

Quand l'icône devient iconoclaste

CHRISTINE SOURGINS

Les deux articles que nous publions touchent à des questions hautement litigieuses.

Le premier a trait à l'envahissante mode des icônes dans les sanctuaires catholiques. Christine Sourgins critique intelligemment ce qui est devenu, dans un secteur de l'orthodoxie orientale, surtout russe, une sorte d'idéologie de l'icône. Celle-ci raisonne ainsi : l'orthodoxie est la version authentique du christianisme. L'icône qui l'exprime, à cause de cette supériorité doctrinale, est plus élevée et plus belle par essence que tout ce qu'a produit l'art sous le régime chrétien d'Occident. Donc l'icône doit expulser des églises ce que l'art d'Occident y a déposé depuis des siècles. Tout se passe comme si cette iconolâtrie – qui conduirait à une vaste destruction iconoclaste de nos images – triomphait spontanément. Il faut reconnaître que, depuis un bon siècle, l'art occidental a du mal à produire des images où les fidèles reconnaissent leur foi. La reproduction indéfinie des mêmes icônes, indéfiniment répétées, ne comble pas ce vide.

Le second article touche à une multitude de problèmes. Aude de Kerros, qui est peintre et graveur, partage la souffrance du public devant un art qui n'existe que parce qu'il se déclare tel, et dont on veut lui imposer le mode d'emploi. Elle partage la souffrance des artistes, qui se trouvent méprisés, souvent en tant que Français, par le réseau international de la critique, des galeries et du marché, qui, s'ils ne se soumettent pas aux dogmes, s'ils se trouvent en dehors du goût d'État et des subventions du même État, cessent simplement d'exister. Nous entendons souvent de pareils propos. Mais plus rares sont les considérations d'Aude de Kerros pour ce qu'elle appelle l'art caché. En effet, depuis que l'homme est l'homme (sapiens), il ne peut s'empêcher de faire de l'art. Il en fait aujourd'hui. Il suffit d'aller le chercher où il est. Chez les peintres du dimanche, chez ceux de l'art brut, chez les visionnaires, chez les « classiques » qui gardent le métier, et chez tous ceux qui suivent, à leurs risques et périls, une voie singulière, qui s'expliquent solitairement avec la réalité et parviennent à créer dans l'ombre. Le tri se fera.

COMMENTAIRE

NOUS avons tous aimé les icônes. Beaucoup, et c'est mon cas, leur ont été reconnaissantes de combler le vide de nos églises latines, vide engendré par le désintérêt des clercs pour l'art moderne après la tentative du Père Couturier ; quand il ne s'agissait pas de conduites iconoclastes. Les icônes (du moins leurs reproductions) ont donc pallié (mais aussi masqué) toute une création artistique qui n'a pas eu droit de cité. Cependant, fort de cet usage des icônes largement répandues, jusque dans les communautés charismatiques, certains commencent à célébrer l'icône avec une telle violence, une telle outrance, que cet excès même risque de ruiner son crédit en Occident. Va-t-il en être de l'icône comme ailleurs du yoga ? On commence par s'intéresser à une pratique exotique qui paraît bénigne, puis on se passionne pour son contexte intellectuel et métaphysique, et on se retrouve embarqué dans le *New Age* ou dans le mépris de l'art occidental professé par certains orthodoxes. Un article de la revue *Nunc* (1) est particulièrement typique de tout un argumentaire qui célèbre cet engouement pour l'icône comme contemporain « de l'après-concile Vatican II et de la déstabilisation progressive de la monarchie papiste », *sic*. Nous voudrions, à la faveur de ce texte, remettre quelques idées en place et suggérer de ne pas confondre l'icône avec une idéologie qui jette l'anathème sur l'art occidental.

La liberté au bout du canon ?

On le sait, la grande différence entre l'image, que promeut l'Église latine, et l'icône, chère à l'Orient chrétien, tient d'abord à l'existence, dans l'art des icônes, de canons, de règles iconographiques précises, fixés par la tradition et qui rendent la pratique picturale beaucoup plus contraignante en Orient qu'en Occident. Les canons orientaux sont parfois assimilés, à tort, aux clauses drastiques des contrats qui, en Occident, précisaient l'iconographie du tableau et jusqu'à la nature des pigments employés. Que l'art religieux occidental n'ait pas connu le système des canons ne signifie pas que les peintres pouvaient faire n'importe quoi, les clercs

veillaient, les contrats le prouvent. Néanmoins, on ne saurait comparer un canon (modèle iconographique *figuré*) avec une clause de contrat *écrite*. Car l'écrit laisse au peintre une liberté d'interprétation, inexistante lorsque le modèle est déjà une forme plastique. On a la chance de connaître le contrat de 1453 qui a donné naissance au tableau d'Enguerrand Quarton, « Le couronnement de la Vierge ». Ce contrat, très tatillon sur bien des points, en laisse certains « au gré de maître Enguerrand » ; de plus, en comparant le contrat et l'œuvre, on s'aperçoit que l'artiste a remanié certains thèmes iconographiques, respectant l'esprit du contrat plutôt que sa lettre (2). Les historiens ont conclu que l'Occident s'est moins soucié de réglementer la production des images que leur usage.

Or la revue *Nunc* va affirmer que la soumission de l'iconographe est « libre et consciente », car le canon ne serait qu'une « balise » qui guiderait la créativité plutôt qu'elle ne la bride ; à l'intérieur du canon, « on est complètement libre. Et même plus libre qu'avant ». Hélène Bléré ajoute : « L'iconographe ne revendique pas une liberté : il l'a. » Si cela était, pourquoi va-t-elle comparer l'intensité de sa souffrance à peindre des icônes à un enfantement ou à la douleur d'une crucifixion ? De deux choses l'une, ou il y a exagération, survalorisation de l'acte de peindre qui, dit-elle, « exige un effort personnel, total, quelquefois surhumain », *sic* ; ou bien il y a une mauvaise appréciation de l'incidence des canons sur le tempérament de l'artiste, peut-être beaucoup moins à l'aise qu'elle ne veut l'avouer, ce qui explique peut-être cette « distorsion profonde entre la vision que l'on désire, que l'on entrevoit, que l'on pressent et la capacité à exprimer cette vision ». Il semblerait qu'ici se croise le prestige de deux discours, celui de l'Orient, qui prise l'humilité de l'artiste, et le discours occidental (romantique), qui célèbre l'artiste innovant dans les affres de la création. Or des artistes occidentaux qui, à un moment donné, ont sincèrement pratiqué l'icône ont un témoignage tout différent : l'icône, grâce aux canons, leur a fait découvrir un état d'abandon paisible, rafraîchissant, contrastant

(1) Hélène Bléré et Jean-Claude Polet, « Entretien avec une icône », *Nunc*, n° 5, avril 2004, p. 91-104.

(2) Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images*, Gallimard, 2002, p. 156.

avec leur engagement dans une création contemporaine sans balise et anxiogène. Il eût été plus profitable que la revue *Nunc* développe d'autres apports des canons qui, par exemple, préservent la lisibilité des scènes représentées dans un art qui se veut accessible à tous.

La « kénose » du génie individuel

Les auteurs préfèrent insister sur l'héroïque ascèse du peintre d'icônes qui, à l'inverse du peintre occidental, n'hésite pas à « remettre en question le statut de l'individualité du génie » ; « à admettre la nécessité de la kénose du génie individuel », bref, qui passe de la « pulsion », « passion de la création », à l'obéissance par la « déprise de soi ». Le premier fruit de cette ascèse serait, pour nos auteurs, d'accéder à « l'expérience de l'universalité objective de la conscience universelle de l'Église », puisque « l'espace de la planche n'est pas un lieu où l'iconographe dépose son parcours mystique, ses affects, sa prière, son art, l'iconographe ne laisse passer que ce qui est utile à la vision [...] qui est celle de l'Église ». Il y a là une idée qui se répand dangereusement : l'individualité ferait obstacle à l'expression de l'universel. Que certaines individualités tapageuses aboutissent à ce résultat, c'est indéniable ; mais pour atteindre l'universel faut-il sacrifier l'homme individuel, éliminer tout ce qui « dépasse » ? Quel universel extirpe-t-on alors de l'être de chair ? Une norme abstraite. C'est, au fond, la démarche de Pilate qui demande au Christ ce qu'est la vérité. Il attend une belle sentence, une brillante idée descendue du ciel des abstractions. La vérité, Pilate l'a devant lui, c'est le Christ, c'est une *personne*. Autrement dit, l'universel ne s'atteint qu'à travers le destin individuel, personnel ; toute l'histoire de notre culture en témoigne. Dante n'est-il pas universel bien qu'italien ? Cervantes est-il embarrassé d'être espagnol pour conquérir un lectorat planétaire ? Et Shakespeare trop anglais pour avoir un auditoire qui dépasse son époque ? Jusqu'à Victor Hugo qui se défend : « Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » La Vierge Marie, dans son *Magnificat*, commence par dire « moi » pour finalement affirmer un « nous » : est-elle moins sainte au début qu'à la fin de son chant ? Comme le

résumait Maritain, « tout don de soi n'est pas prostitution ⁽³⁾ ». Prendre la pose de « la kénose du génie individuel » peut donc gentiment conduire à malmener un des apports fondamentaux du christianisme : la personne.

Cette exaltation de l'ascèse dissimule l'enjeu de la relation à Dieu : plutôt que de se modeler à coups d'humilité, de se perfectionner à coups de déprise de soi, l'artiste occidental est d'abord ébloui par la surabondance divine qui est excès, fasciné par la plénitude profuse de Dieu, telle que l'unité divine est multiple puisque trine. L'origine de l'extrême inventivité des images dans la sphère latine est là. Pour le meilleur et pour le pire : cet enivrant pari sur la générosité divine pouvant conduire à quelques débordements.

Apparemment, l'humilité de l'iconographe fait merveille : « Un peintre religieux (occidental) reste à l'extérieur du sujet et peint avec son vocabulaire, il veille à dominer le sujet qu'il peint. Alors que l'iconographe est dominé et habité par son sujet ». Tout orgueil est-il bien conjuré ? Comment faut-il entendre la phrase suivante qui manifeste, une fois de plus, la supériorité de l'iconographe : « L'iconographe ne peint pas ce qu'il voit – car il ne peut voir Dieu – mais il peint à l'intérieur même de la vision de Dieu, il est placé dans la vision de Dieu ⁽⁴⁾ ». Bigre, le peintre d'icône manifeste là une prétention que la peinture occidentale n'a jamais osé envisager ! Plutôt que de la « vision divine », ne faudrait-il pas parler d'une vision recommandée par une certaine Église à un certain moment ? Les auteurs eux-mêmes, plus loin, reconnaissent la relativité des « icônes [...] conçues dans une société culturellement ordonnée par un langage chrétien » et donc incompréhensibles à beaucoup de nos contemporains. En réalité, nous assistons à un transfert d'orgueil : l'attitude prônée dans la revue *Nunc* échange l'orgueil individuel, supposé brisé, contre un orgueil collectif, qui fait dire à nos auteurs que si le peintre occidental n'a de relations qu'avec son commanditaire (ce qui est vite dit), l'iconographe, lui, peut s'enorgueillir d'être comptable de ses coups de pinceau

(3) Jacques Maritain, *L'Intuition créatrice*, Desclée de Brouwer, p. 112.

(4) On notera, au passage, une contradiction interne : si l'iconographe était vraiment dans la vision même de Dieu, comme Dieu est capable de se voir, l'iconographe devrait voir Dieu.

devant Dieu. Alain Besançon avait déjà pointé jusqu'où peut aller le danger d'une exaltation forcenée des icônes : « L'honneur dû à l'icône, au lieu de rejaillir sur le prototype, rejaillit sur le système, qui est en fait la seule chose représentée » ; « cette iconolâtrie, comme toute idolâtrie, est un culte adressé à soi-même et, au lieu d'exalter le Christ, exalte sa propre idée de l'orthodoxie (5) ».

Des perspectives divergentes

D'une certaine orthodoxie, précisons-le encore, tous les orthodoxes ne raisonnent pas ainsi (ni même tous les chrétiens usant liturgiquement des icônes car on oublie un peu vite les catholiques de rites orientaux). Tous sont loin de taxer la peinture occidentale de « voyeurisme » car « dans la perspective renaissante on regarde sans être vu, dans la perspective inversée (celle de l'icône) on regarde parce qu'on est vu ». Ainsi donc, la peinture occidentale serait un spectacle vide, sans regard intérieur. Ignorance feinte ou sincère (?), nos auteurs semblent méconnaître des œuvres comme les *Menines* de Vélaquez, un des plus fabuleux jeux de regards jamais peint, incluant l'œil du spectateur ; ou l'autoportrait au géranium rouge de Dick Ket, un extraordinaire tête-à-tête avec une *personne* autant humaine que picturale, qui nous scrute autant qu'on la regarde, en un moderne *ecce homo* (6).

S'il est vrai que les jeux de perspectives à l'occidentale peuvent, à force de multiplier les points de fuite, disperser l'attention du spectateur, reconnaissons à la perspective occidentale le pouvoir d'impliquer l'observateur dans l'œuvre ; en lui proposant de s'engager dans ce qu'il regarde, c'est à un bienfaisant décentrement de lui-même qu'il est convié. Reconnaissons également que la perspective inversée (propre à l'icône) peut conduire à une bienfaisante concentration, favorable à la méditation, l'oraison, la contemplation ; mais elle produit, elle aussi, quelques dégâts collatéraux. L'historien Jean-Claude Schmitt rappelle que « la mainmise de l'Église byzantine sur le regard » n'était pas sans parallèle avec

le dispositif impérial, pouvoir, rafraîchissons-nous la mémoire, quelque peu autoritaire (7).

Force est de le constater : la perspective de l'icône, qui cible, non le lointain, mais le spectateur, finit par ramener tout à soi jusqu'à l'aveuglement de tout ce qui n'est pas soi. Ainsi les auteurs de la revue *Nunc* réduisent-ils le *Saint Georges* d'Ucello à un « spectacle » où « Dieu est remplacé par un événement météorologique » ; « l'analogie est absente, elle se réduit à une anecdote, nous ne sommes plus mis en présence d'un mystère ». Il est exact que tel ou tel tableau ancien peut nous décevoir dans notre dialogue avec l'invisible, il est honnête de le dire, mais de là à décréter que notre vision d'Ucello est la seule qui vaille, il y a un pas que je ne franchirai pas. Ce que nous percevons comme spectacle artificiel n'était peut-être pas reçu ainsi à l'époque du peintre, et, qui sait, peut-être les générations qui nous suivent retrouveront-elles la sensibilité d'Ucello, et son tableau leur livrera des secrets que nous ne comprenons plus. Qu'on pense au luminisme de de La Tour, apprécié sous Louis XIII, tombé dans l'indifférence, n'accrochant à nouveau les regards qu'au début du xx^e siècle... Qu'on songe à la Bible, chaque époque (chaque individu) s'attache à la lecture de certains livres, ce qui ne discrédite en rien les autres : il y a un temps pour tout. Remarquons incidemment que l'histoire de l'art est une excellente préparation à l'exégèse car le sens des œuvres anciennes, comme celui des textes bibliques, n'est jamais reçu sans effort d'interprétation, d'appropriation, d'actualisation.

Même Rouault ne trouve pas grâce (il y a pourtant dans les visages peints par Rouault des qualités *iconiques*, mais peut-être est-ce cela qui dérange). *Nunc* écrit que « le Christ de Rouault, plus ou moins ecclésial, n'est le Christ présent que pour la spiritualité plus au moins authentique et ecclésiale de qui partage le mode de représentation du Christ par Rouault ». Autrement dit, la valeur de Rouault est extrêmement relative, contingente, comparée aux icônes immuables, éternelles, universelles, etc. L'idée sous-jacente est toujours d'opposer une peinture occidentale sujette aux caprices de la mode, du goût et de l'histoire, face aux divines icônes échappant aux aléas temporels. C'est là que nos auteurs placent « l'affranchissement » apporté par les icônes « qui consiste à ne plus être dépendant, voire esclave, d'une

(5) Alain Besançon, *L'Image interdite*, Fayard, 1994, p. 195.

(6) Huile sur toile, 1932, Musée Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.

(7) Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 61.

forme de représentation dite "réaliste" » ; par réaliste il faut entendre le réel, le poids de l'histoire, l'humaine contingence. Mais n'est-ce pas là que Dieu nous attend aussi ? La parole de Dieu n'est pas une dictée céleste à lire dans les nuages : elle s'inscrit dans les vicissitudes historiques et les conditions de vie d'un peuple ; alors, à l'exemple des auteurs bibliques, il nous faut interpréter les événements personnels et collectifs comme autant de lieux où Dieu ne cesse de nous parler.

C'est à cette tâche que s'est employée longtemps une part de l'art occidental : on songe au maître de Flemalle, Robert Campin, ouvrant une fenêtre dans une scène d'Annonciation pour insérer les personnages sacrés dans la vie quotidienne de la place publique médiévale ; le moderne Manessier, bien que peintre abstrait, continuait à méditer sa foi dans l'actualité. Dégager la valeur d'éternité de l'instant est une tâche que chaque génération doit accomplir en propre, au risque, sinon, de transformer l'éternité en évasion. Comme le dit Mounier : « Un chrétien, sensible à l'importance centrale de l'Incarnation dans sa religion », veillera à ne pas « figer l'éternel dans des formes caduques, à lui préparer incessamment les voies dans chaque paysage historique nouveau (8) ». On sait qu'Urs von Balthasar voyait dans la beauté une propédeutique à l'Évangile, parce que la beauté comporte une dimension d'imprévisible nouveauté, et que la surprise est précisément une caractéristique de Dieu, qui dépasse toujours ce qu'on peut attendre ou prévoir de lui. Ce témoignage de la beauté s'inscrit de préférence dans le contexte de l'image libre d'évoluer, plutôt que dans celui d'une beauté enserrée dans la répétitivité des canons iconiques.

Comment l'Église latine réussirait-elle sa nouvelle évangélisation sans s'appuyer sur la valeur de témoignage que constitue l'art ? Car ici-bas rien ne suscite d'adhésion immédiate, pas même l'Écriture : la vérité ne se suffit pas à elle-même, elle a besoin qu'on témoigne d'elle, qu'on la rende présente, pertinente, désirable : c'est l'office de l'art. Si la lisibilité des images fluctue dans les remous de l'histoire, nos thuriféraires des icônes finiront par reconnaître que « l'icône demande au

spectateur une démarche volontaire, on peut vivre dans une pièce tapissée d'icônes et ne jamais les voir, on peut en faire un papier peint » ; autrement dit, même l'icône ne dispose pas en elle-même du pouvoir de foudroyer le spectateur de son évidence et de sa vérité.

Du face-à-face à la mise en présence

Une autre supériorité de l'icône sur l'art occidental lui viendrait du fait qu'elle se met « à l'école du mystère de la divino-humanité du Christ » ; ce mystère implique « une discipline de la figurabilité » qui se joue autour du visage du Christ (et des fameuses icônes « achéropoïètes », non faites de main d'homme). Certes, « le face-à-face est propre au christianisme », ce qui fait du visage « comme [le] lieu du dialogue entre l'homme et Dieu ». *Le Christ de Zvenigorod* de Roublev en est une application saisissante ; mais pas la seule. L'Écriture s'est bien gardée de nous donner une description physique précise du Messie et de ceux qui l'entouraient. Mieux, elle signale sans relâche la difficulté de le reconnaître une fois ressuscité. Or celui que nous cherchons est moins le « Jésus de l'Histoire » que le Ressuscité. Comme l'écrit Jean-Noël Bezançon : « Depuis vingt siècles, les chrétiens réfléchissent, méditent, sur Jésus, le Christ. Mais jamais ils ne se sont contentés de raconter sa vie "en ce temps-là", sans parler de l'expérience qu'ils en font dans leur vie personnelle et communautaire. Le Christ réel, c'est le Christ dont vit l'Église (9) ». Autrement dit, si l'art est transcription et inscription de ce que l'Église expérimente, voilà qui justifie pleinement l'Occident de ne pas figer les traits du Christ en un quelconque canon : le Christ est une personne vivante donc mouvante. Avec cette précision que Dieu peut fort bien changer et rester lui-même. De cette liberté, de ce jeu laissés à l'homme dans la représentation de l'humain, le peintre occidental a magistralement usé ; *Nunc* le reconnaît implicitement avec l'art de Modigliani qui exprime le mystère de la personne, « bien que le regard, lieu et fondement de la personne, en soit absent ou voilé ».

Que le face-à-face soit capital dans le christianisme, il faut le tenir. Mais il faut tenir

(8) Emmanuel Mounier, *Le Personnalisme*, PUF, 1949 (seizième édition, 1995), p. 93.

(9) Cité par *Magnificat*, n° 148, mars 2005, p. 143.

aussi que le christianisme ne se réduit pas à la figure (ô combien centrale) du Christ. Ce n'est pas une christolâtrie ; le Christ lui-même ne cesse de renvoyer au Père, dans l'Esprit. Or, ni le Père ni l'Esprit ne se sont incarnés dans des figures humaines, et pourtant ils agissent dans l'histoire et le monde. Voilà qui justifie l'intérêt de l'art occidental pour une multitude de thèmes, figuratifs ou abstraits, qui ne sont, au fond, pas si profanes que cela : l'histoire sainte est une histoire cosmique ⁽¹⁰⁾. Que l'Église, « experte en humanité », comme le disait Paul VI, ait aussi à dire et à montrer sur la Création, toute la Création, est un enjeu de taille dans une époque où prospère le *New Age* qui s'érige en grand expliciteur de l'univers.

Dernier point, nos auteurs insistent sur la fonction de « mise en présence » exercée par l'icône. Elle est indéniable : même si l'icône n'est pas très réussie plastiquement, on sait que, liturgiquement parlant, une présence sacrée repose sur elle. Ce qu'elle représente n'est pas seulement la figuration d'un saint, mais une parcelle de la réalité céleste du saint sur terre. *Nunc* a raison de dire « il n'y a pas de temporalité qui soit constitutive de l'icône », qu'elle est plutôt un espace particulier, « un lieu théophanique ». L'icône est une sorte, peut-être pas d'émanation divine, mais d'empreinte d'une émanation divine. Rien de tout cela en Occident, où l'image n'a pas de puissance sacrée en elle-même : faut-il en conclure que l'image est incapable de mise en présence de ce que nous voulons adorer ? Les écrits du pape Grégoire, vers 600, reconnaissent à l'image une valeur pédagogique (en particulier pour les illettrés), une dimension affective (l'image est capable d'éveiller des sentiments comme la componction) mais aussi la possibilité de fixer la mémoire et de *rendre présent* un événement passé ⁽¹¹⁾. L'image, comme l'icône, permet donc bien une mise en présence qui transporte dans l'adoration ; la grande différence est que si l'icône est le *lieu* de ce transport, l'image n'en est que l'*occasion* ⁽¹²⁾.

Nunc croit sceller l'excellence de l'icône sur l'image en disant que « l'icône réalise sa propre présence et sa propre manière de dépasser

la présence qu'elle instaure » ; « l'icône montre d'abord et s'efface ensuite ». À moins de méconnaître la peinture occidentale, il n'y a là pourtant aucune spécificité de l'icône sur l'image : pensons à tous ces tableaux du xv^e siècle où le donateur marque sa distance par rapport à la scène religieuse centrale : pour mieux voir spirituellement, et non charnellement, il se présente comme détournant les yeux...

Le statut de l'image est donc moins ambigu, plus fragile, que celui de l'icône : car si l'icône, quoi qu'il arrive, reste un lieu d'accès au sacré, l'occasion qu'offre l'image d'y accéder reste dépendante du talent de l'artiste et de la réception de son travail par le spectateur. C'est une voie qui privilégie la liberté et la responsabilité humaines, avec tous les risques d'excès et de dérive que cela peut comporter et dont on peut faire reproche à l'image. Car l'image qui orchestre « une médiation entre le visible et l'invisible est, comme tout ce qui participe du corps et de l'âme, le lieu d'une tension permanente ⁽¹³⁾ ».

L'icône, elle, met diligemment en application la phrase de Paul : « Recherchez donc les réalités d'en haut : c'est là qu'est le Christ, assis à la droite de Dieu. Tendez vers les réalités d'en haut, et non pas vers celles de la terre ⁽¹⁴⁾ ». C'est une voie qui a sa noblesse et sa justesse... mais aussi ses propres excès et limites comme celles de retrancher de la vue la majeure partie de la création (le monde réputé profane), en oubliant que le salut se joue *aussi* dans notre incarnation et notre finitude. On voit bien comment le glissement s'effectue : si, avec l'icône, on tient réellement l'image divine, alors rien d'autre ne vaut plus la peine d'être représenté ⁽¹⁵⁾.

Il ne faudrait pas qu'après avoir éliminé, en elle, ce qui n'est pas strictement religieux, l'icône élimine, autour d'elle, tout art religieux qui n'est pas iconique. Et c'est bien ce qui est inquiétant dans les discours qui s'élèvent actuellement : l'icône est en train d'être utilisée, par certains, comme un ferment d'iconoclasme.

CHRISTINE SOURGINS

(13) *Ibid.*, p. 27.

(14) Col 3, 1-2.

(15) « À quoi bon déchoir dans le monde ordinaire, quelle raison de condescendre à regarder des spectacles inférieurs ? », Alain Besançon, *op. cit.*, p. 197.

(10) Rom 8, 19-23.

(11) Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 66 et s.

(12) *Ibid.*, p. 103.