apostolique.

Je confesse un seul baptême en rémission des péchés.

J'attends la résurrection des morts et la vie du siècle à venir : Amen!

2. **Epiclèse** : Dans la célébration eucharistique, c'est une prière qui appelle l'intervention de l'Esprit Saint. L'Esprit Saint est invoqué par l'imposition des mains sur le candidat et l'eau du baptême, sur le front du confirmé, sur le pain et le vin de l'Eucharistie, sur le malade, sur le candidat aux ministères ordonnés, sur le pénitent

3. **Phélonion** : (en grec: φαιλόνιο, *chasuble* ; en russe: фелонь) est un vêtement liturgique des Églises d'Orient : C'est l'équivalent de la chasuble pour l'Église latine.

4. **Epitrachelion** : en grec ἐπιτραχήλιον ; l'équivalent de l'étole pour l'Église latine. Symbole de la charge pastorale.
5. **Pallium** est un ornement liturgique catholique dont le port, sur la chasuble, est réservé au pape, aux primats, aux archevêques métropolitains et à quelques rares évêques, pendant la célébration de la messe. Il vient du latin **pallium** (au pluriel pallia) qui signifie manteau.
6. **Epigonation** : L'Epigonation symbolise l'épée de l'Esprit – la Parole de Dieu. Il symbolise aussi la serviette que le Christ a utilisée et placée autour de Lui-même quand il a lavé les pieds de ses disciples.
7. **Pantocrator ou Christ en Gloire** : Du grec (koinè) παντοκράτωρ : *Du grec pan, «tout» et kratos «puissance*. Se dit du Christ Souverain Maître de tout. Le Christ «Pantocrator» est une représentation privilégiée de l'art byzantin; le Christ est représenté généralement assis sur un trône de gloire, tenant le Livre des Saintes Ecritures dans la main gauche et de la main droite esquissant un geste de bénédiction.
8. **Sticharion** : en grec : στιχάριον ; correspond à peu près à l'aube pour l'Église latine.
9. **Transsubstantiation** : C'est littéralement la transformation d'une substance en une autre. Dans la théologie chrétienne, c'est la doctrine selon laquelle au cours de l'eucharistie, au moment de la consécration, les espèces du pain et du vin deviennent le Corps et le Sang du Christ tout en conservant les caractéristiques physiques et les apparences originales.
10. **Tétramorphe** : *du grec tétra, quatre et morphé, forme* Représentation des quatre évangélistes sous leurs formes allégoriques, (l'homme pour Saint Matthieu, l'aigle pour saint Jean, le taureau pour saint Luc et le lion pour saint Marc). Cette représentation est inspirée de la vision d'Ezéchiel (Ez 1, 1-14) et par la description des quatre vivants de l'Apocalypse selon saint Jean.

11. **Trinité** : Dans la théologie chrétienne, désignation de Dieu en trois personnes (Père, Fils et Saint-Esprit) distinctes, Dieu existe en tant qu'unité de trois personnes distinctes, Père, Fils et Saint-Esprit. Chacune de ces personnes est distincte des autres, et pourtant chacune a la même essence que les autres. En d'autres termes, chacune est pleinement divine par nature, mais aucune n'est la Trinité à elle seule.

12. **Apocalypse** : Le mot « apocalypse » vient du grec « apocalypsein » qui signifie « écarter le voile » ; c'est au sens littéral une « ré-vélation » du plan de Dieu qui se joue.

Listes des abréviations utilisées pour désigner les livres de la Bible :

A. T.		N. T.	
Gn	Genèse	Mt	Évangile selon Mattieu
Ex	Exode	Mc	Évangile selon Marc
Is	Isaïe	Lc	Évangile selon Luc
		Jn	Évangile selon Jean
		Ac	Actes des apôtres
		1 Co	I Corinthiens
		Ga	Galates
		Ap	Appocalypse

Annexe I

La tradition : source de la Foi orthodoxe

Irène Macquart-Moulin

http://www.eleves.ens.fr/aumonerie/en_ligne/paques03/seneve005.html . Consulté le 15 août 2016.

Jean Damascène.

Mais qu'entendre par ce mot ? On comprend généralement la Tradition chrétienne comme la foi et la pratique données par le Christ à ses apôtres et transmises par l'Église de génération en génération. L'orthodoxie y voit quelque chose de plus précis encore : les livres de la Bible, le Credo, les décrets des conciles œcuméniques et les écrits patristiques ; mais aussi les canons, les livres liturgiques, les icônes, en fait, tout le système que forment la doctrine, le gouvernement de l'Église, le culte, la spiritualité et l'art exprimé au cours des âges. Tout en respectant cet héritage, les orthodoxes sont cependant conscients que tout ce qu'il renferme n'est pas d'égale valeur. Ainsi, une place unique revient-elle à la Bible, au Credo, aux conciles œcuméniques. Le reste n'a pas tout à fait la même autorité et l'on oppose la Tradition et les traditions : de nombreuses traditions sont humaines et accidentelles et non une part réelle de la seule Tradition, du message chrétien par excellence.

Mais, pour l'orthodoxe, vivre dans la Tradition, ce n'est pas qu'adhérer intellectuellement à un système de doctrines, car la Tradition est bien autre chose que des propositions abstraites. La Tradition est vivante, c'est une rencontre personnelle avec le Christ, dans l'Esprit Saint. La Tradition est, dans l'Église, la vie de l'Esprit Saint. Ainsi, la conception orthodoxe de la Tradition n'est-elle pas statique, mais dynamique, découverte toujours actuelle de l'Esprit Saint. « La Tradition est le témoignage de l'Esprit, la révélation incessante et l'incessante annonce de Bonnes Nouvelles [...]. La Tradition n'est pas seulement un principe qui protège et conserve : c'est essentiellement un principe de croissance et de régénération [...] elle est la demeure éternelle de l'Esprit. » (Georges Florovsky). La Tradition est donc le témoignage de l'Esprit : dans les paroles du Christ, « Quand Il viendra, Lui, l'Esprit de Vérité, Il vous conduira vers la Vérité toute entière » (Jean 16, 13). Cette promesse divine est la source de l'attachement orthodoxe à la Tradition.

Les différentes expressions de la Tradition

La Bible

La vie de l'Église chrétienne repose sur les saintes Écritures. La Bible est l'expression suprême de la révélation de Dieu aux hommes, elle est inséparable de la Tradition et l'Église est la seule à pouvoir l'interpréter avec autorité. Dans l'Église orthodoxe, le Nouveau Testament est le même que celui de toute la chrétienté. Mais le texte qui fait autorité pour l'Ancien Testament est l'ancienne traduction grecque, la version des Septante. Là où celle-ci diffère de l'hébreu, l'orthodoxe croit que les

différences sont dues à l'inspiration de l'Esprit Saint et qu'elles doivent être acceptées comme une part de la continuité de la révélation de Dieu. La Bible a une grande importance dans la liturgie orthodoxe et les Saintes Écritures sont constamment lues (une lecture particulière des épîtres et de l'Évangile est prescrite à la liturgie pour chaque jour, afin que le Nouveau Testament, exception faite de l'Apocalypse de saint Jean, soit entièrement lu dans le cours de l'année ; le Notre Père est récité à chaque office ; chaque célébration est remplie de citations bibliques...). Le septième concile ayant décidé que les icônes seraient vénérées de la même façon que l'Évangile, l'orthodoxe considère la Bible comme une icône verbale du Christ. L'évangélaire est placé sur l'autel et porté en procession à chaque liturgie ; les fidèles l'embrassent et se prosternent devant lui. C'est ainsi que l'église orthodoxe témoigne de son respect et vénère la Parole de Dieu notamment les « commandements » des Béatitudes : humilité, pauvreté, larmes, amour des ennemis.

Les sept conciles œcuméniques : le Credo. Les conciles postérieurs

Pour les orthodoxes, les définitions d'un Concile œcuménique sont infaillibles. La plus importante profession de foi de tous les conciles est le Credo de Nicée-Constantinople. Les deux autres Credo en usage en Occident, celui des Apôtres et celui d'Athanase, n'ont pas la même autorité car ils n'ont pas été formulés par un Concile œcuménique. Depuis 787, l'Église orthodoxe s'est exprimée principalement de deux façons : d'abord par les définitions des conciles locaux et ensuite par les lettres ou exposés de foi, exprimés isolément par des évêques. Alors que les décisions doctrinales des conciles généraux sont infaillibles, celles des conciles locaux et des évêques sont toujours susceptibles d'erreur. Mais si elles sont acceptées par le reste de l'Église, elles acquièrent une portée œcuménique. L'Église a cependant toujours été sélective dans sa façon de traiter les actes des conciles locaux (notamment ceux du XVIIIème siècle).

Les Pères de l'Église

De même que le jugement de l'Église est sélectif envers les conciles locaux, de même est-il sélectif vis-à-vis des Pères. L'Église orthodoxe n'a jamais essayé de définir exactement leur situation, encore moins de les classer. Cependant, elle respecte plus particulièrement les auteurs du IVème siècle et trois tout spécialement : Basile le Grand, Grégoire le Théologien et Jean Chrysostome. Mais pour l'orthodoxie, l'époque patristique ne se termine pas avec le VIème siècle et d'autres écrivains plus récents sont aussi des Pères (tels saint Jean Damascène, saint Grégoire Palamas, saint Marc d'Éphèse). Dire qu'il ne peut plus y avoir de Pères équivaudrait, en effet, à dire que l'Esprit Saint a déserté l'Église.

La liturgie

L'Église orthodoxe est moins portée que l'Église catholique romaine à donner des définitions dogmatiques officielles. Mais même non formulées en dogme, certaines croyances n'en font pas moins partie de la Tradition orthodoxe. Cette Tradition intérieure, « mystérieusement transmise » (saint Basile), est conservée surtout dans les célébrations. *Lex orandi lex credendi* : la foi s'exprime surtout dans la prière. L'orthodoxie a fait peu de déclarations explicites au sujet de l'eucharistie et des autres sacrements, de l'au-delà, de la Mère de Dieu, des saints et des fidèles défunts : prière et hymnes des offices contiennent ces points. La Tradition ne se limite pas aux paroles des offices; les gestes et

les actions : l'immersion dans les eaux du baptême, les diverses onctions d'huile, le signe de croix, ont un sens particulier et expriment, sous une forme symbolique ou démonstrative, les vérités de la foi.

Le droit canon

A côté des définitions doctrinales, les Conciles œcuméniques ont élaboré les canons, qui traitent de l'organisation de l'Église et de sa discipline ; quelques autres canons ont été écrits par les conciles locaux ou différents évêques. Les canons n'ont pas la validité absolue des conciles car ils ne traitent pas de vérités éternelles mais ont trait à la vie quotidienne de l'Église, dont les conditions évoluent et où les situations sont variées. Il existe cependant un rapport essentiel entre les canons et les dogmes de l'Église : le droit canon est le moyen par lequel les dogmes sont appliqués à la vie journalière de chaque chrétien et, par cet aspect, les canons font partie de la sainte Tradition.

Icônes

La Tradition ne s'exprime pas seulement à travers les mots, les gestes et les symboles des offices, mais aussi au moyen de l'art, à travers les lignes et les couleurs des saintes icônes. Une icône est, en effet, une des voies par lesquelles Dieu se révèle. Elle rappelle que Dieu en Jésus s'est fait visage et que l'homme trouve dans la communion de Jésus Ressuscité son vrai visage. Et parce que les icônes font partie de la Tradition, le travail du peintre doit refléter l'esprit de l'Église. L'artiste tente de vivre dans l'esprit de la Tradition et prépare son travail par la confession et la communion.

Annexe II

En Égypte, dévoilement de la première icône des 21 martyrs coptes de Libye

La Croix. Par C. LE., le 23/02/2015 à 17h02

<http://www.la-croix.com/Religion/En-Egypte-devoilement-de-la-premiere-icone-des-21-martyrs-coptes-de-Libye-2015-02-23-1284027>

0 0



L'icône représente les 21 coptes tués par les djihadistes de l'Etat islamique en Libye

Tony Rezk. Tel est le nom du jeune artiste qui a peint la première icône des 21 jeunes coptes égyptiens décapités par les djihadistes de Daesh (ou EI pour État islamique) en Libye, dimanche 15 février. Cette icône, fidèle au style des icônes coptes, montre les victimes comme des martyrs, portant l'étole rouge du martyr (portée ici également par les anges et par le Christ), et sous des couronnes portées par les anges.

« Cette icône a sans doute été dessinée en partie de manière numérique, car les visages tous identiques semblent avoir été dupliqués », signale Marie-Gabrielle Leblanc, historienne d'art, journaliste et familière de l'Église copte. Ce qui ne l'empêche pas d'être sensible aux détails très touchants de cette icône qui représente les 21 martyrs en habit orangé, rappelant la combinaison orange que les terroristes islamistes mettent à leurs victimes avant de les décapiter. « Au centre, on distingue le visage plus foncé de l'unique Soudanais », poursuit Marie-Gabrielle Leblanc qui connaît bien le village d'El Our, près de Salamout, dans la province de Mynia (Moyenne-Egypte) d'où étaient originaires tous les coptes martyrs – sauf le Soudanais. Et dans le fond, les vagues stylisées rappellent que c'est sur une plage libyenne que les 21 Égyptiens ont été assassinés.

Inscrits dans le Synaxarium

Selon Mgr Antonios Aziz Mina, évêque copte catholique de Gizeh, ces coptes sont morts en prononçant le nom du Christ. Le patriarche copte-orthodoxe Tawadros II a annoncé ce week-end que les noms de ces 21 Égyptiens seront inscrits dans le Synaxarium, l'équivalent du Martyrologe romain pour l'Église copte, ce qui signifie qu'ils sont déjà canonisés. Selon le site Terrasanta.net, le martyr de ces 21 coptes sera célébré le 8e jour d'Amshir du calendrier copte, soit le 15 février du calendrier grégorien.

Sur la chaîne de télévision chrétienne du Moyen-Orient « SAT-7 », Beshir Kamel, frère de deux des Égyptiens décapités par Daesh – Bishoy, 25 ans, et Samuel, 23 ans –, a expliqué que ce meurtre de l'État islamique a « aidé à renforcer la foi » des coptes en Égypte. Beschir Kamel a également déclaré que sa mère, « une femme sans instruction âgée d'une soixantaine d'années », avait pardonné au tueur de ses fils : « Ma mère a dit qu'elle demanderait à Dieu de le laisser entrer dans Sa maison parce qu'il avait permis à son fils d'entrer dans le Royaume des cieux ».

pardonner ?

Le premier ministre égyptien, Ibrahim Mahlab, a révélé que le président Abdel Fattah al-Sisi avait décidé la construction, aux frais de l'État, d'une église dédiée « aux martyrs de Libye » dans la ville de Minya. En outre, par décret présidentiel, les familles des victimes du terrorisme islamiste recevront un dédommagement financier et deviendront titulaires d'une pension mensuelle.

Parallèlement Mgr Angaelos, évêque des coptes-orthodoxes du Royaume-Uni, a déclaré qu'il était prêt à pardonner aux terroristes de Daesh qui ont tué les 21 Égyptiens, même si cela peut sembler « incroyable » à certains. « Nous ne pardonnons pas l'acte, parce que celui-ci est atroce. Mais nous pardonnons vraiment aux tueurs des profondeurs de nos cœurs », a affirmé Mgr Angaelos à CNN. « Autrement, nous serions consommés par la colère et la haine et nous entretiendrions une spirale de violence qui n'a pas lieu d'être dans ce monde. »

Annexe III

Définition d'une iconostase

Le mot **iconostase** vient du mot grec *εικονοστάσιον* (*eikon* : image et *histemi* : placer, se tenir).



L'Iconostase du XVIIe siècle de la Cathédrale Notre Dame de Smolensk du Couvent de Novodievitchi à Moscou

L'**iconostase** est une cloison d'**icônes** qui sépare le **sanctuaire**, où se célèbre l'Eucharistie (qui est le monde divin), de la **nef**, où se tiennent les fidèles (qui est le monde humain). Elle est le symbole de l'Eglise Orthodoxe.



Les premières iconostases

A l'origine, une simple **balustrade**, parfois surmontée de rideaux, séparait le sanctuaire des fidèles. Ce n'est qu'à partir de 843 avec la fin de l'iconoclasme et la restauration du culte des images, que les balustrades reçoivent les premières **icônes**. Dans les pays scandinaves et en Russie, les **églises** de bois ne pouvaient pas être ornées de fresques comme la théologie **byzantine** l'avait établi. L'**iconostase** servit à ressembler tout ce que les décorations murales ne pouvaient pas présenter.

L'**iconostase** ne se développa véritablement qu'à partir du XIVe siècle. Jusqu'au XIXe, les registres des icônes se sont accumulés pour atteindre parfois dix à quinze rangées d'icônes. Le XXe siècle mit fin à cette surenchère pour ne présenter que des iconostases beaucoup moins hautes à un ou deux registres.

L'**iconostase** classique comprend **cinq** séries d'**icônes**.



Les iconostases au début du christianisme

Dans les **églises byzantines**, aux premiers siècles du christianisme, les **iconostases** se réduisaient à une simple barrière de bois ou de pierre, parfois en marbre.



Sous l'empereur **Théodose II**, il y a la barrière et quatre colonnes sur lesquelles repose l'architrave qui était sculptée d'**images** symboliques. La barrière, qui était ouverte, était surmontait de la **Croix**. Un peu plus tard,

entre ces deux colonnes, on plaça deux images : l'une de **Jésus Christ** et l'autre de la **Sainte Vierge Marie**.

L'empereur byzantin Justinien I (qui règne de 527 à 567) fit construire douze colonnes, une pour chaque **apôtre**. Puis furent installées les **Portes Royales**, à deux battants, qui étaient parfois remplacées par des rideaux, et qui n'étaient ouvertes que pendant l'office religieux.



Apparition des premières icônes sur la balustrade

L'empereur byzantin **Basile I** (qui règne de 867 à 886) a orné l'architrave par une représentation du **Christ**.



Deesis XIIIe siècle

Plus tard, on placera une **icône** du **Christ** au milieu de l'architrave après la défaite des iconoclastes. Puis à la droite de **Jésus-Christ** prendra place une **icône** de la **Vierge Marie** et à la gauche du **Sauveur**, **Saint Jean-Baptiste**. C'est l'icône à trois personnages appelée la **Déesis** qui veut dire prière, intercession.

On a placé la **Déesis** sur les **Portes Royales**. Cette **icône** pouvait être peinte sur une seule planche ou sur trois supports distincts. Presque à la même époque, c'est la fin de la rédaction par l'Eglise de son calendrier liturgique jalonné par les douze grandes fêtes du **Christ** et de la **Vierge**. Chez les byzantins, on a installé une rangée d'**icônes** supplémentaire sur la balustrade pour déposer les **12 icônes des Fêtes**, peintes sur des planches individuelles, une pour chaque mois de l'année. L'**icône** du mois était ôtée de la série et se posait sur un lutrin devant la balustrade.

Les **églises** étaient encore le plus souvent construites en bois, ce qui interdisait les peintures murales et autres fresques. Les rangées d'**icônes** avaient un but essentiellement didactique et la hauteur modeste de la barrière permettait aux fidèles de suivre la liturgie.

Nous sommes vers le XIIe siècle et cette balustrade pouvait déjà atteindre chez les **byzantins** deux ou trois rangées d'**icônes** (Déesis, apôtres et prophètes, fêtes). A la même époque, les grecs préféraient une seule rangée.



Evolution vers l'iconostase classique

La première iconostase haute connue est celle de la **cathédrale l'Annonciation** du Kremlin décorée en 1405 par **Theophane le grec**, **Prokhor** et Andreï Roublev.

Jusqu'à la fin du XIVe siècle, la hauteur de l'iconostase reste modeste, ce qui ne pouvait pas empêcher les fidèles de voir la liturgie dans le sanctuaire.

Si, vers le début du XV^e siècle, il y avait trois séries d'**icônes**, c'est vers la fin du XV^e siècle que l'on vit apparaître la quatrième rangée, celle des **Prophètes**. C'est à cette époque que débute la construction des grandes cathédrales et les balustrades se transforment en un mur d'icônes.

Le rôle didactique de l'**iconostase** n'était pas la seule influence pour cette superposition de séries d'**icônes**. Les princes moscovites, pour montrer leurs richesses et leur puissance faisaient décorer leurs nouvelles **cathédrales** en pierre d'iconostases monumentales et surchargées.

Au XVI^e siècle, un grade supplémentaire est ajouté, celui des **Patriarches** de l'église. C'est ce type d'iconostase à cinq étages qui deviendra l'**iconostase** classique vers le XVII^e siècle.



L'iconostase baroque du XVII^e siècle



Le style baroque de l'iconostase est arrivé en Russie.

Le patriarche **Nikon** avait invité des sculpteurs biélorusses et ukrainiens à venir travailler avec leurs nouvelles techniques. Les sculpteurs hollandais et flamands, qui étaient des virtuoses, sont arrivés par la Pologne. Ces iconostases, "à la mode flamande", sont ornées de riches sculptures et couvertes de dorure ; l'**iconostase de la cathédrale Pierre et Paul de Saint Pétersbourg**, avec ses 43 icônes, construite en 1720 en est un exemple.

Les sculptures éclipsent les icônes, la succession des registres n'est plus respectée, le sens liturgique de l'iconostase est ignoré. De plus, les icônes ressemblent plus à des **peintures religieuses** qu'à des **icônes russes** écrites dans la tradition. Sous l'influence russe, les iconostases sculptées voient le jour dans d'autres pays, comme sur le Mont Athos ou dans les Balkans ; mais ces iconostases ne dépassent pas 2 ou 3 rangées.



L'iconostase du XVIII^e siècle à nos jours

Au XVIII^e siècle, le baroque cède la place au classicisme avec des colonnes austères, des portiques et des entablements avec le rôle des icônes qui est réduit au minimum.

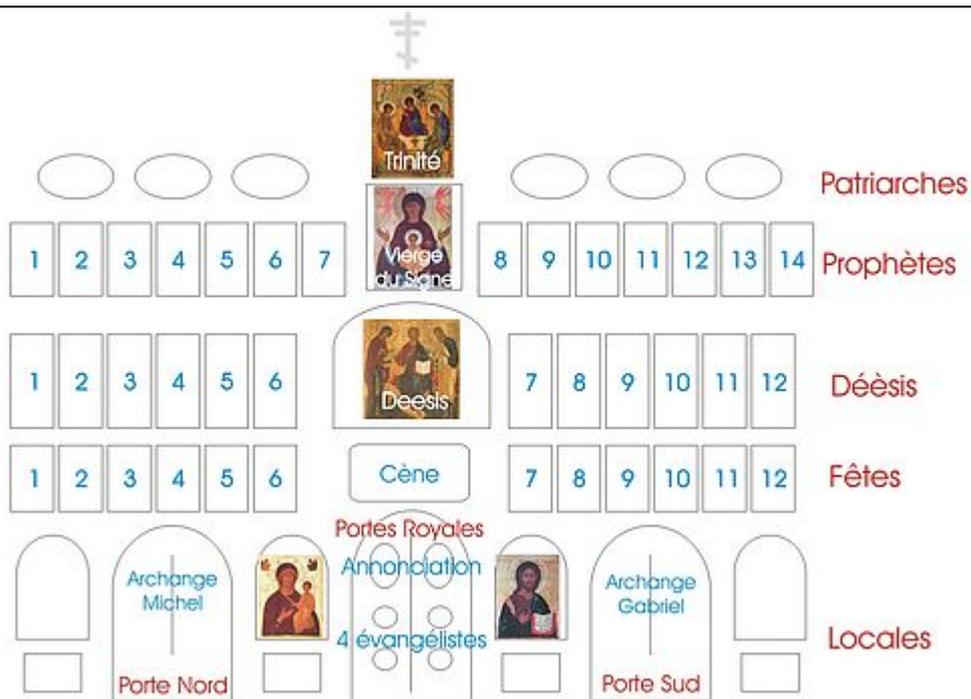
A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, il y a un retour vers la forme monoétage avec des barrières en marbre (style byzantin) comme dans la cathédrale de Vladimir à Kiev ou en bois (style ancienne Russie).

Actuellement, chaque église crée son propre projet d'iconostase qui prend diverses formes stylistiques : byzantines, baroques, russes anciennes...



Les Registres d'une iconostase classique

Habituellement, l'**iconostase** classique comporte cinq rangées d'**icônes** appelées **registres**.



Le premier registre en bas : les icônes locales

C'est la série des icônes locales. Dans cette galerie inférieure de l'iconostase, les icônes du Sauveur et la Sainte Vierge Marie sont placées de part et d'autres des portes royales.

Les Portes Royales ou Grandes Portes

Ce sont des portes à deux battants avec le haut façonné.

Sur la partie supérieure des portes, il y a une icône de l'Annonciation. La **Vierge Marie** est représentée sur la porte droite face au spectateur et l'**Archange Gabriel** sur la porte gauche.



Annonciation, Galerie Tretyakov

A gauche, Portes Royales de l'Eglise des Douze Apôtres, Kremlin, Moscou

Plus bas, on dispose les quatre évangélistes. **Saint Jean** et **Saint Luc** se trouvent sous l'Archange Gabriel, **Saint Mathieu** et **Saint Marc** sous la Vierge Marie. Directement au dessus des portes royales se place l'icône de la **Cène**.

La Porte Nord

On place généralement une icône de l'**Archange Saint Michel**.

La Porte Sud

On place généralement une icône de l'**Archange Gabriel**.



Le second registre : les Fêtes

Il comprend les icônes liées aux événements du **Nouveau Testament** de la vie terrestre du **Christ**. Cette série comprend les icônes des Fêtes solennellement célébrées par l'Eglise. Les **icônes** sont disposées chronologiquement suivant l'ordre du calendrier ecclésiastique.

Il y a 6 **icônes** pour le **Christ** : Noël, la **Présentation au Temple**, l'**Entrée à Jérusalem**, l'**Ascension**, la **Transfiguration** et le **Baptême**.

Il y a 4 **icônes** pour la **Vierge Marie** : la **Naissance de la Vierge Marie**, la **Présentation au Temple de la Sainte Vierge**, l'**Annonciation** et la **Dormition**.

Deux autres **icônes** de la **Crucifixion** sont disposées selon la période de l'année. S'il reste un peu de place, se joignent les icônes de fête de moindre importance comme la Résurrection de Lazare, la Descente aux Enfers, le Noël Christique ou la Trinité.

Le registre de **Fêtes** et celui du **Déésis** peuvent être interchangeables. En effet, quelquefois la rangée des icônes des Fêtes peut être le troisième registre.



Le troisième registre : la Déésis

Le deuxième est la **Déésis** qui signifie prière ou intercession. Cette rangée présente le **Christ en Majesté** avec la **Vierge Marie** à sa droite et **Saint Jean-Baptiste** à sa gauche.

Le centre de cette série est l'icône du **Sauveur en Majesté** venu juger le Monde. Il est entouré de la **Vierge Marie** à sa droite et de **Saint Jean-Baptiste** à sa gauche. Ils sont suivis par les archanges, les apôtres, les martyrs et tous les personnages ayant le grade de la sainteté.

A *droite* de l'icône de la **Vierge Marie**, on peut voir habituellement :

1- l'Archange **Saint-Michel** ; 2- l'Apôtre **Pierre** ; 3- **Basile de Césarée** ; 4- **Jean Chrysostome** ; 5- le moine **Zocima** ; 6- **Saint-Georges**

A *gauche* de l'icône de **Saint Jean-Baptiste**, il y a :

7- l'Archange **Gabriel** ; 8- l'Apôtre **Paul** ; 9- **Saint-Grégoire** le Théologien ; 10- **Saint-Nicolas** ; 11- le moine **Savvati** ; 12- le grand martyr **Dimitri**



Le quatrième registre : les Prophètes

Ce registre représente les **Prophètes** de l'**Ancien Testament** de **Moïse** jusqu'à **Jésus de Nazareth**. Les Prophètes tiennent dans leurs mains les textes écrits sur des rouleaux qui racontent la naissance du **Christ**. C'est au centre de cette galerie que l'on trouve généralement une icône de **Notre Dame du Signe** qui est la liaison entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

A *droite* de l'**icône de La Vierge du Signe** (à gauche pour le spectateur), on peut voir généralement :
1- **David** ; 2- **Zacharie** (le père du Précurseur Jean Baptiste) ; 3- **Moïse** ; 4- **Samuel** ; 5- **Nahum** ; 6-
Daniel ; 7- **Hebacue**

A *gauche* de l'**icône de La Vierge du Signe** (à droite pour le spectateur), il y a :
8- **Salomon** ; 9- **Ezéchiel** ; 10- **Aggie** ; 11- **Elie** ; 12- **Malachie** ; 13- **Elisée** ; 14- **Zacharie**



Un dernier registre en haut : les Patriarches

La série supérieure de l'iconostase représente les patriarches de l'Ancien Testament d'**Abraham** jusqu'à **Moïse**. Au centre de ce registre se place une **icône** représentant la **Sainte Trinité**.

Dans les fresques, on retrouve les patriarches au niveau inférieur.

L'iconostase est toujours surmontée de la **Croix**

Annexe IV

Interview avec Todor Mitrovic

Interview with Serbian Iconographer Todor Mitrovic: On the Dialogue Between the Sacred and Secular Arts

<http://www.orthodoxartsjournal.org/interview-with-todor-mitrovic/> consulté le 20 Aout 2016

This article was revised and proofread by Jennifer Leslie.

Todor Mitrovic was born in Belgrade, Serbia in 1972. He graduated from the Faculty of Fine Arts (FLU) University of Arts, Belgrade in 1997. He was awarded a Master of Arts Degree in 2006 and Doctor of Arts in 2015. The title of his PhD art project is Icon – Between the Imprint, the Picture and the Word.

Since 2009, Todor has been a member of the international “Eikona” art group (<http://eikona.org/>).

He has had eight solo exhibitions and exhibited with several international groups.

Todor is an active member of the Belgrade art scene and his secular art includes portraiture and abstraction. Although he has been painting icons since 1993, the themes of his exhibited work from 1999 until 2003 were abstract and secular as well. Through iconography, Todor’s intends to bridge the gap between church and contemporary art. The title of his Master’s thesis is *Iconography As Contemporary Painting* and through it icons have been recognised by academia as part of contemporary visual arts.

In 2002, Todor began teaching at the Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation in Belgrade (www.akademijaspc.edu.rs)

He has been an Associate Professor since 2007 teaching courses on icon painting at Bachelor and Master’s level and writing about church art. His research interests are art theory, art history (Byzantine) and international theology. Todor has published several articles, a book and participated in several international conferences about art and art theory.

Todor’s work was first shown in Russia at the Third Icon Painting Symposium in Saint Petersburg during 2010 . His work stood out: he refused to copy the prototype! Art critics and iconographers frequently discuss concepts such as copying, stylization and imitation that are tendencies among contemporary iconographers. The remarkable quality about Todor’s work apparent at the St Petersburg Symposium in 2010 was that he refused to stylize his work to imitate an historical period. Instead, found his own language without losing the image’s power of expression.

Tradition is apparent in his icons not as a set of rules, but as a living testimony to God in contemporary language. Although he has been dedicated to iconography since 2003, the connection between the artist and contemporary art has guided his research into iconography.

Todor’s images stand out from the fastidiously copied icons produced by the majority of contemporary iconographers. Todor’s work has power; it can be compared with catacomb frescoes that capture the essence of the early Christians’ reverence for the testimony of God.

His icons are informed by on-going research in theology and iconography and meditation about the current condition of icon painting. His work provides answers to several questions about Eastern Christian liturgical art, but nevertheless, at the forefront is his painting technique, which is similar to the medieval prototype.

Why did you reject the copying method, based on tracing, especially as it was used in Serbia when you started painting icons?

Important decisions in my artistic life usually occurred in the company of books – or, let’s call it theory. I was lucky at the time I began icon painting as some of the theoretical work of Father Stamatis Skliris had been published in Serbia. He is an unusual and inspirational Greek icon painter and I was influenced by his theoretical work, inspired by his theological education. In short, he applies the achievements of neopatristic theological synthesis to contemporary church arts and I realized the authentic approach to this kind of art has a theological and ecclesiastical dimension. Among the core ideas of neopatristic theological renewal, I’ll refer to the thought of Father Georges Florovsky who identified the goal of contemporary theology as not simply turning back to the fathers, but turning to the spirit of the fathers or to the mind of the fathers (*The Collected Works of Georges Florovsky, Volume 4*, Belmont, MA 1975, 15-22).

I’ll illustrate this concept: if somebody learns the writings of Saint Basil the Great by rote and recites them in a public place, does this person become a theologian? God save us from this! Even if such a hypothetical person understood St Basil’s writing, nobody would ask him to recite the texts. Why then is a similar thing expected of painters? The Medieval Church never asked painters to reproduce the work of great painters or epochs, but simply to reproduce the faces of saints, and events about the history of salvation. Style was never mentioned by Byzantine theology except in the domain of artistic invention. If it were otherwise, Medieval Art would have lacked stylistic development.

In the Middle Ages, artistic style would change radically in a few decades, and yet we observe unchanging style in the icons of the 20th and 21st centuries. It would seem apparent we have not understood the spirit of the fathers where church art is concerned. In my opinion, the same spirit of art we proudly use as our role model teaches us not to copy.

Of course, this statement is polysemic because we don’t know enough about the authentic spirit of Medieval Art, and the practice of copying is a contemporary and unrefined one, incompatible with Medieval aesthetics. In my opinion, church art, approached through its liturgical perspective, must be brought to life by people in actual time. This also means it must be brought to life in an actual cultural context – comparable with, but – at the same time – incomparable with, previously existing cultural contexts. We are invited to transform this actual cultural context however impossible it may seem. Imagine how impossible it seemed during late antiquity to change Roman culture with its demi-god emperors? Christians did exactly this due to faith, and God’s help. It is not expected of us to express the faith of people who once lived on the land we inhabit today, but instead – our own faith. We cannot go to church and say, “God have mercy on us because we are the descendants of pious people who lived here before us”. And this is an illustration of the way contemporary church art is conceptualized: since we do not have the talent, or do not understand what to do – or maybe we simply do not have enough faith – we can only more or less reproduce the art of our forefathers. This position is described as indicative of the modesty of artists, and expresses the highest possible respect to our great tradition. From my point of view, this position lacks humility and modesty and is irresponsible ecclesiastical and artistic behaviour. No matter how primitive and rudimentary our expression is, it has to be done from the heart, through the mind and body, otherwise we are avoiding the responsibility of being part of the Body of Christ. Such expression is part of our attempt to make the Body of Christ present, which is, when speaking about art, making it visible in a material and cultural context. This is why all we can give, all our talent, must be included in the process – otherwise we are denying our skill, burying talents to the ground (to use the Gospel parable), and at the same time doing little more than telling pleasant stories about the Middle Ages.

Is there such a phenomenon as the *contemporary icon*? If so, what are the elements informing it?

This is a serious question and one to which I cannot give a positive answer. We cannot accurately perceive a future point of view or analyze our epoch from a distance, but we have archaeological experience helping us understand our actions today. The problem is every icon painted today is contemporary. Problems arise when somebody thinks they are painting in the Medieval manner and that there aren’t differences between icons painted today, and those painted in the Middle Ages. Painting an icon the Medieval way today includes contemporary skills, devices and processes completely unknown to Medieval man.

Starting at the beginning, icons are (1) discovered, classified and categorized by art historians; then icons must be (2) cleaned, conserved and restored in order to be seen in their full beauty after which they must be (3) photographed and (4) published, in order to be available to the public. The public includes contemporary iconographers some of whom live in urban centres where those icons are (5) exhibited in a museum, enabling close observation, under good light conditions. If you want to make a *real Medieval* icon, most of those five, and possibly a few more procedures have to be fulfilled and I ask – *can anyone find anything Medieval in any of those procedural steps?* Producing a *Medieval* icon today is a high-tech and *contemporary* procedure, not only technologically, but also at a conceptual level.



Saint Paul

Let me give you an example. When Father Zenon changed his style, skipping centuries and painting icons in the 12th century manner, it was artistic behaviour *unimaginable* in the Middle Ages. For such a process you need the help of all five high-tech procedural steps mentioned previously, carefully orchestrated by an artist highly trained in art history and mimetic drawing/painting skills. Needed also is a public audience trained in the hyper-dynamic experiences of 20th century artistic exchange able to respond positively to dynamic aesthetic developments. These possibilities were not available to artists of the Middle Ages. So, from the beginning, we should be aware of our contemporaneity, and try not to live in the Middle Ages, because from an artistic and theological point of view this is irresponsible. The Middle Ages said much about art and spiritual life but artifacts and information from the time won't speak to us if we do not enter into the dialogue from our own position.

As with any dialogue, if you pretend you are somebody else – and especially if you believe you know everything the other side has to say – then forget about a dialogue. As with all great art, Medieval icons are full of sophisticated messages and we can speak with them every day, and (exactly because of this) it is almost an insult to treat such depth as a surface to be copied. Old icons are copied because we recognize their depth, but if there is the possibility to learn the language they speak (instead of transcribing visual text we do not understand) it is irresponsible *not* to explore such a possibility. Learning this language should be our starting point: only when we use this language in creative ways (and it's similar to the way a poet uses it while writing hymnography) can our icons become actual *theology in color*.

So finally, my answer to the initial question is: we cannot escape being *contemporary* in icon painting, but it is up to us to decide how to use our contemporary position. Are we going to use it as an artistic/technological process to hide our spiritual confusion, or are we going to use it as a way of an active Christian being in the world?



Saint Paul

How do you create a bridge between ecclesiastical and contemporary secular art in your work and why is it important?

For me the question of importance came before the question of ways of artistic execution. My opinion about the question of importance is radical: it is impossible to create authentic ecclesiastical art if we do not engage in a dialogue with contemporary art. It is not an artistic question, but a theological one. We could spend pages of paper on this question, but let's try to discuss the main points of the argument. The Gospels teach that God did not send his Son to suffer incarnation and death on the cross in order to save only the elect and perfect. However hard the notion may seem, the church is not trying to save herself but the whole world, so the Gospels must be available to anyone and everyone in any language. This is the reason not a single Gospel was written in Hebrew or Aramaic, though Christ Himself spoke these languages. The Gospel is good news for the world, not only for our small

community, however pious.

The same thing applies to painting: we don't paint icons only for ourselves, but for everyone, even for those who are not yet born. Moreover, on the pictorial level, the language of contemporary art shapes the way contemporary man thinks and is the only universally recognizable language we have, however imperfect. Parallels with spoken languages are not the only available criteria, of course, and I'm not suggesting we need to discuss every crazy idea emanating from the world of art, or apply it to icon painting – *God save me from this!* But there are many good and useful artistic inventions occurring before and after the Orthodox Church rediscovered its Medieval artistic heritage at the beginning of 20th century.

After all, can we be sure our artistic heritage would have been rediscovered if avant-garde movements from this century had not happened? An academic and conservative assessment of that period describes Byzantine and Russian Medieval icons as naïve but on one of his visits to Russia, Henri Matisse said, after seeing Ostroukhov's collection of icons: "... what clearness and display of great, strong feeling. Your young people have here, in their own home, far better models of art than abroad. French artists should come to study in Russia: Italy offers less in this field." [Alison Hilton, *Matisse in Moscow*, Art Journal, Vol. 29, No. 2 (Winter, 1969-1970), 167]. We must admit he was one of the few people destined to change the world of plastic arts and consequently, redefine our contemporary visual horizon. So, should we say: *Thank you Henri for helping us understand, but now go to Hell – we don't need you any more!* I suggest a different option: If we want to do something evangelical with our Church art, then we need to learn the language of Medieval art and the language of contemporary art. We need to identify the achievements from the second and use them to inform the first. This is the only way the renovation of Medieval art can become the authentic pictorial language of the church, and not some archaeological or museum project, produced for experts or the elite and overlaid with the pious aroma of Medievalism.

Finally, there is a simple liturgical argument about this subject: If our art has a liturgical dimension, it is necessary to bring elements of our own world to the church in order to save it, the world and also – ourselves. We don't need Medieval carriages, horses or costumes to come to the liturgy; we don't need Medieval varieties

of grapes and grain to produce wine and bread for the Eucharist. We don't need Medieval rhetoric to explain the Gospels to the people, and finally, we don't need to recite the homilies of Saint Basil by heart. We need the opposite: if we do not bring something of our own to the communion of Christians of all ages, then we are not wholly taking part in the Sacrament. We are not actors here – but a complete and complicated people with bodies, souls, minds, knowledge and experience. If there is nothing of our visual world here, then part of us is missing. The experience is inauthentic – inside the church/liturgy we live one life complete with Medieval elements and outside – there are other realities. We do not need elements from the Middle Ages in our churches and icons but we are reluctant to sever continuity with this great epoch of church life and faith. And, such continuity will not be achieved through imitation, but through understanding the spirit of our Medieval heritage. We must bring our knowledge and dilemmas to the purifying fire of liturgical and ascetic experience, thereby making this heritage alive in ourselves and in the world God has brought into existence.

We know iconography has changed with church history, how do you think it will continue to evolve?

This is a profound question. Theologically speaking, it is easier to explain what God *is not* than to imagine what He *is*. The apophatic answer to your question is simply this – if icon painting is a creative and personal process, then it is impossible to think about the future in positive or positivistic terms. From such a position it is easier to understand why contemporary icon painting is stubbornly resistant to change: some of us are happy being told what we do is good, that the future holds few surprises or disappointments and we can remain ignorant of our mistakes. On the other hand, the unpredictable nature of artistic endeavor is a problem whenever we try to conceptualize it. Personally speaking, I am more concerned with what should *not* be done than with positive statements. I don't think we can achieve the stylistic unity possible in Byzantine times, but I don't think we should strive for this. Immediate stylistic recognition of icons and frescoes throughout the Byzantine Empire was an element defining its Christian and imperial cultural identity. I will insist at every step of our discussion that the differences between Medieval and contemporary culture have to be taken seriously if we want to be sincere about church art and church life in general. Christian culture today has a different basis for preaching the Gospel and is under no obligation to rely on centralized imperial power networks. Maybe a stylistic lack of unity would be the way to express – through the plastic arts – the openness of the Orthodox Church to all people from every corner of our confused world. I don't know if this proposal would work, but the question of stylistic unity needs to be discussed.

I'm more convinced when it comes to my next proposition: church art should carefully rethink the function of complicated narrative cycles included in icons and especially, on the walls of churches because we are literate and inundated with a variety of narratives every second of our existence. Especially persuasive are the forms of mobile visual narration – in films and video games. Trying to narrate the sequence of events through static pictures to a literate audience misses the point of the medium. If we put icons in competition with films and video games, we miss the point. Church art – in my opinion – should strive to offer something different: the simple and solemn, static picture/vision radiating with inner power. The simple and static picture/vision full of layers – on a pictorial and theological level – can be *watched* for hours. The simple and static picture/vision capturing the eye of the beholder, body and soul, mind and heart, with such strength the person would not want to leave. And finally, the simple, static and solemn picture/vision is so different from the informational melting-pot rumbling around beholders every single moment of their lives, they will be convinced they have entered a world transformed by God's grace and love. Icons must be great art not because somebody wants to be greater than somebody else, but because only great art can express so many messages in one single picture/vision. I'm not convinced any of us have the potential to realize such a picture/vision, even partially, but I'm convinced it is worth striving for, and I believe miracles happen – even today.

Your PhD research includes chapters about Medieval concepts which the contemporary renewal of church art has not taken into consideration, or has interpreted inaccurately. Would you describe some of these concepts?

Although my PhD thesis was concerned with contemporary icon painting, it changed direction to include research on Medieval art. Through previous research into theory and practice, I realized we do not know enough about this subject. We know a lot about the Middle Ages, but our knowledge is insufficient when it

comes to making decisions about contemporary church art. It is insufficient because it does not help us produce art that is *not* a copy – our art must be recognizable as an authentic scion of great Medieval art.

Contemporary art historians have contributed much to increase understanding about the function of icons in the Medieval context and once we understand the reasons for those artistic decisions, we will be able to make our own decisions. More importantly, we will be able to define which Medieval artistic conventions are applicable today, and those irrelevant to a contemporary context.

I don't know if much of my doctoral research on this matter is useful, but some aspects of Medieval art are clearer now, at least for me. For example, the kissing of icons was not a regular part of liturgical practice during the first millennium of Christianity. On the other hand, ritual kissing between laity in the nave and between clerics in altar during the Eucharistic kiss of peace was usual. However, by the end of millennium the kiss of peace ceased to be given in the nave and was restricted to the altar as it is today creating distance between those two liturgical spaces. The clergy was responsible for this development, arguably resulting in distancing laity from tactile participation in the liturgy.

On the other hand, in the 12th Century, wall decorations became accessible to laity, as paintings were included in lower areas previously covered by marble and icons were placed in important locations, around the altar screen. Interestingly, during this period the ritual kissing of icons officially entered liturgical practice and moreover, it seems icons were used to *close* the gap created between the nave and the altar.

The late Medieval Church preferred visual to tactile communication between those segregated spaces. The visual separation of the altar from the nave through enclosing the sanctuary with a barrier represents the conclusion of that process. The icon became recognized as reparation for increased liturgical segregation. From such cognitive heights, late Byzantine art was invited to comment upon and explain the liturgy, and to represent previously invisible aspects of the Eucharist – the Transubstantiation of the Body of Christ – described as *Melismos* – in iconographic terms.

Through this context, the relationship between the human body and icons acquired a special kind of dynamic. The way icons were depicted influenced human behaviour especially in relationship to the human body, and, in return, human behaviour and human physicality influenced forms of artistic expression. To elaborate on my conclusions, we would need more time and space than this interview permits. Moreover, I have not researched the ways those conclusions could be interpreted by contemporary church art, as something has to be left for the future.

Only one interpretational direction seems apparent to me at the moment: the problems icons were expected to respond to in the Middle Ages may not be compatible with those of concern to contemporary church life.

What is the most important dimension of the icon? What tasks do you set yourself when you paint an icon?

The first responsibility is to give our best every time. Every time we paint, we must bring everything we know – our energy, creativity and experience – to the painting surface. It is our Christian duty. The second responsibility is included in question 6: *It is not possible to create ecclesiastical art if we do not engage in a dialogue with contemporary art.*

At this point I need to emphasize the ways in which this should be done. I won't discuss the ways I have been trying to do this, because it is impossible to describe in positivistic terms. Moreover, no one can be (or should be) confident they have produced the best possible outcome to this challenge. As far as I am concerned, finding ways to resolve this challenge is one of the most important responsibilities of icon painting today.

Artists need to find the most appropriate way to bring the tradition of iconography to the contemporary aesthetic context. Not everything from contemporary art can find a place in the icon, but, on the other hand, not every artistic convention from the Middle Ages is necessary for contemporary ecclesiastical life. The demarcation and the dialogue between the icon and contemporary culture cannot happen in theory and,

consequently, does not belong to the doctrinal aspect of church life. Instead, it represents the most important task of the icon painter.

My opinion is that the only way to find ecclesiastical balance in this cultural-theological dialogue is to let artists explore both aspects. We can't make theoretical decisions; they must be substantive pictorial proposals. If we want reasoned proposals, artists should be equipped with theological knowledge, liturgical and ascetic experience, and an education in the arts and history. The church should encourage this.

This brings us to the beginning of my answer, where I said that we must work hard and give our best. The third important responsibility is to be critical about our work. I am trying, as much as possible, to be a neutral beholder, while painting. This means during the artistic process I'm trying to judge my work as if done by somebody else. This is the only way to use all the equipment I have already mentioned for the realization of the second important responsibility. There are other responsibilities that could be categorized as important, but let's stay with these.

If we take the first responsibility seriously, then everything becomes important – every brushstroke becomes the reason for making crucial decisions. This is exactly the way it should be, but trying to conceptualize it is not the way to conclude our discussion.

What is the most interesting and most difficult ?

The most interesting is discovering new artistic solutions. The most magnificent moment is when something new happens unexpectedly, and you realize your role is to recognize this new quality and leave it there.

In such a moment you are happy like a little kid discovering the beauty of the world, without the dust and grime that will cover it during the years of growing up. This creative relationship with life is something artists can bring to the church and, in my opinion, it has a deep theological dimension. It is not a coincidence that only three holy fathers have the title *Theologian* in their names – Saint John the Evangelist, Saint Gregory and Saint Simeon. They were authentic poets in the theological context of their time. There is a mystical connection between theology and the arts that, in my opinion, can't be explained through reason.

And about the difficulties: From my point of view, the most challenging experience occurs during the painting process, when you start believing you don't know anything, and all your experience is worthless. If you work hard and paint authentically such a crisis happens frequently – with almost every icon. I tell students, when they have a crisis, that it is normal, not pleasant, but important and a good experience. If you don't survive the critical moments while painting an icon, then you should be suspicious about your position. It is easy to flatter ourselves and try to avoid a crisis and criticism – and, of course, painfully human.

How does contemporary technology influence icon painting?

I think we have answered part of this question. However I would like to make a positive statement about the contribution of contemporary technology in church art – that is, the expansive palette of contemporary pigments. Chemistry has enabled us to investigate the material world with depth and our existence in the world has acquired a new coloristic dimension. We need to explore this new dimension with caution and incorporate new colors gradually into our icons. Otherwise, our results may seem naïve, leading us to conclude that technology brings nothing good to Ecclesiastical art. In my opinion, Russian artists use the contemporary palette in a more subtle way compared with the examples from Serbian and Greek Church art.

However, to avoid using this treasure is not a wise decision. Gold and precious stones are incomparable with rich and sophisticated color combinations that bring radiance and splendor to icons. From a technological and artistic point of view this radiance is a product of the human spirit. In my opinion, human radiance is a better symbolic and aesthetic vehicle for making our churches Heaven on Earth than the glittering of actual gold and jewels. In closing, as far as I understand the spirit of Medieval art, I think the Byzantine masters would enjoy using our contemporary pigment palette.

I believe there is a consciously generated philosophical and visual system in whatever an artist does. As master, the artist can explain every movement of the brush but how does he or she find solutions to problems?

Although I'd like to bring *everything* to a conscious level, I admit this is not possible. The passion for thinking and reasoning can be dangerous and irrational as is every passion. My experience suggests there is a borderline – not always clear and recognizable – that appears whenever I think about visual form. The borderline is where discursive thinking stops, leaving a space for another kind of thinking – one without words – thinking in colors, shapes and lines.

This is a place where experience of abstract art helps a lot and (in my opinion) it is the intersection between icon painting and contemporary art. I cannot say much about this or provide a methodological description of my experience because it occurs in the realm of pictorial language. While arising in a non-discursive area, elements of this language – at the same time – produce faces, figures and scenes, returning us to the pictorial level informed by theory (theology, history, philosophy, etcetera).

In terms of artistic method, I focus on the border between concepts and pictorial language that determine the raw material of artistic expression. Without the theological and historical dimensions, the *beauty* of the raw material cannot *become* the icon and, conversely, concepts without pictorial material lack artistic elements and produce soulless images.

Lacking this human material that can give life to the forms, icons remain pure *platonian forms* that we call *ideas* – without personal identity. In simple terms – the artist, through artistic endeavour, brings to the painting surface something of his life and experience, in order for the icon to come alive. We could rationalize this aspect of iconography by calling it personal sacrifice, but (whatever the description we use) I believe it is necessary to have authentic church art. I think for the iconographer it is important to be mindful of the borderline where conceptual and pictorial ways of thinking coexist. We must take care the two dimensions do not separate or collide as we need them together – in an unconfused and indivisible unity.

What do you think about the beholders, who will pray with your icons?

When I paint a commissioned icon, I think a lot about the commissioner, about their attitudes towards church and art, personality, taste, and a lot more. I try to construct an artistic dialogue between their position and my own, sometimes through discussion. I have to admit I'm not always satisfied with the results of this methodology and I prefer painting without commission. That is, painting icons that are exhibited and incidentally discovered by somebody who loves to pray in front of them.

I'm happy if this occurs because it brings freedom to artistic endeavour. On the other hand, I am not convinced this is the best possible method of communication between the artist and beholder, though it is helpful in what I am trying to achieve. I admit such a concept contains a bit of *paying back a debt* to the world of contemporary painting. With abstract painting, for example, I was not thinking of a specific but ideal beholder – usually from the future – who would understand every brushstroke I had ever made. I don't know if there is primitive messianic reflection behind this notion or if it implies idealism incompatible with the Christian artist. The truth is, today I think about such problems in different terms. The act of painting an icon should not be primarily understood as communication between the artist and the commissioner – irrespective of how important and educated both people are. Both painter and commissioner (especially when we discuss an official commission that will become part of liturgical life) are not doing this for themselves but act as a personal prism through which ecclesiastical experience can be expressed in the artistic realm.

However important and learned the context, the icon is not a private artistic dialogue. The entire church should speak through these pictures, together with our forefathers and forerunners. If producing and using the icon is generated by someone's private communicational needs, then why would they need to include the experience of the Middle Ages, for example? Maybe I should not speak about the *ideal beholder*, but instead the *communal* (*соборный*) *beholder*, who is (throughout the liturgical experience of the church) able to behold what we paint from the past, the present and the future.

The way to reflect on the popular argument concerning the aesthetics of the contemporary icon reads like this: *If I can't pray in front of it then it is not an icon*. But what does that say about historic records showing us Byzantine prelates could not pray in front of Proto-Renaissance paintings on their visits to Western Europe? Should we now, after rediscovering our Medieval Byzantine heritage, destroy every icon painted in a realistic manner throughout our churches? Luckily, it is not as easy as this, and private concerns are not (or shouldn't be) the only motivation behind decisions in church life.

What is your attitude to the following statement: Iconography is a collegial (*sobornost*) creative act?

The answer to this question runs through the previous one. I'd like to emphasize the *concept of community* (*соборное начало*) as one of the most important aspects of authorship in church art. The way we apply this concept in artistic practice is frequently misleading. It is responsible for misunderstandings about this important spiritual aspect of church art: *icons can't have several authors*. Icons must not be painted on a production line, as often happens today. They cannot be treated as an industrial item – because the icon is *theology in colour*. Iconographers refrain from putting their signature on icons due to piety and modesty – not because icons do not have authors!

The icon includes the concept of personal responsibility because it emerges from the ecclesiastical dimension. Communitarian and personal principles are inseparable in the Church. Our Christian *common deed* is personal. In liturgy this means the bishop/priest is an actual person standing in front of the community in the place of Christ expressing unity through prayer directed personally to God the Father. In art it means the communion is expressing itself – its own *concept of community* – through an actual person – the painter/author. There isn't an impersonal way to express the *concept of community* in Christian life, and if there was, I believe we would have anarchy or a kind of hippy communitarianism in church and in art. If it happens that a project is too big for one painter to execute then a company of painters must have a protomaster who makes the important artistic decisions and is responsible for the final result. The concept of personal responsibility is at the centre of the Christian concept of community and consequently, intrinsic to the life of Christian art.

How seriously is the icon regarded in the Serbian Church?

The answer to this question is easier as I am able to compare my experience of different local Orthodox Churches and regions through having been in these places and from discussion with friends and colleagues.

My answer would be in short: icons are not taken as seriously in Serbia as they are in Russia, Romania and Greece. Serbia is a small country, exhausted from wars and economic crises, so there isn't much enthusiasm for large-scale cultural projects such as Church painting. Everybody in the Church establishment would say icons are important for our Orthodox identity, but when it comes to painting, the *criteria* that decides who will get commissions are low price and fast execution. Like McDonald's – cheap and fast. I would call this *between-two-wars mentality*: better anything than nothing, and better now than in the future (which usually means never). This position has a positive aspect that I recognize and could exploit: art doesn't have – let's be frank – much influence on the life of the Church and wider community. Research implies art does not have the same influence it once had with the public and whilst this gives rise to a kind of freedom it also leaves you with a feeling of loneliness in your endeavours.

This is the reason I believe my work is better understood in Russia, Romania or Greece. It is not the question of love between us (although this would also be okay), but in those places, people respond more to artistic endeavour – and the response can be either positive or negative. Of course, there are open-minded people here who care for art, artwork and artistic endeavour, while others wait, eager to denounce you as a heretic if you do something that does not meet their code of good behaviour. But, whatever position they take, the ramifications of their reactions are not serious and as such lack the capacity to influence artistic decisions. Of course, such a position has its bad side, which doesn't need to be discussed here. And as I've already said, I'm trying to exploit the positive aspects of this situation.

Revised and proofread by Jennifer Leslie.
(www.esl-academic-editor.com)

Annexe V

Un article sur Grigore Popescu Blog de l'orthodoxologie

http://orthodoxologie.blogspot.fr/2015/05/les-nouveaux-maitres-iconographes_50.html

Les nouveaux maîtres iconographes roumains: ICONOGRAPHIE INNOVATRICE DANS LA MATRICE DE LA TRADITION (4)

II. Certains iconographes et leur travail

Il est le plus ancien parmi les peintres de l'Eglise roumaine et possède la plus grande œuvre artistique. Bien que les jeunes peintres n'aient pas été ses apprentis directs, ils ont tous été inspirés par son attitude libre à explorer un certain thème et par sa connaissance de composer avec originalité une icône, une scène ou un mur entier. Popescu est novateur en termes de couleur, de forme et de composition, il est inspiré par l'iconographie classique roumaine, qu'il stylise travers l'amincissement, l'ondulation ou l'allongement des formes anatomiques du corps humain, parfois à sa manière. Il innove également en termes de style chromatique en utilisant une palette chaude et pittoresque inspirée par l'art ancien roumain populaire qu'il connaît en profondeur.



Gregore Popescu, Le mur oriental du sanctuaire



Gregore Popescu, le Christ en gloire, Porche

Popescu est aussi le créateur d'un nouveau cycle iconographique: dans le porche de la nouvelle église du monastère de Lainici (sud-ouest de la Roumanie), il a composé une «chronique de l'Hésychasme roumain» peint dans lequel une place centrale est consacrée à l'histoire de la Philocalie. Ce récit peint comprend les Pères Cappadociens avec leur Philocalie, saint Nicodème de l'Athos avec son recueil imprimé à Venise, saint Païssy Vélitchkovsky et les scriptoria monastiques médiévaux, et il se termine par la traduction en roumain du célèbre livre dans la collection en douze volumes réalisée par le Père Dumitru Stăniloae.



Gregore Popescu, Scènes de la vie de saint Païssy Vélitchkovsky, Cycle de la Philocalie