

DE L'IMAGE RELIGIEUSE A L'IMAGE PROFANE? L'ESSOR DE L'IMAGE CHEZ LES CHRETIENS DE SYRIE ET DU LIBAN (XVII^E - XIX^E SIECLE)

Bernard Heyberger

Abstract: From religions to secular images? The development of images in the Christian communities of Syria and Lebanon (17th-19th century)

The visual universe of the Christians in *Bilād al-Shām* changed between the 17th and the 19th century. While before images were rare, they now became plethoric, even if this is relative compared to the present time. Figurative representations moved beyond the holy places to become political (like portraits) or to be worn and became visible in private homes, even modest ones. Individuals could therefore possess them and develop an intimate relation towards these images. This process is comparable to the transformation from the reciting of liturgical texts to the personal and silent contact with books. Iconographically, new thèmes appear. The representations take on a more realistic and lively character. They insist on the humanity of the person, rather than on the presence of the sacred, like in the traditional icons. This evolution has its controversies, compromises and reinterpretation and, like any process of cultural appropriation, has to be placed in the more general context of the changing of mentality and society.

Les chrétiens orientaux, du moins les Melkites et les Maronites du *Bilād al-Shām*, dont nous parlerons ici, ont une tradition de l'image. C'est d'une part l'art de l'icône, qui s'est affirmé dans l'Empire byzantin après la crise iconoclaste, avec des spécificités locales.¹ C'est d'autre part la décoration monumentale des églises et des couvents, couverts depuis l'Antiquité de fresques et de mosaïques.² C'est enfin l'art de la miniature dans les manuscrits. L'image destinée au public se cantonne dans les sanctuaires, où elle fait partie de la décoration, aux côtés des lanternes, des miroirs et des œufs d'autruche. Sa place, les thèmes qu'elle représente, et les choix plastiques de sa réalisation, suivent des règles très formalisées. Elle sert avant tout à mettre le fidèle au contact avec le sacré, accessoirement à narrer des épisodes de la vie du Christ, de la Vierge ou d'un saint, et à instruire le peuple. Lorsqu'elle est icône, elle doit être consacrée avant de prendre place à l'église.³

Pour des raisons peu évidentes, cet art traditionnel de la peinture religieuse s'est pratiquement éteint en Syrie, ne survivant que dans les manuscrits, sous forme de miniatures. Les décors peints des églises encore visibles vers le XI^e siècle, semblent pour la plupart s'être effacés par la suite. En principe, le culte requérait des icônes. Mais celles-ci devaient être extrêmement rares, et pour la plupart d'entre elles, des articles d'importation.⁴

¹ Virgil Căndeia, "Introduction", Virgil Căndeia (dir.), *Ikônes grecques, melkites, russes. Collection Abou Adal*, Genève: Skira, 1993, 34 - 35.

² Joseph Nasrallah, "La peinture monumentale des patriarchats melkites". *Ikônes Melkites*, exposition du Musée Nicolas Surssock, Beyrouth, 16 mai-15 juin 1969, 67-84.

³ Voir les commentaires du patriarche Istifān Duwayhî, qui combinent sans doute le discours oriental et le discours tridentin sur l'image: "Le candélabre des saints mystères", Youakim Moubarac (édit.), *Pentalogie antiochienne / Domaine maronite*, Beyrouth: Cénacle Libanais, 1984, T.I, vol. 1, 67, 70, 91-94.

⁴ André Grabar, "Les icônes melkites", *Ikônes Melkites*, op. cit., 22; Virgil Căndeia, "Introduction", Virgil Căndeia (dir.), *Ikônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 41. Mêmes constatations à propos de l'Égypte:

A partir du XVII^e siècle, on assiste toutefois à un phénomène véritablement nouveau: une explosion de la consommation, de l'importation et de la production d'images parmi les chrétiens orientaux. C'est de ce phénomène, lié à l'ouverture économique et culturelle des minorités chrétiennes vers l'Europe orthodoxe et catholique, dont nous traiterons ici. On observe en particulier une diffusion massive d'images de religion d'origine ou d'inspiration occidentale, qui a des conséquences sur la production et l'usage locaux des représentations figurées, et participe à une évolution significative des mentalités, au même titre que l'essor des écoles ou la propagation des livres imprimés. Pas plus que dans d'autres domaines de l'activité culturelle, les chrétiens orientaux n'apparaissent comme des consommateurs passifs d'images importées. Ils participent à l'élaboration d'une synthèse locale de l'iconographie et des techniques picturales, qui se caractérise déjà par une dialectique de la modernité et de l'authenticité.

L'irruption des images

En 1781, le Père Etienne-Philippe Cuénot mourut à Antoura, au Liban. Il était le dernier des ex-jésuites de cette résidence missionnaire, sur laquelle le consulat de France de Saïda fit immédiatement poser les scellés, avant de procéder à l'inventaire des biens, quelques temps après. Celui-ci révéla un véritable capharnaüm, d'où émergeaient des masses de livres et d'images. Ce sont ces dernières qui nous intéressent ici.⁵

Ce qui ressort de l'ensemble, c'est d'abord la saturation d'images dans tous les lieux de vie de la résidence jésuite, qu'il s'agisse d'espaces publics, comme l'église, ou privés, comme la chambre du religieux.

A l'église, l'inventaire recense un tableau de saint Joseph au grand autel, avec un cadre doré, un tableau de la Vierge au petit autel, un grand tableau représentant saint François-Xavier, et 25 autres images sans précision. A la sacristie: "un tableau de la Vierge peinte sur le verre", deux petits tableaux, cinq petits tableaux. Au réfectoire: trois vieux tableaux. Au séminaire: un grand tableau. Dans la chambre du défunt: un tableau dans un cadre doré représentant la Cène et un autre figurant saint Joseph.

Ces images étaient destinées aux religieux, mais aussi à leurs élèves orientaux et aux visiteurs de leur résidence. Elles n'étaient pas là par hasard, ou par engouement personnel de tel ou tel religieux: elles correspondaient à une intention très précise, à une fonction de l'image déjà définie par Ignace de Loyola.⁶

Ce n'est pas tout. L'inventaire révèle aussi une pratique attestée par ailleurs chez les missionnaires latins en Orient: la distribution massive d'images aux chrétiens indigènes, qui peuvent les suspendre dans leur maison, voire les porter sur eux. En effet, on y trouve également mention d'une petite corbeille d'images, de huit autres images sans précision, et de cinq du Sacré-Coeur de Jésus. On pourrait encore ajouter ces images particulières à porter sur soi que sont les médailles de dévotion: l'ex-jésuite possédait un sac qui en contenait quarante-deux et encore "une petite boîte pleine". Notons enfin la présence chez lui d'une dernière forme d'image moderne: une petite carte d'Asie.

Cet inventaire n'a rien d'étonnant: il ne fait que confirmer ce que d'autres sources, de manière dispersée, nous apprennent. Dès son second voyage au Liban, en 1580, Jean-Baptiste Eliano, le premier jésuite envoyé auprès des Maronites, est venu chargé de calices d'argent,

Catherine Mayeur-Jaouen, "La fonction sacrale de l'image dans l'Egypte contemporaine: de l'imagerie traditionnelle à la révolution photo-graphique", dans ce volume.

⁵ AN, AE, BI, vol. 1039, f. 145 r- 150v.

⁶ Anne Sauvy. *Le miroir du cœur. Quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris, 1989, 157. L'auteur note que dans les maisons de retraite des jésuites, au XVIII^e siècle, les images sont omniprésentes: gravures et peintures dans les espaces collectifs, feuilles collées dans les chambres particulières.

d'objets liturgiques, de monies d'hosties, de chapelets et d'images.⁷ Par la suite, les religieux latins de toutes robes introduisent massivement l'iconographie occidentale, sous forme de tableaux peints, d'images imprimées, de médailles, et même de statues.⁸

Ils réalisent dans leurs églises un programme iconographique conforme au goût de la Contre-Réforme, répondant notamment au critère de "décence", c'est-à-dire d'une certaine pompe dans l'ornementation des autels et des sanctuaires, exigée par le Concile de Trente, dans sa 25^e session.⁹

En Palestine, la décoration des Lieux Saints, stratégiques en tant que symboles et carrefours de communication, fait l'objet d'une attention particulière. A Nazareth, les Frères Mineurs de la Terre Sainte ont achevé leur église le 7 mai 1730.¹⁰ Ils y ont dressé deux autels du côté Ouest, l'un dédié à saint Joseph, l'autre à saint François, et deux autres côté Est, consacrés à sainte Anne et à saint Antoine de Padoue. Au Nord, à côté de l'autel majeur, figure l'Archange Gabriel. Au milieu de l'église, on descend dans la chapelle de l'Annonciation où les murs sont couverts de peintures à l'huile réalisées par un artiste français, représentant les mystères de la Vierge, dans des encadrements inspirés des grotesques, caractéristiques du mobilier de l'époque.

Ce n'est pas seulement dans les églises et les résidences des Francs que l'image d'origine européenne s'étale massivement. En effet, il arrive que les Occidentaux offrent des peintures aux chrétiens orientaux pour décorer leurs propres sanctuaires. Ainsi, en 1757, trois congrégations laïques fondées à Alep par les jésuites pour les Maronites et les Arméniens reçoivent chacune, avec leur confirmation romaine, un tableau réalisé en Italie, qu'elles exposent solennellement pendant une fête.¹¹

Comme l'inventaire de Antoura le suggère, les missionnaires diffusent également d'importantes quantités d'images sur papier, qui pénètrent les foyers. Un "mémoire de ce qui est envoyé chaque année au P. Fleuriau de la part du P. Rigord de Marseille pour être distribué à chaque mission du Levant", datant du début du XVIII^e siècle, indique: 100 croix et médailles, 100 images de saint Roch en feuilles, 50 feuilles en 16 images, 50 images en feuilles plus fines, 200 petites images simples.¹² Au début de leur réinstallation au Liban, en 1832, les jésuites se munissent de clous et d'un marteau, pour fixer eux-mêmes les images de la Vierge ou les croix sur les murs des maisons qu'ils visitent. Ils incitent les chrétiens à prier devant matin et soir.¹³

En 1784, 'Isā Kālūs, prêtre originaire de Bethléem, fit graver à ses frais, à Rome sans doute, une "Sainte Famille" dans un style raphaélien, accompagnée d'une dédicace en latin, en grec et en arabe.¹⁴ Il existait aussi une importation d'estampes à partir du monde

⁷ Istifān al-Duwayhī, *Tā'rikh al-tā'ifa al-mārūniyya*, édit. R. al-Shartūnī, Beyrouth. 1890, 444.

⁸ Une statue de saint Elie au Mont Carmel: Giambattista di San Alessio, *Compendio istorico dello stato antico, e moderno del Carmelo*, Turin, 1780, 372. Une statue de la Vierge Marie à Alexandrette: Marcellino da Civezza, *Storia universale delle Missioni Francescane*, Florence, 1894, livre VII, 474 et 476. En 1834, une image du Sacré-Cœur en bas-relief orne la chapelle jésuite de 'Ayn Trāz: Sami Kuri, *Une histoire du Liban à travers les archives des jésuites*, T.I, Beyrouth: Dar Al-Machreq 1985, 144.

⁹ Giuseppe Alberigo (édit.), *Les Conciles oecuméniques*, vol. 2, 2, 1994, 1572-1577. Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome: l'image et le sacré au Proche-Orient au XVII^e siècle", *Histoire, Economie et Société*, 4, 1989, 536-537.

¹⁰ Eleazar Horn, *Ichonographiae locorum et monumentorum veterum Terrae Sanctae...1725- 1744*, G. Golubovich édit., Rome, 1902, 167. Pour Bethléem, voir également H. Vincent, F.M. Abel, *Bethléem. Le sanctuaire de la Nativité*, Paris, 1914.

¹¹ Ferdinand Tawtal (Taoutel), "Wathā'iq tā'rikhiyya 'an Ḥalab", *Al-Mashriq*, 42, 1948, 231 - 233. Autre cas dans Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 537.

¹² ARSI. Gallia, vol. 96. III, f. 488rv- 489rv.

¹³ Sami Kuri, *Une histoire du Liban...*, vol. 1, 60, 62 (Lettres du Père Planchet et du Père Ricadonna).

¹⁴ Dory Papastratos, *Paper Icons. Greek Orthodox religious engravings, 1665 - 1899*, Athènes: Papastratos Publications. 1990, vol. 1, n° 152, 154.

orthodoxe. Dès 1650, il s'en fabriquait à Kiev. Le diacre Būlus Al-Zaʿīm, qui tint la chronique du voyage qu'il fit avec son père le patriarche melkite Makāryūs (1652 – 1659), affirme qu'il y fit imprimer des images de l'apôtre Pierre dans trois formats différents: le grand pour les notables, le moyen pour le peuple, et le petit pour les femmes.¹⁵ Entre 1688 et 1700, un atelier d'impression à partir de gravures sur bois de bonne qualité fonctionne à Leopoldis (Lwow), aux frais de Hatzikyriakis, un Grec de Vourla, en Asie Mineure, qui fournit papier et encre, et s'occupe de la distribution des images. En prenant appui sur sa correspondance, on peut évaluer la production de cette fabrique à plus de 19 000 gravures entre 1688 et 1709, écoulées sur une aire de diffusion s'étendant de Moscou au Mont Sinaï. Elles étaient notamment destinées à populariser ce dernier lieu, avec son monastère de Sainte-Catherine, figuré sur l'image, et à lui attirer des aumônes. Elles y étaient expédiées de Leopoldis dans des caisses en bois qui contenaient 1000 exemplaires chacune.¹⁶

Les Orientaux cherchaient à se procurer des tableaux pour leurs églises ou des gravures pour leurs maisons. Dans l'église arménienne d'Alep, on trouvait par exemple un tableau rapporté d'Europe par un Arménien, figurant un religieux carme en oraison devant la Vierge, sur lequel un peintre local avait été invité à faire des retouches.¹⁷ Le Melkite Ḥannā Darak, dans une lettre qu'il envoyait à Rome, commandait un tableau représentant Saint Romanos, pour l'église qu'il avait fondée à Ḥamānā.¹⁸ En 1777, le Supérieur des Moines Alépins maronites écrivait à son confrère de Rome en lui demandant de lui procurer "une image de l'Assomption" de la Vierge dont il donnait la dimension souhaitée, tout en précisant que le prix n'avait pas d'importance, pourvu qu'il s'agît d'un travail soigné, pour son église du couvent de Luwayza.¹⁹ De fait, une grande Assomption, qui avait été placée sur le maître-autel de l'église, figure aujourd'hui dans le musée de ce couvent, qui rassemble des peintures européennes recopiées au XVIII^e siècle. Mais le tableau est peut-être un peu plus tardif: il a été constitué en *waqf* par le Vicaire Général et le Supérieur Général du monastère des Alépins à Rome, en 1817 (ill. 1).

Les chrétiens n'étaient pas moins friands d'images imprimées, qui leur étaient distribuées généreusement par les religieux lors des séances de catéchisme et des visites dans leurs maisons, ou qu'ils recevaient contre des aumônes lors de visites aux sanctuaires. Ioannikos, archevêque du Sinaï, écrivait à son correspondant de Leopoldis:

Envoyez-nous autant de monastères et de saints que vous avez, car chacun à l'extérieur en a entendu parler, et prie les Pères pour en avoir.

On connaît ces images, car neuf bois gravés qui ont servi à les fabriquer sont arrivés au monastère du Sinaï, où ils ont été conservés. Mais l'essentiel de la production européenne imprimée avant le dix-neuvième siècle nous échappe, du fait que ni les bois ni les cuivres gravés n'ont généralement été conservés.²⁰

¹⁵ Būlus al-Ḥalabī, *Voyage du Patriarche Macaire d'Antiochie*, édit. arabe et traduction franç. (incomplètes) par B. Radu, *Patrologia Orientalis*, T. XXVI, Paris, 1933, 699. A propos du voyage de Makāryūs et les images, voir Carsten Walbinder, "Images painted with such exalted skill as to ravish the senses...: pictures in the eyes of Christian Arab Travellers of the 17th and 18th centuries", dans ce volume.

¹⁶ Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, 19.

¹⁷ Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient au temps de la Réforme catholique*, Rome: Ecole Française de Rome, 1984, 449. Sylvia Agemian, "Œuvres d'art melkite dans l'église arménienne des Quarante Martyrs d'Alep", *Etudes arméniennes*, 1973, 91 - 113.

¹⁸ Buṭrus Fahd, *Tā'rikh al-rahbāniyya al-mārūniyya bi-far'ayhā al-ḥalabī wa-l-lubnānī*, Jounié, 1963-1973, T. V, 519.

¹⁹ Buṭrus Fahd, *Tā'rikh al-rahbāniyya ...*, op. cit., T. V, 219. Henri Guys, *Beyrouth et le Liban*, rééd. Beyrouth, 1985, T.2, p. 123. Signale "la richesse en tableaux" de Luwayza (vers 1830).

²⁰ Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, 19. L'auteur a réuni une magnifique collection de 618 gravures, allant de 1665 à 1899.

Les Orientaux ne se contentent plus seulement d'importation. Ils se mettent eux-mêmes à produire des images sur place. D'abord, en recourant à des artistes formés en Europe. Le cas le plus célèbre est sans doute celui des Arméniens de Perse, qui font réaliser vers 1650, à Julfa, près d'Ispahan, par des artistes européens, la décoration de leurs églises selon un programme iconographique et des techniques qui combinent tradition orientale et influence occidentale.²¹ A la même époque, deux artistes italiens auraient travaillé à Alep, et auraient initié des Arméniens à la peinture.²² Plus modestement, à Qannūbīn, rustique église patriarcale maronite au Mont Liban, un moine originaire de Chypre peint en 1690 une Assomption de la Vierge en fresque, qui semble inspirée d'une image imprimée européenne, peut-être d'une gravure de Dürer, mais plus fidèle aux goûts orientaux, aussi bien dans l'adaptation de l'iconographie que dans le choix des couleurs et le traitement des bordures, que ce qu'en a écrit Jules Leroy.²³ Lorsque les capucins de Beyrouth souhaitent orner leur église d'images de saint Pierre et saint Paul, en 1705, ils font également appel à un peintre maronite.²⁴ Vers la même époque, les Maronites d'Alep demandent au patriarche Ya'qūb 'Awwād de leur faire envoyer les moines Buṭrus Al-Qubruṣī (le Chypriote) Al-Muṣawwir et Ibrāhīm Kurbādī Al-Ḥalabī pour la décoration de leur église. Ces derniers sont effectivement autorisés ensuite à se rendre dans la ville pour y travailler.²⁵

On ne sait où ce Maronite de Chypre a acquis sa formation, qu'on peut juger rudimentaire. On sait néanmoins qu'un certain nombre de Syriens ont étudié la peinture à Rome, avant d'aller exercer dans leur pays. Dès 1647, le Grec d'Alep Buṭrus Di'b obtient des cardinaux de la Propagande d'aller suivre un apprentissage de six mois chez un bon peintre romain, et d'aller visiter avec lui les églises les dimanches et fêtes en vue de pratiquer son art à son retour au pays. On ignore s'il a effectivement donné suite à son intention.²⁶ Il finit en tout cas loin de sa ville natale, comme professeur d'arabe au Collège de France à partir de 1667.²⁷

Anṭūn Khabiyya, d'une bonne famille sacerdotale melkite de Damas, est reçu au Collège Urbain à Rome en 1723, à l'âge de 13 ans. Il rate ses études, mais son livret scolaire indique qu'on l'autorise à passer tout son temps à peindre "pour fixer sa tête chaude". Revenu chez lui en 1732, on le retrouve à Alep, venu y vendre sa peinture, en 1734.²⁸

Arsānyūs Dyāb, moine maronite d'origine alépine, a également étudié la peinture dans la capitale chrétienne. Il y a été envoyé en 1767, et y a été placé en apprentissage chez un maître célèbre, malheureusement non identifié. Quoique ses supérieurs aient émis des réserves sur sa capacité à apprendre, il exerça par la suite son art au pays.²⁹ Lorsqu'en 1769, il fut chassé du monastère de Bkerké par son oncle, qui était son supérieur, il trouva refuge auprès du patriarche arménien catholique, originaire d'Alep comme lui, pour lequel il décora l'église, et enseigna son art aux moines.³⁰ En 1789, l'évêque d'Alep l'autorisa à pratiquer la peinture dans sa ville.³¹

²¹ Otto Meinardus, "The Last Judgements in the Armenian Churches of New Julfa", *Oriens Christianus*, 55, 1971, 182-194. Otto Meinardus, "The Iconography of the Eucharistic Christ in the Armenian Churches of New Julfa", *Oriens Christianus*, 58, 1974, 132-137.

²² Ardavazt Surmeyan, *La vie et la culture arméniennes à Alep au XVIIe siècle*, Paris, 1934, 35.

²³ Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 545-546. Jules Leroy, *Moines et monastères du Proche-Orient*, Paris, 1958, 148.

²⁴ Archives des Capucins, Paris: N° 1191, copie dactylographiée du diaire des capucins de Beyrouth, 14.

²⁵ Būlus Qarā'alī, "Al-laālī' fī ḥayāt al-muṭrān 'Abd Allāh Qarā'alī", Bayt Shabāb, Ière partie, 1932, 158.

²⁶ Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 548.

²⁷ Nasser Gemayel, *Les échanges culturels entre les Maronites et l'Europe*, Beyrouth: 1984, T. 1, 290-292.

²⁸ Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient...*, op. cit., 418-419.

²⁹ Butrus Fahd, *Tā'rikh al-rahbāniyya...*, op. cit., T. IV, 355.

³⁰ Būlus 'Abbūd al-Ghūstāwī, *Al-mad jāli al-tā'rikhiyya fī tardjamat al-rāhiba al-shahīra Hindiyya*, Beyrouth: Al-Tawfīq. 1910, 169.

³¹ Archives Générales des Capucins, Rome, A.D. 106. Aleppo, 112.

On pourrait sans doute trouver d'autres Orientaux encore, qui ont étudié la peinture en Italie à cette époque. Le problème, c'est qu'on n'a pas identifié leurs œuvres jusqu'à maintenant. L'impact direct de l'Occident sur l'univers pictural des chrétiens orientaux reste encore pour l'essentiel mystérieux. On sait par ailleurs que, dans l'ensemble du monde chrétien oriental, on assiste à une intensification de la production locale des images au XVIII^e siècle. Celle-ci adopte des techniques, des langages et des thèmes qui tendent à se rapprocher de la peinture occidentale, mais l'influence n'est pas forcément en droite ligne: elle a pu transiter par le monde byzantin, lui-même ouvert à certaines innovations italiennes.³² Une "école alépine" de peinture a produit, au cours du XVII^e et du XVIII^e siècle, ce qu'on a appelé les "icônes melkites", qui se caractérisent par leur enracinement dans le goût local, tout en réalisant une synthèse d'inspirations diverses.³³ Ces artistes auraient reçu une formation dans des ateliers de Chio, de Crète, du couvent Saint-Sabba près de Jérusalem, ou, plus probablement, subi leur influence à travers les pièces qui parvenaient jusqu'à eux. Un certain goût pour le réalisme révèle dans leurs tableaux une inspiration, directe ou indirecte, de la peinture italienne. On assiste chez eux à une véritable professionnalisation, qui se marque notamment par l'abondance de leur production, et par le fait qu'ils signent leurs œuvres.³⁴ Ce dernier trait est à mettre en rapport avec une certaine liberté créatrice, bridée cependant par les exigences des commanditaires. Sans vouloir nier la spécificité de cette dynastie des "Muṣawwir" d'Alep, il me semble qu'on ne peut l'isoler d'un contexte plus général de production d'images, dans la même région, par des Maronites et des Arméniens, voire des Grecs et des Géorgiens, ainsi que d'un "marché" florissant de l'importation, d'Italie, de France, de Russie ou de Grèce.

À côté de la peinture, on trouve dans la région une modeste production de figures sur papier. Le monastère Sainte-Catherine du Sinaï a conservé une vingtaine de bois gravés de facture rudimentaire, datés de la fin du XVII^e siècle, qui attestent de l'existence d'un atelier sur place. L'un d'eux, représentant des vues du Sinaï, mérite l'attention dans la mesure où il est signé. Un côté, gravé en 1665, porte le nom d'Akakios. L'autre, datant de 1706, est signé par Matthaïos, Crétois. Il s'agit là des bois gravés les plus anciens connus du côté orthodoxe.³⁵

Plus tard, la mise en place d'une activité d'imprimerie à Alep puis au Liban, permit de publier quelques ouvrages illustrés. Le fait est d'autant plus remarquable qu'à notre connaissance, peu de livres arabes imprimés avant 1800 en Occident portent des images. Dans les volumes que nous avons pu consulter, on trouve parfois une décoration qui ne va pas au-delà d'une figure en médaillon, de quelques bordures ou, plus généralement, des rinceaux. Des catéchismes du XVIII^e siècle sont sans aucune image, ce qui peut se justifier par le fait qu'il n'y avait alors pas un livre par élève, et que la récitation à haute voix était la principale méthode d'apprentissage. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX^e siècle que l'illustration envahit les livres pédagogiques. On ne sait si les images de ces livres imprimés sur place ont été tirées à part, sur feuilles volantes, suivant une pratique attestée par ailleurs. De plus, il arrivait souvent que le lecteur détachât les images de l'ouvrage où elles étaient insérées pour en faire un autre usage.

³² Paul Santi, *Miscellanea d'iconographie*, Beyrouth, 1966, 35. Otto MEINARDUS, *The Last Judgements...*, art. cit. Otto Meinardus, "L'art copte au cours des trois derniers siècles", *Le Monde copte*, 18, 1990, 89 - 99.

³³ Voir à propos de ces icônes, *Ikônes Melkites*, exposition du Musée Nicolas Sursock, op. cit., 260 p. (franç.), + 112 illustrations, + 80 p. (arabe); Virgil Căndeă (dir.), *Ikônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 410 p.

³⁴ Sylvia Agemian, "Les icônes melkites", dans Virgil Căndeă (dir.), *Ikônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 176. André Grabar, "Les icônes melkites", dans *Ikônes Melkites*, op. cit., 44. Ce qui amènerait à nuancer l'opinion de Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe*, Genève: Slatkine, 1996, 129, sur les origines de la peinture moderne au Liban.

³⁵ Dory Papastratos, *Paper Icons*, op.cit., vol. 1, 19.

Le *Kitāb khidma cil-qudās al-ilāhī* (*Liturgicon*), imprimé à Bucarest en 1701 pour l’Eglise melkite, porte des gravures sur bois de personnages traités dans un style proche de l’icône orthodoxe. Il en est de même du *Kitāb al-bāraklūtīkī* (*le Paracletique*), publié à Alep en 1711.³⁶ L’imprimerie des moines melkites catholiques de Shuwayr (qui débuta son activité en 1734), publia plusieurs ouvrages illustrés, parfois de manière fruste.³⁷ Le plus riche en images, et le plus original sans doute, est l’évangélaire de 1776, qui connut des éditions successives. Il contient quatre planches figurant chacune un des quatre évangélistes, dans un style qui suit les conventions de la peinture italienne, bien que les gravures sur bois qui ont servi à l’impression aient vraisemblablement été réalisées sur place.

La plume dont saint Luc se sert pour écrire (et non pas le roseau taillé, *qalam*) est un objet typiquement occidental. Il en est de même du mobilier représenté (chaise, table, rideau suspendu), qui commence à peine, à cette époque, à pénétrer les maisons bourgeoises d’Alep. L’effet de perspective, avec le rideau ouvert et la fenêtre qui laisse voir un paysage, qu’on retrouve sur chacune des quatre images, est imité de la peinture italienne ou flamande, encore qu’ici le graveur trahisse son manque de maîtrise technique (dans sa représentation de la chaise et de la table) (ill. 2). Ces images peuvent nous donner une idée des figures en papier que les missionnaires distribuaient autour d’eux, et qui ont peut-être servi de modèles aux planches de cet ouvrage. Mais ce qui fait l’originalité de celui-ci, c’est sa combinaison d’illustrations d’origine latine et d’origine byzantine. En dehors des quatre évangélistes, le livre est en effet décoré de grotesques, typiques du goût rococo, mais également de petites icônes de la Vierge. dans la tradition orientale (ill. 3 et 4).

La juxtaposition de traditions iconographiques et stylistiques d’origine différente, que cet évangélaire nous révèle, est un des traits caractéristiques de l’attitude des chrétiens orientaux à l’égard des images, entre le XVII^e et le XIX^e siècle. La peinture aussi bien que l’estampe attestent de cette juxtaposition.³⁸

Fonctions de l’image moderne

Nous assistons donc à une véritable invasion de l’image sacrée chez les chrétiens orientaux à partir du XVII^e siècle. Certes, d’antiques fresques et des icônes de différentes provenances et de différentes époques se côtoyaient déjà dans leurs sanctuaires, mais en quantité bien moins considérable. Beaucoup de lieux de culte semblent avoir été totalement dépourvus de représentations figurées.³⁹ Il est certain que cette mutation quantitative s’est accompagnée de changements dans l’iconographie et les techniques picturales, aussi bien que dans l’usage de ces images par le public.

Tous les exemples que nous avons donnés jusqu’ici signalent l’introduction d’un certain nombre de mutations significatives. Ainsi, à côté des représentations traditionnelles de la Vierge, une nouvelle iconographie mariale, inspirée des dévotions latines qui commencent à se populariser, se répand. Nous avons déjà évoqué le thème de l’Assomption, qui s’ajoute sans l’effacer à celui de la Dormition de la Vierge.⁴⁰ Le Rosaire et l’Immaculée Conception,

³⁶ Nāwufītūs Idlibī (Edelby), *Asāqifa al-Rūm al-Malakiyyīn bi-Halab*, Alep: Maṭba’at al-Iḥsān, 1983, 115, 117.

³⁷ Camille Aboussouan (dir.), *Le livre et le Liban jusqu’à 1900*, catalogue d’exposition; Paris: UNESCO/AGECOOP, 1982, 357 (n°194: *Epîtres et Actes des Apôtres*, 1756. 403 p., in 4°); 351 (n° 190: *Kitāb al-madjma’ al-lubnānī*, 1788, 558 p. in 4°).

³⁸ La collection réunie par Dory Papastratos est caractéristique à cet égard, encore que l’iconographie y soit presque exclusivement orthodoxe: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1 et 2, passim.

³⁹ Bernard Heyberger, “Entre Byzance et Rome...”, art. cit., 528 - 532.

⁴⁰ Dormitions de la Vierge: *Icônes Melkites*, op. cit. n° 17, n° 31, n° 78; Virgil Câdea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 266–267, n° 87.

typiques du catholicisme moderne, peuvent être traités comme des icônes par un peintre alépin, aux côtés de la traditionnelle *Hodigitria* (Vierge portant l'Enfant).⁴¹

Aux Christs trônant byzantins, hiératiques, s'ajoutent désormais des images importées d'Occident, dont les figurations s'attachent davantage à l'humanité du Dieu incarné qu'à sa divinité, dans une conception tout à fait contraire à la tradition orientale, répugnant à représenter avec réalisme la nature humaine souffrante et cherchant à traduire dans l'image l'empreinte de la nature divine et de la sainteté.⁴² Dans les épisodes de la vie du Christ, les images modernes privilégient l'enfance et la Passion. Ainsi, Sylvia Agemian signale une *Descente de la Croix* imprimée au Couvent de Saint-Sauveur, sous le règne du patriarche grec-catholique Agabios II Mařar (1796 – 1812), qui se distingue par une:

composition, [un] dramatisme, voire même [un] dolorisme appartenant à une conception totalement opposée au hiératisme et au dépouillement de la tradition byzantine.⁴³

Nous avons vu une représentation de la Cène dans la chambre de l'ex-jésuite de Antoura. Un livre imprimé à Shuwayr porte une malhabile gravure représentant le calice.⁴⁴ Une petite icône a été réalisée par un peintre melkite pour célébrer un miracle de l'Eucharistie survenu à Alep en 1737.⁴⁵ Nous sommes là dans les thèmes de prédilection du catholicisme baroque. L'insistance sur le corps du Christ présent dans l'Eucharistie (qui valorise aussi la fonction du prêtre) est attestée aussi bien chez les Maronites que chez les Melkites au XVII^e siècle.

Comme l'inventaire des biens de Antoura et la description de la chapelle de Nazareth l'ont suggéré, les religieux francs introduisent dans leurs églises et résidences les saints liés à leur ordre: saint François-Xavier et saint Ignace pour les jésuites, saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue pour les Frères Mineurs et les Capucins, sainte Thérèse d'Avila pour les Carmes. Les saintes féminines latines adoptées par les Orientaux ont peut-être eu une influence plus profonde sur la dévotion que leurs homologues masculins, concurrents des saints indigènes réhabilités par le clergé et les peintres locaux.⁴⁶

S'il y a eu occidentalisation massive, celle-ci ne s'est cependant pas faite sans résistance, ni sans de nécessaires compromis. Le réalisme de la peinture à l'italienne a pu susciter chez les chrétiens orientaux de passagères difficultés de compréhension, dues aux options iconographiques⁴⁷ ou aux techniques figuratives.⁴⁸ Mais il semble que dans l'ensemble ils se

⁴¹ *icônes Melkites*, op. cit., n°29 (*Rosaire* de Djirdjis Ĥanania Al-Muřawwir, 1759) et n° 30 (du même, *Immaculée Conception*, 1762).

⁴² André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris: Flammarion, 1994 (rééd.), 260.

⁴³ Sylvia Agemian, "Introduction à l'étude des icônes melkites", *icônes Melkites*, op. cit., 106-107. Voir ibidem, n° 52, Crucifixion et Cène, traités dans un style très figé et dans Virgil Căndea (dir.), *icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., p. 224 - 225, n° 68 et 69, Crucifixions restant dans le style byzantin. Par contre, une gravure représentant une Crucifixion, sans doute produite à Venise en 1782 pour le compte de Chrysanthos du Pélo-ponnèse, *protosyngelos* du Saint-Sépulcre, suit manifestement un modèle baroque latin: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, n° 31, p. 69 - 70.

⁴⁴ Camille Aboussouan (dir.), *Le livre et le Liban*, op. cit., p. 357, n°194.

⁴⁵ *icônes Melkites*, op. cit., n° 28. Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient...*, op. cit., p. 527. Otto Meinardus, "The Iconography of the Eucharistic Christ in the Armenian Churches...", art. cit.

⁴⁶ Bernard Heyberger, "Sainteté et chemins de la perfection chez les chrétiens du Proche-Orient" *Revue de l'histoire des religions*, 215 - 1/ 1998, p. 117 - 137.

⁴⁷ Intéressante remarque de Wansleben, dans *Relazione dello Stato presente dell'Egitto*, Paris, 1671, citation traduite dans Christine Chaillot, "L'icône, sa vénération, son usage, d'après des récits de Wansleben au XVII^e siècle". *Le Monde copte*, 18, 1990, 83: "Ce que nos missionnaires du Levant devraient en faire de même, et ne point exposer des images de la Sainte Vierge, dont le sein soit découvert, et qui tiennent son enfant tout nu devant soi. Car cela scandalise beaucoup les schismatiques, et les Turcs mêmes; qui souvent entrent dans les Eglises, et se railent de notre Religion, et de notre discipline ecclésiastique, quand ils aperçoivent des semblables images". Sami Kuri, *Une histoire des Jésuites*, op. cit., vol. 1, 84: un grand tableau envoyé de Rome pour l'autel des jésuites à Beyrouth suscite des désapprobations (1845): "cette position de l'Enfant Jésus ne plaît pas à tous. On le trouve mal placé et trop nu...". Ibidem, vol. 2, 28 (1848):

soient plutôt laissés fasciner par l'aspect vivant des personnages représentés. Un capucin de Bagdad rapporte en 1637 comment son église est envahie par la foule, car les gens, n'ayant jamais vu de peinture, croient vivants les personnages qui y sont représentés, et viennent demander quelle langue ils parlent, de quoi ils se nourrissent.⁴⁹ Būlus Al-Za'im manifeste son enthousiasme pour le réalisme des peintres cosaques dont il découvre les œuvres à Kiev.⁵⁰

Il existait un goût local, auquel les religieux occidentaux ont parfois veillé à adapter les images qu'ils diffusaient.⁵¹ Encore en 1833, le jésuite Paul Ricadonna donne ce conseil aux éventuels candidats aux missions du Liban:

Ceux qui voudraient apporter des images, qu'ils n'en apportent que peintes en couleurs vives, et plutôt des saints anciens et orientaux. Ici, on ignore la finesse du burin et les saints modernes et européens...⁵²

De fait, la prédilection pour les couleurs vives et tranchées, qui apparaît sur des œuvres produites localement, a été relevée par d'autres observateurs.⁵³ Les thèmes traditionnels byzantins ne s'effacent pas, et peuvent même faire l'objet d'une certaine résurgence. Des saints orientaux connaissent une nouvelle vogue: un saint local comme saint Elian de Homs, est tiré alors de l'oubli par l'iconographie.⁵⁴

Souvent, les artistes tentent des synthèses esthétiques et iconographiques entre le goût et la culture des commanditaires locaux d'un côté, et le modèle latin qu'ils veulent acclimater, de l'autre. C'est le cas de la fresque de l'Assomption à Qannūbīn. C'est le cas encore de la commémoration du miracle de l'Eucharistie d'Alep, de la représentation du Rosaire et de l'Immaculée Conception évoqués plus haut. Dans ce dernier cas, le peintre Djirdjīs Ḥanania al-Muṣawwir, en 1762, a choisi d'illustrer une croyance latine controversée, puisque le dogme de l'Immaculée Conception n'a été proclamé dans le catholicisme qu'en 1854, et n'a pas été admis dans les Eglises orthodoxes. Mais il a interprété le thème dans un contexte byzantin: les douze médaillons autour de la Vierge portent les symboles attribués à celle-ci dans l'*Hymne Acatiste*. Les sujets traités en bas de l'image viennent aussi de la tradition mariale byzantine: le Paradis terrestre entre deux cyprès et protégé par un mur, et la terre fleurie par la conception. Les choix esthétiques restent également fidèles à l'Orient: le visage de la Vierge a un caractère local très net, et le fond en feuille d'or n'a rien à voir avec l'image baroque, qui représente généralement l'Immaculée Conception sur fond bleu, avec des nuées de chérubins.⁵⁵

Ces œuvres correspondent en fait très exactement aux courants en œuvre chez les Grecs - catholiques du patriarcat d'Antioche à cette époque, qui pensent que les dévotions latines et

des images représentant les princes européens sont interprétées comme des représentations de saints. "Ils ne s'imaginèrent pas qu'on puisse peindre d'autres personnages que des saints", écrit le jésuite auteur de la lettre.

⁴⁸ Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient...*, op. cit., 449 à propos de l'incompréhension d'une représentation de profil.

⁴⁹ BN, NAF, 10 220, p. 205 - 207.

⁵⁰ Carsten Walbinder, art. cit., dans ce volume. Bernard Heyberger, *Les chrétiens du Proche-Orient...*, op. cit., 395. A comparer avec les réactions de Djabartī face à la peinture française: Silvia Naet, *A la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., 42 - 43.

⁵¹ Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome", art. cit., 538 - 540.

⁵² Sami Kuri, *Une histoire des Jésuites*, op. cit., vol. 1, 131. Virgil Căndea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 208: Martin, saint typiquement occidental, est ici exceptionnellement représenté sur une icône.

⁵³ Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome", art. cit., 535.

⁵⁴ Virgil Căndea, "Une œuvre d'art melkite: l'icône de Saint Elian de Homs", *Syria*, 1972, 219 - 238. Virgil Căndea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 214-215, n° 64 et 65.

⁵⁵ *Icônes Melkites*, op. cit., n° 30. Description et commentaire p.170-171. Une Immaculée Conception, attribuée à l'école de Murillo (XVIIe siècle). est conservée au Musée maronite de Luwayza.

byzantines peuvent être conciliées. On ne les oppose pas, on tente au contraire de les faire cohabiter. L'introduction d'une nouveauté liturgique ou dogmatique d'Occident est présentée non pas comme une innovation, mais comme la restauration d'une tradition authentique, qui aurait été altérée ou oubliée.

Mais ces tentatives de synthèse ne se font pas sans contradictions ni conflits. La réalisation de programmes iconographiques occidentaux dans les églises a pu donner lieu à de véritables "guerres des images" entre clergés rivaux, en particulier dans les Lieux Saints, mais aussi dans d'autres sanctuaires de l'Orient. Au Mont Carmel, les Grecs s'en prennent à une statue de saint Elie, installée par les Carmes.⁵⁶ A Mardin, le patriarche nestorien Elie X, arrivant de son monastère des environs de Mossoul, fit décrocher les images que les chrétiens de son rite, favorables au catholicisme, avaient suspendues dans l'église.⁵⁷

Saint Joseph était un saint de prédilection des missionnaires latins en Orient, comme d'ailleurs de l'ensemble du catholicisme baroque. Bien que sa présence soit signalée dans les églises dès le XVIII^e siècle, il eut quelque mal à s'imposer dans l'iconographie orientale.⁵⁸ Car le saint Joseph occidental, vierge et chaste, a été difficilement compris et admis par les Orientaux, pour lesquels il était un veuf chargé d'enfants. Le mariage, pour les chrétiens syriens, devait être fécond, alors que les religieux latins prênaient la chasteté jusque dans l'union matrimoniale. La question donna lieu à des controverses plutôt vives.⁵⁹ A Alep, en 1725, le patriarche orthodoxe Sylvestre, qui était lui-même peintre d'icônes, fit aveugler, puis détruire, une image de saint Joseph que les Grecs catholiques avaient installée sur l'autel de leur église.⁶⁰ Le thème de la chasteté de saint Joseph, de même que celui de la Sainte Famille qui lui est apparenté, ne se sont acclimatés dans l'iconographie locale qu'au cours du XIX^e siècle.⁶¹ Ainsi, sur une "Vierge à la Rose", œuvre simple dans son expression, mais en fait plutôt complexe pour ses références. Elle combine l'iconographie byzantine traditionnelle (la Vierge portant l'Enfant, le thème de la "Rose immarescible") et la dévotion mariale occidentale (la Vierge tient un lys, symbole de chasteté; saint Joseph, époux chaste, apparaît, tenant lui aussi un lys).⁶²

Mais ces conflits n'opposent pas seulement orthodoxes et catholiques. Ainsi, le patriarche grec catholique aurait-il déchiré en public une image de saint Maron, le grand saint fondateur des Maronites, tenu pour hérétique par les Byzantins.⁶³ En 1937, un bon capucin raconte avoir lu, sur la pierre d'un autel, au couvent grec catholique de Saint-Sauveur, dans le Sud du

⁵⁶ Giambattista di San Alesso, *Compendio istorico dello stato antico, e moderno del Carmelo*, op. cit., 372.

⁵⁷ Jean-Baptiste Chabot (trad.), "Les origines du patriarcat chaldéen. Vie de Mar Youssef Ier (1681 – 1695)". *Revue de l'Orient Chrétien*, Ière année, 1896, 71.

⁵⁸ Beaucoup de représentations de saint Joseph datent du milieu du XIX^e siècle. Une exception: saint Joseph traité comme un saint d'une icône, mais portant l'enfant et tenant le lys (symbole de chasteté) à la main: *Ikônes Melkites*, op. cit., n°32. L'icône est offerte en waqf par une melkite en 1774. La gravure représentant la Sainte Famille, évoquée plus haut, ne fait qu'une petite place à saint Joseph, apparaissant derrière la Vierge en compagnie d'Anne, d'Elisabeth et de Joachim: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, n° 152, p. 154.

⁵⁹ Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient...*, op. cit., 529 – 530, 541. Bernard Heyberger, "Sainteté et chemins de la perfection chez les chrétiens du Proche-Orient", art. cit., 120- 121.

⁶⁰ Paul Bacel, "La Congrégation des basiliens chouérites", *Echos d'Orient*, VII, 1904, 161, et Nāwuffūtūs Idlibī (Edelby), *Asāqifa al-Rūm al-Malakiyyīn bi-Halab*, op. cit., 143.

⁶¹ Sami Kuri, *Une histoire des Jésuites*, op. cit., vol. 2, 95: Le Père Billotet émet des critiques à propos du Père Ricadonna, qui encourage à la virginité et dénigre le mariage (1851).

⁶² *Ikônes Melkites*, exposition du Musée Nicolas Surssock, op. cit., n° 88. Virgil Căndea (dir.), *Ikônes grecques, melkites, russes*, op. cit., n° 95, 282.

⁶³ Joseph Nasrallah, *Histoire du mouvement littéraire dans l'Eglise melchite du V e au XX e siècle*, Louvain, Peeters, 1979, T. IV, vol. 2, 245.

Liban, une inscription arabe de 1753 dédiée à saint Antoine de Padoue, alors que l'image qui la surmontait avait été remplacée par celle de saint Antoine du Désert, plus authentiquement oriental.⁶⁴

Ces exemples montrent que la décoration des sanctuaires est un enjeu du pouvoir au sein des groupes confessionnels, ou entre groupes rivaux. On aurait tort, en voulant délimiter de manière anachronique un champ religieux séparé d'un champ profane, de réduire ces questions à de simples querelles cléricales. C'est l'identité confessionnelle des différents groupes qui est en jeu, et leur relation avec l'Occident. L'introduction au XVIII^e siècle, du cuite et de l'iconographie du Sacré-Cœur, fortement chargés d'idéologie politique, en est une bonne preuve.⁶⁵

D'ailleurs, une imagerie plus directement politique se répand au même moment. Il s'agit essentiellement du portrait. Au temps de Louis XIV, de nombreux portraits du roi sont diffusés en Orient, du patriarcat maronite du Liban à Alep, à Bagdad et à Ispahan, à des fins de propagande.⁶⁶ Mais la pratique du portrait doit aussi matérialiser le pouvoir local chez les chrétiens orientaux. Dans le système confessionnel qui se met en place alors, l'autorité se concentre davantage entre les mains des ecclésiastiques. Il est donc naturel que ce soient eux qui soient représentés, et montrés en images dans les églises et les couvents, lieux de rencontre habituels et véritables sièges du pouvoir chez les chrétiens. L'habitude de peindre le portrait des patriarches apparaît à la fin du XVII^e siècle: on sait comment Makāryūs Al-Za'im découvrit cette pratique en Ukraine, avant d'être lui-même représenté en peinture.⁶⁷ Dans un *Psautier* arabe imprimé à Vienne en 1792, Anthīmīyūs, le patriarche grec de Jérusalem, qui en est l'auteur, figure en gravure sur la première page. Il est représenté en légère contre-plongée, portant le fastueux costume liturgique, tenant de la main gauche un livre sacré, et bénissant de la main droite. Une adresse dans un cartouche prononce son éloge. Il s'agit moins d'un portrait à proprement parler que d'une icône, mettant en valeur le charisme du prélat en suivant de près le modèle du saint ecclésiastique, diffusé sur papier dans le monde grec au XIX^e siècle.⁶⁸

Les nouveaux ordres religieux, créés sur le modèle latin fortement centralisé, adoptent la tradition occidentale de faire représenter leur supérieur. Nous connaissons les portraits de Nicolas al-Šā'igh, supérieur des moines melkites de Shuwayr, en même temps qu'écrivain et poète, et de son compagnon 'Abdallah Zākhir, tous deux Alépins.⁶⁹ Dans une lettre, Tūma 'Aql, supérieur des Moines Alépins maronites, demande à son représentant à Rome des images (*qūna*) et

⁶⁴ Louis de Gonzague, "Les anciens missionnaires capucins de Syrie et leurs écrits apostoliques de langue arabe", *Collectanea Franciscana*, 1932, 47, note 1. Otto Meinardus, "L'art copte au cours des trois derniers siècles", *Le Monde copte*, 18. 1990, 91, Signale de "curieux transferts culturels" du même genre chez les Coptes. Voir aussi, du même: "A Critical Study on the Cult of Sitt Dimiana and her 40 Virgins", *Orientalia Suecana*, XVIII. 1969, 45 - 68.

⁶⁵ Bernard Heyberger, *Hindiyya, mystique et criminelle (1720 – 1798)*. Paris, Aubier, 2001. Un Christ montrant son Sacré-Cœur rayonnant sur sa poitrine. œuvre d'un peintre romain du XVIII^e siècle, est conservé au musée de Luwayza.

⁶⁶ Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 540 - 541. Francis Richard, *Raphaël du Maus missionnaire en Perse au XVII^e siècle*, Paris: L'Harmattan. 1995, T. 1, 79.

⁶⁷ Carsten Walbinder, art. cit., dans ce volume.

⁶⁸ Josée Balagna, *L'imprimerie arabe en Occident (XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles)*, Paris: Maisonneuve et Larose, 1984, 122. A comparer avec les icônes de saints sur papier publiées dans Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, p. 277, 284-288.

⁶⁹ Portraits aujourd'hui conservés au monastère de Saint-Jean de Shuwayr (Khinshāra, Liban).

une image de l'évêque 'Abd Allāh, avec l'apparence réelle, peinte à partir de l'image faite par Shukr Allāh Ṣaqr. Parce qu'il est important que vous sachiez qu'il est très considéré, et que beaucoup désirent voir son image authentique.

L'évêque 'Abd Allāh Qarā'alī dont il est question est le fondateur charismatique de cet ordre religieux.⁷⁰ Le couvent de Luwayza conserve de fait un portrait du personnage calqué, de manière un peu gauche, sur la représentation des prélats romains. Il porte un costume liturgique d'évêque occidental. Derrière lui sont rangés des livres sur une étagère: la lecture et l'écriture, privilège, mais aussi devoir du clergé, sont les attributs de tous ces portraits d'ecclésiastiques. Un seul de ces ouvrages porte un titre reconnaissable, en latin: *Biblia Sacra*. Un texte arabe surimposé dans le bas de l'image permet au visiteur du couvent d'identifier le vénérable fondateur. L'inscription originale, qui donne son nom et ses titres en latin, dans un bandeau, à la manière de ce qui se pratiquait pour les dignitaires latins, sert sans doute davantage à le faire légitimer qu'à le faire reconnaître par le public (ill. 5).⁷¹

Mais si le portrait fonctionne en tant qu'image politique, donnant à voir un pouvoir, il est naturel aussi de trouver des caricatures, réactions au portrait officiel flatteur. Ainsi, Ibn Tūmā, procureur grec orthodoxe de Damas, aurait fait une "peinture sacrilège", pour se moquer du pape, du patriarche catholique Cyrille, et du Roi de France.⁷² La dévote maronite Hindiyya, fondatrice de l'ordre religieux du Sacré-Cœur et supérieure du monastère de Bkerké, a été représentée dans un portrait officiel, peut-être l'œuvre du moine Arsānyūs Dyāb, évoqué plus haut.⁷³ Auparavant, les jésuites, ses premiers formateurs et conseillers, l'avaient caricaturée lorsqu'elle avait rompu avec eux. L'image, sur le modèle des "figures énigmatiques" que les Pères avaient coutume d'employer pour l'instruction populaire, représentait les vices sous la forme d'un arbre, et mettait en parallèle les vertus et les miracles prêtés à Hindiyya avec les troubles qu'elle et ses partisans étaient censés causer. C'est peut-être la nouveauté du procédé de la caricature qui explique l'intensité de l'indignation que sa diffusion souleva, au point qu'une pétition de protestation se mit à circuler contre elle à Alep.⁷⁴ Selon le schéma classique de la "modernisation", le pendant de cette construction du pouvoir, c'est le développement de la conscience individuelle et de l'intériorisation, auquel l'image participe également. C'est même l'usage privé de l'image qui constitue à notre avis la véritable nouveauté de cette époque. Les luttes pour l'occupation de l'espace visuel public, que j'ai évoquées, expliquent que c'est vraisemblablement moins dans la peinture et dans la

⁷⁰ Buṭrus Fahd, *Tā'riḫ al-rahbāniyya al-mārūniyya*, op. cit., T. V, 222.

⁷¹ Des portraits plus originaux de prélats sont attribués au moine Mikhā'il Khāzin (1787) et Mikhā'il Fāḍil (1795), reproduits dans *Liban - Le regard des peintres. 200 ans de peinture libanaise*, catalogue de l'exposition de l'Institut du Monde Arabe, Paris, 1989, 72-73 (Version anglaise: *Lebanon - The Artist's view, 200 Years of Lebanese Painting*, catalogue de l'exposition du Barbican Center, 1989). Dans le même catalogue: voir des portraits de dignitaires ecclésiastiques et laïcs du XIXe siècle, p. 59 - 63, p. 69, p. 78, p. 92, p. 99.

⁷² Leonhard Lemmens (édit.), *Collectanea Terrae Sanctae*, in G. Golubovich, *Biblioteca bio- bibliografica della Terra Santa*, série 2, T. 14, Quaracchi 1933, 107 (1746).

⁷³ Būlus Mas'ad et Nasīb Wuhayba al-Khāzin (édit.), *Al-Uṣūl al-tā'riḫiyya*, T.I, Achkouth (Liban), s.d., 17. Cette image, très abîmée, photographiée au monastère patriarcal de Bkerké dans les années 1950, serait aujourd'hui perdue.

⁷⁴ "Interrogatoire de la Mère Hindiyé", trad. franç. dans Youakim Moubarac, *Pentalogie antiochienne / Domaine maronite*, op. cit., T. 1, vol. 1, 462. ASCPF, CP, Maroniti, vol. 113, f. 85rv (arabe), f. 84rv (trad. lat.), 7 juin 1752; f. 235v, lettre du jésuite Marc-Antoine Sécuran, Alep, 23 juillet 1752. Ibidem, f. 31r, 33v (trad. ital.), 7 juin 1752. L'indignation provoquée par cette image fut suffisamment grande pour qu'un chroniqueur melkite s'en fit l'écho: Qusṭānīn Ṭarābulsī, *Tāriḫ Nāfīshalla (Navicella)* (1729-1772), Bibliothèque Orientale, Beyrouth, Manuscrit n° 38, 75. Le Père Hayek affirme que cette image s'est conservée, et qu'il l'a vue: Michel al-Hā'ik (Hayek), "Al-rāhiba Hindiyya. A'māluḥ wa-rahbānatuḥā", *Al-Mashriq*, 1965, 526.

décoration des sanctuaires, que dans l'intimité des maisons, que l'iconographie moderne, notamment sous forme d'images imprimées, a pu se déployer. Les riches marchands d'Alep ou d'ailleurs commanditent des icônes pour leurs maisons, ou pour les offrir en *waqf* aux églises et couvents de leurs *tā'ifa*-s respectives.⁷⁵ Des peintures entrent dans les maisons cossues, comme celle des Ḥawā d'Alep, qui en ont décoré une pièce entière. Shukrallāh 'Udjaymī, pour sa part, le père de Hindiyya, était très attaché à une peinture sur toile représentant la Vierge avec l'Enfant.⁷⁶ Plus tard, vers la fin du XVIII^e siècle, le très puissant marchand maronite Yūsuf Qarā'alī, lié aux Français, faisait apposer sur sa maison une représentation du Sacré-Cœur surmontée du Sceau du Saint-Sacrement⁷⁷.

Des images plus modestes, dont nous avons vu que les missionnaires veillaient à la diffusion, ornaient les chambres et prenaient place sur les têtes de lit.⁷⁸ Dans les confréries de laïcs qu'ils dirigeaient, les jésuites introduisirent aussi la pratique du saint du mois: une représentation d'un saint était Offerte à chaque dévot, qui devait veiller pendant un mois à imiter le personnage représenté, et pouvait en même temps bénéficier de sa protection. Cette pratique, attestée dès 1640⁷⁹, est encore en usage en 1858, lorsque le Père Paul Ricadonna la signale à Zahlé et ses environs, précisant qu'il choisit si possible des saints orientaux, et qu'on tire au sort chaque mois plus de 1000 billets.⁸⁰ Comme l'inventaire des biens du Père Cuénot le révélait, les jésuites de l'ancienne Compagnie, puis de la nouvelle, s'étaient faits les propagateurs du culte du Sacré-Cœur. Au début du XIX^e siècle, les images de cette dévotion controversée avaient pénétré les foyers d'Alep. Une partie du clergé de la ville, qui y était hostile, fit le tour des maisons pour les confisquer et les détruire.⁸¹

Le message que les religieux latins délivrent par l'intermédiaire de ces images n'est pas univoque. La croyance en la mise en présence du sacré à travers la représentation figurée reste vivante. L'estampe est souvent traitée par les fidèles comme une "icône de papier", et vénérée de la même façon, posée sur un petit autel, dans un "coin de beauté" de la maison, avec un cierge allumé devant. Sur l'image qu'il fait imprimer à Rome, le prêtre 'Isā Kālūs fait graver une formule de consécration semblable à celles qui figurent sur les icônes peintes. Les missionnaires francs, au moins au XVII^e siècle, ont parfois eux-mêmes un rapport magique à l'image, à laquelle ils prêtent des vertus surnaturelles, même thérapeutiques. Par ailleurs, l'image participe à une spiritualité, qui, par certains aspects, ne diffère pas de celle de Picone. Ainsi, à travers elle, la Vierge ou un saint peut toucher profondément l'âme de celui qui la contemple, et lui révéler des sentiments refoulés.⁸² Dans un manuel du prêtre publié en arabe par la Propagande à Rome en 1844, une Crucifixion doloriste, typique de la dévotion latine, ouvre l'ouvrage. Cette fois, les effets spirituels de la contemplation de l'image sont strictement encadrés dans le système latin des indulgences octroyées par les papes, diffusé avec succès parmi les catholiques orientaux à partir du XVIII^e siècle. En effet, un texte en

⁷⁵ Pour les commanditaires: *Ikônes Melkites*, op. cit., 129-220, passim. Virgil Câdea (dir.), *Ikônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 188, 258, 265, 272-273, 277, 279.

⁷⁶ ASCPF, CP, Maroniti, vol. 118, "Alcune notizie da servir al libro primo della vita della serva di Dio Hendie Ageimi...", f. 132rv. "Interrogatoire de la Mère Hindyé", op. cit., 433-435.

⁷⁷ Djirdjīs Mannāsh (al-khūrī), "Mustanadāt li-tā'rīkh al-muṭrān 'Abd Allāh Qarā'alī", *La Revue Syrienne*, 1, 1926, 423.

⁷⁸ Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 542-543. "Interrogatoire de la Mère Hindyé", op. cit., 434.

⁷⁹ Le 5 août 1640, le jésuite Jean Amieu demande des images à distribuer aux sodales de sa congrégation, chaque mois: ARSI, Gallia, vol. 95, I, f. 494.

⁸⁰ Sami Kurī, *Une histoire des Jésuites*, op. cit., vol. 2, 208.

⁸¹ ASCPF, ACTA, vol. 201, 1838, f. 137r, f. 171 v. SOCG, vol. 954, f. 290v, Alep, 1833: mention d'une hostilité aux images privées.

⁸² Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 542-543, 532-533.

face de la gravure rappelle qu'un fidèle peut gagner une indulgence plénière en récitant la prière indiquée devant la représentation du Christ en croix. Le livre illustré est un objet qui permet prière et méditation silencieuse et privée, hors du sanctuaire. Mais la médiation de l'Église est rappelée au fidèle qui ouvre le manuel, par l'évocation des indulgences accordées par le pape, et qui ne sont gagnées du reste qu'en accompagnant la prière d'une confession et d'une communion.⁸³

Sur les images latines et sur les images grecques tirées en grand nombre à Venise et à Vienne, comme dans les gravures des quatre évangélistes figurant sur l'évangélaire imprimé à Shuwayr, la représentation est moins hiératique, les personnages apparaissent plus vivants, et donc plus humains, plus proches de celui qui les contemple, que dans les icônes byzantines, qui restent attachées à un code strict, n'offrant par exemple toujours qu'une représentation de face. Le passage de la gravure sur bois à la gravure sur cuivre a été à cet égard une innovation aux grandes conséquences esthétiques, car elle a procuré à l'image plus de profondeur et de plasticité⁸⁴. Le fidèle peut alors entamer avec ces figures de papier un dialogue familier et quotidien, impraticable auparavant. C'est d'autant plus vrai pour les femmes, qui, ne se rendant que rarement à l'église, n'avaient guère de contact avec les icônes. Désormais, elles apprennent à méditer sur une image qu'elles portent avec elles, selon la recommandation de sainte Thérèse, dont les œuvres étaient accessibles en arabe:

Ayez soin d'avoir une image ou une peinture de Notre-Seigneur qui soit à votre goût. Ne vous contentez pas de la porter sur votre cœur sans jamais la regarder, mais servez-vous en pour vous entretenir souvent avec lui.⁸⁵

Hindiyya ne quitte jamais une image typique de la dévotion occidentale, mais tout à fait étrangère au christianisme oriental: celle du Christ flagellé, qui accompagnait d'ailleurs déjà sainte Thérèse.⁸⁶ Cette image s'anime parfois, et le Christ qui y figure se met alors à la regarder, ou à lui parler. Il lui apparaît aussi sous la forme de l'*Ecce Homo*, coiffé d'une Couronne d'épines et couvert de sang, autre image popularisée en Occident à partir du XVII^e siècle.⁸⁷ Un jour, quand elle était encore petite, elle vit l'enfant Jésus porté par saint Antoine de Padoue, sur un tableau possédé par ses oncles Ḥawā, lui sourire et lui faire des clins d'œil.⁸⁸

Dans la pédagogie baroque de l'image, celle-ci doit impressionner l'âme du fidèle. Ainsi, les jésuites nous racontent-ils comment ils ont eu recours à ces "images morales", ces "figures énigmatiques" inventées dans les campagnes bretonnes au XVII^e siècle, et en usage ensuite aussi bien chez les Indiens d'Amérique que chez les chrétiens de Damas et de la montagne libanaise.⁸⁹ Elles ne sont pas très créatives: elles sont toujours la réplique plus ou moins fidèle d'un modèle. Elles ont un grand format (environ 40 X 60 cm) qui leur permet

⁸³ *Kitāb murshid al-kāhin...*, Rome: SCPF, 1844, 287 et 46 p. (D'après le *Manuale Sacerdotum* de Paolo Segneri, traduit en arabe par un missionnaire d'Alep, le Père Pierre Fromage, en 1734).

⁸⁴ Voir l'évolution cruciale dans la représentation des saints constituée par le passage de la gravure sur bois à la gravure sur cuivre au début du XVII^e siècle: Jean-Michel Sallmann, *Naples et ses saints à l'âge baroque*, Paris: PUF, 1994, 43-49. Dans le monde grec, l'abandon de la gravure sur bois a eu lieu dans les premières décennies du XVIII^e siècle: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, 20.

⁸⁵ *Chemin de la perfection*, cité dans Pierre Miquel, "Cuite des images", *Dictionnaire de Spiritualité*, 7, 2, col. 1518.

⁸⁶ "Interrogatoire de la Mère Hindyé", op. cit., 434.

⁸⁷ "Sirr al-itihād. Traité de l'union" trad. franç. dans Youakim Moubarac, op. cit., 418. Sur la popularisation de l'*Ecce Homo*: Jean-Michel Sallmann, *Naples et ses saints*, op. cit., 182. Le thème est diffusé sur les estampes dans le monde grec au milieu du XIX^e siècle: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, 66-68, figures n° 27, 28, 29, 30.

⁸⁸ ASCPF, CP, Maroniti, vol. 118, "Alcune notizie da servir al libro primo della vita della serva di Dio Hendie Ageimi...", f. 132rv.

⁸⁹ Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 538.

d'être vues par une foule assemblée. Elles représentent l'état de l'âme humaine, ou les "fins dernières de l'homme", qu'elles donnent à voir en fonction d'une progression voulue, pour amener le spectateur. par la peur de la mauvaise mort et de la damnation, à se repentir et à faire pénitence (attrition). Un jésuite rapporte qu'il les emploie dans la montagne libanaise le soir après le souper, et qu'elles provoquent chez les paysans "une terreur extraordinaire". Elles aident à attirer l'attention du fidèle sur son "intérieur", ce qui se passe derrière son corps clos, et qui souvent l'angoisse.⁹⁰ L'image n'établit plus ici de contact avec un sacré extérieur, comme c'était le cas de l'icône, mais elle devient miroir, elle aide à voir en soi-même. Elle sert à se construire, suivant les nouvelles normes mises en usage par l'enseignement catholique, à un moment où la pratique de la confession écrite ou du journal intime est encouragée également. Nous sommes loin d'une simple fonction narrative ou décorative.

L'univers visuel des chrétiens du *bilād al-Shām* se transforme donc entre le XVII^e et le XIX^e siècle. A l'image rare et précieuse, succède une pléthore, relative il est vrai par rapport à nos jours. La représentation figurée sort des sanctuaires pour être portée sur soi et pour pénétrer les maisons, même les plus modestes. L'individu peut ainsi se l'approprier, et engager avec elle une relation intime, selon un processus identique à celui qui conduit de la lecture liturgique à haute voix à la fréquentation personnelle et silencieuse du livre. En même temps, l'iconographie s'ouvre à des thèmes nouveaux, inspirés du catholicisme romain. La représentation figurée elle-même se fait plus réaliste et plus vivante, insistant davantage sur l'humanité des personnages peints que sur la mise en présence du sacré effectuée par leur intermédiaire. suivant la tradition de l'icône. Cette évolution ne se fait pas sans controverses, compromis et réinterprétations, comme tout processus d'appropriation culturelle, et doit d'ailleurs, pour être comprise, être replacée dans un contexte plus général de transformation des mentalités et de la société.

Quel rapport entretient-elle avec la naissance d'un "art moderne" en Orient? C'est une question qui reste ouverte. On ne peut pas souscrire à l'affirmation que "l'art dans sa conception moderne existait au Liban depuis le 16^e siècle".⁹¹ Il n'en demeure pas moins que les prémices d'une éclosion locale des arts plastiques sont sans doute plus anciennes que ce qui a été affirmé jusqu'à maintenant.⁹² Mais il faudrait des études plus approfondies sur la production et la consommation des images au XVIII^e et au XIX^e siècle pour en juger de manière définitive, en commençant par répertorier les œuvres qui existent encore, y compris les copies sans valeur artistique. Je suis persuadé, en tout cas, que la diffusion d'images de religion et la naissance du portrait au XVII^e siècle ont préparé les chrétiens orientaux à regarder et à apprécier l'image profane, lorsque celle-ci commencera sa carrière en Orient.

⁹⁰ Anne Sauvy, *Le miroir du cœur*, op. cit., 183-184. Alain Croix, *La Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles, la vie, la mort, la foi*, 2 vol., Paris, Maloigne, 1980. 1571 p. + 98 p. d'illustrations.

⁹¹ Citation de l'historien d'art Syrien 'Afif Bahnaṣī, dans Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., 122.

⁹² Voir la discussion sur les origines de la peinture moderne au Liban dans Silvia Naef. *A la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., 122 et suiv.



III. 1: *l'Assomption de la Vierge*

Tableau de grande dimension, représentant l'Assomption de la Vierge, dans un style baroque. La peinture, aujourd'hui au musée de Luwayza, figurait sur l'autel principal du couvent. Une inscription sur le bas du tableau (sous le pied de saint Pierre) indique qu'il a été constitué en waqf par le Vicaire Général et le Supérieur Général du couvent des Alépins de Rome en 1817. Je remercie le Père supérieur de Luwayza, qui m'a aimablement accueilli et procuré la photographie.



III. 2:

Al-Qiddīs Lūqā al-Indjīlī Gravure sur bois représentant l'évangéliste saint Luc dans *Kitāb al-Indjīl al-sharīf al-tāhir...*, Shuwayr, 1776, 315 p., 4 planches représentant les quatre évangélistes. Camille Aboussouan (dir.), *Le livre et le Liban*, op. cit., 357, N° 187: reproduction de la planche du même ouvrage représentant saint Mathieu. Je remercie le Père Supérieur de Dayr Mār Yuḥanna al-Shuwayr qui m'a aimablement accueilli, et autorisé à photographier le volume.



III. 3:

p. 268 du même *Kitāb al-Indjāl al-sharīf al-tāhir...*, Shuwayr, 1776, avec une décoration en grotesques, reprise aussi sur d'autres pages du livre.



III. 4:

Vierge à l'Enfant avec deux Anges debout derrière elle, dans le style des icônes. Illustration reproduite plusieurs fois dans le même *Kitāb al-Indjāl al-sharīf al-tāhir...*, Shuwayr, 1776.



III. 5:

Portrait de 'Abd Allāh Qarā'alī, premier Supérieur Général des Moines alépins. Sans auteur, sans date. Conservé au couvent maronite des Mariamites, à Luwayza. En latin dans le bandeau: Abdallā Caralli Archiep.^{us} Beryten^{is} Primus Ord^{is} S^{is} Antonij Congreg^{is} Montis Libani Abbas G^{nal}is. L'inscription arabe en rouge, sans doute rajoutée tardivement, dit: *Al-Quds al-Ābāī 'Abd Allih Qarā'alī min sana 1700 ilā 1711*. Un autre tableau représente l'évêque Germanos Ḥawā, cofondateur de l'Ordre Libanais, avant de rompre avec Qarā'alī, dans le même style, et avec les mêmes ornements liturgiques. Les portraits des successeurs

présentent des continuités et des variantes par rapport à ce modèle, qu'il serait intéressant de comparer. Je remercie le Père Supérieur de Luwayza, qui m'a aimablement accueilli et procuré la photographie.