

LA FONCTION SACRALE DE L'IMAGE DANS L'ÉGYPTE CONTEMPORAINE: DE L'IMAGERIE TRADITIONNELLE A LA REVOLUTION PHOTOGRAPHIQUE

Catherine Mayeur-Jaouen

Abstract: The sacred function of the image among Copts and Muslims in contemporary Egypt

The sacred images of traditional Egypt consisted of Coptic icons and popular Muslim iconography (talismanic figures, tattoo plates, Hajj paintings). In 19th century Egypt, modernity progressively surfaced in the image, due to political, scientific, and technical reasons. This article will focus on the function of the sacred image during the period of Muslim reform and the Coptic revival. The revolution of the photography of Muslim saints is a new feature of the 20th century. This transformation is deeply related to the reform of Sufism and its need for greater historicity and refusal of the supernatural.

As for the Copts, mutations of pious images and icons are to be placed within the context of the Revival of the whole community, from the end of the 1950's. Illustrated hagiography has appeared quite recently, accompanied by photographs of the miraculously cured or by cartoon strips illustrating miracles. Finally, the reform of iconic art, often by Coptic immigrant communities in the West, expurgates some of the community's iconographic traditions to make way for new themes.

L'image est omniprésente dans l'Égypte contemporaine: affiches de cinéma, calicots géants des théâtres, portraits des chanteuses, couvertures de livres aux couleurs criardes, et l'omniprésente télévision qui orne le moindre bidonville du Caire, comme la moindre mesure de villages misérables.¹ L'image aux mille facettes n'est pas toujours profane; elle occupe souvent une fonction sacrale, chez les Coptes comme chez les musulmans. Cette fonction sacrale, liée à une tradition ancienne, a été profondément transformée au XX^e siècle. Jadis, la sacralité de l'image, icône ou talisman, était liée à sa rareté comme à son caractère artisanal. Aujourd'hui, au rôle magique et apotropaïque des images de la tradition populaire, se sont ajoutées les vertus de la photographie, innombrablement exploitée dans toutes ses dimensions, et que démultiplient des objets pieux de fabrication industrielle. Il existe depuis une trentaine d'années en Égypte, comme dans le reste du Moyen-Orient, une révolution de l'iconographie religieuse, chez les chrétiens comme chez les musulmans. C'est surtout dans la représentation des saints coptes et musulmans que l'on observe les mutations les plus profondes.

Icônes coptes et imageries populaires islamiques: les codes de la tradition

Pour apprécier l'ampleur de la révolution iconographique récente, il faut revenir sur la tradition de l'image sacrale en Égypte, chez les Coptes comme chez les musulmans. Chez les premiers, l'image est d'abord icône. Comme tous les chrétiens d'Orient, les coptes vénèrent des icônes consacrées qui représentent Dieu, les saints et leurs miracles. Une icône, pour être consacrée, doit être ointe d'huile sainte (le Myron) par l'évêque, et recevoir le souffle de l'Esprit-Saint par la bouche de l'évêque. C'est cette consécration, en principe, qui permet à l'image sainte de représenter pleinement le saint et de guérir les fidèles. Ceux-ci, lorsqu'ils

¹ Gregory Starrett, "The Political Economy of Religious Commodities in Cairo", *American Anthropologist*, 97/1, 1995, 51-68.

vénèrent une icône, s'adressent donc directement au saint ressuscité, non à une simple image: l'icône dont la signification est essentiellement théologique.² est présence directe de l'intercession du saint. Mais chaque icône est unique: elle a son motif, ses couleurs, son histoire, parfois ses miracles. Certaines exsudent de l'huile ou du sang, d'autres apparaissent dans des visions, d'autres encore sont entourées d'un halo lumineux. Ici, telle icône joue un rôle thaumaturgique, là elle a été mystérieusement sauvée des flots ou d'un incendie. *L'Histoire des Patriarches* mentionne, par exemple, que dès l'année 850, une icône représentant le Christ saigna au monastère Saint-Macaire. Des malades qui s'enduisent de la substance miraculeuse obtinrent leur guérison.³ Parfois, les yeux des personnages peints semblent suivre le spectateur, comme le regard de la Vierge de l'église de la Mu'allaaqa, au Vieux-Caire: ces phénomènes fréquents sont autant de façons d'affirmer que l'icône n'est pas chose inerte, mais présence vivante. L'icône copte joue aussi un rôle pédagogique et liturgique, en participant à la prière et aux sacrements dans l'église: les moines l'exhibent dans les processions autour des monastères, les dévots lui parlent, se signent à son passage, l'embrassent si elle est assez proche, ou la caressent de la main droite pour s'oindre ensuite le visage de cette main imprégnée de *baraka*.

La matière et le style des icônes traditionnelles participaient à leur sacralité. Les premières icônes, dans leur majorité, s'inspiraient des modèles byzantin et romain. Elles étaient peintes grâce à la technique à *tempera*, à base d'œufs ou de cire encaustique. Les peintres contemporains ont repris cet usage, ainsi que l'utilisation de couleurs considérées comme authentiquement "égyptiennes", obtenues à partir d'oxydes naturels.⁴ La querelle iconoclaste, peut-être grâce à la domination musulmane, semble n'avoir guère eu d'écho en Égypte.⁵ Divers témoignages montrent au contraire la diffusion des images pieuses; les Coptes en utilisaient dès avant le VII^e siècle dans le milieu rural égyptien.⁶ et ils semblent leur avoir attribué des pouvoirs miraculeux à partir du IX^e siècle au moins. A ce moment, alors que l'image triomphe enfin à Byzance, les miracles d'icônes suintant, saignant ou pleurant deviennent monnaie courante chez les Coptes.

De façon mystérieuse, il ne reste aujourd'hui presque plus d'icônes sur bois de la période médiévale et moderne, du VIII^e au XVIII^e siècle, alors que de nombreuses fresques d'églises de cette période ont été préservées. Les spécialistes s'interrogent sur les raisons de cette lacune: faut-il imaginer des destructions d'icônes dues à des phases brutales d'islamisation? Ont-elles été brûlées pour préparer le saint chrême (*mayrûn*)? Ou de brèves périodes d'iconoclasme méconnu auraient-elles pu les affecter? Quelles que soient les hypothèses proposées, la disparition de leur quasi-totalité du VIII^e au XVIII^e siècle reste un mystère. Le style des icônes de la période médiévale est donc resté presque inconnu.

Les icônes les plus anciennes conservées jusqu'à présent datent donc, sauf exception, d'après 1740. Ces œuvres du XVIII^e siècle sont dues à une poignée d'artistes, dont deux au

² Ugo Zanetti, "Les icônes chez les théologiens de l'Église copte", *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 77-92.

³ *History of the Patriarchs of the Egyptian Church, known as the History of the Holy Church*, traduite et annotée par Y. 'Abd al-Masih, O.H.E. Burmester, A.S. Atiya et A. Khater, II/1, Le Caire, 1959, 13, cité par Brigitte Voile, "Les miracles des saints dans la deuxième partie de l'Histoire des patriarches d'Alexandrie, historiographie ou hagiographie?", dans Denise Aigle (dir.), *Miracle et Karâina*, Tournhout: Brepols, 2000, 325.

⁴ Sur les techniques des icônes anciennes et modernes, voir Mat Immerzeel, "Coptic Art", Nelly Van Doorn-Harder et Kari Vogt (dir.), *Between Desert and City*, Oslo: Novus forlag, The Institute for Comparative research in Human Culture, 1997, 273-288.

⁵ Den Heijer, "Miraculous Icons and their Historical Backgrounds", *Coptic Art and Culture*, Le Caire (1990), 269-279, et Otto Meinardus, *Christian Egypt, Faith and Life*, Le Caire, 1970.

⁶ Christine Chaillot, "Réflexions sur l'avenir de l'étude et de la peinture des icônes coptes". *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 49.

moins étaient arméniens. Des influences grecques et levantines ne sont pas non plus à négliger, et se sont sans doute amplifiées lors de l'occupation égyptienne en Syrie (1832-1840). L'embellie dure à peine un siècle. Dès la fin de la première moitié du XIX^e siècle, le patriarche Kyrillos IV (1854-1861), appelé le Réformateur, affirme, sous l'influence des missions protestantes, une tendance nettement iconoclaste. Cette vague de destruction d'icônes accompagne d'ailleurs le marasme général de la communauté copte, de ses couvents et de sa vie spirituelle.

Aujourd'hui, la dévotion des icônes consacrées ne subit plus l'ombre d'une critique. Le fidèle copte ne se soucie, en général, ni du style de l'image, ni de sa date ni de son auteur. Son importance sacrale dépend en fait d'autres facteurs: son ancienneté, sa localisation dans l'église, la présence éventuelle d'un pèlerinage, les miracles qui lui sont (ou non) attribués. Dans les visites des églises ou des lieux de pèlerinages, les pèlerins s'appliquent donc toujours à embrasser les icônes et à les caresser de la main droite. Avec les progrès de l'alphabétisation, les dévots écrivent de plus en plus souvent sur le verre qui les protège, à l'aide de la cire des cierges allumés en l'honneur des saints; à moins qu'ils ne glissent derrière elles de petits papiers contenant leur supplique.⁷ Ces graffiti religieux se contentent d'un nom, d'une date, d'une brève invocation. Ils attestent que, malgré les bouleversements de la modernité, la dévotion des chrétiens d'Égypte envers leurs icônes est toujours vivante.

Les icônes sont, par définition, propres aux chrétiens. Mais elles ne sont pas pour autant inconnues des musulmans, surtout en Moyenne-Égypte, région à forte densité copte, où les cas de pèlerinages communs à la Vierge ou à saint Georges n'étaient pas rares. Dans les cafés de Mallawī, vers 1930, icônes de la Vierge et calligraphies coraniques mêlées tapissaient le mur, tandis que l'orchestre jouait au pied de cette "iconostase" œcuménique.⁸ A la fête patronale (*mūled*) du saint musulman d'Abū Tīg, en 1950, au sud d'Assiout, on vendait des images de la Vierge à l'Enfant.⁹ Cette tradition commune, maintes fois évoquée par les ethnologues de l'entre-deux-guerres, s'est rapidement effritée dans la deuxième moitié du XX^e siècle, sous les assauts conjugués du réformisme musulman et du Renouveau copte: le confessionnalisme croissant n'autorise plus guère de semblables mélanges. Il faut en retenir pourtant que la tradition iconographique copte a longtemps marqué l'imaginaire sacré de tous les Égyptiens, musulmans compris. Elle continue à jouer, au moins localement, un certain rôle. Les chauffeurs de taxi musulmans de Minyā ou d'Assiout, aujourd'hui encore, utilisent, pour protéger leur véhicule et leurs passagers, aussi bien des autocollants représentant saint Georges, collés près des clés de contact, que des calligraphies islamiques de "la prière du voyage" (*du'ā al-safar*) qui pendent au rétroviseur. Et ce sont des tatoueurs musulmans, souvent d'origine tzigane, qui courent les fêtes patronales aux tombeaux des saints chrétiens ou musulmans, et tatouent consciencieusement des petites croix sur les poignets de leur clientèle copte.

L'iconographie copte n'était pas seule, dans la tradition villageoise, à tenir une fonction sacrale. Il existait, et il existe encore, une imagerie populaire égyptienne moins nettement confessionnelle, et que les paysans eux-mêmes caractérisent comme "arabe" ou "bédouine" (*arabī*) plutôt que comme "islamique" (*islāmī*). Cette imagerie aux couleurs vives et contrastées était commune, à quelques nuances près, aux autres provinces arabes de l'Empire ottoman; mêmes motifs en Palestine, en Syrie, en Tunisie. L'usage de cette imagerie était surtout d'ordre magique: on y trouve des figures talismaniques abstraites, des représentations de la main de Fatma, des épées ou des lions stylisés. Autant de dessins qui avaient valeur de

⁷ Pour un article montrant comment les icônes sont utilisées dans la relation avec les saints, Nelly Van Doorn, "La vénération des icônes chez les coptes: aspects sociologiques", *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 113-125.

⁸ Hans Alexander Winkler, *Bauern zwischen Wasser und Wüste*, Stuttgart, Berlin: W. Kohlhammer Verlag, 1934, 5.

⁹ Henry Ayrout, *Fellahs d'Égypte*, Le Caire, 1952, 125.

protection, de talisman, de “décoration sacrale”. Ces images étaient dessinées ou peintes sur les tombeaux, particulièrement les mausolées de saints musulmans, qui étaient décorés jusqu’aux années 1960, surtout en Haute-Égypte, de fresques ou de graffiti colorés représentant des bateaux, des palmes et des silhouettes d’orants.¹⁰ A l’entrée des maisons rurales, aussi, il arrivait que deux lions peints encadrent le seuil, surmonté, pour faire bon poids, d’un crocodile empaillé: autant de protections assurées pour la demeure et ses habitants.

Les planches de tatouage ont préservé jusqu’à aujourd’hui cette tradition des images de l’islam populaire égyptien¹¹: ce sont de petits tableaux, des fixés – sous-verre rangés en diptyques, qui proposent au client, devant l’atelier du tatoueur, différents modèles. Serpents, lions, oiseaux aux couleurs vives y sont peints, mais on y trouve aussi des représentations humaines, comme des danseuses aux seins nus qui brandissent des épées en terrassant un serpent ou des héros de la Geste hilalienne. Sur un fixé-sous-verre présenté au mouled musulman de Tanta en 1990 par le tatoueur Sayyid Ahmad Sa ‘īd, alors quadragénaire, on peut admirer les deux lions qui flanquent un palmier dattier, le lion porteur d’une épée, et Abū Zayd al-Hilālī (ill. 1). Ces motifs sont des copies d’œuvres plus anciennes et viennent illustrer les Gestes ou les chansons de la tradition orale que l’on récite dans les mouleds. Le lion à l’épée est image de ‘Alī b. Abī Tālib tandis que les lions jumeaux sont réminiscence de Ḥasan et Ḥusayn, les deux petits-fils du Prophète. Mais il est rare que le client demande au tatoueur des motifs aussi compliqués qui ont surtout pour fonction d’attirer le chaland. Les figures plus stylisées du poisson, du cœur percé d’une flèche, du double cœur, du serpent ou de l’ancre, dissimulés dans les interstices de la composition, sont beaucoup plus demandés. Tous les tatouages au demeurant ne sont pas nécessairement figuratifs: des séries de points ou des triangles jouent aussi un rôle utile. Les figures tatouées sont en effet utilisées dans la médecine populaire: on se fait tatouer un oiseau sur la tempe contre les migraines. Parfois, apparaissent des motifs plus directement islamiques, comme le Burāq ou l’esquisse de la Ka’ba.

Il existe enfin des motifs de tatouages proprement coptes (mais dessinés par des musulmans), qui reproduisent des icônes connues: le Christ en croix, saint Georges terrassant le dragon ou le patriarche Kyrillos VI (m. 1971). Sur une planche de tatouage de Sayyid Ahmad Sa‘īd, proposée également au mouled de Tanta, la crucifixion où les trois anges recueillent dans des ciboires le sang du Christ (ill. 2) ne doit rien à la tradition de l’icône copte, et tout au modèle catholique. C’est d’après une image pieuse que ce tatoueur musulman a réalisé son fixé-sous-verre à l’attention des pèlerins des mouleds coptes. Cette belle Crucifixion a surtout pour vocation d’attirer l’attention sur les innombrables petites croix proposées sur la même planche; ce sont elles que les Coptes viennent, par centaines, à chaque mouled, se faire tatouer sur le poignet droit ou sur le dos de la main.

Fresques de tombeaux et motifs de tatouage “arabes” sont en train de disparaître très rapidement, à la suite de l’urbanisation et de la modernisation croissantes de l’Égypte. Le goût change: de nouvelles décorations de tombeaux, plus abstraites, et des calligraphies fabriquées industriellement, ont remplacé les fresques et les images pieuses. La dorure islamique évince les couleurs primaires du dessin artisanal. L’imprégnation du culte des

¹⁰ Rudolf Kriss et Hubert Kriss-Heinrich, *Volksglaube im Bereich des Islam* 1, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1960, 53-136.

¹¹ Charles S. Meyers, “Contributions to Egyptian Anthropology: Tatting”, *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 33, 1903, 82-89; M. Coloyanni, “Étude des tatouages sur les criminels d’Égypte”, *Bulletin de l’Institut d’Égypte*, 4, 1923, 115-128; Louis Keimer, *Remarques sur le tatouage dans l’Égypte ancienne, Mémoires présentés à l’Institut d’Égypte*, n° 53, Le Caire: IFAO 1948; John Carswell, *Coptic Tattoo Designs*, Beyrouth: AUB Press, 1958, et Nadia Kossiakov, “Un répertoire modèle de tatouage égyptien”, *Objets et mondes*, VI, 1966, 263-278.

saints par le réformisme musulman n'autorise plus la fantaisie qui prévalait pour décorer les tombeaux. Les tatoueurs désertent les mouleds musulmans pour se réfugier dans les mouleds coptes où ils ont encore, grâce aux petites croix de poignets, une abondante clientèle. Mais en islam, leur heure est passée: à l'image succède, de plus en plus, l'écrit. Aux variations de la création populaire s'impose la norme savante.

Une autre tradition iconographique spécifique reste plus vivante. Il s'agit des fresques de retour du hadj, peintes sur les maisons des villages. Cette tradition artistique, attestée dès 1878 par Georg Ebers, est sans doute beaucoup plus ancienne. Elle a été bien décrite, surtout pour la Haute-Égypte, par plusieurs ethnologues dans la période récente.¹² Avant le retour du hadj, les proches et les parents du pèlerin font représenter par des artistes amateurs des scènes qui illustrent l'aventure pèlerine; il s'agit parfois de véritables fresques qui couvrent toute la façade, mais aussi les murs des cours intérieures: on peut admirer les péripéties du voyage et ses modes de locomotion (chameau, avion, bateau), les rites du hadj accomplis à La Mecque, ou le sacrifice d'Abraham. On trouve aussi des scènes de fête qui doivent davantage au soufisme populaire égyptien qu'au hadj mecquois: *dhikr*-s, musiciens, accolades entre pèlerins; parfois apparaissent, sous le pinceau d'artistes véritables, d'émouvants portraits. Cette tradition d'origine rurale s'est peu à peu étendue aux faubourgs des villes égyptiennes sous l'effet des migrations récentes. Si les peintres auteurs de ces fresques sont fréquemment des instituteurs de village, on rencontre aussi, rarement, quelques artistes formés comme tels, comme Aḥmad Maḥmūd al-Sanūsī, évoqué par Ann Parker. Ce peintre, diplômé de l'École des Beaux-Arts au Caire en 1971, qui enseigne actuellement dans une école secondaire à Esna en Haute-Égypte, diffuse dans la région ses fresques, pour lesquelles il avoue lui-même l'influence de Matisse et de Picasso.¹³

Icônes coptes où Marie triomphe, planches de tatouage aux motifs arabes, fresques murales proclamant la valeur du hadj, fraîches décorations des tombeaux des saints: la fonction de ces différents types d'images était codifiée. L'image populaire traditionnelle n'était jamais purement décorative et sa fonction sacrale et apotropaïque n'était jamais absente. Pour les deux communautés, représenter, c'était faire exister. Ainsi, sur les tombes de villages, on continue à voir d'humbles et maladroits graffiti: une palme pour ombrager le défunt, une ondulation qui évoque le friselis de l'eau pour l'abreuver, une épée pour le défendre.

L'irruption de la modernité dans l'image au XIX^e siècle

L'arrivée de l'image européenne s'inscrit d'abord dans ce rapport traditionnel à l'image, avant de le bouleverser définitivement. La nouveauté était double: l'imprimerie, surtout après 1860, et la reproduction figurative naturaliste qu'imposait le modèle occidental. L'imagerie traditionnelle épure, stylise, transcende; l'image moderne, désormais, prétend reproduire. L'imagerie traditionnelle est message; l'image moderne, illustration.

Le récit célèbre de l'une des premières confrontations d'un uléma cultivé avec l'image imprimée est celui de l'historien Djabartī. Lors de l'Expédition d'Égypte, Djabartī, par ailleurs très hostile à l'occupation française, remarque avant tout dans la bibliothèque des savants français les gravures des livres imprimés. C'est cette capacité à l'illustration qui le fascine et le trouble:

¹² Juan Eduardo Campo, "Domestic Islam in the Pilgrimage Paintings of Egypt", *Journal of the American Academy of Religions*, 55, 1987, 285-305. Idem, *The Other Sides of Paradise, Explorations into the Religious Meanings of Domestic Space in Islam*, Columbia: University of South Carolina Press, 1991, ch. VI. Ann Parker et Avon Neal, *Hajj Paintings, Folk Art of the Great Pilgrimage*, Washington et Londres: Smithsonian Institution Press 1995.

¹³ Ann Parker et Avon Neal, op. cit., 137.

On avait installé là quantité de livres (...) Si quelque musulman se présentait, simplement pour voir, les Français (...) lui présentaient toute sorte de livres imprimés, avec toute sorte de gravures et de cartes concernant les villes, les régions, les animaux, les oiseaux, et les plantes, et ayant trait à l'histoire des Anciens, à la vie des peuples, aux légendes des prophètes qui y étaient représentés, faisant des miracles et des prodiges au milieu de leurs contemporains. C'était proprement étourdissant! Je me suis souvent rendu à cette bibliothèque (...) Parmi tout ce que j'y ai vu, j'ai retenu un grand livre sur la vie du Prophète, don't ils avaient dessiné le portrait de leur mieux, suivant la connaissance qu'ils en avaient.¹⁴

L'émoi de Djabartī devant la représentation figurée, et tout particulièrement celle des prophètes, resta longtemps sans lendemain. La première imprimerie de l'Égypte moderne, fondée à Būlāq par Méhémet Ali dans un but essentiellement scolaire, ne diffusa pas d'illustrations avant la fin du XIXe siècle.

Le premier facteur de la diffusion des images en Égypte fut incontestablement politique, comme ce fut également le cas pour l'Empire ottoman. François Georgeon rappelle que les sultans ottomans "aimaient à faire exécuter leur portrait par des artistes étrangers (...mais...), même commandés par les sultans, ces portraits n'étaient pas destinés au public; ils répondaient aux goûts esthétiques ou à la vanité narcissique des souverains ottomans, en dehors de toute idée de publicité".¹⁵ A partir de Mahmoud II, le sultan prit l'habitude de diffuser l'effigie impériale. Le développement d'une presse ottomane illustrée dans les années 1860 et l'existence de studios de photographie encouragèrent la diffusion des portraits des membres de la haute société. L'Égypte suivit cet exemple point par point, jusque dans la Chronologie: Méhémet Ali qui régna de 1805 à 1848 fut le premier souverain égyptien à faire diffuser son portrait; et c'est sous le khédivé Ismaïl (1863-1879) que non seulement les portraits, mais les photographies des membres de la Cour et de l'élite devinrent de rigueur.

Le second facteur de modernité iconographique fut bien sûr technique: l'imprimerie introduite à Būlāq en 1822 servit d'abord à imprimer les ouvrages scolaires des écoles du khédivé. Sous le gouvernement du vice-roi Muḥammad Sa'īd (1854-1863), des Égyptiens et des ressortissants étrangers établirent des imprimeries privées au Caire et à Alexandrie.¹⁶ Après 1850, la lithographie se répandit au Caire; puis la diffusion de l'imprimerie après 1860 autorisa de profondes mutations. Dans l'intelligentsia urbaine, on était friand d'illustrations. Dès son premier numéro, en septembre 1892, une revue de vulgarisation comme *Al-Hilāl* se mit à populariser les visages des grands hommes: la page de couverture était ornée d'une photographie ou d'une gravure, qui représentait le grand homme étudié dans le numéro; on trouvait beaucoup de portraits de sultans ottomans, mais aussi César et Pompée, Napoléon Ier, Guillaume Ier, Confucius ou Victor Hugo.¹⁷ C'est par le grand homme que l'image, pédagogique, fit irruption dans les foyers des familles où l'on savait lire. L'alphabétisation et l'instruction allaient de pair avec l'illustration.

¹⁴ 'Abd al-Rahmān al-Djabartī, *Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française 1798-1801*, trad. Joseph Cuoq, Paris: Albin Michel, 1979, 90-91.

¹⁵ François Georgeon, "Le sultan caché, réclusion du souverain et mise en scène du pouvoir à l'époque de Abdülhamid II (1876-1909)", *Turcica*, 29, 1997, 93-124. Voir à ce sujet la contribution de Johann Strauss, dans ce volume.

¹⁶ "Le livre arabe et l'édition en Égypte", *Bulletin du CEDEJ*, 25 (1er semestre 1989), 15.

¹⁷ Informations aimablement communiquées par Anne-Laure Dupont, auteur d'une thèse récente sur Djurdjī Zaydān, le fondateur d'*Al-Hilāl*: *Ġurġī Zaydān, écrivain réformiste et témoin de la Renaissance arabe*, thèse de doctorat (histoire), Université de Paris Sorbonne (Paris IV), sous la direction de Dominique Chevallier et de Jacques Frémeaux, mai 2001, 719 p. dactylographiées, à paraître à l'Institut Français d'Etudes Arabes de Damas.

L'irruption de la modernité iconographique ne tarda pas à atteindre l'image pieuse, d'abord copte, puis musulmane. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, tout d'abord, se produisit une mutation sans précédent du paysage iconographique des coptes. La venue de nombreux Européens en Égypte, l'afflux d'immigrés syro-libanais (particulièrement de chrétiens grecs-catholiques ou grecs-orthodoxes) et de commerçants grecs, la multiplication des écoles de missions italiennes et françaises après 1860, changèrent profondément le paysage de l'iconographie religieuse. C'est justement le moment où mourut le patriarche Kyrillos IV, dont les successeurs ne reprirent pas les idées iconoclastes. Les missions catholiques, celles des franciscains italiens notamment, diffusaient des images pieuses directement importées de l'Europe catholique, qui influencèrent durablement les goûts coptes en matière d'imagerie religieuse. Les nouvelles images pieuses se faisaient plus vivantes, plus expressives, que les icônes hiératiques de la tradition. Elles révélaient une dévotion moderne qui, venue du Levant autant que d'Occident, affectait à leur tour les Coptes: la Vierge lève les yeux au ciel, le martyr devient blême et sanguinolent, le Christ désormais plus humain se fait souffrant, et la couronne d'épines éclipse parfois l'auréole. Des coloris nouveaux, des tons pastels, se répandirent peu à peu. Ce goût sulpicien continue à dominer aujourd'hui les images pieuses des Coptes. La représentation de la Vierge à l'Enfant a supplanté durablement sur le calendrier du salon toute autre effigie.¹⁸ Les Coptes découvraient finalement, avec un siècle de distance, les bouleversements éprouvés à la fin du XVIII^e siècle par les chrétiens du Levant où "l'irruption massive de l'image du saint dans un monde sans doute pour l'essentiel privé jusque-là de représentations figurées apparaît comme un fait majeur".¹⁹

L'icône était jadis rare et coûteuse, il fallait se rendre à l'église ou au monastère pour en voir et en toucher. Désormais, ses vertus sont à la portée de tous, grâce à l'imprimerie et à la photographie. Pour les Coptes d'aujourd'hui, toute image pieuse est virtuellement icône: poster, photographie, petite image pieuse à glisser sous le sous-verre ou le maroquin du bureau à côté des photos des enfants, icône portative sur bois, autocollant à poser sur son frigidaire ou sur le tableau de bord de la voiture, images à glisser dans un portefeuille ou dans un sac à main. Le salon d'un intérieur copte est parfois littéralement recouvert d'images sacrales, de reproductions bon marché d'icônes, de tapisseries représentant la Cène ou de photographies des deux derniers patriarches.

Avec la diffusion massive des images pieuses s'estompent les distinctions théologiques entre icônes consacrées des églises et reproductions à usage domestique. Pour un copte, aujourd'hui, quelle image pieuse n'est pas, peu ou prou, icône? Tout est bon pour la *baraka*. La différence entre l'icône sur bois consacrée, placée dans une église, et le poster ou la vignette bon marché, accrochée d'une punaise au mur de la maison, s'estompe. Entrées dans la domesticité familiale, les images des saints, à l'occasion, s'animent, parlent, donnent des conseils au dévot. Rien d'étonnant à ce que ces "icônes de papier" fassent des miracles à domicile: "En 1989, dans une maison copte du Caire, de l'huile suintait d'une image de saint Noub, martyr, ce qui incitait la famille à prier devant cette image et à sentir la bénédiction de Dieu. Le père de famille avait d'ailleurs été guéri de l'asthme qui le faisait souffrir chaque hiver".²⁰ Par une intéressante mise en abîme, des images viennent, à leur tour, représenter le miracle de l'image du saint: dans un petit recueil hagiographique des années 1990, un croquis

¹⁸ B. Heyberger a noté que la diffusion de l'image est profondément liée à l'essor du culte marial. La Vierge convient mieux que les martyrs et les ascètes de la tradition au nouvel usage du saint. Mais cette mutation intervient dès le XVII^e siècle au Levant, alors qu'elle ne se produit qu'à partir de la fin du XIX^e siècle en Égypte: Bernard Heyberger, "Sainteté et chemins de la perfection chez les chrétiens du Proche-Orient (XVII^e – XVIII^e siècles)", *Revue de l'histoire des religions*, t. 215, fasc. I (janvier-mars 1998), 134.

¹⁹ Bernard Heyberger, art. cit., 133.

²⁰ Christine Chaillot, art. cit., 51.

montre comment le malade en pyjama place sur un verre d'eau la photographie du saint patriarche Kyrillos VI (m. 1971), puis, après avoir bu l'eau en question, guérit (ill. 3).

Au moment où les icônes de papier se répandaient chez les Coptes, apparaissaient, grâce à la lithographie, des images pieuses musulmanes. Pour le milieu rural analphabète, très majoritaire dans l'Égypte de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, ce procédé alors répandu permit la diffusion d'images aux vives couleurs qui représentaient des scènes religieuses, sous une influence iconographique ottomane assez nette. En l'absence de travaux approfondis, il est malheureusement difficile de dire quand ces images pieuses commencèrent, précisément, à être diffusées: peut-être seulement vers 1890? Deux anthropologues qui enquêtèrent sur l'islam populaire égyptien, en 1955, signalent que l'on vendait cette année-là, au mouled de Husayn, au Caire, des lithographies et des images pieuses, à côté des petits livres de légendes et des amulettes, et non loin des célèbres poupées en sucre rouge caractéristiques des mouleds égyptiens. Ces anthropologues ont recueilli un certain nombre de ces images qu'ils reproduisent, malheureusement en noir et blanc, dans leur livre: on reconnaît le Būrāq, l'arche de Noé, le sacrifice d'Abraham, les tombeaux du Prophète ou de grands saints musulmans vénérés en Égypte. On voit le mausolée d'Aḥmad al-Rifāʾī, situé à Umm 'Ubayda en Irak, et qui est représenté entouré de cheikhs manipulant des serpents: la confrérie Rifāʾiyya très répandue en Égypte dans les milieux populaires est en effet spécialisée dans la capture et l'apprivoisement des reptiles. On trouve aussi les portraits en pied de quelques grands saints musulmans: Sayyid al-Badawī (1200-1276), le plus grand saint d'Égypte, est figuré en humble derviche, le bâton à la main, l'oiseau à ses pieds; 'Abd al-Qādir al-Djilānī, le maître de Bagdad, est représenté au bord du fleuve; en arrière-plan des mosquées et deux coupoles de mausolées aux fins minarets ottomans rappellent davantage les rivages nilotiques que ceux de l'Euphrate. Les touffes d'herbe isolées qui garnissent le désert comme le lion sagement assis aux pieds du saint évoquent la légende couramment diffusée dans l'Égypte du XIX^e siècle: Djilānī dompte le lion surgi des terres en friche qui avait dévoré son taureau et l'attelle à sa *sāqiyya* pour tourner docilement la roue à eau.²¹ Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont ont recueilli la même image de Djilānī au Caire à la fin des années 1960 et l'ont publiée en couleurs dans leur recueil sur les images musulmanes dans l'Orient contemporain. Ces quelques représentations des saints ne doivent pas occulter le fait que, presque toujours, dans les lithographies égyptiennes, la représentation du lieu l'emportait sur celle du saint lui-même, révélant ainsi l'une des constantes du culte des saints musulmans.

Ces nouvelles images avaient renouvelé la tradition iconographique des fixés-sous-verre et des planches de tatouage, en l'édulcorant de ses éléments érotiques. On les accrochait dans les tombeaux des saints en guise d'ex-votos; on en trouvait aussi dans les boutiques et, plus rarement, dans les maisons. Leur exhibition constituait naguère une attraction: l'anthropologue britannique W. Blackman, qui décrit dans les années 1930 les pèlerinages aux tombes des saints musulmans en Moyenne-Égypte, signale ainsi que ces petits tableaux sont fort appréciés, "ils représentent ordinairement les saints, héros et héroïnes nationaux favorisés de ce public".²² Ces lithographies colorées, tradition encore vivante dans les années 1960, ont totalement disparu aujourd'hui. L'image pieuse musulmane en Égypte semble n'avoir été qu'une étape historique qui dura moins d'un siècle; elle a été aujourd'hui remplacée par le portrait et la photographie des saints contemporains.

²¹ Rudolf Kriss et Hubert Kriss-Heinrich, op. cit., 1, 1960, 55 et planches 1 à 10.

²² Winifred Blackman, *Les fellahs de la Haute-Égypte*, Paris: Payot, 1948, 220: au mouled du cheikh Umbārak.

Portraits et révolution photographique chez les saints musulmans

Les saints musulmans contemporains sont très nombreux dans l'Égypte de la seconde moitié du XX^e siècle, traduisant un véritable renouveau du soufisme. Le portrait peint de ces cheikhs, souvent de grandes dimensions, est assez répandu, en Basse-Égypte comme en Haute-Égypte: ces tableaux sont réalisés souvent d'après photographie par les dévots, à la suite d'un vœu ou d'un miracle; on les offre en ex-voto pour les suspendre dans les tombeaux ou dans le complexe confrérique fondé par le saint. Les portraits de cheikhs musulmans sont souvent portés lors des processions des confréries soufies. Ainsi, lors de la procession des différentes branches de la confrérie Rifā'iyya qui clôt la fête patronale annuelle (*mūlled*) d'Al-Rifā'ī au Caire, photographies et tableaux sont brandis par les soufis qui défilent. Ils représentent les patrons, vivants ou morts récemment, des différentes branches de la Rifā'iyya.

Les Coptes n'ignorent pas cette tradition du tableau ex-voto: le tombeau de Kyrillos VI au Maryūt, près d'Alexandrie, est ainsi orné de nombreux tableaux qui représentent le saint patriarche; l'un de ces portraits, fait notable, est l'œuvre d'un jeune musulmán miraculé.

De façon exceptionnelle, certains dévots soufis, à la suite d'une vision, tentent de représenter le visage d'un saint célèbre d'époque médiévale. C'est le cas d'Abū l-Ḥasan al-Shādhilī qui a ainsi été doté d'un profil barbichu un peu flou et apparaît en surimpression des photographies de son tombeau à Wadī Humaysara. Sur un paquet de thé, vendu au Caire vers 1992, l'image menaçante de Sayyid al-Badawī était également figurée. Ces cas, rarissimes, se heurtent visiblement à de fortes réticences en Égypte: rien de comparable aux chiites iraniens qui figurent volontiers l'imam Ḥusayn et les différents membres de sa famille. En Égypte, au contraire, le passé musulman n'a pas, aujourd'hui, d'image. Autant les Égyptiens représentent volontiers le saint musulman récent, autant ils répugnent à représenter le saint du passé. Ce qui sépare la tradition soufie de la modernité islamique, c'est la photographie, révolution majeure de l'image sacrale égyptienne.

C'est dans une société déjà habituée à l'usage du portrait qu'apparurent les premières photographies de saints musulmans. Il est certain que bien des Azhariens, en odeur de sainteté ou non, se faisaient tirer le portrait dès la fin du XIX^e siècle. Mais on ne laissait pas cette photographie, rare et précieuse, à la disposition des dévots. La diffusion des photographies de saints musulmans ne commença que dans l'entre-deux-guerres. D'après mes enquêtes (nécessairement partielles), la photographie la plus ancienne de saint musulman remplissant une fonction sacrale est, en Basse-Égypte, celle d'un cheikh de village, Muḥammad 'Abd al-Rahīm (m. 1920), dont on a suspendu le portrait aux grilles de son tombeau à Sīgar, faubourg de Tanṭā, au centre du Delta. En Haute-Égypte, les photographies de cheikhs morts vers 1900 commencèrent à être reproduites par les disciples dans les premières années du XX^e siècle.

Mais c'est à partir des années 1950 que l'habitude de photographier systématiquement les saints musulmans et surtout d'utiliser ces photographies comme images pieuses s'est solidement ancrée dans les confréries soufies. Ces premières photographies en noir et blanc sont généralement très contrastées et prises sur un fond neutre. Elles représentent toujours des cheikhs enturbannés et vêtus d'une *galabiyya*, soit en buste, soit plus rarement en pied, fixant l'objectif d'un air farouche, ce qui donne un singulier air de famille à tous les saints de cette époque. Cette tradition du portrait en noir et blanc continua d'ailleurs de concurrencer, dans les années 1960, la photographie en couleurs: il existe ainsi de beaux portraits de deux saints de Gouma, près de Louxor, l'excentrique Abū l-Qumsān (ill. 4) (mort en 1979) et le redoutable Aḥmad Raḍwān (m. 1967). Au mouled de Salāma al-Rāḍī, fondateur d'une confrérie réformée, la Ḥāmidiyya Shādhiliyya, il y avait dès 1965 une grande quantité de photographies du cheikh, affichées dans chaque tente. Celles-ci étaient d'ailleurs vendues

pour une somme modique au disciple.²³ C'était là une preuve de la modernité affichée de la confrérie en question. Les tentes du mouled étaient également décorées, pour faire bonne mesure, d'un immense portrait de Nasser.

Les critiques des réformistes musulmans, même dans leur tendance la plus conservatrice, ne semblent pas avoir visé ce procédé, alors que tant d'autres pratiques soufies étaient taxées d'obscurantisme, de polythéisme rampant et de superstitions. Les Frères musulmans imitèrent d'ailleurs leurs adversaires soufis: le portrait de leur fondateur, Ḥasan al-Bannā (m. 1949), digne des studios Harcourt par la posture et la qualité des tirages, figure en bonne place dans les salons de ses descendants. La photographie a bel et bien levé l'obstacle à la représentation.

Dans les années 1960, la couleur apparut dans les photographies des cheikhs réputés comme saints. Les clichés se firent plus nombreux, et surtout plus individualisés. Évoquer les saints les plus récents de l'Égypte contemporaine, coptes ou musulmans, morts ou vifs, c'est donc faire appel à une galerie de portraits: "on retient facilement l'aspect lunaire de Ḥigāb, les yeux perçants de Fānūs, la déformation des paupières de 'Abd al-Masīh, l'œil borgne d'Abū Qāsim, la barbichette et le sourire édenté de Yustus, la barbe et les lunettes de Muḥammad al-Tayyib, le regard inquiétant du sombre Radwān".²⁴ Depuis une dizaine d'années, des porte-clés à l'effigie des saints, chez les Coptes comme chez les musulmans, ont peu à peu envahi le marché de l'objet sacré. Sur une face, figure la référence confessionnelle, la Vierge ou la Ka'ba, le patriarche ou la mosquée de La Mecque. Sur l'autre, l'image du saint lui-même. Ainsi, les porte-clés reproduits ici proposent, le portrait imaginaire du cheikh Abū l-Ḥasan al-Shādhilī que nous évoquions plus haut, celui du patriarche Kyrillos VI (m. 1971) inlassablement représenté par les Coptes, flanqué du cheikh Muḥammad al-Tayyib (m. 1988), un saint musulman de la région de Gournā (ill. 5): guère de différences entre les représentations des deux thaumaturges, celle du saint copte et celle du saint musulman. La prolifération de porte-clés *baraka* n'est pas propre, d'ailleurs, à l'Égypte: elle est commune à tout le Moyen-Orient, Israël compris.

Le cas le plus récent de saint portraituré en Égypte, celui du cheikh Sha'rāwī (1911-1998), illustre bien ces nouveaux rapports à l'iconographie. Le cheikh Sha'rāwī était un uléma de formation traditionnelle, Azharien, professeur dans les années 1950 en Arabie saoudite, puis en Algérie de 1966 à 1979, ministre des waqfs sous le président Sadate. Cet auteur prolifique et lu par tous, servi par un bagout impressionnant, devint un homme de média. Il commenta le Coran vingt-quatre années durant à la télévision égyptienne, et devint un véritable "télécoraniste". "Le cheikh est un comédien sans pareil. Son corps se balance, ses mains s'envolent, sa grosse tête tourne autour du micro comme un taurillon."²⁵ Ses commentaires néofondamentalistes, exprimés dans un dialecte familier et proche, le caractère truculent du personnage, ses rapports avec les djinns, firent son extrême popularité en Égypte, mais aussi dans tout le monde arabe. Il était également réputé descendre des Gens de la Maison (les descendants du Prophète). Mort en odeur de sainteté, le cheikh Sha'rāwī fait aujourd'hui l'objet d'une vénération médiatique. Une série télévisée qui porte sur lui a été diffusée à l'occasion de Ramadan, en décembre 1998, six mois après sa mort, puis à nouveau en Ramadan de décembre 1999. La série illustre constamment son propos de quelques

²³ Michael Gilson, *A Saint and Sufi in Modern Egypt*, Oxford: Clarendon Press, 1973, 63.

²⁴ Sur ces saints coptes et musulmans, tous morts dans les trente dernières années, Catherine Mayeur-Jaouen, "Saints coptes et musulmans dans l'Égypte du XXe siècle", *Revue de l'histoire des religions*, t. 215, fasc. 1 (janvier-mars 1998), 154. Voir également Valérie Hoffman, *Sufism, Mystics and Saints in Modern Egypt*, Columbia: University of South Carolina Press, 1995, et Rachida Chih, *Le soufisme au quotidien*, Paris: Sindbad, 2000.

²⁵ Excellent article de Christophe Ayad, "Les versets cathodiques", *Libération* (jeudi 8 mai 1997).

photographies du cheikh aux différents âges de sa vie, enfant et jeune homme. Des autocollants à son effigie ont été mis en vente quelques semaines à peine après son décès, et on proposait chez les spécialistes en papeterie du quartier cairote de Faggāla, d'énormes calendriers Sha'rāwī pour l'année 1999. Sur ces calendriers, le cheikh était portraituré au *recto* sous divers angles: debout, invoquant Dieu, les deux mains levées; assis, lisant un livre pieux; debout encore, souriant, la canne à la main. Le *verso* du calendrier énumérait pour sa part les étapes édifiantes de sa *Vita*. Le cas de ce populaire orateur, dans sa vie comme après sa mort, atteste l'importance croissante des médias et de l'image dans la représentation des cheikhs et des saints: télévision et images ont ici partie liée. C'est pourquoi la mise en scène du cheikh vénéré devient plus variée que celle, hiératique, du saint mort dans les années 1960.

Cette inflation iconographique liée à l'essor du culte des saints contemporains en Égypte n'est pas le fruit du hasard. C'est le résultat de la réforme religieuse et de la soif d'historicité qui s'est emparée des confréries soufies. Dans une société de plus en plus massivement alphabétisée, le saint ne peut plus se contenter d'avoir un simple nom: avoir une biographie véritable et crédible, et, si possible, avoir une image, devient une condition nécessaire de respectabilité. Les articles de journal, parus à l'occasion du décès d'un cheikh vénéré comme saint, sont encadrés et placés dans le mausolée; ils sont souvent illustrés de la photographie du saint. Un saint mort voici dix ou vingt ans est forcément réel et attesté; des gens l'ont connu; ses disciples, ses descendants, ses admirateurs peuvent parier de lui, ils peuvent même exhiber son portrait. Face à cette profusion de témoins, les saints médiévaux sans visage ont du mal à lutter. Il n'est plus question aujourd'hui d'imaginer une image stylisée réduite aux attributs du saint, comme le faisaient les lithographies de la fin du XIX^e siècle. Il importe désormais de produire un portrait précis et figuratif. Le profil flou d'Abū al-Ḥasan al-Shādhilī, on l'a dit, est l'exception qui confirme la règle. La photographie a creusé un gouffre infranchissable entre le saint de la tradition, qui n'avait pas de visage, et celui de la fin du XX^e siècle, dont tous connaissent les traits.

Cette récente évolution fait penser irrésistiblement au processus d'individualisation des saints apparu au XIII^e siècle en Occident chrétien. "La chrétienté s'était pour l'essentiel contentée jusqu'alors d'un 'panthéon' hagiographique où l'identité des saints, même si ceux-ci avaient véritablement vécu un jour, se dissolvait dans les *topoi* de la légende et se réduisait à un nom et à une date du calendrier liturgique; de même la profondeur temporelle et la spécificité historique de chacune de ces figures s'abolissaient dans la succession des fêtes de l'année, c'est-à-dire dans une structure temporelle essentiellement cyclique". Cette mémoire hagiographique traditionnelle, sans disparaître, fut concurrencée par des saints contemporains, canonisés peu après leur mort, dont l'individualité et la personnalité étaient bien connues.²⁶ Dans l'Égypte du XX^e siècle, c'est la photographie qui a permis cette rupture profonde, au-delà des continuités apparentes.

Quel usage le dévot fait-il de ces photographies de saints contemporains? Souvent, comme c'est le cas dans la région de Qina, en Haute-Égypte, on suspend le portrait du saint, entouré d'un cadre doré, dans le salon de réception, à côté des photos de famille, mariés endimanchés et aïeux respectables. Un bel agrandissement peut servir d'ex-voto à afficher dans le tombeau du saint. Certains magasins de Louxor s'en servent pour décorer leurs murs et attirer la *baraka* d'une clientèle ahondante. La confrérie fondée par le cheikh ou par ses descendants utilise, pour sa part, ces photographies pour sa propagande: les membres de la Burhāniyya brandissent à bout de bras, dans les grandes processions organisées à l'occasion des

²⁶ Jean-Claude Schmitt, "La fabrique des saints, note critique", *Anuales E.S.C.*, 29^e année, n°2 (mars-avril 1984), 292. Le passage de cet article porte sur la thèse d'André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge, d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome: École française de Rome, 1981.

pèlerinages, des dizaines de portraits de son fondateur, mort en 1983. On peut aussi trouver l'effigie d'un saint sur des horaires de Ramadan. Les invitations aux fêtes patronales (les fameux mouleds) en l'honneur de saints morts récemment que l'on colle aux murs des grands sanctuaires comprennent toujours la photographie du défunt et de son successeur.²⁷ Le tombeau du cheikh Ga'farī, au Caire, ne compte pas moins de dix-neuf photographies du saint défunt et de son fils et successeur, cheikh actuel de la Ga'fariyya. Parfois placée en tête des hagiographies de saints contemporains, la photographie illustre le propos, comme c'est le cas par exemple pour la biographie d'Abū l-'Azā'im.

Depuis quelques années, les photographies des cheikhs se sont diffusées sous tous les formats, y compris celui de la petite image pieuse que l'on peut insérer dans son portefeuille; c'est ce que font les disciples du cheikh Tayyib de Gournā, qui gardent ainsi avec eux un peu de *baraka*. La pratique du "saint de portefeuille" s'est d'ailleurs généralisée dans le reste du Moyen-Orient: on trouve la même technique en Syrie, au Liban, en Turquie ou en Israël.²⁸ Pour certaines confréries, des pratiques culturelles plus précises que la simple transmission de *baraka* sont attestées; le disciple doit garder sous les yeux lors de ses litanies, voire lors de ses prières, l'image du cheikh. Dans une interview de décembre 1997 à l'officier *Tasawwuf islāmī*, le cheikh Ḥasan al-Shinnāwī, membre du Haut Conseil des confréries soufies, définissait les conditions d'entrée des confréries dans le Haut Conseil, institution étatique hautement surveillée; il spécifiait notamment: "On bannira aussi les confréries qui exigent que la photographie du cheikh soit placée devant le disciple lors de la prière (*ṣalāt*)". De telles précisions en disent long sur les usages réels qui se sont répandus dans certaines confréries égyptiennes, à l'instar de la Naqshbandiyya. À la contemplation du visage d'un bel éphèbe, jadis pratiquée par certaines confréries pour parvenir à l'extase, a succédé celle d'un cliché photographique.

Devant cette inflation des portraits de saints contemporains, il ne faut pas oublier, pourtant, qu'il reste des saints "sans visage" dont le mystère même fait partie de la sainteté. C'est le cas du cheikh Mūsā (m. 1988) de Karnak qui vécut sans jamais sortir de sa chambre et dont nul, ou presque, ne vit jamais le visage. L'Égypte musulmane demeure, en matière de représentation des saints, bien timide à côté des usages iraniens ou javanais. L'intrusion de la photographie dans le culte des saints musulmans reste sans commune mesure avec l'importance des images du lieu, pléthore infinie de photographies de La Mecque et de Médine, où la Ka'ba reste le thème majeur et lancinant de l'iconographie des tombeaux égyptiens. Mais le sens du bouleversement demeure: désormais, et durablement, on utilise les photographies de saints musulmans contemporains, on rejette dans l'anonymat les saints du passé qui restent sans visage.

L'art néo-copte: la tradition inventée

Du côté copte, la photographie joue aussi un rôle indiscutable, mais bien moindre, pour la vénération des patriarches, des évêques et des saints contemporains. Ces photographies omniprésentes permettent surtout d'affirmer le pouvoir ecclésial, caractéristique du Renouveau copte: le patriarche et les évêques envahissent le moindre opuscule copte, servent de frontispice nécessaire, manière d'*imprimatur* proposé aux foules. Les nouveaux supports se multiplient, dans une infinie variété et dans un goût contestable: horloges, tapis, papyrus, réveils-matin, porte-clés, montres, bagues, pendentifs, boucles d'oreille, tout est à l'effigie

²⁷ La photocopie démultiplie ces photographies en estampillant les invitations aux pèlerinages. Un exemple est reproduit dans Nicolaas H. Biegan. *Egypt Moulds Saints Sufis*, Londres: Kegan Paul International, 1990, 12.

²⁸ Yoram Bilu et Eyal Ben-Ari, "The Making of Modern Saints: Manufactured Charisma and the Abu Hatserias of Israel", *American Ethnologist*, 19/4, 1992, 672-687.

des saints, des évêques, des patriarches. L'invasion des objets (notamment en plastique) par l'image pieuse est très récente: elle correspond à la recléricisation de la communauté et au repli massif sur le religieux qui caractérise, depuis la fin des années 1960, les Coptes comme les musulmans.

L'utilisation de l'image dans l'hagiographie reste singulièrement plus développée chez les Coptes que chez les musulmans. Certains recueils hagiographiques, particulièrement ceux de Kyrillos VI, proposent de véritables bandes dessinées de miracles. Désormais, on ne se contente pas d'évoquer le miracle, on le photographie: des montages qui représentent l'apparition de la Vierge à Zaytūn veulent proclamer la réalité du miracle; la photographie de l'apparition, largement diffusée dans la presse en 1968, vient donner une manière de crédibilité scientifique au phénomène surnaturel. De même, les récits de miracles qui accompagnent les biographies de saints coptes contemporains n'hésitent pas à illustrer le propos par les photographies des miraculés: paysannes musulmanes voilées qui doivent une naissance au saint, citoyens coptes qui racontent une vision, médecins qui attestent une guérison miraculeuse.

En matière d'iconographie copte, la révolution ne s'est pas contentée d'ajouter la photographie aux icônes. Elle a atteint l'art même des icônes consacrées. Depuis 1960, en effet, s'est manifestée une floraison nouvelle d'icônes égyptiennes. Il s'agit en grande partie d'une réaction "nationaliste" à l'invasion de l'iconographie religieuse européenne depuis le XIX^e siècle. Cet "art néo-copte" est, comme l'afflux des images dans l'hagiographie, le pur produit du Renouveau de l'Église copte.

Cet art copte moderne fut lancé par Īzāk Fānūs, né en 1919. Architecte et professeur de dessin, il devint directeur de la Section Art et Archéologie de l'Institut patriarcal des études coptes en 1956. Il partit à Paris en 1965-1966 (grâce à une bourse du Conseil Œcuménique des Églises) pour étudier, avec Leonide Ouspensky, l'iconographie sacrée russe et byzantine, puis obtenir en 1966 le diplôme de restauration des antiquités à Paris.²⁹ Il est lui-même l'auteur de très nombreuses icônes contemporaines en Égypte et dans les églises de la diaspora copte, comme l'église saint – Marc à Londres. Sous sa houlette, fresques, icônes, mosaïques, vitraux sont produits par le Département d'art de l'Institut des études coptes. De plus en plus versés en théologie, en histoire de l'art, les iconographes coptes sont des militants du Renouveau copte.

Le style néo-copte est caractérisé par son austérité et son dépouillement, des lignes nettes, une composition ordonnée et même sévère. Mais ce qui caractérise plus encore l'art néo-copte, c'est "l'invention de la tradition": les nouvelles icônes affichent constamment le désir de retourner aux sources pharaoniques. Ce souhait est d'ailleurs affirmé par Īzāk Fānūs, au mépris de toute histoire sérieuse: "Pendant la présence des Byzantins en Égypte, il y avait sans doute deux types d'art parallèles: l'art officiel ou byzantin, et l'art copte, celui-ci étant le plus ancien puisqu'il provient de la tradition égyptienne pharaonique [...] Aujourd'hui, nous essayons de 'purifier' cet héritage iconographique copte de toute influence non-égyptienne. [...] Moi-même, je me tourne vers l'ancien art pharaonique et je prends ses valeurs comme un cadre pour notre travail".³⁰ Ainsi le pape Cyrille Ier, surnommé "le pilier de la foi", est-il représenté flanqué d'une colonne au chapiteau en lotus, tandis que l'arrière-plan évoque les monastères coptes du désert (ill. 6). Ce retour à l'art pharaonique n'empêche pas les emprunts au cubisme ou à l'art abstrait, légitimés par leur prétendue proximité avec l'art pharaonique: "à part la peinture abstraite, c'est le cubisme qui me touche le plus profondément. Je l'utilise

²⁹ Dossier consacré à Īzāk Fānūs dans *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 5-13. Le ton est malheureusement apologétique.

³⁰ "Propos d'Isaac Fanous", Le Caire, juin 1989' *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 8-9.

pour peindre une montagne par exemple. C'est une forme intérieure de représentation que l'on peut aussi trouver dans les anciennes icônes coptes".³¹

Par réaction à la fois à l'influence occidentale et à la réislamisation de la société égyptienne, l'art néo-copte veut égyptianiser les scènes représentées, en les dépouillant de toute influence byzantine et européenne. Ainsi la Cène de Léonard de Vinci, très diffusée chez les Coptes, rencontre l'hostilité de l'actuel patriarche, Shenūdā, pour son catholicisme impertinent.³² Les icônes de l'art néo-copte inventent de nouvelles traditions iconographiques, totalement absentes des icônes traditionnelles: les Pyramides servent désormais de toile de fond à la Fuite en Égypte, le Phare d'Alexandrie orne une icône de saint Marc. Partout, fleurissent les palmiers, partout s'égaillent des ibis venus évoquer l'oiseau sacré de Thot.³³ On tente de retrouver l'héritage supposé entre Antiquité pharaonique et christianisme: la *Maria Lactans* serait inspirée d'Isis allaitant Horus; saint Georges au dragon descendrait tout droit de Horus au crocodile; Gabriel tenant une balance serait pure réminiscence d'Anubis.³⁴ Jamais l'influence pharaonique n'est réellement prouvée dans ces transmissions supposées, mais le lien revendiqué avec l'Antiquité pharaonique ou hellénistique permet d'évincer et l'islam, et Byzance, et de réinventer une Égypte où les Coptes seuls représenteraient la vraie tradition. De façon caractéristique, outre les moines et moniales dont plusieurs sont désormais iconographes actifs, nombre des artistes de l'art néo-copte travaillent dans la diaspora occidentale (surtout américaine), quand ce ne sont pas eux-mêmes des Occidentaux convertis à l'Église copte.³⁵ Détail significatif, c'est à Cleveland, dans l'Ohio, qu'une icône de la Vierge de facture récente se mit à suinter de l'huile en mai 1990, provoquant des guérisons miraculeuses.³⁶

L'art néo-copte, s'il envahit la Communauté, reste toutefois le fruit d'une élite instruite et réformée, en contact avec la diaspora. Pour la majorité des Coptes, le mélange des styles est de rigueur. Malgré les efforts de "purification" de l'art néo-copte, l'iconographie populaire reste fortement marquée par l'art occidental, dans ses tendances les plus sulpiciennes: partout on vend la Vierge de Lourdes en flacons ou des horloges avec des représentations d'inspiration européenne de la Sainte Cène ou de la Vierge à l'Enfant. Les productions *made in China* sont légion: le Christ cligne de l'œil sur une carte postale, sur une autre miroite le teint blanc et rose de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Cette influence s'étend même aux saints spécifiquement coptes: l'enfant martyr Abānūb par exemple est représenté dans un style vériste qui ne doit rien à la tradition orientale, rien non plus à l'ascétisme de l'art néo-copte (ill. 7).

³¹ Ibidem, 10.

³² Mat Immerzeel, art. cit., 284.

³³ Sur une icône de la fuite en Égypte, du Français Stéphane René, désormais diacre copte, selon l'interprétation de l'auteur lui-même, Thot l'ibis "bat des ailes de joie pour accueillir Dieu l'Unique en Égypte!", *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 29. Image reproduite à la page 28.

³⁴ Nombreux exemples dans la thèse de J. Ascott, Anglaise devenue copte-orthodoxe et élève du professeur Īzāk Fānūs. Dans *Towards Contemporary Coptic Art*, dont *Le Monde copte* n° 19 (1991) fait un large compte rendu (15-26), elle développe à l'envi les "parentés" supposées entre art pharaonique et art copte, tous deux des arts sacrés inspirés par la Vallée du Nil, d'autant que, selon l'auteur, "sur les plans théologique et liturgique, certains concepts chrétiens et certaines pratiques de l'Église copte ont été comme préfigurés dans l'Égypte ancienne". Le reste est à l'avenant.

³⁵ Ainsi de J. Ascott ou du Français Stéphane René.

³⁶ "Les icônes miraculeuses, un exemple récent", *Le Monde copte*, n°19, 1991, 107.

Conclusion: l'imagerie des dévotions contemporaines

La modernité a incontestablement entraîné en Égypte un processus de marchandisation et, en quelque sorte, de “démocratisation de l'image pieuse.”³⁷³⁷ Mais celle-ci reste multiple et complexe. Chez les Coptes, la volonté de renouveau de l'icône, affirmée par l'art néo-copte, lutte contre l'inflation d'images pieuses omniprésentes qui rend moins nécessaire le recours à l'église du saint. Chez les musulmans, le lien du dévot avec un cheikh et l'appartenance à une confrérie, jadis marquée par des turbans de couleur spécifique, sont devenue intimes et privés: la petite photographie du cheikh dans le portefeuille ou le cadre doré dans le salon évoquent discrètement les affiliations soufies.

Chez les Coptes comme chez les musulmans, l'image politique du leader (*ḡa'īm*) aura joué un grand rôle dans l'inflation de l'iconographie pieuse. Dans les deux cas, la diffusion des images est liée à des courants de réforme religieuse, qu'il s'agisse du Renouveau copte ou du réformisme musulman triomphant. La photographie, en remplaçant l'image, affirme dans les dévotions populaires une volonté, toute nouvelle, d'historicité.

³⁷ Nous reprenons ici les idées lumineuses de Fariba Adelhah appliquées au Coran dans l'Iran de la République islamique, *Être moderne en Iran*, Paris: Karthala, 1998.



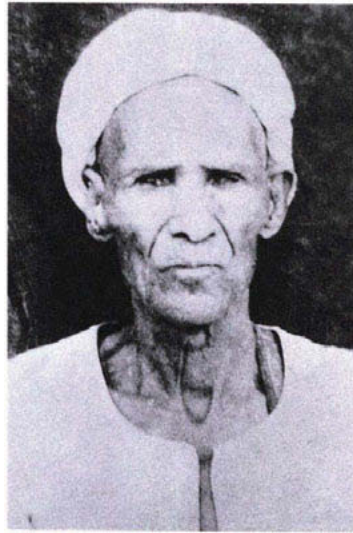
III. 1: *Abū Zayd al-Hilālī*



III. 2: *Crucifixion*



III.3: Guérison d'un malade par l'image du patriarche Kyrillos VI



III. 4: *Abū l-Qumṣān*



III. 5: *Abū l-Ḥasan al-shādhilī*, Kyrillos VI, Muḥammad al-Ṭayyib



III. 6: *Le pape Cyrille Ier*



III. 7: *L'enfant martyr Abānūb*