

L'iconostase et l'espace sacré dans l'église russe aux XIV^e et XV^e siècles : d'où provient le développement en hauteur de cette iconostase ?

Catherine Bortoli-Doucet

Article : in Michel Kaplan (dir.), Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident- © Éditions de la Sorbonne, 2001, p. 43-60

<https://books.openedition.org/psorbonne/2175?lang=fr#tocfrom2n8>

TEXTE INTÉGRAL

1Dans la chrétienté orientale, l'église est divisée en deux parties par un muret ou une cloison qui sépare la partie du chœur réservée au clergé, le sanctuaire, de la partie occupée par les fidèles. Le matériau, la forme, la hauteur, la décoration mais aussi le nom donné à cette cloison ont beaucoup varié depuis les débuts de la chrétienté jusqu'à nos jours, selon l'époque de sa fabrication et selon sa provenance géographique.

2En Russie, cette séparation généralement appelée « iconostase¹ » a connu un développement particulier. L'origine de l'iconostase russe est byzantine. Or, à Byzance, cette cloison reste relativement basse. En Russie, au contraire, dès la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, l'iconostase grandit pour devenir un véritable mur recouvert d'icônes.

3Comment expliquer l'apparition puis la généralisation de l'iconostase haute en Russie ? Nous présenterons ici quelques hypothèses pour tenter de répondre à cette question, tout en restant consciente de l'étendue des recherches que mériterait ce thème d'étude², en prenant notamment en compte les données archéologiques qui ne cessent de surgir du sol russe³.

I. DU CHANCEL À L'ICONOSTASE HAUTE

Du chancel au templon

4Les origines de la clôture du sanctuaire remontent à l'Antiquité. Aussi bien à Rome qu'à Athènes, l'endroit où se tenaient les orateurs, les magistrats, les juges, les scribes était défendu contre l'envahissement du public par une barrière appelée chancel⁴. On conserve le chancel avec la même fonction dans les monuments chrétiens. Il acquiert alors une signification supplémentaire : tenir à l'écart tous ceux qui, n'appartenant pas au clergé, n'avaient pas qualité pour pénétrer dans l'enceinte réservée du sanctuaire⁵.

5Le chancel était en bois**6** ou en pierre**7**. Des portillons d'accès, fermés par des vantaux (en général métalliques) ou par des chaînes, permettaient au clergé d'entrer dans le sanctuaire**8**. Le chancel était souvent constitué de grandes plaques pleines ou ajourées. Son décor était ornemental, principalement géométrique. On observait également des feuillages, quelquefois des animaux et, plus rarement, des représentations figurées. L'emplacement de cette clôture variait : on la trouvait à la corde de l'abside, surtout quand celle-ci était surélevée. Elle pouvait aussi être éloignée de l'abside et séparée d'elle quand l'autel était au milieu de la nef centrale. Il arrivait alors qu'un couloir, protégé par des barrières, assurât la liaison.

6En même temps que ces barrières basses, il existait dans les églises paléochrétiennes des structures plus hautes : la barrière basse était alors surmontée de colonnes qui portaient une architrave, également appelée « épistyle »**9**. Ce type de clôture du chœur est appelé, selon les auteurs, soit chancel, soit *templon***10**.

7Pour comprendre l'évolution que connaîtra par la suite en Russie ce qui deviendra un mur d'icônes, l'étude de l'iconographie sur les *templa* byzantins nous paraît particulièrement révélatrice.

8Nous savons que l'iconographie est apparue très tôt sur la clôture du sanctuaire. À ce sujet, l'étude entreprise par M. Chatzidakis sur l'histoire du *templon* et de son iconographie reste jusqu'à ce jour, la plus complète**11**. L'auteur présente dans son article l'évolution chronologique des décors retrouvés sur les clôtures de sanctuaire byzantines.

9À l'époque paléochrétienne, les images sont incorporées dans les éléments constitutifs du chancel ou du *templon*, c'est-à-dire qu'elles sont exécutées dans la même matière que le corps de la clôture. Si, par exemple, celle-ci est en marbre, les images sont sculptées dans le marbre**12**. Après l'iconoclasme, aux IX^e et X^e siècles, les traditions paléochrétiennes se prolongent. Les architraves sont elles aussi décorées**13**.

10C'est au X^e siècle qu'apparaissent des icônes monumentales des deux côtés du *templon* (et non pas directement sur celui-ci), soit sur les faces occidentales des piliers qui délimitent le chœur par rapport à la prothèse et au *diakonikon* soit, quand ces piliers n'existent pas, sur les murs qui flanquent la clôture du sanctuaire. Il semblerait que les thèmes les plus fréquemment représentés sur ces icônes aient été le Christ et la Mère de Dieu**14**. Ils pouvaient néanmoins varier : par exemple, à Sainte-Sophie d'Ohrid (XI^e siècle), on trouve deux images différentes de la Mère de Dieu ; ou encore à Nerezi (1164), le Christ et Pantéléimon, saint patron de l'église.

11En ce qui concerne les icônes mobiles (dont la provenance est, par définition, toujours très difficile à déterminer), elles apparaissent sur l'architrave, elles aussi, dès le x^e siècle comme le prouvent quelques rares témoignages¹⁵. Dans la majorité des cas, les icônes de l'architrave étaient peintes sur une seule planche de bois dont la longueur dépendait du nombre de représentations qui y figuraient¹⁶. Un des premiers thèmes traités sur ces icônes d'entablement est celui de la *Déisis* qui restera toujours le plus fréquent¹⁷. De part et d'autre de ce groupe central, des variantes apparaissent : les archanges Gabriel et Michel peuvent être suivis des douze apôtres et d'autres saints¹⁸.

12Au XI^e siècle, une nouveauté fondamentale apparaît dans le décor de la clôture du chœur : les icônes dans l'entrecolonnement du *templon*¹⁹. Selon Léon d'Ostie, dans le *templon* que l'abbé Desiderius avait fait venir de Constantinople au Mont Cassin entre 1058 et 1086, pendaient en dessous de l'architrave cinq icônes²⁰. On ne sait s'il y avait à cette époque un programme fixe pour ces icônes. Par la suite, celles du Christ et de la Mère de Dieu seront les plus fréquentes à cet emplacement.

13Cependant l'usage des icônes d'entrecolonnement ne devait pas être généralisé dès le XII^e siècle, car on remarque également dans les textes de cette époque l'existence de rideaux suspendus sur le *templon*. Ce thème semblait même d'actualité dans les discussions des hiérarques constantinopolitains et des théologiens du milieu du XI^e siècle. Dans une de ses lettres, Nicéas Stétathos (1005-1090), *chartophylax* et syncelle de Sainte-Sophie de Constantinople, théologien célèbre et moine du Stoudios, parle d'une pratique rare, constatée dans quelques monastères et qui consiste à fermer l'autel pendant les mystères, de manière à ce qu'on ne voie plus les prêtres de l'extérieur. Il fait référence au patriarche de Constantinople Eustathe (1019-1025) qui célèbre la liturgie de cette manière. Cette fermeture totale de l'autel aux regards des fidèles se justifie théologiquement, selon l'auteur, car seuls les membres du clergé sont dignes de voir le mystère²¹.

14Ainsi, la fermeture de la barrière de l'autel n'eut pas le caractère d'une règle canonique et ne fut pas obligatoire pendant une longue période, jusqu'au XV^e siècle. Cette pratique se répandit néanmoins dès le XI^e siècle, soutenue par le milieu monastique.

L'iconostase

15On peut employer le terme d'iconostase lorsque la clôture du chœur se remplit d'icônes dans le cadre d'un programme connu²². Il est difficile d'identifier les icônes des *templa* les plus anciens. Les icônes datant des XI^e et XII^e siècles ne font pas défaut, mais elles ne possèdent aucune caractéristique indiquant leur emplacement dans l'église. Les témoignages que nous possédons sur les *templa* jusqu'au XI^e siècle

sont principalement écrits. C'est au XII^e siècle qu'apparaissent des témoignages matériels, notamment en ce qui concerne les icônes d'entrecolonnement²³.

16À cette même époque, surgit une nouvelle rangée d'icônes sur la clôture du chœur, en dessous ou au-dessus de l'architrave. Cette rangée est composée de scènes peintes sous une série d'arcades en relief où figurent le *Dodécaorton*, la *Déisis*, les épisodes de la vie d'un saint ou de la Mère de Dieu²⁴.

17Ainsi, dès le XII^e siècle, le *templon* commence à évoluer vers une sorte de mur couvert d'icônes. Il ne faut pas néanmoins émettre de généralisation trop hâtive. Si les principaux éléments décoratifs du *templon* (portes royales, icônes d'entrecolonnement, icônes sur les piliers, sous ou sur l'architrave) existent dès cette époque, cela ne signifie pas qu'ils soient tous présents simultanément sur la même clôture du chœur, et encore moins qu'on en découvre dans toutes les églises. Pendant toute la période médio-byzantine, même au XIV^e siècle, le *templon* est resté assez ouvert. Le point de concentration du programme iconographique était l'épistyle, tandis que l'espace entre les colonnes n'était pas systématiquement fermé par des icônes. C'était le cas dans la capitale, mais aussi dans sa périphérie. On observe des exceptions dans quelques églises provinciales secondaires où, au contraire de la capitale, se trouvaient de véritables murs. L'iconostase, à Byzance, n'est donc pas un phénomène courant avant le XIV^e siècle²⁵.

L'iconostase en Russie

18Qu'en est-il de la clôture du chœur en Russie ? En se convertissant à la chrétienté byzantine à la fin du X^e siècle, la Russie a, naturellement, emprunté le type de séparation existant à cette époque à Byzance. C'est-à-dire une barrière surmontée de colonnes et d'une architrave avec des icônes sur les piliers, puis sur l'épistyle et dans les entrecolonnements. Cet héritage venu de Byzance est passé par le Mont Athos et les Balkans pour atteindre la terre russe²⁶.

19La clôture du sanctuaire prend des noms très variés d'une source à l'autre. On parle soit de « *peregrodka* », ce qui exprime l'idée d'une cloison divisant deux espaces ; soit de « *ograda* » qui désigne plutôt une enceinte, une clôture ; ou encore de « *zagrada* » qui signifie barrière, écran. On trouve souvent également le terme de « *Déisis* » désignant ce que les Grecs appelaient « *templon* ». Le mot « iconostase » semble apparaître très tardivement, pas avant le XVIII^e siècle selon E. Golubinski²⁷.

20À quoi ressemblaient les clôtures de chœur en Russie ? Les plus anciennes présentaient la forme et le décor byzantins²⁸. À côté de clôtures en pierre identiques aux byzantines, il y en avait en bois, comme à Sainte-Sophie de Novgorod²⁹. Dès la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e, elles deviennent majoritairement en bois.

21 Que savons-nous des icônes qui les décoraient ? Peu de choses, car elles ont été pour la plupart détruites ou dispersées. Nos connaissances se fondent donc sur quelques rares exemples matériels et sur des sources écrites.

22 Que représentaient ces icônes ? La *Déisis* est déjà un thème iconographique bien connu et fréquemment représenté dans la Russie kiévienne. Nous en avons un exemple à Sainte-Sophie de Kiev qui date de 1043-1046 et où, au-dessus de l'arc triomphal, figure une *Déisis* en mosaïque³⁰. La Galerie Trétiakov conserve deux icônes où l'on peut voir une *Déisis*³¹. La première représente le Christ flanqué de deux archanges ; elle date de la moitié ou de la fin du XII^e siècle et provient soit de Novgorod soit de Vladimir. La seconde, où l'on voit le Christ, la Mère de Dieu et saint Jean Baptiste, est datée de la fin du XII^e siècle ou du début du XIII^e siècle et provient de la région de Vladimir et Souzda. On considère généralement qu'elles appartiennent chacune à une barrière de chœur³². Au Musée Russe de Saint-Pétersbourg, la célèbre icône de l'ange aux cheveux d'or provient probablement, elle aussi, d'une rangée de la *Déisis* sur une iconostase³³.

23 Plusieurs textes russes anciens font référence à l'icône de la *Déisis*. Dans le *Paterik des Grottes* (premier tiers du XIII^e siècle), par exemple, on apprend qu'un croyant qui s'était construit une église privée, commanda au saint iconographe Alympios cinq grandes icônes de la *Déisis* (c'est-à-dire cinq icônes séparées d'une *Déisis*)³⁴.

24 Dès le XII^e siècle, la rangée des fêtes est certifiée sur l'iconostase russe. L'inventaire du monastère russe du Mont Athos, le monastère Saint-Pantéléimon (1143), mentionne que « le *templon* de la sainte église avait une décoration sculptée dorée et les fêtes du Seigneur³⁵ ».

25 En ce qui concerne l'entrecolonnement, un certain nombre d'icônes peuvent avoir été peintes dans le but d'y prendre place. Par exemple, l'icône représentant saint Georges en pied et provenant de la cathédrale Saint-Georges au monastère Yourev (construit entre 1130 et 1140), près de Novgorod, a pratiquement les mêmes dimensions (230 x 142) que l'icône de l'Annonciation d'Oustioug de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle (229 x 144)³⁶. On a émis l'hypothèse selon laquelle toutes deux constituaient une paire dans la rangée locale de l'iconostase³⁷. Le *Paterik des Grottes* offre un autre témoignage intéressant. Dans le *Slovo 3*, qui est un texte du XII^e siècle, on peut lire la description de la fondation de l'église de la Dormition dans la Laure de Kiev, où il est fait référence à une icône de la Mère de Dieu mise « à côté des portes royales³⁸ ».

26 Ainsi, il semblerait que de la fin du X^e siècle au début du XI^e, la clôture du sanctuaire connaisse une période de transplantation des traditions byzantines et d'adaptation aux conditions locales. Dès les XII^e XIII^e siècles, la construction byzantine trouve une

nouvelle vie dans le contexte russe, avant que ne soient introduites des innovations radicalement différentes.

27 Dans ses travaux récents, l'archéologue russe T. Čukova avance l'hypothèse selon laquelle, dès le XII^e siècle, les iconostases étaient hautes en Russie et portaient déjà des icônes. Elle fonde cette supposition sur l'exemple de l'église du Sauveur à Neredica, où la clôture était haute de cinq mètres, alors que l'église n'avait que dix-huit mètres sous la coupole. Il ne faudrait donc pas voir une coupure radicale entre la période pré-mongole et le XIV^e siècle³⁹.

28 On considère cependant en général que c'est bien le XIV^e siècle qui marque une nouvelle étape dans le développement de l'iconostase russe. Ce développement n'a pas eu lieu, bien sûr, simultanément dans toutes les églises, et les anciens écrans ont continué d'exister⁴⁰. Néanmoins, à partir de ce moment, des nouveautés importantes sont introduites.

29 Une des principales caractéristiques de la clôture russe est le nombre important des rangées d'icônes qui se superposent, au point de constituer un mur d'icônes qui, dans les églises d'une hauteur modeste, pouvait atteindre le plafond. Ainsi, au xv^e siècle, sont ajoutées à la rangée locale, et à celles de la *Désisis* et des fêtes, les rangées dites « des patriarches et des prophètes ». Plus tardivement, au xvii^e siècle, apparaît la rangée des séraphins et des chérubins. Au sommet de l'iconostase, la croix habituelle est remplacée par une icône du « Christ non faite de main d'homme » ou par le Seigneur Sabaoth. Après le Concile de Moscou (1666-1667) où l'image de Dieu le Père a été interdite, le sommet de l'iconostase est décoré d'une Crucifixion, à laquelle s'ajoutent parfois la Mère de Dieu et Jean l'Évangéliste, debout devant la croix. Une autre rangée supérieure est consacrée exclusivement aux scènes de la Passion⁴¹. Enfin, une dernière rangée, observée uniquement dans les églises particulièrement riches, dépeint les souffrances des apôtres⁴².

30 Une autre innovation proprement russe est le changement de disposition des rangées. Alors que, sur les iconostases byzantines, la *Désisis* se plaçait au-dessus de la rangée des fêtes, en Russie, elle est au-dessous.

31 Autre changement fondamental : les dimensions. La hauteur de l'iconostase augmente non seulement par l'ajout de rangées l'une au-dessus de l'autre, mais aussi par la taille de chacune des rangées elles-mêmes, et donc de leurs icônes. Par exemple, l'iconostase de la cathédrale de l'Annonciation à Moscou, peinte en 1405, est composée d'icônes de plus de deux mètres de hauteur et d'un mètre de largeur⁴³.

32 A quoi sont dus ces changements importants dans la forme et l'iconographie de l'iconostase russe ?

II. LA HAUTEUR DE L'ICONOSTASE EN RUSSIE : DES RAISONS HISTORIQUES

La signification de cet écran

33Afin de pouvoir exposer les raisons pour lesquelles l'iconostase s'est élevée, il nous faut d'abord rappeler brièvement la signification de cet écran, depuis son origine.

34Les liturgistes offrent une explication convaincante sur l'origine de cette barrière. Le lien a été prouvé entre le culte chrétien et la tradition judaïque⁴⁴. De même que l'Ancien Testament est la préparation au Nouveau Testament, l'église est la continuation de la synagogue et du Temple. Or, l'existence d'une tenture pour séparer la partie sacrée remonte à l'Ancien Testament. Selon le *Livre des Rois*, l'accès au Saint des Saints du Temple de Jérusalem construit par Salomon était fermé par des vantaux de bois⁴⁵. L'auteur des *Chroniques* quant à lui fait état d'une tenture de pourpre brodée de chérubins, en référence au voile du sanctuaire du désert⁴⁶. Lors de la reconstruction du Temple par Hérode, on sait qu'entre le Saint et le Saint des Saints, un double rideau, tissé de quatre couleurs, cachait le lieu le plus sacré. C'est le voile qui se déchira à l'heure de la mort de Jésus⁴⁷.

35Dans le Nouveau Testament, saint Paul souligne à deux reprises le lien entre le voile du Temple de l'Ancien Testament et la tenture fermant le Saint des Saints du Nouveau Testament. L'épître aux Hébreux compare au Saint des Saints « par-delà le rideau » le ciel où est entré Jésus après son Ascension (*Hébreux* 6, 19-30). Un peu plus loin, il compare la chair du Christ à un voile (*Hébreux* 10, 20) : « Par cette voie qu'il a inaugurée pour nous, récente et vivante, à travers le voile - c'est-à-dire sa chair. »

36Il est tout à fait plausible que le rideau soit l'ancêtre de l'iconostase. Les églises préchalcédoniennes arménienne, copte et éthiopienne en témoignent encore aujourd'hui par leur rideau situé à la place de l'iconostase⁴⁸.

37Ainsi, depuis l'Ancien Testament, la signification de cette tenture (ou d'un écran) est de mettre à part ce qui est consacré. Elle marque la limite entre deux mondes : l'extratemporel et le temporel⁴⁹.

38En même temps, il ne s'agit pas seulement de séparer le clergé des fidèles, mais aussi de révéler le lien qui unit le sanctuaire à la nef. Saint Maxime le Confesseur compare cette structure à l'homme. Comme dans l'homme, le spirituel et le physique sont mêlés, de même la nef qui touche le sanctuaire est guidée et illuminée par ce dernier, elle devient son expression⁵⁰.

Les raisons géographiques

39La signification originelle de cette division n'explique pas pourquoi l'iconostase s'est élevée à ce point en Russie.

40La situation géographique de la Russie et la rigueur de son climat ont pu avoir comme conséquence le cloisonnement des espaces. Il est vrai qu'il existe de nombreux exemples, en Russie, d'églises « doubles » : l'une pour l'hiver, l'autre pour l'été, soit l'une au-dessus de l'autre, soit l'une à côté de l'autre⁵¹. Cependant, un lourd rideau n'aurait-il pas été plus efficace pour préserver du froid qu'une cloison recouverte d'un programme iconographique complexe ? Cette hypothèse « climatique » paraît peu convaincante.

41Par ailleurs, il est vrai que la profusion des forêts en Russie a indubitablement influencé la production et la forme des iconostases⁵². La prédominance du bois a permis à l'icône de prendre le dessus sur la fresque (sans que celle-ci soit pour autant bannie). Les murs d'église construits en rondins de bois ont des parois inégales et rugueuses qui se prêtent mal aux décorations murales. On aurait donc observé un déplacement du programme iconographique habituellement réparti entre la coupole, l'abside et la nef vers l'iconostase, ce qui aurait aidé à son développement.

42On a souvent noté ce phénomène de transfert des thèmes représentés sur les murs tels que la *Déisis*, la communion des apôtres, le *Dodékaorton*, vers l'iconostase⁵³. Celle-ci s'est mise à regrouper avec un remarquable systématisme tous les éléments fondamentaux de la décoration monumentale. Ce transfert pourrait expliquer sa hauteur. Cependant, dans beaucoup d'églises, il ne s'agit pas d'un transfert total, mais plutôt d'un dédoublement : les mêmes thèmes iconographiques peuvent figurer sur les murs et sur l'iconostase. Ce dédoublement nous incite à trouver une fonction propre à ce haut mur d'icônes.

Les raisons historiques

43Il existe une correspondance historique entre la formation de l'iconostase et le développement de plusieurs hérésies en Russie aux XIV^e et XV^e siècles⁵⁴. La majorité de ces hérésies témoignaient en effet d'un certain iconoclasme.

44Vers le milieu du XIV^e siècle, apparaît dans le nord de la Russie (selon les uns à Pskov, selon d'autres à Novgorod), l'hérésie des *Strigolniki*. Ce mouvement fut le premier dirigé contre l'Église. Les *Strigolniki* niaient la hiérarchie, les dogmes et les sacrements. Nous n'avons aucun témoignage direct concernant leur iconoclasme. Toutefois, le caractère général de cette hérésie incite à penser que ses adeptes ne pouvaient vénérer les icônes⁵⁵.

45Au XV^e siècle, ce rationalisme critique se manifesta dans l'hérésie des Judaïsants, d'abord à Novgorod puis à Moscou. Elle gagna d'abord le haut clergé, puis les classes supérieures des laïcs, et dura jusqu'au début du XVI^e siècle. Comme les *Strigolniki*, les Judaïsants niaient l'Église, ses sacrements, sa hiérarchie, sa doctrine, la Sainte Trinité et la divinité du Christ. Leur retour à l'Ancien Testament, qui leur valut leur nom, s'observait dans leur culte : ils suivaient le sabbat, célébraient d'autres fêtes juives et parfois pratiquaient la circoncision.

46L'hérésie des Judaïsants n'était pas homogène : elle était formée de courants divers, parfois même contradictoires. Tous ne rejetaient pas les icônes. Cependant l'iconoclasme était sans doute inhérent à cette hérésie, comme en témoigne la décision conciliaire prise à son égard en octobre 1490 : « Beaucoup d'entre vous raillaient l'image du Christ et de la Toute-Pure représentée sur les saintes icônes, et d'autres parmi vous raillaient la croix du Christ, d'autres encore proféraient contre les saintes icônes des paroles blasphématoires, d'autres enfin brisaient les saintes icônes à coups de hache et les brûlaient par le feu [...]. D'autres parmi vous jetaient des icônes aux ordures et vous avez commis bien d'autres insultes contre les saintes images de ceux qui sont sur les icônes⁵⁶. »

47Il est vrai qu'on ne trouve pas de reflet direct de ces hérésies dans l'art sacré. Néanmoins, on sent très certainement leur influence, indirectement, dans le développement de certains sujets iconographiques, tels que la Trinité vétéro-testamentaire, ou encore dans un ouvrage écrit à cette époque, le *Message à un iconographe*, dont nous reparlerons plus loin.

48Une autre raison historique, plus politique, a contribué au développement de l'iconostase russe. L. Betin propose à ce sujet une très intéressante étude sur l'iconostase de la cathédrale de l'Annonciation au Kremlin de Moscou⁵⁷. Sur la rangée de la *Déisis* de cette iconostase, aux sept figures déjà courantes à cette époque (Christ, Mère de Dieu, Jean Baptiste, archanges Gabriel et Michel, saints Pierre et Paul), sont ajoutées les six icônes suivantes : saints Dimitri, Georges, Daniel, Syméon, Jean Chrysostome et Basile le Grand. Le choix de ces six saints s'explique facilement : ils correspondent aux saints patrons des gouvernants de la Principauté de Moscou, en commençant par le fondateur de la dynastie des princes moscovites (Daniel Alexandrovič) et en terminant par le commanditaire de l'iconostase (Basile Dmitrievič).

49Sur quelle tradition se fondaient les peintres pour développer dans la rangée de la *Déisis* la représentation de saints patrons ? Ceux-ci étaient souvent représentés en Russie, qu'ils fussent les patrons d'une famille princière (on voit alors souvent l'archange Michel, saint Dimitri ou saint Georges), ou d'une famille non princière⁵⁸. La représentation de saints patrons dans une composition aussi importante, du point de

vue liturgique, que l'iconostase s'explique par le modèle byzantin. Il existe en effet de nombreux exemples byzantins, bulgares ou serbes de représentations des commanditaires d'église figurés près de l'autel⁵⁹. En Russie, le choix a été fait de peindre le patron, plutôt que le commanditaire lui-même, qui conserve ainsi une certaine humilité. D'autre part, on peignait sur l'iconostase des saints très vénérés dont la figuration à cet endroit se justifiait facilement.

50L. Betin souligne la conscience historique grandissante que manifestent les peuples slaves à partir du milieu du XIV^e siècle. Un intérêt réel pour le passé se développe. Les manuscrits, par exemple, commencent à dresser une généalogie précise des princes en débutant par Vladimir et en terminant par les contemporains⁶⁰.

51Cependant, l'iconostase de la cathédrale de l'Annonciation, chapelle palatine, reste un exemple exceptionnel. Dans les églises plus simples, on introduisait souvent un ou deux saints patrons, pas davantage.

52Ainsi, les conditions géographiques ou historiques propres à la Russie ont joué un rôle sur le développement en hauteur de l'iconostase. Néanmoins, si elles ont eu une influence sur ce phénomène, elles ne peuvent l'expliquer complètement. L'histoire de l'Église, des réformes liturgiques et des mouvements de la pensée spirituelle offre des éléments d'explication peut-être moins directs, mais plus convaincants.

III. La HAUTEUR DE L'ICONOSTASE : DES RAISONS LITURGIQUES

La pénétration de l'hésychasme en Russie

53On a établi un parallèle entre le développement de l'iconostase haute et l'apparition contemporaine (au XIV^e siècle) du mouvement hésychaste arrivé en Russie en passant par le Mont Athos⁶¹.

54Il existe de nombreux témoignages sur la pénétration d'un large courant hésychaste aux XIV^e et XV^e siècles en Russie. Des traductions de la littérature byzantine faites en Bulgarie et en Serbie y sont apportées en grand nombre⁶². Les patriarches œcuméniques de la seconde moitié du XIV^e siècle (Isidore, Calliste et surtout Philotée), tous disciples de Palamas, veillaient à la diffusion de ses idées et ils surent acquérir dans les pays slaves un prestige inégalé. Nous avons ainsi des renseignements précis sur l'arrivée en Russie d'hésychastes, venus de Byzance avec un programme de renouveau spirituel. La personnalité la plus connue parmi eux est celle du métropolite de Kiev, Cyprien (1390-1406), qui avait connu l'hésychasme en Bulgarie, auprès des disciples de Grégoire le Sinaïte.

55En quoi le mouvement hésychaste peut-il avoir influencé le développement en hauteur de l'iconostase ? L'hésychasme était naturellement orienté vers la

contemplation et la vénération des icônes, mais Grégoire Palamas y fait peu allusion dans ses écrits. En Russie, la pensée hésychaste dans ses rapports avec l'icône fut davantage mise en évidence au XIV^e siècle, en réponse à l'hérésie des Judaïsants. Elle trouva son expression dans l'ouvrage intitulé *Message à un iconographe*, traité de Joseph de Volokolamsk⁶³ contre l'hérésie. Ce *Message* explique le sens de l'art sacré. Il n'introduit rien de nouveau quant au principe même de la doctrine de l'icône, mais il précise, à la lumière de l'hésychasme, la signification profonde de celle-ci, en recommandant la prière intérieure comme fondement de sa vénération et de sa création.

56Dans la pratique, l'application de l'enseignement hésychaste s'est reflétée entre autres dans la consécration d'un grand nombre d'églises à la Sainte-Trinité et à la Transfiguration, ainsi que dans une très large diffusion de ces deux sujets dans l'iconographie. L'apport essentiel fut sans doute l'éclosion, à partir de la *Déisis* tripartite, d'une série de saints intercesseurs qui accentuent et multiplient en quelque sorte la puissance et l'efficacité de la demande d'intercession⁶⁴.

57Comme le souligne L. Ouspenski, d'un point de vue plus subjectif, on remarque également dans la peinture d'icône à cette époque un intérêt général grandissant pour la représentation du monde émotionnel de l'homme, pour l'expression de son âme. « L'icône est en cela l'expression la plus haute de l'humilité apprise de Dieu lui-même, le silence sacré, *hèsuchia*⁶⁵. »

Les réformes liturgiques du métropolitain Cyprien

58À Byzance, avec la défense de leur enseignement, confirmé comme doctrine officielle par les synodes de 1347 et de 1351, les hésychastes sortaient victorieux d'une longue lutte, et obtenaient pour leurs partisans des positions importantes dans la hiérarchie. Les candidats hésychastes contrôlèrent le siège œcuménique durant le reste du XIV^e siècle. Le plus célèbre d'entre eux fut Philotée, higoumène de la Grande Laure du Mont Athos, évêque d'Héraclée à partir de 1347 et deux fois patriarche de Constantinople (1353-1355, 1364-1376). À sa seconde accession au trône patriarcal, Philotée inaugura une période de relations intenses entre le Phanar et les Églises orthodoxes situées au-delà du monde de langue grecque.

59La domination doctrinale, spirituelle et hiérarchique des hésychastes s'accompagna d'une influence liturgique. Tandis qu'il était higoumène de la Grande Laure, Philotée composa deux importants cérémoniaux⁶⁶ : sa *Διάταξις της ιεροδια-κονίας* pour l'office divin, et sa *Διάταξις τῆς θείας λειτουργίας* pour l'Eucharistie⁶⁷. On trouvait encore au Mont Athos des manuscrits de type studite au XIV^e siècle, avant la réforme philotéenne, mais les *codices* grecs du XIV^e au XVI^e siècle montrent que la composition de Philotée s'imposa partout (à l'exception de l'Italie méridionale)⁶⁸.

60En Russie, sous l'influence du métropolite Cyprien qui avait des liens étroits avec l'hésychasme athonite et principalement avec le patriarche Philotée⁶⁹, la *Diataxis de la divine liturgie* de ce dernier fut traduite en slavon deux fois avant la fin du XIV^e siècle. Le nouvel usage « néo-sabaïte »⁷⁰ atteignit la Russie à la fin du siècle et remplaça progressivement l'ancien usage studite. La Laure de la Trinité-Saint-Serge, au nord de Moscou, l'adopta en 1429 ; elle conquiert Novgorod en 1441 et atteignit les îles Solovki, dans la mer Blanche, en 1494⁷¹.

61Cette nouvelle rédaction de l'*Ordo* de Jérusalem développe le rituel de la proscomédie. Jusqu'à la fin du XII^e siècle, le moment central de l'office était l'eucharistie ; à l'exception de celle-ci, tous les autres éléments avaient une importance secondaire, et leur déroulement n'était pas très bien déterminé. À partir de la fin du XII^e siècle et plus tard, on observe une tendance à une réglementation plus rigoureuse de tous les rites, dont celui de la proscomédie qui acquiert une signification grandissante. L'eucharistie ne se comprend plus comme un moment central par rapport à des rites secondaires, mais comme le sommet d'une action liturgique unifiée.

62En quoi cette évolution liturgique a-t-elle touché le développement de l'iconostase ? On remarque que les iconostases byzantines étaient en majorité comprises entre les deux piliers qui flanquent le *templon* ; elles allaient rarement au-delà. L'accent grandissant mis sur le rôle de la proscomédie a davantage lié l'autel à la prothèse⁷². Le caractère plus dramatique et mystique de la liturgie a obligé à fermer l'autel aux yeux des fidèles à certains moments.

63Il faut cependant rester conscient de l'importance de la tradition au Moyen Age. Si, en Russie, des iconostases fermées hautes apparaissent dans les églises nouvellement construites, elles ne sont pas ajoutées avec la même rapidité dans les églises anciennes. Par exemple, les iconostases de Novgorod et Pskov sont particulièrement archaïques. Cela correspond probablement aux particularités de leurs offices, eux aussi archaïques. Dans les livres d'offices de Novgorod, la proscomédie n'a pas de rituel fixe et élaboré. Il n'y a pas eu d'unification organique des différentes parties de la liturgie. Aussi, la situation hiérarchique des espaces de la prothèse et du *diakonikon* apparaît-elle comme secondaire par rapport à l'autel. L'iconostase, à Novgorod, n'a vraiment changé qu'au moment où la principauté s'est rattachée à Moscou. Observons par exemple l'iconostase de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod : en 1509, elle a été élargie de telle façon qu'elle a fermé les espaces de la prothèse et du *diakonikon* dans leur partie supérieure et c'est seulement en 1528, sous le métropolite Macaire, que sont apparues la rangée locale et les icônes de Pierre et Paul, du Sauveur et de la Sagesse Divine, fermant l'espace de l'autel⁷³.

64Ainsi, les changements liturgiques ont indéniablement été à la base d'une nouvelle interprétation artistique et architecturale de l'abside en Russie. Ils ont permis de modifier la composition de l'iconostase. Mais pourquoi ces changements liturgiques nés et développés à Byzance n'ont-ils pas été traduits de la même façon en Russie ? L'iconostase haute reste une particularité russe. Elle est la marque d'un pays qui désire sans cesse davantage d'indépendance vis-à-vis de Byzance. Ce choix architectural, et surtout théologique, était probablement un moyen de signaler à Constantinople l'autonomie ecclésiale et spirituelle grandissante de la Russie, tardivement baptisée **74**.

L'iconostase, témoin du mystère eucharistique

65Nous venons de voir que le développement de l'iconostase haute est lié à l'introduction de l'hésychasme en Russie et au renouveau spirituel et liturgique qui l'accompagna. Dans le cadre de ce renouveau, la théologie hésychaste a souligné l'importance du mystère eucharistique. Grégoire Palamas, rappelons-le, explique que la connaissance de Dieu est une expérience donnée à tous les chrétiens par le baptême et, ensuite, par leur participation permanente à la vie du corps du Christ au moyen de l'eucharistie **75**.

66Quelle est la principale signification de l'eucharistie ? Le pain et le vin devenus corps et sang du Christ sont partagés entre les fidèles afin qu' « ils deviennent pour ceux qui y participent purification de leur âme, rémission de leurs péchés, communion du Saint-Esprit, plénitude du Royaume des cieux **76** ». La liturgie eucharistique n'est donc pas seulement le rappel du sacrifice du Christ, elle est aussi passage de ce monde dans le monde à venir, venue et présence du Royaume de Dieu. Dans l'eucharistie, l'économie salvatrice du Christ devient présente et actuelle.

67Dans l'iconostase, le sacrement eucharistique est décrit, son mystère est dévoilé aux yeux des fidèles. L'iconostase haute transcrit visuellement cette réalité spirituelle. Le programme iconographique qu'elle développe donne à voir toute l'économie, toute l'organisation du salut qui est présente dans le sacrement de l'eucharistie. De haut en bas, l'iconostase retrace l'histoire du salut, de l'Ancien au Nouveau Testament. Rappelons son programme iconographique habituel **77**.

68Les deux rangées du haut présentent d'abord l'Église de la période pré-sinaïtique, d'Adam à Moïse, avec ses patriarches, puis celle de la période « post-Si-naï », depuis Moïse jusqu'au Christ, avec ses prophètes **78**. Viennent ensuite les rangées du Nouveau Testament : tout d'abord les fêtes, c'est-à-dire l'illustration de l'Incarnation. Il ne s'agit pas de l'illustration de récits de l'Évangile dans l'ordre, mais des grands événements qui constituent l'année liturgique, des principaux moments dans l'accomplissement graduel du salut humain. Vient ensuite la rangée de la *Désisis*. Selon L. Ouspenski, la Russie a interprété le mot « *Désisis* » de façon particulière. En

russe, *Déisis* se dit « *Déïsous* », le « e » grec est remplacé par un « iat », et le « i » est remplacé par un « ou ». Cette transformation serait le résultat de l'accumulation de deux mots russes : *delo*, qui s'écrit avec un « iat » et qui signifie le travail, l'action, et *lesous*, Jésus, qui s'écrit avec un « ou ». Cette rangée semble ainsi moins comprise comme une « prière », que comme l'action ou le travail de Jésus, l'économie du Christ.

69La dernière rangée, dite locale, a un rythme moins strict que les autres, ses icônes sont assez variées, selon les besoins et le caractère propres de l'église. On voit généralement le Christ à droite des portes royales et la Mère de Dieu à gauche, comme sur le *templon* byzantin⁷⁹. Sur les portes nord et sud, sont peints les archanges ou les saints diacres, concélébrateurs du sacrement⁸⁰. Sur les portes royales, on voit d'habitude l'Annonciation qui marque le début du salut et les quatre évangélistes grâce auxquels la parole du Christ a été propagée⁸¹. Les portes royales représentent l'entrée dans le Royaume de Dieu, ou le Paradis. Au-dessus des portes, il y a souvent une représentation de l'eucharistie : le Christ donne la communion sous forme de pain à six apôtres et de vin à six autres.

70Les différentes rangées de l'iconostase russe témoignent ainsi, de haut en bas, de toute l'histoire du salut de l'homme, salut réalisé par la communion. L'hésychasme apporta une pénétration vivante, existentielle, dans le sacrement eucharistique et dans le contenu de l'icône ; d'où une prise de conscience du rapport entre eux.

71On a reproché à l'iconostase haute de dissimuler la célébration de la liturgie, ainsi que les peintures murales, excluant ainsi le peuple de la participation au Souper du Seigneur⁸². Ce reproche peut s'expliquer par le sens même de l'eucharistie, perçu différemment dans les chrétientés occidentale et latine. Dans l'église orthodoxe, les saints dons sont faits pour être pris, mangés et bus, non pour être adorés. Ils ne sont pas un objet de contemplation, on ne les expose ni ne les adore, car dans la communion, le Christ est présent essentiellement, réellement et mystérieusement. Le Christ n'est pas montré dans l'eucharistie, il est donné. Il est montré sur les icônes. La réalité de son corps d'une part, les images d'autre part, permettent donc de participer pleinement à la liturgie : par une union physique dans la communion, par une union spirituelle, par la prière, devant l'image. Le rôle de l'image est de montrer ce qui n'est pas une image, ce qui se distingue d'une image par sa nature.

72Nicolas Cabasilas a défini avec précision la conception de l'image dans le monde byzantin. La liturgie est elle-même une représentation de la vie terrestre du Christ, donc une image. Or, dans la pensée byzantine, il n'y a aucune différence de statut entre ce que nous appelons « image figurée » et image au sens où l'emploient les théologiens (le Fils est l'image du Père, l'eucharistie est l'image du Christ). La liturgie, elle-même image, qui a pour fonction non plus simplement d'évoquer une vérité

éternelle, mais d'y faire participer, a besoin, pour amener les participants à ce « mystère redoutable », d'être redoublée par ces autres images que sont les rites, les vêtements, les gestes et – bien entendu – les images figurées sur l'iconostase, qui n'agissent pas autrement que l'ensemble du rituel.

73Le mur de l'iconostase est une image liturgique offerte à la vénération des fidèles qui observent pendant l'office l'histoire du salut, les événements commémorés par le clergé dans les mystères de l'autel. L'iconostase haute est donc l'expression de ce lien entre sacrement et image, lien qui est la manifestation du corps du Christ, réel dans le sacrement et représenté dans l'icône.

74L'iconostase haute est, avec ses moyens propres, un redoublement du déroulement liturgique. Les images n'y sont pas conçues comme des illustrations, de même que les mots de la liturgie ne sont pas un simple récit. Les mots, comme l'image, conduisent les fidèles à se rendre dignes de recevoir la nourriture sacrée qui est préparée par le rite.

75L'iconostase haute représente une image de l'Église dans sa totalité ; elle montre le développement de l'Église dans le temps, de son début à la Parousie, des patriarches au Jugement. Ce jugement est exprimé dans la figure du Christ en gloire, comme un juge entouré d'intercesseurs. Ce jugement est donné dans l'eucharistie⁸³. Le communiant devient un même corps avec le Christ, ce corps du second avènement. C'est donc la réalité et l'image qui, ensemble, avec la parole, constituent la plénitude de la participation liturgique.

76Ainsi, ce sont essentiellement des raisons liturgiques et théologiques qui peuvent, selon nous, expliquer le développement en hauteur de l'iconostase en Russie. Depuis ses origines, la clôture du sanctuaire s'est considérablement modifiée, tout en conservant sa signification initiale. En Russie, l'apport byzantin a été intégré et interprété de façon originale, sans pour autant qu'en soit changée la signification initiale. Cependant, l'iconostase russe a ceci de particulier d'avoir en quelque sorte renforcé le rôle de cette barrière, en lui ajoutant une valeur supplémentaire : elle n'est plus seulement une séparation, elle est le lien entre les mondes terrestre et céleste, lien visible qui est vécu dans l'eucharistie. En cela, l'iconostase russe est peut-être un des meilleurs témoignages, un des reflets les plus concrets de l'autonomie spirituelle grandissante de la Russie qui reste en même temps fille fidèle de Byzance.

NOTES

- 1** On trouve dans les sources médiévales russes d'autres noms donnés à cette cloison : *déisis* ou *templon*.
- 2** Un symposium s'est réuni en juin 1996 à Moscou sur le thème de l'iconostase. Pour le moment, seul le résumé de ce symposium a été publié : *Иконостас. Происхождение, развитие, символика. Международный Симпозиум 4-6 июня 1996 г.*, Moscou 1996. On y trouve la bibliographie la plus complète et la plus récente sur ce thème.
- 3** L'archéologue russe T. Čukova s'est particulièrement intéressée aux iconostases russes de l'époque pré-mongole (cf. T. A. ČUKOVA, *Алтарные преграды в 30Дцестве домонгольской Руси, Литургия, архитектура и искусство византийского мира*, Saint-Petersbourg 1995).
- 4** Par exemple, sur les bas-reliefs qui ornent le piédestal de la colonne de Théodose à Constantinople, les quatre faces offrent la représentation de chancels d'aspects variés. Cf. l'étude approfondie du chancel ou « cancel » dans le *DACL* de F. CABROL et H. LECLERCQ (2, 2^e partie, 1910, p. 1821-1834).
- 5** Le concile de Laodicée (fin du IV^e siècle), dans son canon 44, défend particulièrement aux femmes l'accès de l'autel et, dans le canon 19, interdit cet accès à tous autres qu'aux prêtres (« prêtres » désignant peut-être tous les membres du clergé). Cf. Mansi. II, col. 567-568 pour le canon 19, col. 571-572 pour le canon 44.
- 6** Les chancels en bois ne se sont pas conservés, mais il existe des témoignages écrits à leur sujet. Ainsi, Eusèbe de Césarée (vers 260-339), dans sa description de la basilique de Tyr construite dans le premier quart du IV^e siècle, indique qu'il a « placé l'autel au milieu [du sanctuaire] et l'a entouré d'une magnifique clôture en bois sculpté que le peuple ne pouvait pas approcher » (cf. EUSEBE, *Histoire ecclésiastique*, 10, 4, PG 20, col. 869).
- 7** De nombreux exemples de chancels en pierre produits en série dans les grandes carrières orientales (Proconèse, Thasos, etc.) ont été conservés jusqu'à nos jours.
- 8** Voir l'étude par A. Grabar d'une porte de clôture figurée sur deux miniatures du recueil de sermons de saint Grégoire de Nazianze et exécutée vers 880 (le *Grec 510*, conservé à la B.N. à Paris). Selon l'auteur, il s'agit de portes telles qu'on les trouvait dans les églises paléochrétiennes (cf. A. GRABAR, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie. *ZRVI* 7, 1961, p. 13-22).

9 Les textes offrent de nombreux et célèbres exemples de clôtures à colonnes. Ainsi, Eusèbe de Césarée écrit que, dans l'église du Saint-Sépulcre érigée par Constantin à Jérusalem, « l'abside était entourée par autant de colonnes qu'il y avait d'apôtres » (cf. *Vie de Constantin*, 3, 38, PG 20, col. 1097-1 100). A Sainte-Sophie de Constantinople. Justinien imite Constantin en utilisant douze colonnes, comme l'explique Paul le Siléntaire dans la description précise qu'il fit de la Grande Église à l'occasion de sa reconstruction en 562 (cf. *DACL*, 7, 1^e partie, p. 45).

10 Par commodité, nous différencierons dans notre article la barrière basse de la clôture à colonnes en nommant dorénavant la première « chancel » et la seconde « *templon* ».

11 Cf. M. CHATSIDAKIS, L'évolution de l'icône aux XI^e XIII^e siècles et la transformation du *templon*. *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, Athènes 1976*. I. *Art et Archéologie*, Athènes 1979, p. 333-366.

12 Exemple : la plaque de chancel datée du début du X^e siècle, conservée au Musée Byzantin d'Athènes. On y voit dans le marbre taillé la représentation de trois apôtres, complétée par de la peinture à l'encaustique (cf. M. CHATSIDAKIS. *Musée byzantin*, Athènes 1986, p. 23).

13 On sait que l'empereur Basile I^{er} le Macédonien (867-886) a demandé qu'on décore une architrave d'une icône du Sauveur (cf. V. N. LAZAREV, Два новых памятника русской станковой живописи, *Краткие сообщения Института истории материальной культуры имени Н.Я. Марра* 13, 1946, p. 72).

14 Un des exemples les plus anciens se trouve dans la petite église de la Mère de Dieu au monastère Saint-Luc en Phocide (qui date du milieu du X^e siècle).

15 Léon Marsicano, dit « d'Ostie », au milieu du XI^e siècle, rapporte que l'abbé Desiderius avait fait venir de Constantinople pour le catholicon du Mont Cassin un *templon* de six colonnes d'argent, portant sur l'architrave treize icônes carrées, de mesures égales, dont dix étaient venues de Constantinople et trois avaient été façonnées au Mont Cassin même (cf. CHATSIDAKIS, L'évolution de l'icône..., cité *supra* n. 11, p. 339).

16 Cet écran long est conservé jusqu'à présent sur les iconostases grecques. Cette planche s'appelle alors « *templon* ». Il semblerait qu'à l'origine, le *templon* soit l'architrave elle-même et que, plus tard, on l'ait identifié à l'écran peint d'icônes. L'appellation *templon* s'est conservée chez les Grecs pour désigner toute l'iconostase.

17 Les icônes de la *Déisis* étaient très répandues à Byzance. Dès 629, dans un panégyrique des saints Cyr et Jean écrit par Sophrone, patriarche de Jérusalem, on peut lire : « Nous entrâmes dans l'église [...] et nous vîmes une immense et merveilleuse icône qui représentait Notre Sauveur Jésus Christ au centre, peint en couleurs, et la Mère de Dieu, la toujours Vierge Marie à sa gauche. A droite, il y avait Jean le Baptiste et Précurseur du même Sauveur. » (cf. SOPHRONIUS, *Récits des miracles des saints anargyres Cyr et Jean*, PG 87, 3, col. 3557-3558).

18 La citation de la note précédente continue ainsi : « Là furent également peints quelques-uns des glorieux apôtres et prophètes et d'autres dans le rang des martyrs, dont les martyrs Cyr et Jean. » (*Ibid.*).

19 La datation de l'apparition d'icônes dans l'entrecolonnement du *templon* varie selon les auteurs. K. WEITZMANN, se fondant sur le matériel du monastère Sainte-Catherine au Sinaï, affirme que les premières icônes d'entrecolonnement datent du XII^e siècle et du début du XIII^e (Cf. K. WEITZMANN, *Icon Programs of the 12th and 13th centuries at Sinai*, *DChAE* 12, 1984, p. 93-94). Selon N. Lazarev, il faut attendre le XIV^e siècle pour que les espaces vides entre les colonnes se remplissent (cf. LAZAREV, *Два новых памятника...*, cité *supra* n. 13).

20 « Sub qua nimirum trabe V numero teretes iconas suspendit. » Le nombre V correspond justement à celui des icônes qui ont finalement décoré les entrecolonnements du *templon* : Christ, Mère de Dieu à l'Enfant, Prodrome, saint titulaire et archange ou un autre saint (cf. CHATZIDAKIS, *L'évolution de l'icône...*, p. 340).

21 Cf. NICETAS STETHATOS, *Opuscules et lettres*, Paris 1961 (SC 81), p. 232-235 : « Si en effet il s'agit de mystères, évidemment ils sont cachés ; et ce qui est caché, quel est l'homme maître de sa pensée qui exhorterait celui du dehors à le considérer. Or ce sont bien des mystères que les actions faites maintenant par les prêtres et ils s'accomplissent en silence. En d'autres lieux, j'ai vu de mes yeux un rideau suspendu autour de l'autel divin au moment des saints mystères, il est déployé et il les cache au point que même les prêtres ne sont pas vus de ceux qui sont dehors. C'est ainsi que faisait aussi le seigneur Eustathe, bienheureux parmi les patriarches. »

22 Telle est notre définition du terme « iconostase ». En effet, selon les auteurs et les traditions locales, le « *templon* », tel que décrit plus haut, prend quelquefois le nom d'iconostase. Et, *a contrario*, l'iconostase que nous décrivons comme un mur d'icônes garde, chez les Grecs, le nom de « *templon* ».

23 Dans l'ancienne ville de Geraki, dans l'Évangélistria (Péloponnèse), l'église, du troisième quart du XII^e siècle, présente un *templon* en maçonnerie. Des deux côtés de l'entrée du sanctuaire sont peintes sur du plâtre des « pseudo-icônes » représentant le Christ en buste et la Mère de Dieu à l'Enfant. Au revers de ces pseudo-icônes, à l'intérieur de la maçonnerie, sont peints des zigzags rouges et noirs qui indiquent la volonté du peintre d'imiter les icônes portatives (cf. CHATZIDAKIS, L'évolution de l'icône..., p. 342, pl. 36, ill. 5 et 6).

24 Deux exemples célèbres sont conservés au monastère Sainte-Catherine au Mont Sinaï (cf. A. MANAFES, *Σινὰ : οἱ θεσσαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης*, Athènes 1990, p. 152-153 : épistyle avec les miracles de la vie de saint Eustrathe, de la dernière moitié du XII^e siècle ; p. 156-157 : épistyle avec des épisodes de la vie de la Mère de Dieu, du dernier quart du XII^e siècle, et le *Dodékaorton*).

25 Cf. L. OUSPENSKI, The Problem of the Iconostasis, *Saint Vladimir's Seminary Quartely* 8, 4, 1964, p. 195.

26 Les principaux travaux sur les iconostases dans les Balkans et au Mont Athos sont dus à A. GRABAR et G. BABIC : cf. GRABAR, Deux notes..., cité *supra* n. 8 ; G. BABIC, О живописном украску олтарских <http://nperpa.na> [дhttp://nperpa.na](http://nperpa.na), *Зборник за ликовне уметности* 11, 1975. p. 3-

27 Cf. E. GOLUBINSKI, *История русской церкви*, Moscou 1904, 1, 2, p. 214, n. 2.

28 Cf. ЃУКОВА, Алтарные преграды..., cité *supra* n. 3.

29 Cf. G. STENDER, S. SIVAK, Архитектура интервера новгородско софийского собора и некоторые вопросы богослужения, *Литургия, архитектура и искусство Византийского мира*. Saint-Pétersbourg 1995. p. 288-297.

30 Cf. V. LAZAREV. *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century*, Londres 1966, p. 34-35.

31 Cf. ID., *Иcônes russes*, Paris 1996, p. 160-161 et p. 162-163.

32 V. Lazarev a étudié ces deux icônes et a tenté de reconstituer leur situation sur l'iconostase (cf. ID., *Лва новѣх памятника...*).

33 Cf. *Живопись домонгольской Руси : каталог выставки*, Moscou 1974, p. 29-31. Lorsqu'il s'agit d'une *Déisis* peinte non sur une seule planche, mais sur plusieurs planches séparées avec, sur chacune des planches, la représentation d'un

seul saint, comme c'est la majorité des cas en Russie, l'origine de l'icône est bien sûr difficile à identifier. E. Golubinski explique cette différence de composition de la *Déisis* (sur une ou plusieurs planches) par l'histoire même de l'icône : en effet les premières icônes russes arrivant toutes de Grèce, il était plus aisé de les transporter en planches séparées, plutôt qu'en long écran, cf. GOLUBINSKI, *История...*, cité *supra* n. 27. p. 211).

34 Cf. *The Paterik of the Kievan caves Monastery*, traduction de M. HEPPELS, Harvard 1989. *slovo* 34. p. 195-196.

35 Cf. *Акты русского на святом Афоне монастыря св. Великомученика и иезуита Пантелеймона*, Kiev 1873, p. 55.

36 Cf. LAZAREV. *Иконы русские...* cité *supra* n. 31, p. 139 (saint Georges) et p. 141 (Annonciation).

37 Cf. E. SMIRNOVA. L'Annonciation, icône de Novgorod du XII^e siècle, article à paraître.

38 Cf. *The Paterik...* cité *supra* n. 34. *slovo* 3. p. 9.

39 Cf. ČUKOVA. Алтарные преграды.... p. 273-287.

40 Cf. N. OKUNEV, Алтарная преграда XII века в Нерезе, *Seminarium Kondakovianum* 3, Prague 1929, p. 6.

41 Des scènes de la Passion, déjà intégrées à la rangée des fêtes (Crucifixion, Descente de croix, Mise au tombeau), sont déplacées, et d'autres leur sont ajoutées : flagellation, port de la croix, etc. Le nouveau cycle est monté dans une rangée spéciale (Cf. N. SPEROVSKI, Старинные русские иконостасы, *Христианское чтение*, Saint-Petersbourg sept.-oct. 1883, p. 330-335).

42 Voir un exemple d'iconostase tardive, comprenant six rangées, sur l'icône de la collection Ambroveneto-Banca Intesa (cf. *Иконы de toutes les Russies du XIII^e au XIX^e siècle*. Milan 1998, p. 148-149).

43 Peinte par Théophane le Grec. André Roublev et Prochor Gorodec, c'est la première iconostase connue où soient représentées des silhouettes en pied. Cette composition peut être rapprochée des figures brodées sur un tissu daté de 1389 (conservé au Musée Historique de Moscou) et commandé par Maria Semenevna de Tver, veuve du prince Siméon Gordyj. On y voit la *Déisis* flanquée des archanges

Michel et Gabriel et des quatre saints métropolitains de Moscou (Cf. A. N. SVIRIN, *Древнерусское шитьё*, Moscou-Léningrad 1964. p. 41. ill. p. 43).

44 Pour une bibliographie sur le lien entre le culte chrétien et la tradition liturgique juive, cf. OUSPENSKI, *The Problem of the Iconostasis*, cité *supra* n. 25, p. 190. n. 25.

45 Cf. *Premier Livre des Rois*, 6, 31.

46 Cf. *Deuxième livre des Chroniques* 3, 14. Voir les prescriptions de Yahvé à Moïse relatives à la construction du sanctuaire (*Exode* 6, 31) : « Tu feras un rideau de pourpre violette et écarlate, de cramoisi et de fin lin retors, brodé de chérubins. Tu le mettras sur quatre colonnes d'acacia plaquées d'or, munies de crochets d'or, posées sur quatre socles d'argent. Tu mettras le rideau sous les agrafes, tu introduiras là, derrière le rideau, l'arche du Témoignage, et le rideau marquera pour vous la séparation entre le Saint et le Saint des Saints. » André Grabar cite l'exemple intéressant de Bela Crkva (église blanche) à Karan (XIV^e siècle) où, sur l'iconostase, on voit des séraphins et des chérubins (Deux notes sur l'histoire de l'iconostase..., cité *supra* n. 2 p. 19).

47 Cf. Matthieu 27, 51 ; Marc 15. 38 ; Luc 23. 45.

48 Par exemple, en Égypte, au monastère Saint-Macaire à Wadi el-Natrum, dans le donjon de l'église Saint-Michel.

49 Grégoire le Théologien notamment explique cette séparation comme marquant la limite entre ces deux mondes (cf. *Poèmes historiques*, PG 37. col. 1234).

50 Cf. MAXIME LE CONFESSEUR, *Myslagogia*, PG 91, col. 672.

51 Par exemple, l'église de l'Intercession à Kiji était « l'église chaude » car petite et facile à chauffer ; sa voisine, l'église de la Transfiguration, plus vaste, était utilisée en été.

52 Cf. V. LAZAREV. *Искусство Новгорода*, Moscou 1947, p. 75. Ce goût pour le travail du bois est de nouveau visible un peu plus tard, lorsque, à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e. les iconostases portant de riches sculptures sur bois baroques deviennent très répandues. L'accumulation des rangées a probablement atteint à cette époque une limite et les artistes développent alors leur imagination sur cet élément essentiellement décoratif.

53 Cf. N. V. РОКРОВСКИЙ, *Лекии по иерковной архелогии*, 1885-1886, cité par N. ТРОИТСКИЙ, Иконостас и его символика. *Православное обозрение*, Moscou avril 1891, p. 698-699.

54 L'ouvrage de référence sur les hérésies russes reste, même s'il est relativement ancien, celui de N. КАЗАКОВА. Ja. L. JUR'Е, *АнтиФеодалнбие еретические движеиия на Руси XIV- начала XVI века*. Moscou-Leningrad 1955.

55 En dehors de ces caractéristiques négatives, on ignore les aspects positifs de la doctrine, ainsi que les origines de cette hérésie et de son nom.

56 Cf. КАЗАКОВА, JUR'Е, *АнтиФеодалнбие...*, cité *supra* n. 54, p. 383. Sur les Judaïsants, voir également : J. HOWLETT, *The Heresy of the Judaisers and the Problem of the Russian Reformation*, thèse, Oxford 1979.

57 Cf. L. V. ВЕТИН, Исторические основы древнерусского высокого иконостаса, *Древнерусское искусство: художественная культура Москвы, прилежащих к ней княжеств XIV-XVI*, Moscou 1970, p. 57-72.

58 Voir la célèbre icône conservée au Musée de Novgorod, datée de 1467 : « les Novgorodiens en prière ». Dans la partie supérieure, il y a une *Déisis* à sept figures et, en bas, on voit, en prière, les membres d'une famille de la ville (cf. *The Russian Icon of the Novgorod Museum Collection*, Saint-Petersbourg 1992, ill. 57-59).

59 Cf. S. KALOPISSI-VERTI, *Dedicatory Inscriptions and Donors Portraits in Thirteenth Century Churches of Greece*, Vienne 1992 ; A. SEMOGLU, Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14^e- 16^e siècle), *Zograf* 24, Belgrade 1995. p. 4-11 ; S. ТОМЕКОВИЧ, Portraits et structures sociales au XII^e siècle, un aspect du problème : le portrait laïque, *Actes du XV^e congrès international d'études byzantines*, Athènes 1976, Athènes 1981. II B, p. 823-836.

60 Cf. ВЕТИН, Исторические основы..., cité *supra* n. 57, p. 69.

61 Au sujet de l'hésychasme en Russie, voir M. V. АЛПАТОВ, Искусство Феосфана Грека и учение исихастов, *VV*, Moscou 1972, p. 190-202 ; *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle*, Belgrade 1987 ; J. MEYENDORFF, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris 1959, p. 150-173 ; ID., *Byzantium and the Rise of Russia*, Bristol 1981.

62 Au Mont Athos, notamment au monastère serbe de Chilandari où les moines slaves étaient en contact direct avec les grands maîtres de l'hésychasme, ou encore

à Paroria, cet ermitage que Grégoire le Sinaïte était venu fonder en Bulgarie, on traduisait et commentait les Pères du désert, mais aussi les docteurs les plus récents (cf. D. ЛИХАЦЕВ, *Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого*, Moscou 1962, p. 30).

63 Cf. Saint Joseph de Volokolamsk, *Послание иконописцу*, Moscou 1994. Il est probable que le texte n'est pas dû à un seul auteur, mais à deux, Joseph de Volokolamsk et Nil de la Sora.

64 Cette trouvaille des iconographes fut jugée par eux d'une telle importance qu'ils augmentèrent beaucoup les dimensions des icônes de la rangée de la *Déisis*. Par exemple, les icônes de cette rangée sur l'iconostase de la cathédrale de la Dormition à Vladimir ont 3,15 m de hauteur.

65 Cf. L. OUSPENSKI, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris 1980, p. 245.

66 La « *Diataxis* » ou « règlement » est un manuel de rubriques décrivant exactement la façon dont le rituel doit être exécuté. Au x^e siècle, on trouve les premières marques d'une codification des rubriques chez les Byzantins. En Italie, celles-ci étaient souvent incorporées directement au texte liturgique. À Constantinople et au Mont Athos, des manuels séparés de rubriques commencèrent à se multiplier entre le XII^e et le XV^e siècle, surtout en vue de contrôler les exagérations qui pouvaient s'introduire dans le rite de la prothèse (Cf. R. Taft, *Le rite byzantin*, Paris 1996, p. 94).

67 Pratiquement, ces rubriques de Philotée gouvernent encore aujourd'hui la célébration liturgique byzantine.

68 Cf. TAFT, *Le rite byzantin*, cité *supra* n. 66, p. 102.

69 Sur le métropolite Cyprien, cf. I. D. МАНЦВЕТОВ, *Митрополит Киприан в его литургической деятельности*, Moscou 1882.

70 L'usage liturgique « néo-sabaïte » est l'étape finale de la transformation de la liturgie byzantine. Il s'agit d'une adaptation nouvelle (par rapport à la version studite) de l'Ordo de Jérusalem, en provenance de la laure de Saint-Sabba (cf. TAFT, *Le rite byzantin...*, p. 97).

71 Pendant longtemps, les Ordos en Russie n'étaient pas unifiés, ils pouvaient dans les limites d'une même principauté, se différencier les uns des autres (*Ibid.*, p. 103).

72 Dans les pays où, tout de suite après l'iconoclasme, le rôle de la proscomédie a été beaucoup plus important qu'à Byzance (comme par exemple en Géorgie), on trouvait des iconostases qui recouvraient l'autel et la prothèse d'un seul bloc (cf. L. ВЕТИН, Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов, *Древнерусское искусство : художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV-XVI вв.*, Moscou 1970, p. 46 ; R. SMERLING, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Tbilissi 1962, p. 47 ; J. SAUER, *Symbolik des Altars*, Freiburg-im-Streisgau 1924).

73 Cf. STENDER, SIVAK, Архитектура интерьера новгородского софийского собора..., cité *supra* n. 29.

74 Rappelons que l'Église russe devient autocéphale à peu près à cette époque. En 1448, un Synode de l'Église russe élit l'évêque de Riazan, Jonas, « métropolitain de Kiev et de toute la Russie ». Il faudra néanmoins attendre le 17 janvier 1589 pour que le patriarche de Constantinople, Jérémie, en visite à Moscou, procède à l'élévation du métropolitain Job au rang de « patriarche de toute la Russie » (cf. J.-P. ARRIGNON, *Les Églises slaves*, Paris 1991, p. 139).

75 Cf. J. MEYENDORFF, *Initiation à la théologie byzantine*, Paris 1975, p. 104.

76 Cf. *La divine liturgie de saint Jean Chrysostome*, Paris 1981, p. 50.

77 L'analyse de l'iconostase haute par L. Ouspenski reste à nos yeux la plus claire, cf. OUSPENSKI, *The Problem of the Iconostasis...*, p. 201-211.

78 La peinture murale, au contraire, n'offre généralement pas d'ordre chronologique entre les patriarches et les prophètes. Notons d'autre part que, sur l'iconostase, les deux rangées supérieures vétéro-testamentaires correspondent au cycle de l'année liturgique, puisque les deux dimanches qui précèdent la Nativité sont dédiés aux patriarches et aux prophètes.

79 Le prêtre récite devant ces icônes du Christ et de la Mère de Dieu les prières d'entrée qui incluent les tropaires de la confession de foi en la vénération des icônes, un usage qui date probablement de la période post-iconoclaste. Les icônes locales sont l'objet des prières et de la vénération les plus directes et sont vénérées par les baisers des fidèles, les cierges allumés, etc.

80 Quelquefois, sur la porte sud, l'archange est remplacé par le bon larron Racchus, qui montre que cette porte est l'entrée du Paradis (cf. V. ANTONOVA, N. МНЕВА, *Каталог древнерусской живописи*, II, Moscou 1963, p. 465 n° 984, ill.

167). Dans le même sens, sur la porte sud de l'iconostase de l'église de l'Annonciation à Solvychevsk, datée d'environ 1579, on voit la représentation de la Jérusalem céleste, le Paradis terrestre et le meurtre de Zacharie (cf. *Icônes et icônes brodées de la Sainte Russie XVI^e et XVII^e siècles*, Thonon-les-Bains 1991, p. 86, ill. 31).

81 Selon A. Grabar, les portes royales sont peintes depuis une époque très reculée, dès le V^e ou le VI^e siècle. L'auteur se fonde sur deux miniatures du manuscrit datant de 880 (*Paris. Graec. 510*, fol. 367, 452) qui illustre la vie de saint Grégoire. Sur la première miniature, la barrière du sanctuaire a la forme d'un arc carré (π), une forme qui ne se retrouve pas après le VI^e siècle. Ces portes royales sont décorées dans un cas de figures non identifiables, dans l'autre, de quatre figures debout nimbées (cf. GRABAR, Deux notes..., p. 15).

82 Cette position négative par rapport à l'existence de l'iconostase haute a été émise à plusieurs reprises. L. Ouspenski présente ces positions « anti-iconostases hautes » dans son article : *The Problem of the Iconostasis*, p. 187-189.

83 Ceci est souligné dans la prière avant la communion : « Je mange et je bois mon propre jugement. » (cf. *La divine liturgie...*, cité *supra* n. 76, p. 55).

AUTEUR

Catherine Bortoli-Doucet