

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INTÉGRATION DES ICÔNES DE TRADITION ORTHODOXE
DANS LES ÉGLISES CATHOLIQUES DE MONTRÉAL :
RITUALISATION, APPROPRIATION, RÉCEPTION, ADAPTATION ET DIFFUSION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ART

PAR
VALÉRIE COUET-LANNES

JUIN 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Ce mémoire est le fruit de longues recherches sur le terrain et de nombreuses visites d'églises pour trouver les cas les plus intéressants pour l'analyse de l'intégration des icônes dans les églises catholiques de Montréal. Que ce soit en métro, en bicyclette ou à pied, je devais planifier mes visites en fonction des heures d'ouverture des églises sélectionnées. Or, les églises catholiques de Montréal ne sont pas souvent ouvertes et quand elles le sont, elles ne le sont pas longtemps et elles le sont à peu près en même temps. Il a aussi fallu que je me familiarise avec l'art de l'icône, son histoire, ses fondements théologiques. Non seulement j'ai dû lire un nombre considérable d'ouvrages sur la question, ce qui est tout à fait normal, mais j'ai également dû assister à des célébrations liturgiques orthodoxes qui se font dans des langues que je ne possède pas du tout. Je dois ici remercier d'ailleurs ma très bonne amie Roxana qui a bien voulu m'accompagner dans ces cérémonies et m'expliquer ce que j'y voyais et me traduire ce que j'y entendais. J'ai rencontré beaucoup de gens, autant des responsables ecclésiastiques que des paroissiens qui ont bien voulu partager avec moi leur connaissance de l'art de l'icône orthodoxe. Ce ne fut qu'une fois toutes les informations rassemblées que j'ai pu commencer mon travail de synthèse et d'analyse et que j'ai élaboré la structure argumentative du mémoire afin de faire ressortir les thèmes que j'allais aborder : l'intégration des icônes dans les églises catholiques sous les différents aspects de leur ritualisation, appropriation, production, réception, diffusion et adaptation.

Je tiens ici à remercier tous ceux qui m'ont aidée et soutenue : l'Université du Québec à Montréal et la direction du département d'histoire de l'art d'abord pour leur compréhension et pour m'avoir laissé le temps nécessaire afin de mener à bien ce mémoire. Merci à mes codirecteurs, M. Laurier Lacroix, professeur au département d'histoire de l'art, et M. Louis Rousseau, directeur et professeur au département de sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal, pour avoir accepté de se joindre au projet, pour leur appui et leurs bons conseils. Merci à tous ceux que j'ai rencontrés lors de mes recherches pour leurs généreux témoignages. Je pense particulièrement à sœur Lise Chartrand des « Amis de Damien », Alain Mongeau, curé de la paroisse Saint-Louis-de-France, Yves Côté,

responsable de la pastorale de la paroisse Saint-Pierre-Apôtre, ainsi qu'aux paroissiens de Saint-Pierre-Apôtre qui ont bien voulu partager leur impression sur le père Damien et leur déjeuner. Merci aux Pères Rédemptoristes de Montréal et de Ste-Anne-de-Beaupré et à sœur Fernande Ostiguy, bibliothécaire des Sœurs de la Présentation de Marie à St-Hyacinthe. Merci à Julie Foisy, directrice du centre de beauté Yves Rocher du Centre Eaton, pour sa compréhension et son soutien. Merci à toute ma famille et mes amis pour leurs encouragements, pour leur précieuse aide technique et morale, et pour n'avoir jamais douté toujours cru que j'arriverais à mener à bien ce travail. Enfin, un merci spécial à deux personnes sans qui ce mémoire n'aurait sûrement pas été à la hauteur de ce qu'il est maintenant. Merci à ma dévouée directrice Mme Olga Hazan, professeur associé au département d'histoire de l'art, pour son enthousiasme et sa présence continue, pour ses suggestions et ses corrections toujours judicieuses. Merci, enfin, à Éric Noël pour sa confiance, sa patience, ses conseils, son temps et son amour inconditionnel, particulièrement lors des derniers mois de la rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	xii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I L'ART DE L'ICÔNE ORTHODOXE	7
1.1 Présentation de Stéphane Bigham	8
1.2 <i>L'icône dans la tradition orthodoxe</i>	11
1.2.1 Chapitre I : Les trois moments dogmatiques	11
1.2.2 Chapitre II : « Ce qu'est l'art de l'icône : un lexique »	16
1.3 Conclusion	23
CHAPITRE II RITUALISATION DES ICÔNES DANS L'ÉGLISE SAINT-LOUIS-DE-FRANCE	26
2.1 L'icône du <i>Pantocrator</i> , le Christ « Tout-Puissant »	29
2.2 L'icône <i>Saint-Louis-de-France</i>	33
2.3 L'icône de la <i>Sainte Trinité</i> en l'église Saint-Louis-de-France	38
2.3.1 L'icône d'Andreï Roublev : historique et symbolique	40
2.3.2 Analyse et fonction	44

2.4 Conclusion	46
CHAPITRE III	
L'ICÔNE DE DAMIEN DE MOLOKAÏ : APPROPRIATION ET RÉCEPTION	48
3.1 Le Père Damien, de Molokaï à Montréal	50
3.1.1 L'île des exclus	50
3.1.2 Le Père Damien	51
3.1.3 Vers la béatification	53
3.2 L'icône de Damien : une double appropriation	55
3.2.1 Première appropriation : Robert Lenz, peintre de l'icône <i>Damien the Leper</i>	55
3.2.2 Deuxième appropriation : sœur Lise Chartrand, donatrice de l'icône	59
3.3 Réception	60
3.3.1 Première tentative d'intégration	62
3.3.2 Deuxième tentative d'intégration	63
3.3.3 Réception des fidèles	65
3.4 Conclusion	67
CHAPITRE IV	
NOTRE-DAME DU PERPÉTUEL SECOURS : LE CULTE MARIAL, ADAPTATION ET DIFFUSION	69
4.1 L'icône de <i>Notre-Dame du Perpétuel Secours</i>	70
4.1.1 Les Rédemptoristes	71
4.1.2 Première restauration	74
4.1.3 L'influence du pape Pie IX	75
4.1.4 Deuxième restauration	76
4.1.5 L'icône de <i>Notre-Dame du Perpétuel Secours</i> aujourd'hui	77
4.2 Diffusion du culte marial et intégration de l'icône au Québec à travers l'usage de petites images dévotes	81
4.3 Conclusion	87

CONCLUSION	88
APPENDICE A	94
BIBLIOGRAPHIE	111

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 Christ *Pantocrator*, chromolithographie laminée sur bois, 41 x 51 cm, église Saint-Louis-de-France, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 2 Artiste inconnu, *Saint Louis de France*, peinture sur bois, 61 x 91 cm, église Saint-Louis-de-France, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 3 Artiste inconnu, *Sainte Trinité*, peinture sur bois, 61 x 76 cm, église Saint-Louis-de-France, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 4 *Bienheureux Damien de Molokāi ss.cc.*, Patron mondial des exclus et des sidéens, chromolithographie laminée, 51 x 71 cm, église Saint-Pierre-Apôtre, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 5 *S. Maria de Perpetuo Succursu*, chromolithographie, 61 x 76 cm, église Saint-Ambroise, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 6 Exemple d'iconostase dans une église orthodoxe, Institut de théologie orthodoxe Saint-Serge à Paris. Source : Michel Quenot, *L'icône. Fenêtre sur l'absolu*, Paris, Fides, 1987, p. 59.
- Figure 7 Schéma de l'iconostase de style classique (Source : L. Ouspenski). Source : Nathalie Labrecque-Pervouchine, *L'iconostase. Une évolution historique en Russie*, Montréal, Bellarmin, 1982, p. 21.
- Figure 8 Chapelle où est conservée l'icône de la *Sainte Trinité*, église Saint-Louis-de-France, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 9 Théophane le Crétois, *Le Christ*, détail d'une icône peinte en 1546, monastère de Stravronikita, Mont-Athos, Grèce. Source : Michel Quenot, *Dialogue avec un peintre d'icône. L'iconographe Pavel Boussalae*, Paris, Cerf, 2002, p. 192.

- Figure 10 *Saint Louis de France*, plan rapproché, peinture sur bois, 61 x 91 cm, église Saint-Louis-de-France, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 11 Joseph Guardo, *Saint Louis de France offrant la couronne d'épine*, 1952, fresque de l'abside, église Saint-Louis-de-France, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 12 Joseph Guardo, détail, *Saint Louis de France offrant la couronne d'épine*, 1952, fresque de l'abside, église Saint-Louis-de-France, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 13 Chapelle où est conservée l'icône de la *Sainte Trinité*, plan rapproché avec l'autel, église Saint-Louis-de-France, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 14 Andreï Roublev, *Sainte Trinité*, début du XV^e siècle. Source : Nathalie Labrecque-Pervouchine, *L'iconostase. Une évolution historique en Russie*, Montréal, Bellarmin, 1982, p. 107.
- Figure 15 *Riza* recouvrant anciennement l'icône de la Sainte Trinité d'Andreï Roublev. Source : Kira Kornilovitch, *Arts de Russie. Des origines à la fin du XVI^e siècle*, Genève, Éd. Nagel, 1967, p. 133.
- Figure 16 Chapelle de l'Espoir, église Saint-Pierre-Apôtre, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 17 Chapelle de l'Espoir, détail, église Saint-Pierre-Apôtre, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 18 Robert Lenz, *Damien the Leper*, 1988. Source : *Trinity Stores*. En ligne, <<http://www.trinitystores.com/.php/catalog.php4?image=169>>. Consulté le 13 décembre 2006.
- Figure 19 Robert Lenz, *Navaho Madonna*, 1988. Source : *Trinity Stores*. En ligne, <<http://www.trinitystores.com/.php/catalog.php4?image=73>>. Consulté le 13 décembre 2006.
- Figure 20 Robert Lenz, *Seraphic Christ*, 2004. Source : *Trinity Stores*. En ligne, <<http://www.trinitystores.com/.php/catalog.php4?image=468>>. Consulté le 13 décembre 2006.

- Figure21 Robert Lenz, *Jeanne d'Arc*, 1994. Source : *Trinity Stores*. En ligne, <<http://www.trinitystores.com/.php/catalog.php4?image=49>>. Consulté le 13 décembre 2006.
- Figure22 Robert Lenz, *Mohamandas Gandhi*, 1985. Source : *Trinity Stores*. En ligne, <<http://www.trinitystores.com/.php/catalog.php4?image=44>>. Consulté le 13 décembre 2006.
- Figure23 Robert Lenz, *Albert Einstein*, 1999. Source : *Trinity Stores*. En ligne, <<http://www.trinitystores.com/.php/catalog.php4?image=169>>. Consulté le 13 décembre 2006.
- Figure 24 Photographie de William Brigham, *Damien quelques jours avant sa mort*, 1889. Source : Gavan Daws, *Nous autres lépreux*, trad. de l'anglais par Monique et Pierre Stein, Paris, Nouvelle Cité, [1974] 1984.
- Figure25 Chapelle de l'Espoir, détail, église Saint-Pierre-Apôtre, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure26 Andreas Ritzos, *Vierge de la Passion*, seconde moitié du XV^e siècle, Ston, Peljesac, église Saint-Blaise. Source : Ol'ga Popova et al., *Les icônes. L'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, Paris, Solar, 1996, p. 95.
- Figure 27 Pierre Le Ber, *Sainte Marguerite Bourgeoys*, 1700. Source : Jean Simard, *Les arts sacrés au Québec*, Boucherville, Éd. de Mortagne, 1989, p. 120.
- Figure 28 Détail de *Sainte Marguerite Bourgeoys*, photographie prise pendant le travail de restauration en 1964. Source : Jean Simard, *Les arts sacrés au Québec*, Boucherville, Éd. de Mortagne, 1989, p. 120.
- Figure29 *Sainte Marguerite Bourgeoys*, avant la restauration du tableau. Source : Jean Simard, *Les arts sacrés au Québec*, Boucherville, Éd. de Mortagne, 1989, p. 120.
- Figure30 *Souvenir de Mission des Pères Rédemptoristes, Notre-Dame du Perpétuel Secours*, imprimé en Suisse, collection de l'auteur.

- Figure 31 *Notre-Dame du Perpétuel Secours, Priez pour nous*, mosaïque, église Saint-Alphonse, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 32 Intérieur, église Saint-Alphonse, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 33 *Saint Alphonse de Ligori*, mosaïque, église Saint-Alphonse, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 34 *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, mosaïque sur support indéterminé, 61 x 61 cm, cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 35 Intérieur, cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 36 *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, détail, cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 37 *S. Maria de Perpetuo Succursu* avec fidèles, 61 x 76 cm, église Saint-Ambroise, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 38 Autel dédié à la Vierge Marie, église Notre-Dame-du-Saint-Rosaire, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 39 Détail de l'autel dédié à la Vierge Marie, église Notre-Dame-du-Saint-Rosaire, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 40 *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, chromolithographie sur bois, 15 X 17 cm, église Notre-Dame-du-Saint-Rosaire, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 41 Intérieur, basilique Notre-Dame de Montréal, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 42 *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, peinture sur bois, 76 x 91 cm, basilique Notre-Dame de Montréal, Montréal, photo de l'auteur.
- Figure 43 *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, détail, basilique Notre-Dame de Montréal, Montréal, photo de l'auteur.

Figure 44 Intérieur, basilique St-Patrick, Montréal, photo de l'auteur.

Figure 45 *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, basilique St-Patrick, Montréal, photo de l'auteur.

Figure 46 *Le poids de l'unité*, 1957. Source : Jean Pirotte, « L'imagerie de dévotion aux XIX^e et XX^e siècles », dans *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1991, p. 242.

Figure 47 *Abraham faut t'en aller*, 1957. Source : Jean Pirotte, « L'imagerie de dévotion aux XIX^e et XX^e siècles », dans *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1991, p. 242.

Figure 48 *...et à travers toute cette splendeur, j'ai deviné l'infinie beauté du Créateur*, G. Duhamel, vers 1960. Source : Pierre Lessard, *Les petites images dévotes. Leur utilisation traditionnelle au Québec*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1981, p. 26.

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire nous voyons comment les icônes de tradition orthodoxe sont intégrées dans les églises catholiques de Montréal. Avant d'entreprendre cette analyse il est essentiel de fournir les bases nécessaires à la compréhension de l'art iconographique orthodoxe. C'est pourquoi nous présentons le travail d'un auteur, spécialiste des icônes au Québec : Stéphane Bigham, en considérant que cette première partie du mémoire s'inscrit parfaitement dans l'optique visée puisque c'est aussi par les lettres et les études que les icônes se sont intégrées au Québec. Les trois parties suivantes montrent chacune un type d'intégration différent par l'entremise d'études de cas. Le premier cas, celui de Saint-Louis-de-France, porte principalement sur l'importance de la connaissance des icônes et de leur ritualisation par le responsable de l'église, afin qu'elles soient intégrées de manière cohérente et harmonieuse. Dans le deuxième cas, celui de l'icône du *Bienheureux Damien de Molokai ss.cc. Patron mondial des exclus et des sidéens* dans l'église Saint-Pierre-Apôtre, nous voyons comment les stratégies visuelles propres à l'art de l'icône sont utilisées pour la représentation d'un bienheureux catholique et comment les diverses appropriations de cette icône nouvelle ont permis son intégration dans une chapelle dédiée à la mémoire des victimes du sida. Cette partie nous permet, de plus, d'aborder la thématique de la popularisation de l'icône, de sa commercialisation et de sa réception. Le troisième cas, celui de l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, porte sur le culte marial, et sur sa diffusion grâce à l'utilisation de cette icône par le pape Pie IX et les Pères Rédemptoristes et grâce à la diffusion de petites images dévotes au Québec pendant le XX^e siècle. Cette dernière partie s'intéresse à la manière dont l'Église catholique s'est approprié l'art de l'icône orthodoxe afin de l'adapter aux nombreux supports de promotion de culte dont elle disposait. Parmi ces supports, nous nous attarderons davantage au cas des petites images dévotes qui, après avoir connu un déclin de popularité dans les années 1970-1980, ont emprunté, des sujets de l'art iconographique orthodoxe. Nous verrons en quoi l'utilisation de l'icône aura d'une part, permis le renouvellement de cet art populaire et, d'autre part, fourni à l'art iconographique orthodoxe une vitrine dans le monde occidental.

Descripteurs : Christianisme - Icône (art religieux) - Intégration - Montréal (Québec) - Orthodoxie

INTRODUCTION

Ayant toujours été attirée par l'art religieux, et plus particulièrement par l'art de l'icône, j'en suis venue à visiter quelques églises orthodoxes et à assister au rituel. L'attention donnée au cérémonial, auquel participent activement autant les officiants que les fidèles, est sans doute ce qui m'a le plus étonnée. Au centre de cette cérémonie, il y a non seulement l'Eucharistie qui, malgré des différences notables quant à la consécration de l'hostie, est commune aux traditions catholiques et orthodoxes, mais surtout une ritualisation des icônes qui est propre à l'Église orthodoxe.

L'importance de l'icône est telle que, avant même le début de la cérémonie, l'ensemble des fidèles se dirige vers des icônes installées devant l'assemblée. Ces icônes représentent, d'une part, le saint patron de l'église et, d'autre part, le saint ou l'évènement dont on souligne en ce jour l'anniversaire. Très souvent, on rajoute, à côté de ces deux icônes, une troisième qui est particulièrement appréciée dans la communauté. L'usage veut alors que le fidèle embrasse l'icône, se signe par trois fois, puis embrasse l'icône à nouveau.

L'iconostase [figures 6 et 7]¹, qui est la cloison qui sépare les fidèles du sanctuaire et sur laquelle sont présentées dans un ordre préétabli les icônes de Jésus, de Marie, des saints et des patriarches, demeure toutefois l'élément principal de l'église, celui vers lequel tous les regards sont dirigés. L'iconostase symbolise la séparation entre le monde sacré et le monde profane. C'est pourquoi elle comporte trois ouvertures par lesquelles le prêtre va et vient selon les besoins de la liturgie². Ce que l'iconostase rend plus manifeste, ici, est la fonction

¹ Afin d'en alléger la présentation, les légendes des illustrations présentées en Appendice A sont simplifiées. On en trouvera les références complètes dans la liste des figures en p. vi.

² C'est, par exemple, derrière l'iconostase que s'effectue la transsubstantiation. Pour plus d'informations sur l'iconostase, sa composition et sa signification, voir : Nathalie Labrecque-Pervouchine, *L'iconostase. Une évolution historique en Russie*, Montréal, Bellarmin, 1982, 292 p.

de l'icône en tant que hiérophanie³, que l'on peut considérer aussi, suivant l'expression choisie par Michel Quenot pour le sous-titre de son livre *L'icône*, comme une « fenêtre sur l'absolu »⁴.

Mon intérêt pour les icônes m'a ensuite conduit à l'église catholique Saint-Louis-de-France où, m'avait-t-on dit, je pourrais trouver plusieurs icônes exposées, et qu'il se pourrait même que je puisse assister à la ritualisation de l'une d'elles par le prêtre. Il y avait, en effet, trois icônes intégrées au décor de l'église. La première représentait un Christ *Pantocrator* [fig. 1], la seconde un Saint Louis de France [fig. 2] et la dernière, une *Sainte Trinité* [fig. 3] inspirée de l'œuvre d'Andreï Roublev. Bien entendu, la ritualisation des icônes faite par le curé de la paroisse Saint-Louis-de-France, Alain Mongeau, reste dans les paramètres de la messe catholique, mais emprunte, dans la mesure du possible et dans le plus grand respect, des éléments à la liturgie orthodoxe.

Je me demandai alors s'il était possible qu'il en fut ainsi dans d'autres églises; si d'autres prêtres catholiques faisaient également usage de l'icône lors de leur messe, ou s'il s'agissait d'un cas isolé? Pour répondre à ces questions, j'ai donc entrepris de chercher des icônes dans d'autres églises et de voir si elles y faisaient l'objet d'une même *intégration* et *ritualisation* de la part du prêtre. Des cinq églises visitées lors d'un premier repérage (qui s'est fait au gré des rencontres et des portes ouvertes), seulement deux églises possédaient effectivement une icône. La première, accrochée à l'un des murs de l'église Saint-Esprit de Rosemont, était une icône *Notre-Dame de la Porte*, mais ne semblait pas avoir été, quant à son intégration, l'objet d'une grande attention de la part des responsables du comité paroissial. La seconde icône, toutefois, fixée sur l'un des murs d'une des chapelles de l'église Saint-Pierre-Apôtre, présentait un cas fort intéressant d'*appropriation*, différent de celui de Saint-Louis-de-France. Il s'agissait d'une icône représentant un certain *Bienheureux Damien*

³ L'icône est bien « une image conduisant au tout autre », par opposition à l'idole qui est « une image prise elle-même pour le tout autre ». Guy Ménard, « Le sacré et le profane, d'hier à demain », dans *Religion et culture au Québec. Figures contemporaines du sacré*, Montréal, Fides, 1986, p. 56.

⁴ Michel Quenot, *L'icône. Fenêtre sur l'absolu*, Paris, Cerf, 1987, 209 p.

de *Molokai ss.cc. Patron mondial des exclus et des sidéens* [fig. 4] portant autour du cou une guirlande de fleurs roses comme on en trouve sur les cartes postales en provenance d'Hawaï.

Malgré le fait que cette icône ne faisait l'objet d'aucune ritualisation par le prêtre d'alors, j'ai quand même remarqué qu'un effort avait été fait afin de l'intégrer dans un lieu qui, non seulement donne un sens à l'icône, mais renforce également la lecture que l'on peut faire du lieu même où elle est exposée. Plus encore que l'étrangeté de l'icône que j'avais devant les yeux, la surprise de voir l'image d'un patron des *sidéens* dans une église catholique *romaine*⁵ et l'emploi d'un texte français incorporé dans l'image m'ont donné à penser que l'intégration des icônes dans les églises pouvait aussi se faire par le biais d'une appropriation. Or, toute intégration suppose une réaction, une réception. C'est pourquoi des discussions ont été engagées avec des paroissiens de Saint-Pierre-Apôtre afin de connaître leurs impressions au sujet de l'icône de Damien. Ces deux cas, l'un illustrant l'importance de la *ritualisation* des icônes à Saint-Louis-de-France et l'autre celui de l'*appropriation* d'une icône dans un contexte hors de l'ordinaire à Saint-Pierre-Apôtre, m'ont convaincue qu'il y avait un intérêt à réaliser une étude sur l'intégration des icônes dans les églises catholiques de Montréal.

J'ai donc entrepris de faire un repérage plus systématique des icônes dans les églises catholiques de Montréal. Des 163 églises catholiques recensées dans l'*Annuaire 2003* de l'Archidiocèse de Montréal, j'ai choisi un échantillonnage de 46 églises situées dans des paroisses majoritairement francophones, afin de mieux rendre compte de l'importance de l'apport d'un art étranger dans la culture traditionnelle québécoise. Des 46 églises visitées donc, 18, soit un peu plus du tiers, possédaient au moins une icône, pour un total de 22. Étant donné que plus d'un quart des icônes (six, dont une mosaïque monumentale) présentes dans ces églises étaient des icônes de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* [fig. 5], la décision d'en faire un troisième cas à l'étude s'est imposée d'elle-même.

⁵ Notons déjà que l'église Saint-Pierre-Apôtre se trouve au cœur du Village gai de Montréal et qu'elle est donc accessible, notamment, à des paroissiens homosexuels.

Comme je ne désirais pas répéter pour chacune de ces six icônes une étude formelle de leur intégration dans leur église respective, et après m'être informée au sujet de *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, j'ai plutôt choisi d'en analyser l'intégration dans la culture québécoise en vertu de l'importance qu'elle a, non seulement dans la tradition orthodoxe, mais aussi dans la tradition catholique.

Je disposais donc de trois bons sujets d'analyse pour étudier l'intégration de l'icône dans les églises de Montréal. À Saint-Louis-de-France, j'allais pouvoir étudier l'emplacement choisi pour chacune des icônes, leur relation avec les autres éléments situés à proximité et surtout l'influence du curé Alain Mongeau, qui accorde une importance à la ritualisation des icônes de son église, parce qu'il connaît cet art de tradition orthodoxe et ses fondements, et désire intégrer ces icônes de manière harmonieuse et pouvant faire sens pour les fidèles. À Saint-Pierre-Apôtre, l'icône de Damien de Molokaï allait me permettre d'étudier tous les niveaux d'*appropriation* qui ont été nécessaires pour que l'on puisse retrouver, à l'endroit précis où elle est accrochée, une icône aussi particulière et qui semble tellement déroger aux règles de l'art de l'iconographie orthodoxe.

Par contre, ce qui m'intéresse davantage dans le cas de l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, ce n'est donc pas son analyse formelle, mais l'étude, dans un premier temps, de son *occidentalisation* et de son utilisation en tant qu'outil de propagande⁶ et, dans un deuxième temps, de sa récente récupération en petites images dévotes, qui furent, en quelque sorte, les icônes des Québécois à partir du milieu du XIX^e siècle et jusqu'en 1970. L'enjeu de cette dernière partie sera de déterminer si l'occidentalisation des icônes, qui passe notamment par le marchandage, aura pour effet d'estomper le caractère intrinsèquement sacré de cet art traditionnel.

⁶ Ayant une longue histoire teintée de miraculeux et ayant même été couronnée par le pape Pie IX en 1867, l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* a connu une diffusion internationale qui devait, notamment, faire la promotion du culte à Marie (dont l'Immaculée Conception venait, en 1854, d'être promulguée).

Ce chapitre montre une dernière étape dans l'appropriation de l'art de l'icône en Occident. En effet, l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, consacrée par le pape Pie IX, appartient déjà à la tradition catholique, et toutes les icônes reproduites ou transformées en petites images dévotes soulèvent le problème de l'appropriation d'une image, son contexte de production étant ignoré au profit de celui de sa réception.

« Le danger ici [souligne Stéphane Bigham] n'est pas une commercialisation mais une *banalisation* de l'icône, c'est-à-dire la réduction de l'icône à n'être qu'une autre sorte d'image pieuse »⁷. Ce que ce dernier point montre est, en fait, la possibilité d'une dévalorisation de l'icône par son utilisation vulgarisée sous forme d'illustration. Le réel dommage au statut de l'icône serait plutôt que des prêtres se mettent à ritualiser de la même façon d'autres images, comme une icône d'Albert Einstein [fig. 23], par exemple.

Ce dernier exemple montre quelle peut être la popularité des icônes en Occident. Au Québec, elles furent très à la mode au début des années 1980, mais leur popularité n'allait pas forcément de pair avec la connaissance que le public pouvait avoir de l'iconographie orthodoxe. C'est pourquoi, plusieurs livres sur les icônes furent publiés par la suite, certains pour profiter de l'intérêt qu'elles suscitaient, d'autres pour informer les consommateurs sur les fondements de l'art de l'icône. J'ai donc décidé d'étudier, du moins en partie, un de ces livres essentiels à la compréhension de l'iconographie orthodoxe, celui de Stéphane Bigham *L'icône dans la tradition orthodoxe*.⁸ Il s'agit, d'une part, de découvrir comment cet art a fait son apparition dans les études québécoises et, d'autre part, de fournir l'information nécessaire à ce sujet avant d'entreprendre une analyse détaillée de l'intégration des icônes dans les églises catholiques de Montréal.

Ce travail sur l'intégration des icônes n'est pas une étude sur ce qui fait qu'une icône est ou n'est pas, selon certains critères, une icône, mais bien sur les implications et les diverses modalités que peut prendre une telle transposition pouvant être qualifiée de

⁷ Stéphane Bigham, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal, Médiaspaul, 1995, p. 60.

⁸ *Ibid.*, 270 p.

syncrétisme culturel. Ainsi l'art sacré de l'icône, appartenant à une longue tradition artistique et théologique, peut, comme toute image sacré, servir plus ou moins, de véhicule à une propagande ou devenir un objet de commerce, comme n'importe quel autre objet de consommation. Tout repose sur la qualité du regard qui se pose sur elle et sur la manière dont elle est intégrée, adaptée et utilisée.

CHAPITRE I

L'ART DE L'ICÔNE ORTHODOXE

Un nom revient souvent lorsque l'on aborde l'étude des icônes au Québec : celui de Stéphane Bigham. Son analyse de la théologie de l'icône soulève le problème, au centre de notre propos, de la réception des icônes en Occident et plus particulièrement au Québec. Selon lui : « Nous vivons actuellement une époque où l'iconographie, il n'est pas exagéré de le dire, est à la mode, populaire »⁹. C'est depuis la mise sur pied, dans les années soixante-dix, de l'émission « Sous le chêne de Mambré » que l'on s'intéresse aux icônes, au Québec. En effet, « [c]es émissions, une des belles initiatives de Radio-Canada, furent très écoutées, et bientôt tout le monde voulut avoir des icônes »¹⁰. Sa popularité en a fait un objet à tendance *in* de la spiritualité. Or, cette commercialisation des icônes fait penser à la vogue que connaissent à chaque année, à Pâques, les ventes de poussins et de lapins que l'on offre aux enfants : une fois satisfait le désir de les posséder, on ne sait pas trop, ensuite, quoi en faire et on trouve un moyen de s'en débarrasser. Dans le cas des icônes, on les oublie souvent sur un mur où elles deviennent alors un élément du décor.

Face à ce problème, plusieurs auteurs ont cru bon de publier, en sus des nombreux ouvrages sur les icônes magnifiquement illustrées, mais pauvres en textes (et qui font davantage l'apologie des qualités visuelles de l'icône), des livres se concentrant plutôt sur l'explication de l'icône : sa théologie, son histoire et ses fondements. C'est ce que feront, dès

⁹ Stéphane Bigham, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal, Médiaspaul, 1995, p. 59.

¹⁰ Joseph Ledit, préface à Nathalie Labrecque-Pervouchine, *L'iconostase. Une évolution historique en Russie*, Montréal, Bellarmin, 1982, p. 13.

le début des années quatre-vingt, en France, des auteurs comme Egon Sendler¹¹ et Daniel Rousseau¹² et, une dizaine d'années plus tard, au Québec, Stéphane Bigham qui, tous trois, dénonçaient le déséquilibre entre l'engouement que suscitait l'icône en Occident et la relative ignorance de l'Occident quant à la signification spirituelle et à l'utilisation de cet art sacré. Ce chapitre aura pour but de montrer, d'une part, l'importance du travail de Stéphane Bigham pour l'introduction des icônes en tant que sujet d'étude dans les lettres québécoises et, d'autre part, de fournir en même temps au lecteur des notions de base indispensables à la compréhension de l'art de l'icône. Ainsi, nous nous appuyerons principalement sur le deuxième ouvrage de Stéphane Bigham : *L'icône dans la tradition orthodoxe*, qui, selon nous, non seulement souligne le mieux le problème de la réception des icônes en Occident, mais encore propose la meilleure synthèse de ce qu'est l'art de l'icône.

1.1 Présentation de Stéphane Bigham

Cofondateur avec Yves Drolet, au printemps 1981, de la Fraternité Orthodoxe de Saint-Jean-le-Précurseur, dont la principale mission est de faire connaître l'orthodoxie au Canada français, Stéphane Bigham, après un voyage d'étude au Séminaire Orthodoxe Saint-Vladimir de New York, est, à l'automne 1982, ordonné prêtre à Montréal dans la paroisse orthodoxe anglophone du Signe de la Théotokos. Un an plus tard, il fonde la paroisse Saint-Benoît-de-Nursie, au 2014 rue Saint-Urbain à Montréal, dont l'une des activités principales consiste à diffuser des écrits orthodoxes en français. Ce qui rend sa démarche particulièrement intéressante pour notre étude, ce sont les nombreux liens qu'il fait dans ses ouvrages entre l'Orient chrétien et l'Occident, nouvelle terre d'accueil de l'orthodoxie.

¹¹ Egon Sendler, *L'icône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, 251 p.

¹² Daniel Rousseau, *L'icône. Splendeur de ton visage*, Paris, Desclée de Brouwer, 1982, 297 p.

Diplômé de l'Université de Montréal au doctorat en théologie en 1989, Stéphane Bigham publie trois ans plus tard son premier livre : *Les chrétiens et les images : les attitudes envers l'art dans l'église ancienne*¹³ qui est un condensé de sa thèse : *L'attitude des chrétiens à l'égard des images dans les trois premiers siècles de l'Église*. On retrouve déjà, dans sa thèse, le souci de Stéphane Bigham de littéralement démystifier l'histoire de l'image dans la chrétienté et de rendre accessible les informations de première main utiles aux recherches avancées¹⁴. Il publie ensuite, en 1993, ses *Études iconographiques*¹⁵ qui réunissent plusieurs articles sur la théologie et l'art de l'icône. Il a, de plus, en 1998 et 1999, présenté des communications lors de colloques organisés par l'Association canadienne des études patristiques (ACEP), dont il est un des membres. La publication, en 2000, de son quatrième livre, *L'art, l'icône et la Russie*¹⁶, où l'auteur commente et annote des textes capitaux¹⁷ pour l'étude de l'art de l'icône, montre une fois de plus son désir de faciliter l'accès à des informations essentielles à la compréhension de l'art de l'icône. Mais c'est dans *L'icône dans la tradition orthodoxe*, publié en 1995, et surtout dans le lexique qui compose le deuxième chapitre du livre, que l'auteur résume sa pensée et donne sa définition de l'art iconographique orthodoxe et de ses fondements dogmatiques.

De ce livre, composé de quatre parties : « Les trois moments dogmatiques de l'icône », « Ce qu'est l'icône- Un lexique », « Les héros de l'icône » et « L'image de Dieu le Père dans l'iconographie et la théologie orthodoxe », et complété d'une annexe, nous n'allons retenir ici que les deux premiers chapitres.

¹³ Stéphane Bigham, *Les chrétiens et les images. Les attitudes envers l'art dans l'église ancienne*, Montréal, Éd. Pauline, 1992, 194 p.

¹⁴ L'avant-propos de son livre de 1992 est catégorique à ce sujet. Stéphane Bigham dit son désir et son espoir d' « affaiblir la crédibilité de la prétendue hostilité des premiers chrétiens envers les images non-idolâtriques afin qu'une attitude plus équilibrée face à cette question puisse s'imposer dans le domaine de la recherche scientifique », *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁵ Stéphane Bigham, *Études iconographiques*, Nethen, Axios, 1993, 161 p.

¹⁶ Stéphane Bigham, *L'art, l'icône et la Russie. Documents russes sur l'art et l'icône du XVI^e siècle au XVIII^e siècle*, Sherbrooke, Éd. G.G.C., 2000, 314 p.

¹⁷ Il s'agit de treize textes en tout, qu'il a fait traduire en français et pour la première fois dans leur intégralité.

En utilisant le découpage de l'histoire adopté par Stéphane Bigham dans le premier chapitre, nous présenterons d'abord les grandes lignes de la crise iconoclaste afin de donner un aperçu de l'argumentation des deux parties opposées dans le conflit : les défenseurs des icônes et leurs détracteurs. Nous analyserons ensuite le deuxième chapitre, lequel, sous la forme d'un lexique, propose sans doute la plus large de toutes les définitions de l'art de l'icône qui nous a été donnée de lire et, paradoxalement, la plus restrictive et la plus précise de toutes.

Cependant, si les propos de Bigham sont naturellement orientés de manière à décrire davantage l'icône à l'intérieur des limites du cadre de l'orthodoxie et de son contexte de production, notre analyse de l'intégration des icônes dans les églises catholiques de Montréal s'efforcera de rendre compte de la mouvance des images selon leurs lieux d'exposition, leur ritualisation et leur réception, approche privilégiée par des chercheurs comme Jean-Claude Schmitt, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales et spécialiste d'anthropologie, et David Freedberg, professeur d'histoire de l'art à la *Columbia University*. Si l'art de l'icône, de sa production à sa réception, est empreint de spiritualité, il est impératif de bien saisir le contexte socio-historique et théologique qui entoure cet art avant de pouvoir entreprendre l'analyse de son intégration dans un environnement catholique. Comme le souligne Jean-Claude Schmitt:

[...] il est essentiel de noter que nos images fonctionnent dans des espaces sociaux emboîtés, s'organisant autour de deux pôles au moins : d'un côté l'universalité de la référence chrétienne, de l'autre le *locus* particulier, l'église paroissiale, le lieu de pèlerinage, la cité vouée à son saint patron et au culte de ses images. Les changements historiques affectant les relations entre ces deux pôles le plus souvent complémentaires, parfois antagonistes, doivent avoir joué un rôle important dans le statut et les fonctions diverses des images.¹⁸

¹⁸ Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 29.

1.2 *L'icône dans la tradition orthodoxe*

L'icône dans la tradition orthodoxe est publié par la maison Médiaspaul de Montréal. L'organisme à la base de cette édition est la société Saint-Paul, fondée en Italie en 1914, et dont la principale mission est l'évangélisation par les médias. La maison Médiaspaul, établie au Canada en 1947, se donne donc comme mandat de promouvoir des écrits qui présentent une vision de la chrétienté et qui favorisent la quête spirituelle du lecteur¹⁹. Au contraire des *Études Iconographiques* publiées par les Éditions Axios, qui comportent une généreuse bibliographie divisée par sujets et par domaines d'études, *L'icône dans la tradition orthodoxe* ne comporte aucune bibliographie. Cela montre déjà que ce livre se suffit à lui-même et que sa fonction première est de renseigner le plus clairement possible, mais rigoureusement, le public intéressé aux icônes.

1.2.1 Chapitre 1 : Les trois moments dogmatiques

Lors de la crise iconoclaste qui débute avec le règne de Léon III l'Isaurien en 717, les iconodoules²⁰ ont dû trouver les arguments théologiques afin de justifier, à fois la production d'images représentant le Christ et les autres personnages bibliques, et leur vénération, afin de ne pas se voir accuser d'hérésie. Après le concile de Nicée II, qui a permis la constitution d'une théologie de l'icône, la doctrine iconoclaste sera considérée contraire à la foi chrétienne puisque l'on verra dans son enseignement un dénigrement du mystère de l'Incarnation²¹

Pour Stéphane Bigham, qui suit en cela la doctrine de l'orthodoxie, trois moments historiques constituent les fondements théologiques de l'icône dans lesquels l'Église orthodoxe puise son argumentation lorsqu'il s'agit pour elle de répondre à la question : A-t-

¹⁹ Les Éditions Paulines sont aussi affiliées à Médiaspaul.

²⁰ Terme utilisé par l'auteur pour désigner les défenseurs de l'icône. On rencontre plus souvent la forme francisée « iconodule » ou « iconophile ». Le dictionnaire *Le Petit Robert* quant à lui reconnaît plutôt le terme « iconolâtre ».

²¹ Bigham, *L'icône*, p. 8.

on le droit de représenter Dieu en image? Ces trois moments sont : la remise des dix commandements à Moïse, l'Annonciation et enfin, le concile Nicée II, plus tard reconnu en tant que VII^e concile œcuménique.

L'auteur relève que, dans l'Ancien Testament, les tentatives faites pour décrire Dieu se font souvent par la négative. On dit de Dieu, par exemple, qu'il est In/visible, In/nommable. Une description positive de Dieu fait, quant à elle, plus souvent appel au symbolisme exempt de tout anthropomorphisme. Notons que ce symbolisme, se rapportant pratiquement toujours au Verbe et à la Parole, prend souvent la forme d'un²², de deux²³ ou de trois²⁴ anges (du grec ἀγγελοσ, messenger) ou encore celle d'un feu ou d'une lumière.

Ainsi, c'est surtout au deuxième commandement que se réfère l'argumentation du premier moment dogmatique de l'icône, avec la remise des tables de la Loi à Moïse : « Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces images ni ne les serviras, car moi Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux »²⁵.

Ce que le texte dit, tel que relevé par Bigham, c'est qu'il y a deux sortes d'idoles à condamner. La première est une image matérielle de Yahvé, dont la représentation est strictement interdite, puisqu'Il est immatériel et invisible. La deuxième sorte d'idole comprend toutes celles qui détournent l'attention de l'adoration de Dieu par la présentation de faux dieux et d'autres éléments sujets à l'idolâtrie, tels que des pierres et le soleil, et qui contredisent l'unicité de Dieu. Stéphane Bigham fait remarquer que ce n'est pas seulement la création d'images matérielles qui est interdite par le deuxième commandement, mais aussi la

²² *Genèse 32, 25.*

²³ *Genèse 19, 1.*

²⁴ *Genèse 18, 1-2.*

²⁵ *Exode 20, 4-5.*

latreia, l' « attitude idolâtrique »²⁶, c'est-à-dire l'adoration par un culte de toute chose autre que Dieu lui-même²⁷. L'interdiction du deuxième commandement sera le principal argument utilisé par les iconoclastes afin de partir en guerre contre les icônes.

Le second moment dogmatique, quant à lui, a surtout été utilisé par les iconodoules. Il a servi de contre argument à l'irreprésentabilité de Dieu. Il s'agit de l'Annonciation, moment où Dieu, le Verbe, s'incarne afin de se rendre visible à tous les hommes par sa propre volonté. L'auteur remarque ici que le deuxième moment dogmatique est puisé dans le Nouveau Testament et que c'est dans ce dernier que Dieu assume sa visibilité. Il est dit, en effet, que personne avant la venue du Christ n'a réellement vu Dieu, pas même Abraham, ni Moïse. Cependant, c'est par Jésus que Dieu se révèle à l'homme : « Et le verbe s'est fait chair » (Jn 1, 14), « Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14, 18-10).

C'est grâce à cet argument que l'on peut faire des images du Christ sans contrevenir au deuxième commandement. Bigham parle ici d'un « amendement » du deuxième commandement, car si le Fils peut être représenté - puisqu'il a été rendu visible -, les représentations du Saint-Esprit et du Père demeurent interdites²⁸. Néanmoins, ce n'est qu'avec la montée au pouvoir de l'iconoclasme et la tenue du concile de Nicée II en 787, pour protéger les icônes, qu'une véritable réflexion sur l'icône a pu se faire. C'est également à partir de ce moment que tous les fondements de la théologie de l'icône se sont élaborés par le travail acharné des Pères de l'Église, protecteurs des icônes, dont le plus célèbre représentant est Jean Damascène.

²⁶ Bigham, *L'icône*, p. 11.

²⁷ Stéphane Bigham souligne aussi la forte résistance dans l'Ancien Testament entre le désir de respecter le deuxième commandement et celui de voir ou de s'imaginer une forme visible de Dieu. L'auteur énumère alors quelques exemples bibliques dont il établit quatre formes d'apparitions divines et dont les diverses appellations sont symptomatiques, selon lui, de ce malaise. Voir *Ibid.*, p. 12-15.

²⁸ Le quatrième chapitre de l'ouvrage, « L'image de Dieu le Père dans l'iconographie et la théologie orthodoxe », porte sur cette question. *Ibid.*, p. 129-211.

En 730, Léon III l'Isaurien détruit une icône importante qui surplombait une des portes de la ville. Monté sur le trône en 726, il est le premier empereur iconoclaste et son geste, premier acte public de persécution des icônes, initie une longue période de massacres qui ne s'apaisera qu'au terme du règne de Léon IV en 780. Constantin VI, à l'âge de neuf ans, est couronné, mais demeure sous la régence de sa mère Irène qui, en 797, lui crève les yeux et usurpe le pouvoir. Iconolâtre, c'est elle qui, en 787, permet le concile de Nicée II, troisième moment dogmatique selon Bigham, car il restitue le culte des images. Après la déposition d'Irène en 802, et jusqu'en 813, trois empereurs favorables aux icônes se succèdent²⁹. À la reprise du pouvoir par Léon V l'Arménien en 813, une seconde période iconoclaste s'ouvre et se refermera seulement en 842 avec Michel III (842-867). Ce n'est qu'en 880 que l'œcuménicité de Nicée II est reconnue. Voilà pourquoi, malgré la victoire des iconolâtres en 787, une seconde période iconoclaste fait rage durant la première moitié du IX^e siècle.

La crise iconoclaste n'est certes pas apparue tout d'un coup. L'utilisation de plus en plus courante dans la liturgie des icônes et leur vénération ont contribué à soulever des questionnements quant à la légitimité de ces actes. Léon III, à son arrivée sur le trône, a considéré en effet l'attitude idolâtrique comme de l'hérésie, puisqu'elle allait à l'encontre du deuxième commandement, aucun dialogue n'ayant été établi pour donner des fondements théologiques à l'icône.

C'est pendant le concile de Nicée II³⁰ qu'une distinction est faite entre l'adoration et la vénération de l'icône. On distingue alors l'icône de l'idole. En effet, l'icône n'est plus considérée comme étant elle-même l'objet d'une vénération, mais bien la représentation de ce que Dieu a bien voulu rendre visible. Les iconodoules réfutent ainsi l'interdiction de vénérer les icônes en affirmant que l'icône n'est pas elle-même d'essence ou de nature divine, mais qu'elle représente bel et bien le portrait d'une personne en chair et en os et, suivant l'exemple

²⁹ Il s'agit de Nicéphore I (802-811), de Staurakios (811) et de Michel I Rangabé (811-813). *Ibid.*, p. 87.

³⁰ Voir à ce sujet : Nicolas Lossky et François Boespflug, *Nicée II. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international de Nicée II*, Paris, Cerf, 1987, 515 p.

qu'en donne Stéphane Bigham, elle est comme la photographie d'un être cher que l'on regarde tendrement pendant son absence³¹. Les Pères du concile, ajoute l'auteur, comparaient la vénération des icônes à l'attitude respectueuse que l'on doit à un empereur. Jean Damascène, s'inspirant d'un discours sur la Trinité de Basile le Grand, affirmait à cet effet, lors du concile de Nicée II :

Chaque fois que l'on voit leur représentation par l'image, chaque fois on est incité en les contemplant, à se rappeler les prototypes, on acquiert plus d'amour pour eux et on est davantage incité à leur *rendre hommage* en les *faisant* et en *témoignant sa vénération*, non la *vraie adoration*, qui, selon notre foi, convient à la seule nature divine, mais de la même façon que nous rendons hommage à l'image de la précieuse et vivifiante Croix, [...]. Car l'honneur rendu à l'image va à son prototype et *celui qui vénère l'icône vénère la personne qui y est représentée*.³²

Les iconoclastes affirment cependant que rien dans les Évangiles ne spécifie l'autorisation des images dans la liturgie. La réplique, fort simple, se résume au fait que rien ne l'empêche non plus. Les iconoclastes ajoutent donc que l'icône ne peut être vénérée car elle est une matière composée de bois et de pigments. Dans ce cas, argumentent les Pères, Jésus de Nazareth ne devrait pas être vénéré comme étant le Verbe de Dieu fait Chair, puisque la chair est aussi de la matière. Renier la chair, la matière du Christ, c'est diminuer le mystère de l'Incarnation, mystère fondateur de la foi chrétienne. Ceci a pour conséquence importante, selon Stéphane Bigham, de permettre à l'icône d'être « mystérophore », c'est-à-dire de transmettre à travers la matière le mystère divin.

Malgré le sang versé, malgré toutes les argumentations de Nicée II, malgré la présence marquée des icônes depuis le XX^e siècle en Occident et les ouvrages publiés à ce sujet, il est encore des gens qui ne reconnaissent les icônes qu'à leur aspect « bizarre », et sont incapables d'en distinguer les particularités. C'est pourquoi Stéphane Bigham a constitué un lexique afin de : « fournir à ceux qui s'intéressent à cet art des outils qui faciliteront la compréhension et l'appréciation des images sacrées de l'Église orthodoxe »³³.

³¹ Bigham, *L'icône*, p. 52-53.

³² Extrait du discours de Jean Damascène tiré de Daniel Rousseau, p. 72.

1.2.2 Chapitre 2 : « Ce qu'est l'art de l'icône : un lexique »

La particularité du lexique de Stéphane Bigham est de donner une multitude de définitions de ce qu'est l'art de l'icône. Chacune des définitions commence par la même phrase : « L'iconographie orthodoxe est un art... ». Une telle approche met évidemment l'accent sur la fonction symbolique de l'icône, mais surtout sur son origine au détriment de la variabilité de sa réception. Ceci implique, pour Bigham, que l'icône est avant tout considérée comme le produit de peintres iconographes qui ont reçu la formation nécessaire pour exercer leur art, et que leur école, c'est l'Église orthodoxe. Ce n'est qu'après avoir répondu à ces deux exigences que l'icône peut être définie suivant les termes « théologique, eschatologique, ecclésial[e], canonique, historique, sacré[e], mystique, ascétique, pédagogique et populaire » choisis par Stéphane Bigham.

« L'iconographie orthodoxe est un art théologique » :

L'icône est théologique puisqu'elle transmet, par un autre médium que la parole, les récits bibliques, les mystères de la foi et la vie des saints. En cela elle doit être absolument conforme au texte biblique auquel elle se réfère. L'auteur souligne ainsi l'importance de respecter la symbolique du message véhiculé par le texte. « L'iconographie est donc un art théologique parce qu'elle exprime, représente, rend visible en formes et en couleurs le même contenu que celui qui est exprimé par les documents écrits. La seule différence, c'est le mode d'expression »³⁴. L'icône ne se veut pas une explication raisonnée, une fois pour toute, d'un passage de la Bible. Elle n'est pas une glose. L'icône et la Bible sont chacune le véhicule de l'expérience du mystère divin. Tout comme un passage de la Bible peut inspirer et émouvoir, l'icône devient aussi, mais visuellement, le lieu de rencontre avec le Verbe. Cela en dehors de toute rationalisation.

³³ Bigham, *L'icône*, p. 33.

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

Nous pourrions comparer l'icône en tant qu'art théologique avec, par exemple, l'Odyssée d'Homère en tant qu'art poétique. Tous les deux sont aptes à renseigner, sont capables d'exciter l'intelligence, mais tous les deux sont capables aussi de révéler un mystère, de susciter une expérience.

Stéphane Bigham donne l'exemple d'un ami protestant qui a peint une icône de la Vierge, mais sans les trois étoiles sur ses vêtements qui symbolisent sa virginité avant, pendant, et après la naissance du Christ. Il qualifie cette icône d'« hétéro-doxe », car elle ne permet pas une bonne lecture du contenu théologique. L'icône est théologique puisqu'elle doit, pour Bigham, impérativement « exprimer la foi de l'Église »³⁵.

« L'iconographie orthodoxe est un art eschatologique » :

Pour Stéphane Bigham, il va de soi que, pour décrire le royaume de Dieu, la poésie et les images sont plus aptes que les textes bibliques seuls. Ainsi, l'icône parle de l'au-delà. Elle n'est pas un discours sur notre monde, et c'est pourquoi elle n'est pas une peinture naturaliste. Tout comme les descriptions de Dieu se font parfois à la négative (In/visible, In/nommable), l'icône emploie aussi des stratégies, ici visuelles, comme la perspective renversée, le fond doré, les disproportions des corps, plusieurs temps dans un même espace, afin de montrer un monde qui, bien que l'on s'y reconnaisse, n'est pas le nôtre, ponctuellement.

Le fond en or représente la lumière éclatante et divine, omniprésente dans le royaume de Dieu, provenant de nulle part, suggérant au regardant la présence d'un autre monde, intemporel, le royaume de l'éternité. L'espace « transspatial » est évoqué par la disproportion des corps afin d'éliminer l'effet de poids et de volume. La perspective renversée renvoie le point de fuite vers le regardant. Tout est identifiable, mais différemment représenté. L'espace

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

de cet autre monde s'ouvre sur nous, le regard est posé sur nous. Nous sommes le sujet³⁶.

Enfin, l'espace est « transtemporel » dans une icône car il n'est pas linéaire et n'a pas la logique que nous lui connaissons. L'icône de Pâques, pour Bigham, est, parce qu'elle reflète parfaitement ces trois aspects et parce qu'elle respecte le dogme, l'icône eschatologique par excellence. Nous verrons au deuxième chapitre sur Saint-Louis-de-France que l'icône de la *Sainte Trinité* d'Andreï Roublev correspond parfaitement, elle aussi, à ces caractéristiques.

« L'iconographie orthodoxe est un art ecclésial » :

L'icône est un art ecclésial³⁷ car elle est instituée par l'Église et en est une partie intégrante. L'icône n'est pas nécessaire à l'Église puisque aucun texte biblique n'exige cet art dans la liturgie. Cependant, pour Bigham, « c'est l'Église qui est le vrai peintre de toute icône »³⁸. Cette dernière a été créée pour permettre un « lieu » de prière. Selon lui, elle est vraiment enfant de l'Église et elle permet son rayonnement. L'iconographe doit aussi être actif au sein de la communauté ecclésiale. Il doit s'effacer en tant qu'individu pour laisser son talent au service des mystères et des beautés qui seront peintes. Il est au service de Dieu et de l'Église. Cette dernière a donc la responsabilité d'être présente auprès des iconographes en leur enseignant l'histoire et les canons de l'icône afin de préserver la conformité de cet art.

³⁶ Selon Stéphane Bigham, dans « Un regard pas si pénétrant que ça », dans *Études iconographiques*, p. 45-60, les icônes qui représentent des personnages qui ne nous regardent pas brisent l'effet de communication, d'implication et ne sont pas, en ce sens, de très bonnes icônes.

³⁷ Bigham, *L'icône*, p. 41-43.

³⁸ *Ibid.*, p. 41.

« L'icônographie orthodoxe est un art canonique » :

Ainsi l'icônographie orthodoxe est caractérisée par des modèles à suivre afin que l'icône soit canonique³⁹ et qu'elle respecte les propriétés exposées précédemment, tout en laissant une place à la créativité. L'icônographe est libre de peindre comme il lui plaît les maisons, les animaux, les arbres. Pour Bigham, qui suit en cela la doctrine orthodoxe, une belle et parfaite icône est celle qui suit les canons avec imagination et talent. Il vaut mieux cependant, dit-il, choisir une icône de piètre qualité artistique, mais canonique. La valeur de l'icône se définit par son respect de la tradition théologique. La beauté est relative, mais le canon, lui, est stable.

« L'icônographie orthodoxe est un art historique » :

L'icône est un art historique, car elle fait partie de l'histoire et elle traverse le temps. Elle a eu différentes écoles, a reçu des influences étrangères et a connu des modifications, mais l'Église, ayant assuré le canon de sa production, a rendu possible sa perpétuation. Bigham propose un survol rapide de l'histoire de l'icône en cinq temps. La première période, 33-315, est le temps historique où l'Église se constitue jusqu'à l'arrivée au trône de Constantin et où apparaissent les premières images religieuses dans les catacombes, qui se limitaient surtout à des représentations symboliques de Jésus, mais aussi à quelques scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

La deuxième période de 315 à 725, voit un rapprochement s'établir entre la religion et le politique. Dans l'empire byzantin, des monuments grandioses se construisent. De nouvelles images et supports, telle que la mosaïque, se développent. L'utilisation des images et des icônes dans la liturgie et dans la vie quotidienne des chrétiens est de plus en plus fréquente et élaborée. Le symbolisme est officiellement délaissé au profit de représentations claires des événements et des personnages saints avec les décrets du concile Quinisexte (692).

³⁹ *Ibid.*, p. 43-45.

La troisième période débute avec la crise iconoclaste (725) et se termine avec la chute de Constantinople (1453). La quatrième période, qui commence donc avec la prise de Constantinople par les Turcs et qui s'étend jusqu'au XIX^e siècle, est ponctuée de bouleversements qui ont pour conséquence de déplacer l'orthodoxie vers la Russie où elle s'isolera du monde chrétien occidental. L'auteur note que la plupart des survols historiques en histoire de l'art voient dans l'œuvre de Giotto, qui a peint de manière réaliste les sujets religieux, une rupture avec l'art du Moyen Age et l'art byzantin et une amorce de la Renaissance. Bien que Bigham reconnaisse la beauté des peintures de Michel-Ange par exemple, il considère que c'est à ce moment que l'art religieux s'est éloigné de ses fondements théologiques et ecclésiaux ainsi que de sa dimension sacrée. Au XVIII^e et au XIX^e siècle, il soutient que l'influence de l'Occident se remarque dans l'art de l'icône qui a tendance à être plus réaliste. Cette période est qualifiée de décadente par l'auteur. Le XX^e siècle, enfin, qui voit la restauration d'anciennes icônes, qui redécouvre leur beauté, qui leur consacre un nombre impressionnant d'études, est pour Stéphane Bigham une période de renouveau de l'icône.

« L'iconographie orthodoxe est un art sacré » :

L'icône est sacrée, et selon Bigham, elle réintroduit la notion du sacré dans la société occidentale qui a de plus en plus tendance à se séculariser. La popularité de l'icône en Occident serait en ce sens un signe que l'homme a besoin de sacralité. Plusieurs sectes utilisent ainsi le prestige de l'icône à des fins ésotériques. C'est pourquoi l'auteur invite ses lecteurs à être des « consommateurs avertis du sacré »⁴⁰. Il est important, selon lui, de savoir que l'icône n'est sacrée que parce qu'elle appartient à l'Église chrétienne et parce qu'elle est intimement liée à la Bible, au Christ et à la tradition ecclésiastique.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

« L'iconographie orthodoxe est un art mystique » :

Pour Bigham, l'icône est bien mystique puisqu'elle est un intermédiaire, un médiateur, entre le personnage représenté et l'observateur. Bigham dit que l'icône « est » puisqu'elle rend présent et qu'elle « agit » puisqu'elle a le pouvoir de transmettre le mystère. Cette dimension est accentuée quand l'icône est exposée dans un lieu tel qu'une église ou une chapelle, car celui qui la regarde est dans un milieu propice à la prière et à l'expérience mystique. L'auteur fait remarquer qu'il n'y a pas de statues dans les églises orthodoxes. On peut faire le tour d'une statue, l'enlacer, la cerner. Elle occupe un espace et une certaine temporalité. Une icône, par sa bidimensionnalité et son espace, favorise la prière et la méditation. On ne fait pas le tour de l'icône. Elle représente un passage qui n'a rien à voir avec la réalité physique. Elle révèle le mystère.

« L'iconographie orthodoxe est un art ascétique » :

L'iconographie est un art ascétique, que l'auteur définit selon le triple point de vue de sa production, du résultat (l'icône) et de sa réception. L'iconographe, en effet, lors de la production de l'icône, doit être en état de prière. Il doit se « décentrer », être inspiré, c'est-à-dire s'oublier afin de pouvoir être investi par la présence divine. C'est pourquoi il ne doit pas signer l'icône et, bien qu'il puisse parfois atteindre la célébrité, il ne doit pas chercher lui-même la renommée. Ce qui est représenté par l'icône doit être à l'image de l'iconographe : calme, sobre, sans excès et sans tourments. Enfin, le regardant par une certaine humilité, sincérité de prière et d'accueil de la présence divine participe à faire de l'icône un art ascétique.

« L'iconographie orthodoxe est un art pédagogique » :

L'icône, comme l'art religieux en général, est souvent présentée comme étant une Bible pour les illettrés, mais l'enseignement qu'elle fournit ne leur est pas exclusif. L'icône est un véhicule d'enseignement, reconnaît l'auteur, mais elle est, comme nous l'avons déjà vu (voir « L'iconographie orthodoxe est un art théologique »), d'une importance aussi grande

que les écrits. Cela illustre parfaitement ce que nous disions dans l'introduction. Les fonctions théologique et pédagogique ne se nuisent pas. Tout dépendant de l'état d'esprit de celui qui la regarde. C'est parfois l'aspect théologique de l'icône qui est mis de l'avant, parfois l'aspect pédagogique, mais ni l'une ni l'autre de ces fonctions n'entre jamais en contradiction :

Les icônes véhiculent ce type de connaissance [théologique] aussi bien que de l'information historique puisqu'elles nous mettent en contact, en communion, avec la personne représentée sur l'image. [...] Connaître les faits concernant le Christ ou un saint et être en communion personnelle avec eux sont deux choses différentes.⁴¹

« L'iconographie orthodoxe est un art populaire » :

L'icône a dû attendre le XX^e avant de connaître en Occident la popularité. Néanmoins, cette popularité devient, d'après les spécialistes de l'icône, problématique lorsque l'« exotisme » de l'icône prend le pas sur son caractère sacré. Une telle popularité de l'icône fait de plus ressortir son potentiel commercial. Le « danger » alors vient d'un nombre croissant d'artistes qui, bien que non-orthodoxes, se déclarent iconographes et vendent leurs icônes dans des intentions commerciales, ou non. Quoiqu'il en soit, de telles icônes s'écartent du fondement même de l'orthodoxie. Il en va de même des icônes produites par de véritables iconographes qui mettent leurs talents au service, non pas de l'Église, mais du marché. Or, selon l'auteur, toute icône doit respecter les dix caractéristiques qui viennent d'être nommées. La grande popularité des icônes a amené toute une gamme de consommateurs, plus ou moins avertis. On peut ainsi retrouver sur le marché des icônes aux sujets les plus divers et hétéroclites, comme Albert Einstein, côtoyant des classiques de l'orthodoxie, comme la *Sainte Trinité* d'Andreï Roublev. D'un côté, donc, la popularité de l'icône contribue à une banalisation de cet art qui est souvent réduit à n'être qu'un objet de décoration ou que le support, le « logo pour telle ou telle cause »⁴². D'un autre, cette popularité permet de susciter un réel souci pour l'acquisition d'icônes véritables et un désir, de la part de certains, d'approfondir les fondements et l'expérience mystique de cet art sacré.

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴² *Ibid.*, p. 60.

1.3 Conclusion

Cette présentation des deux premiers chapitres de *L'icône dans la tradition orthodoxe* nous a montré la volonté de Stéphane Bigham de faire connaître de la manière la plus juste l'art de l'icône orthodoxe. Cependant, nous sommes conscient que les images, particulièrement celles destinées à la dévotion, peuvent être reçues de plusieurs manières. Plus souvent qu'autrement, il y a des disparités entre, d'une part, les intentions de celui ou celle qui la produit ou qui l'expose dans un lieu de culte et, d'autre part, l'usage qu'en fait le dévot et les pouvoirs qu'il lui attribue. Aussi, les icônes qui seront étudiées dans ce mémoire s'écartent parfois des caractéristiques de cet art tel que défini dans la tradition orthodoxe et tel qu'expliqué par Bigham. L'intérêt toutefois est justement dans ces images « qui paraissent dépourvues de valeur esthétique ou d'originalité. Car les images les plus communes sont peut-être les plus représentatives des tendances profondes de la culture d'une époque, de ses conceptions de la figuration, de ses manières de faire et de regarder tels objets »⁴³.

La compréhension de ce qu'est l'art de l'icône était une étape nécessaire pour mieux saisir l'enjeu de l'intégration des icônes dans les églises catholiques de Montréal, de leur *ritualisation*, de leur *appropriation*, de leur *réception* et de leur *diffusion* en Occident. Le lexique de Bigham peut être perçu comme un travail de rationalisation de ce qu'est l'icône dans la tradition orthodoxe. Il démontre aussi que l'icône doit en effet non seulement intéresser l'intellect, mais également contribuer à stimuler la spiritualité du fidèle. Or, déjà dans son premier livre, *Les chrétiens et les images*, Stéphane Bigham notait qu'il existait :

une tendance parmi les chrétiens contemporains à séparer la spiritualité, c'est-à-dire la vie de prière et de piété, des autres dimensions de la foi. De ce point de vue, par exemple, la dogmatique est considérée comme peu pertinente, ou même nuisible, à la spiritualité. La liturgie, les études bibliques ou historiques et la pastorale ne touchent guère à la spiritualité. Cette attitude résulte d'un émiettement de l'expérience chrétienne en rupture de communion avec le passé et entraînant une rupture entre les différentes dimensions de la foi unique. La spiritualité est donc réduite à sa dimension sentimentale, personnelle ou collective. On parle trop facilement de la spiritualité de tel ou tel saint, ou de tel ou tel peuples comme on parle des idées d'un philosophe ou d'une culture. La spiritualité est seulement un phénomène de

⁴³ Schmitt, p. 21.

mode. Les spiritualités particulières changent avec le temps et les cultures ; elles ne semblent plus se fonder sur l'expérience ecclésiale du christianisme.⁴⁴

En effet, au commencement des années 1960 surtout, l'Occident en quête de spiritualité se tourne vers l'Orient, notamment vers l'hindouisme et le bouddhisme. Lucien Coutu, fondateur à Montréal en 1971 du Centre Emmaüs dont la principale fonction est de privilégier le retour à la méditation hésychaste et de faire la promotion de l'art de l'icône orthodoxe en organisant des ateliers thématiques sur l'icône et en offrant des cours d'iconographie, s'est beaucoup intéressé à l'effritement de la spiritualité en Occident. Il se demande entre autres : « Pourquoi Jésus n'est-il pas perçu comme un maître de méditation? »⁴⁵, au même titre, par exemple, que Bouddha.

Lucien Coutu explique ce phénomène par l'industrialisation et l'urbanisation massive qu'a connues l'Occident au XX^e siècle. Il voit une différence marquée entre l'omniprésence des *mass media* des grandes villes qui « absolutisent l'avoir et le faire au détriment de l'être »⁴⁶, et la nature qui, à travers toutes ses manifestations, contribue à établir un lien avec l'homme et le sacré⁴⁷. Il n'est pas étonnant, dans cette perspective, de voir autant de métaphores végétales, biologiques et naturelles, dans les livres de Stéphane Bigham, lorsqu'il parle de spiritualité. Si, comme l'a relevé Olga Hazan dans *Le mythe du progrès artistique*⁴⁸, des auteurs tels qu'Ernest Gombrich et Élie Faure utilisent abondamment les métaphores

⁴⁴ Bigham, *Les chrétiens et les images*, p. 127.

⁴⁵ Lucien Coutu, *La méditation hésychaste. À la découverte d'une grande tradition de l'Orient*, Montréal, Fides, 1996, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ Dans le même sens, Emmanuel Fritsch, dans *Parole pour les yeux*, remarque qu'« une icône, du moins l'icône portative, rassemble donc volontiers les différentes composantes de l'univers – la planche pour le règne végétal, les pigments pour le règne minéral, et l'œuf, dont le jaune sert de liant, pour le règne animal – afin d'y faire apparaître clairement l'image du Sauveur. Elle condense alors en elle de façon plus évidente les énergies divines accessibles au croyant à travers les actes de vénération », dans *Parole pour les yeux. Clés pour les icônes des fêtes du Seigneur et de la Mère de Dieu*, Paris, Fayard, 1985, p. 13.

⁴⁸ Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, 454 p.

végétales pour montrer les progrès et les chutes dans les arts selon un jugement esthétique normatif se définissant par la mimésis, l'utilisation qu'en fait Stéphane Bigham ne cherche pas à normaliser l'icône, mais bien à rendre compte de la spiritualité ou du caractère sacré de l'icône⁴⁹.

L'importance accordée à l'avoir et au faire au détriment de l'être est telle que, toujours selon Lucien Coutu, les Églises occidentales (protestantes et catholiques) ont mis l'accent sur la nécessité de répondre aux besoins fondamentaux du corps aux dépens de ceux de l'esprit. Il fut un temps, par exemple, où l'on allait à l'église davantage pour y chercher des denrées, des médicaments et des vêtements que pour aller s'y recueillir. C'est que l'esprit, en Occident, est, selon Lucien Coutu, tributaire du *cogito* cartésien et, par conséquent, est plus performant lorsqu'il raisonne que lorsqu'il contemple. Le célèbre « je pense donc je suis » a ainsi « profondément marqué la pensée occidentale, jusqu'à graduellement y intellectualiser et cérébraliser tous les milieux, et ébranler puis miner les fondements spirituels de la civilisation »⁵⁰.

Nous nous retrouvons encore une fois entre la théologie et la pédagogie. Ce n'est certainement pas le fruit du hasard si Stéphane Bigham, avant de conclure son lexique, définit l'art de l'icône sous son aspect « populaire » et choisit de le décrire, d'abord, en tant qu'objet théologique et, enfin, en tant qu'objet pédagogique. Car avant d'être populaire, l'art de l'icône devrait satisfaire toutes les exigences comprises entre ces deux balises. Ainsi, la problématique ici exposée montre qu'un travail devrait être fait pour que l'icône en Occident se révèle non seulement dans son aspect pédagogique, mais aussi théologique. Nous verrons comment le travail de ritualisation, d'appropriation et de diffusion, dans les trois cas à l'étude, contribue à joindre ces deux pôles.

⁴⁹ Nous pensons aussi au corps de la femme dans le « Cantique des cantiques » qui n'est pas décrit autrement que par des métaphores végétales afin, non pas d'évoquer un corps parfait, mais bien d'en faire un temple mystique, sacré.

⁵⁰ Coutu, p. 22 et 23.

CHAPITRE II

RITUALISATION DES ICÔNES DANS L'ÉGLISE SAINT-LOUIS-DE-FRANCE

De toutes les églises visitées, c'est à Saint-Louis-de-France que l'on retrouve le plus grand nombre d'icônes et toutes, de plus, sont placées en des lieux stratégiques et bien en vue. La première icône, une reproduction lithographique sur bois d'un Christ *Pantocrator*, est située à droite, à l'entrée du chœur, au-dessus d'un lutrin sur lequel est posée une Bible ouverte [fig. 2]. De l'autre côté du chœur, faisant face au Christ *Pantocrator*, on retrouve une peinture originale, offerte par une jeune iconographe, qui représente le saint titulaire de l'église [fig. 3]. Complètement à gauche, dans une niche aménagée en petite chapelle, se trouve une autre icône peinte [fig. 8], reproduisant la célèbre icône de la *Sainte Trinité* d'Andreï Roublev, commandée spécifiquement par le curé Alain Mongeau dans l'intention de l'exposer très précisément en ce lieu. L'icône, exécutée par une moniale de Bethléem, présente, par rapport à son modèle, quelques libertés qui nous intéressent et sur lesquelles nous reviendrons.

L'emplacement des icônes du *Christ Pantocrator* et de *Saint-Louis de France*, en relation avec leur environnement et avec les objets les entourant, permet de voir comment ces icônes renvoient à des dimensions de la théologie orthodoxe, comme la perception de la présence du personnage représenté et le caractère sacré de cet objet religieux. Plus particulièrement, l'étude de l'icône de *Saint-Louis de France* permet d'explorer l'appropriation des codes formels de l'icône orthodoxe pour la représentation d'un saint de tradition catholique. Enfin, l'icône de la *Trinité*, inspirée directement de l'œuvre originale d'Andreï Roublev, principal élément visuel d'une chapelle devant laquelle se tiennent les célébrations en semaine, fait par son emplacement et ses particularités formelles et iconographiques partie intégrante du rituel liturgique. La volonté du responsable Alain

Mongeau est de mettre en valeur cette icône afin qu'elle soit perçue par les fidèles comme porteuse de sens et d'aide à l'approfondissement de l'importance du geste eucharistique.

On constatera, tout au long de cette étude de cas, le souci du curé Mongeau de faire de l'icône une nouvelle voie d'exploration de la foi par la présentation raisonnée, dans son église, de cette forme d'art religieux qui, selon lui, rend compte des multiples facettes de la vie chrétienne. Pendant sa formation, le curé Mongeau s'est donc intéressé à l'art de l'icône et à sa théologie et désire ainsi l'intégrer de manière cohérente dans son église. C'est pourquoi, une attention particulière sera portée à l'emplacement de chaque icône.

Il m'a semblé bon, avant de faire l'analyse proprement dite de l'intégration des icônes en l'église Saint-Louis-de-France, de présenter un résumé historique de la paroisse afin de souligner son importance dans la communauté catholique de Montréal. Saint-Louis-de-France est une paroisse qui fut, dès sa création, animée par des organisateurs et responsables ayant contribué à une vie paroissiale rayonnante et active⁵¹.

La paroisse a été fondée le 18 mai 1888 pour répondre à une forte expansion démographique de la population francophone catholique de Montréal augmentant les besoins en paroisses et en églises. L'église est, quant à elle, inaugurée le 23 mai 1899. Au moment de sa fondation, la paroisse occupait le quadrilatère formé par les rues Cherrier, avenue des Pins, rue Roy, Napoléon et Duluth. Cette partie de la ville était majoritairement habitée par l'élite canadienne francophone. La vitalité de la paroisse et la renommée de la chorale créée en 1892 sont telles que l'archevêque de Paris, le Cardinal Dubois, remet, le 28 juin 1928, des reliques de Saint Louis au prêtre officiant⁵².

⁵¹ Les informations concernant la paroisse ont été recueillies au centre de documentation du ministère de la Culture et des Communications du Québec. Il s'y trouve un fonds d'archives concernant les églises de la province. Chaque dossier contient généralement les résultats d'inventaires effectués une première fois en 1975 et une deuxième fois en 2003 pour chaque lieu de culte concerné. Dans le dossier Saint-Louis-de-France, on retrouve des informations factuelles sur l'église (œuvres d'artistes connues, orgues, particularité d'ornementation, historique de la paroisse, architecture etc.), ainsi que l'ouvrage de Georges Lucien Talbot, *Histoire de la paroisse Saint-Louis-de-France de Montréal*, Comité du centenaire, Montréal, Paroisse Saint-Louis-de-France, 1988, 129 p.

Sept ans plus tard, un feu détruisit entièrement l'église. Suivit alors une période de polémique entourant l'emplacement qui sera choisi pour construire la nouvelle église qui sera finalement construite à l'angle des rues Roy et Berri, sous la direction de l'architecte Henri Labelle et inaugurée le 24 mai 1937. Est-ce dû aux effets des dures années de la grande crise économique, toujours est-il qu'elle ne fut jamais totalement terminée. L'extérieur semble aussi incomplet, et sans clocher, alors que la structure laisse l'impression qu'il y aurait bien dû y en avoir un. La vie paroissiale est demeurée vivante sous la direction de divers curés ayant eu à cœur de perpétuer le dynamisme des premières années de la paroisse. Aujourd'hui, la paroisse Saint-Louis-de-France est dirigée par le curé Alain Mongeau. En visitant le site Web de la paroisse⁵³, on remarque qu'une large place est accordée à la jeunesse catholique qui dispose de forums de discussions. Un regroupement appelé la Bande FM organise des conférences sur divers sujets religieux, ainsi que d'autres activités telles des retraites et des journées à la cabane à sucre.

La relation entre les paroissiens et leur curé est très amicale, familière même. À la fin de la messe du dimanche de Pâques, une table avec du café et des petites choses à grignoter était installée dans le narthex. Ce fait peut être attribuable à la grande fête de Pâques, mais les gens étaient tout à fait à l'aise de discuter ensemble. Certainement, les agissements observés ne peuvent être le résultat de rencontres sporadiques, limitées aux fêtes de Noël et de Pâques. Les activités proposées et la manière énergique de prêcher du curé semblent être de bons incitatifs à attirer la jeunesse catholique dans l'église Saint-Louis-de-France, et bien sûr, la ritualisation des icônes par le curé Alain Mongeau n'est peut-être pas étrangère à l'intérêt que suscite sa prédication.

⁵² Talbot, p. 34-35.

⁵³ Paroisse Saint-Louis-de-France. En ligne. <www.st-louis-de-france.org>. Consulté le 1^{er} juin 2006.

2.1 L'icône du *Pantocrator*, le Christ « Tout-Puissant »

Dans l'église Saint-Louis-de-France, l'icône du *Pantocrator* (i.e. le Tout-Puissant)⁵⁴ [fig. 2], l'une des plus courantes représentations orthodoxes du Christ, est une reproduction lithographique d'une œuvre de Théophane le Crétois datant de 1546 et conservée au monastère de Stravronikita sur le Mont Athos [fig. 9]. Cette image et plusieurs autres ont été achetées par le curé Alain Mongeau lors d'un voyage à Rome dans un magasin spécialisé en reproduction d'icônes célèbres. Les ayant fait pratiquement toutes laminier, il dispose aujourd'hui d'une collection de reproduction d'icônes réunies à peu de frais et qui lui servent à souligner la fête des saints et des événements du calendrier⁵⁵.

L'icône du Christ *Pantocrator* se reconnaît par la représentation invariable d'un Christ en buste, tenant de la main gauche une Bible ouverte ou fermée et faisant de la main droite un signe de bénédiction. Le nimbe donne à voir une division cruciforme où sont inscrites les lettres OΩN, « Je suis celui qui suis »⁵⁶. Cette image du *Pantocrator* se retrouve souvent dans les églises orthodoxes, placée à l'intérieur de la coupole en tant que principe organisateur du monde, et pratiquement toujours à la droite de la Porte Royale, passage principal de l'iconostase entre le sanctuaire et l'assemblée des fidèles⁵⁷. L'icône du Christ et celle de la Vierge Marie, à la gauche de la Porte Royale, sont nécessaires à la pratique du rituel liturgique⁵⁸.

⁵⁴ Michel Quenot, *L'icône. Fenêtre sur l'absolu*, Paris, Cerf, 1987, p. 163-170. Voir aussi Daniel Rousseau, *L'icône. Splendeur de ton visage*, Paris, Desclée de Brouwer, 1982, p. 239-244 et Egon Sendler, *L'icône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p. 54-56.

⁵⁵ Résumé d'entrevue avec Alain Mongeau, curé, paroisse Saint-Louis-de-France, le 26 août 2004.

⁵⁶ Quenot, p. 164.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62-63

⁵⁸ L'icône du Christ est parfois remplacée par l'icône de la *Trinité*. Nathalie Labrecque-Pervouchine, *L'iconostase. Une évolution historique en Russie*, Montréal, Bellarmin, 1982, p. 22.

Ainsi, dans l'église Saint-Louis-de-France, l'icône du Christ *Pantocrator* a été volontairement placée à la droite de l'abside, de manière à respecter les canons de l'iconostase. On retrouve, en outre, devant l'icône, un lutrin sur lequel est posée une Bible ouverte. D'après les discussions tenues avec Alain Mongeau et d'après l'emplacement choisi pour chacune des icônes, on comprend qu'il y a chez le curé de Saint-Louis-de-France une volonté de suivre les prescriptions issues de la tradition orthodoxe et appliquées en vue de l'intégration d'icônes dans son église.

L'utilisation de différentes stratégies visuelles contribue à donner de l'importance, dans l'église Saint-Louis-de-France, à l'icône du Christ *Pantocrator*. Ce dernier est représenté comme un homme sans âge. Il a le visage sévère, la bouche fermée, peu souriante et les sourcils bien définis sont légèrement froncés. La barbe est fine et la chevelure abondante. La pose frontale et la découpe en buste donnent à voir une figure hiératique, imposante et autoritaire⁵⁹. Le visage est illuminé par des assistes qui sont caractéristiques d'une technique propre à l'art de l'icône qui vise à donner l'impression qu'une lumière intérieure intense habite le personnage, ce qui transparaît sur son visage, son cou et ses mains. Resplendissant, le personnage représenté sur un fond doré habite un royaume divin lui aussi éblouissant⁶⁰.

La tunique rouge qui habille le Christ *Pantocrator* est symbole à la fois de sa nature divine et de sa dimension royale, par association avec la pourpre des empereurs byzantins⁶¹. Sa tunique rouge est pourtant recouverte d'un manteau bleu foncé qui représente la nature humaine du Christ car, Dieu, en lui, s'est incarné afin d'évangéliser les hommes. C'est pourquoi il porte l'étole du prêtre. Le signe de bénédiction de la main est un signe convenu entre chrétiens, qui, depuis le temps des catacombes, y reconnaissent, dans le positionnement

⁵⁹ Cette stratégie de la frontalité et de l'attitude corporelle sévère rappelle les représentations des empereurs byzantins tel que le démontre l'étude d'André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London, Variorum Reprint, [1936] 1971.

⁶⁰ Sendler, p. 162-168.

⁶¹ Rousseau, p. 241-242.

des doigts, l'acronyme IC XC, c'est-à-dire « Jésus Christ »⁶². Les mêmes lettres se retrouvent de chaque côté de la tête du Christ. Ses yeux sont tournés légèrement vers le coin supérieur droit, de manière à ce que le fidèle ne soit pas tout à fait certain qu'il est observé. Pourtant, la bénédiction lui est tout de même adressée. De plus, grâce aux stratégies visuelles visant à rendre efficace l'image, on perçoit fortement la perspective inversée de la Bible faisant du regardant le lieu du point de fuite et le centre de l'attention. Ainsi, le Christ montré est, dans toute sa force et dans sa pose impressionnante, celui de l'Incarnation : le Fils de Dieu venu sur terre pour faire connaître et enseigner les volontés divines⁶³.

L'emplacement des icônes dans l'église Saint-Louis-de-France n'est pas anodin. Le lieu d'exposition du Christ *Pantocrator* montre clairement la volonté d'Alain Mongeau de respecter la place de cette icône dans l'iconostase, c'est-à-dire à la droite, ce qui correspond, selon Alain Mongeau, à « la place de la Parole », ce qui semble être justifié par la présence de la Bible à cet endroit.

Lors de la messe dominicale ou des fêtes importantes, un paroissien se porte volontaire pour faire une lecture à voix haute d'un passage de la Bible, tel que voulu par le rituel liturgique. La plupart du temps, les lectures se font à même le livret de messe, mais lors de certaines occasions, comme à Pâques, la lecture se fait à partir d'une Bible. Dans ce dernier cas, le lecteur assigné doit se présenter devant l'icône du Christ, comme s'il voulait lui emprunter la Bible, afin de l'amener vers un autre lutrin, face à l'assemblée, comme si le lecteur recevait la bénédiction, l'accord et la protection de Dieu, qui lui permettront d'accomplir sa tâche, qui est de transmettre aux fidèles présents le message évangélique, bref la Parole.

⁶² Voir Quenot, p. 164 et Rousseau, p. 241.

⁶³ Rousseau, p. 239-240.

La Bible représentée dans l'icône est tenue par une main gauche massive, assurée. On pourrait dire que cette main est comme un sceau de sécurité certifiant la valeur du contenu. En ce sens, la juxtaposition de la Bible fermée et tenue par le Christ avec celle qui est ouverte, offerte à la lecture, atteste de l'authenticité des paroles du message évangélique.

Étant donné la relative nouveauté de la présence des icônes dans les églises catholiques, plusieurs fidèles ne s'expliquent pas l'engouement qu'elles produisent. Plusieurs, en effet, ne voient dans ces images que des personnages lointains, irréels, impossibles, ou encore, sévères, fâchés. Alain Mongeau cite même l'exemple d'un fidèle qui lui disait, mais sans lui donner plus de détails, que « tous ces gens-là [représentés sur les icônes] ont l'air soupe au lait » (!). De là l'importance pour le prêtre, qui tente d'intégrer une icône, et même de la ritualiser, de connaître la théologie de l'icône. Alain Mongeau explique donc que l'attitude plutôt neutre des personnages n'est pas attribuable à leur mauvais caractère, mais plutôt à l'état de contemplation dans lequel ils se trouvent. « La foi, ajoute-il, n'est pas synonyme d'exaltation et de joie perpétuelle. Certains jours, il est plus difficile de ressentir la présence de Dieu. Il en est de même pour l'icône qui demande à celui qui la contemple d'y jeter un œil différent »⁶⁴.

Ce que vise Alain Mongeau est de faire ressentir la présence du divin à travers les icônes, résultat qui ne peut s'accomplir qu'en valorisant leur intégration dans des endroits stratégiques, car elles sont susceptibles d'être porteuses de sens pour les fidèles. N'importe quelle autre image ou sculpture aurait pu être utilisée à la place de l'icône du Christ *Pantocrator*, mais le sens en aurait été différent. C'est la présence du Christ *Pantocrator*, gardien des Écritures, qui est mis de l'avant par Alain Mongeau, car la fonction de cette icône est selon lui la plus efficace et la plus appropriée pour faire passer son message.

⁶⁴ Extrait d'entrevue avec Alain Mongeau.

André Grabar, dans ses analyses des représentations du Christ *Pantocrator* dans : *Les voies de la création iconographique*⁶⁵, fait remarquer la ressemblance qui existe entre les images impériales et celles du Christ, toutes deux ayant le même but, celui de souligner la gloire, la souveraineté et la puissance des personnages représentés. Il rappelle que la croyance profonde en la présence du sacré dans l'image religieuse byzantine, telle qu'elle continue d'être vécue par les orthodoxes à travers l'icône, avait pour conséquence de susciter une réelle dévotion et vénération. Ainsi, la croyance que l'icône soit réellement investie de la présence d'un personnage en fait un objet d'une nature différente parce qu'elle contient une « parcelle » du divin et se distingue du monde sensible :

[...] la présence du sacré [est favorisée par] le choix d[un] style grave et majestueux, [d'un] hiératisme de l'attitude et des gestes, [d'un] refus plus ou moins affirmé d'imiter la plasticité des corps et des choses, ainsi que l'espace et le mouvement qui s'y déploient. Tout cela s'applique à n'importe quelle image qui traite du sacré, c'est-à-dire pratiquement toute image à sujet religieux.⁶⁶

2.2 L'icône *Saint Louis de France*

Hormis celle du Christ *Pantocrator*, l'église Saint-Louis-de-France possède une icône peinte de Saint Louis qui, quoique reconnu saint uniquement par l'Église catholique, est représenté comme le sont les saints orthodoxes. Cette icône [fig. 2 et 10], située à la gauche de l'abside principale, a été offerte par une ancienne paroissienne, peintre d'icônes, maintenant iconographe et vivant dans un ermitage. Dans l'icône en question, Saint Louis est représenté en buste, en position frontale, sur un fond doré caractéristique. Il est vêtu d'un manteau bleu, porte sur ses épaules une étole blanche garnie de fleurs de lys dorés, sur sa tête une couronne, et tient dans sa main gauche un sceptre, qui, tous, sont les symboles de la royauté française.

⁶⁵ André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris : Flammarion, [1979] 1994, p. 139-141.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 261.

Son règne (1214-1270) est caractérisé par sa volonté de christianiser la France⁶⁷. Sa participation à deux croisades et ses missions évangéliques lui valurent d'être canonisé seulement 27 ans après sa mort. La diffusion de cette dévotion, inspirée par la bonté dont il a fait preuve auprès des lépreux et des pauvres⁶⁸, par sa droiture dans la protection de la France et de l'Église et par l'inflexibilité de sa foi, fut assurée par les Jésuites, qui, graduellement consolidèrent sa popularité. Celle-ci ne se démentit pas, au point que plus de six cents ans après sa mort, la décision est prise de lui consacrer une paroisse à Montréal⁶⁹.

Un des épisodes les plus documentés de sa vie est celui où il reçut, en mains propres, la couronne d'épines qu'il transporta jusqu'à la Sainte Chapelle de Paris, événement immortalisé par une fresque monumentale que l'on peut admirer dans l'abside de l'église Saint-Louis-de-France. Cette fresque [fig. 11] fut peinte en 1952 par Joseph Guardo, prolifique peintre d'églises à Montréal. On y voit Louis IX, pieds nus, agenouillé et tendant à un archevêque la couronne d'épines. L'épisode est situé sur le portique d'une cathédrale, Saint Louis étant représenté au centre de la composition devant des dignitaires ecclésiastiques. La foule entoure la scène sous la surveillance de soldats dont un, à l'extrême droite [fig. 12], regarde directement le spectateur, lui donnant ainsi l'impression de participer à la scène.

La composition de la fresque contraste avec la représentation schématique et bidimensionnelle de l'icône de Saint Louis. Tandis que l'icône use de stratégies visuelles qui tendent à restreindre l'aspect réaliste de ce qu'elle représente afin de faire ressortir l'aspect spirituel du personnage, la fresque, quant à elle, par son utilisation des effets de clair-obscur et de perspective, tend à reproduire un événement historique dans lequel Louis IX est représenté en tant que roi des Français, détenteur d'un pouvoir temporel. Alors que le rôle de

⁶⁷ Voir John Coulson, « Louis IX, roi de France », *Dictionnaire historique des saints*, Paris, Société d'édition de dictionnaires et d'encyclopédies, [1958], 1964, p. 244, et Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 206-207.

⁶⁸ Il fut toutefois moins vertueux envers les juifs. À ce sujet, voir Esther Benbassa, *Histoire des juifs de France*, Paris, Seuil, 1997, p. 39-41.

⁶⁹ Talbot, p. 20.

la fresque est de permettre au spectateur de participer à l'action, celui de l'icône est de le placer face à un personnage qui, par son intemporalité, est un médiateur entre le monde terrestre et l'au-delà.

Quoique l'icône de saint Louis se retrouve actuellement à gauche de l'abside, le projet du curé Mongeau est de la déplacer dans un espace spécialement aménagé où serait aussi exposée la chaire contenant les reliques du saint offertes en 1926. En attendant, cette chapelle reste encore à construire. Ce choix vise un double objectif, celui, dans un premier temps, de souligner l'importance et de valoriser la dévotion du saint patron de la paroisse et celui, dans un deuxième temps, toujours dans un souci de respecter la configuration des icônes de l'iconostase, d'installer une icône de la Vierge Marie à la place laissée vacante. De la sorte, l'entrée même de l'abside se retrouverait encadrée de part et d'autre d'une icône de la Vierge et de celle du Christ *Pantocrator*, comme doivent, en effet, l'être les Portes Royales⁷⁰ dans une iconostase.

Il faut noter, toutefois, que l'on retrouve toujours sur cette dernière, à la même hauteur que le Christ et la Vierge, donc sur la même rangée, une représentation du patron de l'église. Cette rangée, appelée *prokinesis*⁷¹, est constituée par les icônes qui reçoivent les dévotions les plus actives de la part des fidèles orthodoxes, qui s'en approchent pour les vénérer. Bien entendu, l'église Saint-Louis-de-France ne dispose pas d'une iconostase, ni de toute la place pour présenter, sur un même front et suivant l'ordre établi, toutes les icônes du curé de la paroisse. De plus, la véritable place d'une dévotion d'un saint dans une église catholique se fait traditionnellement dans une chapelle. En attendant que cette chapelle soit réalisée, Mongeau n'hésite pas, selon les événements, à approcher l'icône de saint Louis de l'assemblée et à inviter celle-ci à venir placer des cierges devant l'icône, particulièrement lors de la fête du saint, le 25 août. Quoique la dévotion des pratiquants orthodoxes s'effectue aussi

⁷⁰ Voir à ce sujet : Labrecque-Pervouchine, p. 22.

⁷¹ Olga Popova *et al.*, *Les icônes. L'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, Paris, Solar, 1996, p. 12. Voir aussi Labrecque-Pervouchine, p. 17-23.

par des génuflexions devant l'icône et l'apposition des lèvres sur celle-ci, il n'est pas question ici d'imposer aux pratiquants catholiques des habitudes qui ne sont pas les leurs.

Comme il a été mentionné plus haut, les deux icônes, de par leur emplacement de part et d'autre de l'abside, sont mises en relation. D'un point de vue formel, elles donnent à voir des personnages dont l'âge demeure indéfini⁷² et dont la posture et la frontalité sont la même. Les deux personnages, par contre, se distinguent surtout par le fait que l'un tient dans sa main droite le sceptre, symbole de sa royauté sur les hommes, alors que l'autre fait un geste de bénédiction qui souligne son pouvoir spirituel.

Toutefois, bien qu'il appartienne à la royauté, saint Louis, tel que peint sur l'icône, n'a pas l'autorité qui émane de celle du Christ *Pantocrator*. En effet, tous les détails de l'icône tendent à montrer saint Louis en état de prière. Ces traits fins et discrets, ses cheveux d'anges, son nez et sa bouche viennent tous accentuer la sainteté du personnage. Sa bouche, en outre, réduite à sa plus simple expression souligne que : « le corps n'a plus besoin de nourriture terrestre pour vivre parce qu'il est devenu une merveille spirituelle »⁷³. Ses yeux bien ouverts, tournés vers le ciel, sont, quant à eux, signe de contemplation. Dans cette icône, Saint Louis, tout comme le Christ *Pantocrator* qui, en quelque sorte lui fait face, tient également, dans une main, une Bible fermée. Or, la signification de la Bible n'est pas la même dans les deux cas. Car si elle symbolise, dans la main du Christ, la Parole même de Dieu, elle est, dans la main de saint Louis, d'ailleurs complètement cachée sous son manteau, afin de souligner que ce n'est pas elle qui signe le message biblique, l'attribut, non pas du roi, cela va de soi, mais du saint évangéliste, de l'intercesseur de la Parole divine. C'est peut-être pourquoi la couronne du saint tend à se fondre dans le nimbe doré.

⁷² Il est aisé de deviner à quel groupe d'âge appartiennent les personnages représentés sur une icône. Lorsqu'il est dit que leur âge est indéfini, c'est parce que la stratégie de l'icône est de figer une représentation du saint qui sera la même pour toutes les icônes. Cette représentation deviendra l'archétype du saint. On ne représente jamais saint Nicolas sans sa barbe ou à l'âge de vingt ans. Il faut noter que les icônes qui représentent Jésus en enfant ne sont pas des icônes de Jésus, mais bien de Marie (Vierge à l'enfant) et que même alors, ses traits sont toujours ceux d'un adulte.

⁷³ Cyrille de Jérusalem cité par Quenot, p. 124.

L'humilité et la grande révérence qui habitent saint Louis montrent aux fidèles l'attitude à adopter devant l'image du Christ *Pantocrator*. Le décret de Vatican II est précis à ce sujet : « Selon la tradition, les saints sont l'objet d'un culte dans l'Église, et l'on y vénère leurs reliques authentiques et leurs images. Les fêtes des saints proclament les merveilles du Christ chez ses serviteurs et offrent aux fidèles des exemples opportuns à imiter »⁷⁴. Ainsi, le curé Alain Mongeau s'inscrit dans la tradition catholique, en ayant recours à l'icône, pour stimuler chez ses fidèles l'envie de s'inspirer de la vie du saint Louis, et leur donner l'occasion, grâce à la ritualisation de l'icône, de pouvoir faire la démonstration de leur foi par la dévotion qui lui est réservée.

De la même manière que l'on retrouve face à l'icône du *Pantocrator* une Bible ouverte, on retrouve également, placés à proximité de l'icône de saint Louis, deux objets importants de la liturgie catholique : le cierge pascal et la lampe du sanctuaire [fig. 3]⁷⁵. Dans la tradition catholique latine, le cierge pascal est visible seulement pendant les quarante jours qui vont de Pâques à l'Ascension. Mais la coutume contemporaine le garde l'année durant. Il est toutefois fortement ritualisé lors de la Veillée Pascale. Des incisions représentant les plaies du Christ y sont pratiquées, et les lettres alpha et oméga y sont gravées afin de signifier la totalité du Christ dans l'éternité. Ce n'est qu'à la fin du rituel que l'on allume la flamme, lumière divine sur le monde, la bonne nouvelle de la résurrection et donc de la promesse de la rédemption. Le chandelier conséquemment est imposant, semblable à un tronc, symbolisant l'arbre de vie.

La proximité de l'icône avec le cierge, élément sacré important pour les catholiques, suppose que les deux objets partagent une même dimension sacrée. Même si l'icône de saint Louis est un élément plus « récent » dans l'environnement des fidèles de la paroisse, la longue tradition du cierge peut se propager à l'icône et donner l'impression qu'elle appartient à la même famille que les autres objets liturgiques.

⁷⁴ Paul-Aimé Martin, *Vatican II. Les seize documents conciliaires*, texte intégral, 2e édition revue et corrigée, Montréal & Paris, Fides, [1966] 1967, p. 159.

⁷⁵ Pour plus de renseignement sur le cierge pascal et la lampe du sanctuaire, voir Robert Lesage, *Objets et habits liturgiques*, Paris, Fayard, 1958, p. 39-41.

L'environnement sacré composé par le cierge et l'icône est complété par la lampe du sanctuaire. L'importance de celle-ci est de permettre de reconnaître la présence des saintes espèces. Généralement située au centre du transept, elle est suspendue de manière à flotter au centre de l'abside. Dans l'église Saint-Louis-de-France, on ne retrouve pas cette lampe suspendue, mais on reconnaît la forme commune de la lampe du sanctuaire juste en haut de l'icône de saint Louis. Ainsi, on retrouve cette dernière de nouveau associée à un objet sacré traditionnel catholique. Or, il est d'usage, dans les églises orthodoxes, de toujours suspendre un lampion devant chaque icône afin de marquer par le feu la sainteté du personnage qui y est représenté. L'intégration de l'icône de saint Louis sous ce lampion démontre, de la part du curé Mongeau, une bonne utilisation d'une ressource particulière fournie dans son église pour exploiter l'icône de saint Louis.

Ainsi, non seulement l'emplacement et les gestes de ritualisation effectués par le curé permettent d'intégrer l'icône de saint Louis de manière à la rendre participative au cérémonial, mais encore, sa proximité avec des objets sacrés de la liturgie a aussi, par ce voisinage, pour effet de contaminer l'icône et d'aider le travail d'Alain Mongeau, désireux de présenter l'icône en tant qu'objet sacré.

2.3 L'icône de la *Sainte Trinité* en l'église Saint-Louis-de-France

L'icône de la *Sainte Trinité* [fig. 3, 8 et 13], que l'on retrouve dans l'église Saint-Louis-de-France, est une réplique peinte de la célèbre icône d'Andreï Roublev [fig. 14] ; elle avait été commandée par Alain Mongeau qui lui destinait déjà un emplacement qui allait avoir une importance particulière. Les prochaines pages porteront sur les effets d'une telle association entre l'icône et le rituel, tel que vécue par les fidèles dans cette église, car l'icône devient participante de la liturgie en ce qu'elle conforte les fondements théologiques du mystère eucharistique. Nous pourrions ainsi analyser l'un des aspects soulevés par la problématique du mémoire, c'est-à-dire la manière dont se définit la fonction de l'icône suite à son intégration dans l'église catholique, dans le but précis de mettre en valeur le sacrement de l'eucharistie.

L'icône fut présentée pour la première fois aux paroissiens lors d'une activité spéciale organisée par Alain Mongeau, qui désirait prendre le temps de montrer aux fidèles comment cette icône pouvait les aider à avoir une meilleure compréhension du geste eucharistique et du mystère de la transsubstantiation, véritable « *mysterium fidei*, mystère qui dépasse notre intelligence et qui ne peut être accueilli que dans la foi »⁷⁶.

Afin que cette icône ne soit pas appréciée par les paroissiens seulement pour ses qualités esthétiques, ses belles couleurs, et pour son aspect précieux et antique, Alain Mongeau s'efforce d'expliquer aussi souvent que nécessaire les fondements théologiques propres à cette icône. Ainsi, en plus des réponses qu'il s'empresse de donner aux questionnements de ses fidèles, il laisse en permanence un livret devant la *Sainte Trinité* dans lequel on retrouve des informations sur l'œuvre et l'artiste, une analyse formelle et les significations de cette icône d'après la tradition orthodoxe.

Andreï Roublev (v. 1360- v.1427), iconographe russe, est l'un des plus reconnus et les plus célébrés de son époque. Il fut l'élève de Théophane le Grec et fut fortement influencé par les enseignements de saint Serge de Radogène⁷⁷. Plusieurs de ses icônes sont devenues des incontournables, dont l'icône de la *Sainte Trinité* qui fut reconnue comme parangon par le concile des Cent Chapitres tenu à Moscou en 1551, à cause de sa parfaite mise en image de l'un des mystères fondateurs de la chrétienté, le Dieu *Trine*⁷⁸. Étant donné l'importance de cette icône dans l'orthodoxie et des multiples études à son sujet, il est nécessaire d'exposer

⁷⁶ Jean-Paul II, *L'Église vit de l'Eucharistie*, Paris, Éd. Parole et silence, 2003, p. 27.

⁷⁷ Saint Serge de Radogène est le fondateur du monastère de la *Sainte Trinité*, parfois maintenant appelé *Trinité-Saint-Serge*, situé aux environs de Moscou à Serguev-Possad (anciennement Zagorsk) où Andreï Roublev vécut quelques années et où il y a peint l'icône ornant l'iconostase à la droite de la Porte Royale qui traditionnellement est l'espace réservé à l'icône du Christ. Elle remplace dans ce monastère la représentation du Christ principalement parce que ce monastère a été érigé pour la glorification de la Trinité par son fondateur qui dévoua sa vie à ce mystère et qui marqua l'esprit religieux du XIV^e et du XV^e siècle russe. Pierre Kovalevsky, *St-Serge et la spiritualité russe*, Paris, Seuil, 1958, 189 p.

⁷⁸ Quenot, p. 87. Lors du concile de Trente (1545-1563) qui fut convoqué par les autorités ecclésiastiques pour faire face à la réforme protestante, l'un des points fortement discutés fut la définition fixe du mystère de la Trinité, c'est-à-dire du Père, du Fils et du Saint Esprit participant d'une

l'historique et les significations de la *Sainte Trinité* de Roublev, avant que nous entreprenions l'analyse plus factuelle de l'icône dans l'église Saint-Louis-de-France. Ceci nous permettra de mieux comprendre comment cette icône, intégrée visuellement au rituel eucharistique par son emplacement, transmet les fondements de l'œuvre originale de Roublev par le biais d'un discours sur le mystère de la Trinité, celui de l'Incarnation, et celui de l'Eucharistie.

2.3.1 L'icône d'Andreï Roublev : historique et symbolique

L'icône de la *Sainte Trinité* fut peinte vers 1422, dans les dernières années de la vie d'Andreï Roublev. Elle est souvent présentée comme étant l'accomplissement de la maturité technique et de la sensibilité de l'iconographe⁷⁹. Sa popularité instantanée chez les fidèles orthodoxes russes prit de l'ampleur dans toute la chrétienté, surtout après sa restauration en 1904, qui la dépouilla de la *riza*⁸⁰ [fig. 15], ornement métallique ne laissant paraître que les visages et les mains, la nettoya et retira les couches de peintures et de vernis qui avaient été rajoutées au fil des années. Aujourd'hui, l'icône est largement utilisée pour ses qualités purement décoratives afin d'illustrer signets, jaquettes de livre et cartes de vœux. Au Québec, par exemple, l'émission *Second Regard*, dans les années 1970, avait comme décor une reproduction de cette icône. Cette popularité n'est pas sans lien avec l'ouverture du Vatican à l'héritage orthodoxe tel que souhaité lors du concile Vatican II.

même nature. Le concile décréta que l'œuvre de Roublev représentait parfaitement toutes les nuances de ce mystère complexe.

⁷⁹ Nicolai Greschny, *L'icône de la Trinité d'Andreï Roublev*, Burtin, Ed. Lion de Juda, 1986, p. 2.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 76-80. Les dévots participent à l'enrichissement de la *riza* par leurs dons, incluant l'ajout de pierres précieuses, d'or ou d'autres métaux. La *riza*, cet espèce de cadre sur l'icône, est un équivalent aux précieux écrins qui ne laissent voir qu'en partie les reliques d'un saint.

Le tableau de la *Sainte Trinité* d'Andreï Roublev représente le passage de la Genèse [18, 1-10]⁸¹ dans lequel Abraham reçoit la visite de trois personnages qui se révèlent être des anges de Dieu. Il leur offre l'hospitalité et apprend d'eux que sa femme Sara aura un enfant dans l'année suivante malgré son âge avancé. Cette scène de la Genèse est traditionnellement représentée dans l'iconographie orthodoxe de manière à montrer à la fois les trois anges, Abraham, Sara et, dans la plupart des cas, un serviteur égorgeant l'agneau du sacrifice⁸². On y retrouve aussi, conventionnellement⁸³, l'arbre de Mambré, un bâtiment, une montagne, une table sur laquelle sont posés du pain, des vases et une coupe centrale contenant une tête d'agneau. L'innovation d'Andreï Roublev est de s'être concentré uniquement sur le mystère de la Trinité, en évacuant les autres personnages pour ne garder que les trois anges, car la présence d'Abraham et de sa femme, notamment, donnait l'occasion d'interpréter le mystère simplement comme un épisode de l'histoire biblique.

Or le but recherché ici est bien de faire ressortir le caractère mystique de l'épisode où les trois anges, *hypostases* de Dieu, occupent toute la surface de l'icône. De simples éléments décoratifs récupérés du texte, l'arbre, la montagne, la maison, *etc.*, acquièrent une valeur symbolique permettant diverses interprétations populaires ou savantes, qui peuvent donc diverger, mais qui s'accordent toutes sur ce qui constitue la clé de la compréhension de l'œuvre : la coupe, seul élément sur la table habituellement chargée.

⁸¹ « Le Seigneur apparut à Abraham au chêne de Mambré [...] Ayant levé les yeux, voilà qu'il vit trois hommes qui se tenaient debout près de lui. À leur vue, il courut et se prosterna à terre. Il dit : Mon Seigneur, je t'en prie, veuille ne pas passer près de ton serviteur sans t'arrêter. [...] Puis Abraham courut au troupeau et prit un veau tendre et bon; il le donna au serviteur qui se hâta de le préparer. [...] L'hôte reprit : je reviendrai chez toi l'an prochain; alors ta femme Sara aura un fils. Sara écoutait, à l'entrée de la tente, qui se trouvait derrière lui. »

⁸² Greschny, p. 32-33.

⁸³ Les recommandations officielles du milieu ecclésiastique orthodoxe nous permettent de remarquer une constance dans le traitement des sujets de l'icône à travers les siècles. Bien que l'iconographe puisse se permettre certaines libertés, il doit suivre ces directives afin de conserver intact les messages théologiques à être transmis par l'icône, toujours selon les autorités religieuses.

Puisque Roublev n'a pas inscrit dans les auréoles les indications qui permettraient d'affirmer avec certitude le nom de chacun des personnages, alors que l'usage en iconographie le recommande, l'un des points les plus mitigés de cette oeuvre concerne l'identification de chacun des personnages qui se ressemblent comme trois frères et qui se différencient pourtant par la couleur de leurs vêtements, par la position de leurs mains, par la portée de leur regard et par leur disposition par rapport aux éléments que l'on retrouve à l'arrière-plan.

Nicolaï Greschny offre trois solutions pour expliquer l'anonymat des trois personnages. La première, d'ordre pratique suppose qu'il n'était pas d'usage, à l'époque où il a peint cette icône, d'inscrire le nom des personnages qu'il représentait à côté de ceux-ci. La seconde, quant à elle, fait appel à la pudeur ou à la crainte du peintre qui aurait refusé de nommer l'innommable et donc de peindre l'invisible, c'est-à-dire de résoudre le mystère de la Trinité. La troisième solution soutient qu'il s'agirait d'une stratégie du peintre afin de garder l'attention du spectateur sur le fait que les trois personnages n'en forment qu'un seul⁸⁴.

L'explication la plus répandue, cependant, est celle de Paul Evdokimov, qui affirme que dans l'icône, Dieu le Père occuperait le centre de l'image et serait flanqué, à sa droite, par le Fils et, à sa gauche, par le Saint Esprit. La justification de l'auteur tient au fait que le Christ occuperait la place la plus proche du bâtiment, qui symboliserait l'Église, soit, le « corps du Christ ». Dieu le Père quant à lui serait mis en relation avec l'arbre derrière lui qui représente le véritable axe du monde, et enfin, l'Esprit Saint situé près de la montagne est associé au lieu qui communique avec les Cieux. Evdokimov étaye aussi son analyse sur le fait que le personnage de droite, le Saint Esprit, dynamisant les relations entre les chrétiens et Dieu, est penché vers le centre de l'œuvre, position accentuée par la forme de la montagne, comme s'il devenait l'initiateur d'un mouvement circulaire vers les autres personnages⁸⁵.

⁸⁴ Greschny, p. 62.

⁸⁵ Paul Evdokimov, *L'art de l'icône*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972, p. 210-211.

Nicolai Greschny, d'accord avec l'explication de Evdokimov concernant le personnage de Dieu, affirme cependant que le Christ se retrouverait plutôt à la gauche du Père et le Saint Esprit à sa droite. Son principal argument tient à ce que le personnage de droite regarde dans la coupe, comme s'il s'y mirait et voyait sur le visage de l'agneau le présage de sa propre destinée⁸⁶.

Dans *Icône et saintes images*⁸⁷, Philippe Sers affirme, quant à lui, que l'absence d'Abraham et de Sara fait du regardant l'hôte de la Trinité. Selon lui, le chrétien est ainsi appelé à questionner sa façon de recevoir Dieu. Selon son analyse, le Christ est au centre, portant l'étole du prêtre et bénissant la coupe. De même que l'on retrouve dans la coupe la tête de l'agneau, il se retrouverait lui-même dans une coupe qui serait dessinée de part et d'autre de la table par les jambes des deux personnages qui l'entourent. Il fait du personnage de droite la même analyse qu'en fait Paul Evdokimov, mais garde de l'analyse du personnage de gauche une lecture différente, car, pour lui, le bâtiment n'est plus le « corps du Christ », mais bien la « Maison de Dieu ». C'est pourquoi, selon lui, les deux autres personnages s'inclinent devant lui, car il est le Père.

Une telle diversité d'analyses et d'opinions montre combien est important le rôle d'encadrement du prêtre lorsqu'une icône est intégrée dans une église, particulièrement celle de la *Sainte Trinité* d'Andreï Roublev. Dans ce sens, non seulement le curé Alain Mongeau se permet-il d'encourager ses fidèles à s'initier aux multiples significations de l'icône, d'en connaître donc l'histoire et les fondements théologiques, mais aussi utilise-t-il l'icône pour créer une interaction entre les fidèles et la liturgie de l'eucharistie.

⁸⁶ L'auteur argumente même, photographie à l'appui, que ce que nous croyons être une tête d'agneau est en fait une Sainte Face reflétant le visage de l'ange, mais sous la forme de son visage humain en souffrance. L'auteur appuie son interprétation sur des connaissances personnelles transmises par sa famille, dont quelques membres étaient des iconographes. Ces informations reçues de génération en génération dateraient d'avant le schisme qui a divisé l'église orthodoxe russe au XVII^e siècle, entre les défenseurs de la tradition et ceux, plus soumis à l'autorité des tsars, qui ont été influencés par l'art occidental. Greschny, p. 61-77 et p. 103-113.

⁸⁷ Philippe Sers, *Icône et saintes images*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 210.

2.3.2 Analyse et fonction

Étant donné le nombre décroissant des fidèles pratiquants, un autel est préparé dans l'église Saint-Louis-de-France devant la chapelle où se trouve l'icône de la *Sainte Trinité* afin de célébrer les messes de semaine [fig. 8 et 13]. Cela permet au curé de rapprocher le peu de gens présents dans un espace plus restreint et de constituer un groupe. C'est au fond de cette chapelle, sur un mur de couleur ocre et recouvert d'une structure en forme d'entrelacs, qu'est accrochée et mise en valeur l'icône. On retrouve au-dessous de l'icône un prie-dieu qui semble être le résidu d'une cloison qui aurait anciennement séparé le chœur de la nef, et sur lequel est posé le livret fournissant des explications sur l'icône.

Au moment culminant de l'eucharistie, les espèces sont élevées afin que, lorsque se produit le mystère de la transsubstantiation, elles se retrouvent vis-à-vis de l'icône pour les fidèles qui assistent à la messe. Cette juxtaposition de l'*image* et du rituel permet ainsi aux fidèles de véritablement *imaginer* la consistance du rituel auquel ils participent.

Bien que l'iconographe se soit inspirée de l'icône de la *Sainte Trinité* de Roublev pour produire l'icône que l'on retrouve à Saint-Louis-de-France, certaines modifications qu'elle a apportées à son sujet valent la peine d'être analysées afin de comprendre comment l'œuvre sert vraiment de rappel, par analogie, de la liturgie et de l'eucharistie pour les paroissiens de l'église Saint-Louis-de-France. Si le canevas de base est de forme rectangulaire, la composition de l'icône quant à elle a été modifiée afin de donner à la partie supérieure de l'icône une finition hémisphérique. Ceci accentue l'effet de circularité remarquable dans la disposition des trois personnages et centre davantage l'attention sur la coupe. La forme de l'œuvre rappelle à la fois la forme de la voûte de la chapelle dans laquelle elle est exposée et la forme des fenêtres de l'église, créant ainsi un effet d'ouverture en tant que fenêtre donnant sur l'au-delà.

De plus, les teintes sombres utilisées font converger les regards sur les auréoles, la coupe dorée et l'agneau, seul élément peint en blanc, qui se trouve dans celle-ci. Contrairement à la tête de l'agneau déposée dans le calice que l'on retrouve dans l'icône de

Roublev, l'agneau immaculé, endormi, replié sur lui-même de l'œuvre de la moniale, fait ainsi référence à la rondeur blanche et douce de l'hostie consacrée. Les auréoles des personnages qui sont d'une blancheur éclatante, font penser à des hosties brisées, ou encore, à la vision que l'on peut avoir lors de l'élévation de l'hostie dont les doigts du prêtre cachent certaines parties.

Concrètement, cette œuvre, par sa forme et par la présence de l'« agneau hostie », devient une représentation picturale de l'acte de la consécration des espèces tel que vécu par les fidèles dans cette église lors de l'eucharistie. Pendant la cérémonie religieuse, les paroles prononcées par le célébrant viennent littéralement recréer le moment de la dernière Cène et rappellent l'importance de cet acte. Le sacrement de l'eucharistie, l'un des plus difficiles à concevoir, fait même dire à Thomas d'Aquin que « [d]ans ce changement (du pain au corps du Christ), il y a plus de choses difficiles à comprendre que dans la création elle-même »⁸⁸.

Alain Mongeau est préoccupé par les difficultés de faire comprendre ce mystère et ses implications vis-à-vis des fidèles. Et c'est peut être là qu'intervient l'icône. Car si la principale difficulté à faire comprendre l'eucharistie tient dans l'étrangeté de concevoir qu'un bout de pain puisse accueillir le corps du Christ et, le devenir, la principale caractéristique de l'icône réside justement dans la relative facilité qu'elle a de faire comprendre qu'elle est investie par le sacré. Comme l'icône présente une grande stylisation de la forme de manière à évoquer une fenêtre vers l'au-delà, elle rejoint une des stratégies de l'eucharistie qui affirme que l'hostie, de même, mais réduite à une plus extrême abstraction de la forme, est également un moyen de transférer une part de divin à l'homme.

Gage de l'Alliance avec Dieu, l'eucharistie traverse les siècles sans connaître de changements, du moins symboliques, et cela malgré les nombreuses perturbations connues par l'Église depuis sa création. L'intemporalité de l'eucharistie rejoint ainsi celle de l'icône, qui également, malgré certaines écoles, est restée inchangée parce qu'elle respecte depuis les origines les mêmes canons. Cette dimension intemporelle est aussi accentuée par son aspect

⁸⁸ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, IIIa p.,q.75, art.8, sol.3, tiré de : V. Héris, *Le Christ. Encyclopédie populaire des connaissances christologiques*, Paris, Bloud et Gay, 1947, p. 614.

dit « précieux et antique », tel que rapporté par certains fidèles de l'église Saint-Louis-de-France, qui en fait presque un trésor, un héritage inaliénable. Par son caractère ancien, on peut penser que l'icône affirme la longue tradition de l'eucharistie pour le fidèle, tradition continuant à être vécue à travers les siècles comme aux temps apostoliques. Il est naturellement important pour l'Église de conserver le caractère sacré de ses rituels et les connotations de l'icône jouent favorablement en ce sens pour ceux qui en comprennent les codes.

Nous pouvons donc affirmer que l'initiative du prêtre Alain Mongeau, alors qu'il intègre des icônes dans son église, consiste à accorder de l'importance non seulement à l'emplacement des icônes, mais aussi à l'enseignement et à leur ritualisation, contribuant ainsi à préserver le caractère sacré de la liturgique.

2.4 Conclusion

Ainsi, la manière dont sont intégrées les icônes dans l'église Saint-Louis-de-France permet finalement une ouverture œcuménique en marquant une filiation avec la communauté chrétienne orthodoxe par le partage d'une sensibilité au même mystère fondateur soulignant aussi la « vérité » et la permanence de ce rite. Nous avons pu remarquer qu'il y avait un réel effort pour garder fonctionnel le message théologique de l'icône grâce à l'attention portée à son emplacement et au discours dont Alain Mongeau l'accompagne⁸⁹.

La connaissance d'Alain Mongeau de l'art des icônes contribue à valoriser son caractère didactique et à encourager une dévotion qui serait en concordance avec le mouvement œcuménique qui caractérise le rapport au monde du catholicisme depuis le Concile Vatican II. Si, chez les orthodoxes, les icônes, surtout celles du Christ et de la Vierge sur l'iconostase près des Portes royales, sont nécessaires à la pratique du rituel, les icônes dans les églises catholiques qui n'ont pas ce support pratique ont besoin d'être ritualisées pour être efficaces.

⁸⁹ Notons toutefois que l'intérêt portée par Alain Mongeau aux icônes est personnelle et qu'il devra lui-même en assurer la transmission s'il veut que l'utilisation qu'il fait de cet art se perpétue dans l'église Saint-Louis-de-France.

Alain Mongeau devient auprès de certains fidèles le guide et l'enseignant qui permettra de donner son sens particulier aux icônes qu'il expose. Tout dépendra donc de la cohérence du discours, de la qualité de l'intégration et de la ritualisation des icônes. Comme dit Alain Mongeau : « Il y a beaucoup de gens qui voient la religion comme une espèce d'autoritarisme et il y a plein de gens qui s'émerveillent tout à coup de voir que les choses ont du sens. Tout le langage est à redécouvrir »⁹⁰.

Par contre, il est conscient qu'il est difficile de croire en Dieu et d'affermir sa foi, tout comme l'icône peut-être parfois difficile d'approche :

[cette dernière] transcende les époques et transcende même les cultures. L'expérience religieuse qui a visité les icônes est exactement la même, aujourd'hui, deux mille ans plus tard. Celui qui y est invité se retrouve les deux pieds dans l'expérience contemporaine, en communion avec l'iconographe, dans l'émerveillement de la même expérience, du même message. C'est ça qui est fantastique : on rentre dans le livre de l'histoire, l'histoire n'est pas finie. On est dedans, on est là.⁹¹

Alain Mongeau voit donc, dans la popularité grandissante de l'icône, le signe de l'émergence d'une nouvelle sensibilité religieuse de la part des catholiques, qui désirent mieux connaître, leur propre religion, mais aussi, de prendre le temps de contempler les mystères chrétiens.

⁹⁰ Extrait d'entrevue avec Alain Mongeau.

⁹¹ *Ibid.*

CHAPITRE III

L'ICÔNE DE DAMIEN DE MOLOKAÏ : APPROPRIATION ET RÉCEPTION

La paroisse Saint-Pierre-Apôtre, située dans le quartier Centre-Est de Montréal, au sud du Village gai, est non seulement l'une des plus anciennes paroisses de Montréal, mais son église, encore aujourd'hui, est l'une des plus fréquentées et des plus actives auprès de sa communauté. En effet, et en dépit des tensions existantes entre les catholiques homosexuels et le Vatican qui rejette officiellement l'homosexualité, le comité paroissial de l'église Saint-Pierre-Apôtre, par la création de la chapelle de l'Espoir, tout spécialement aménagée à la mémoire des victimes du sida, montre une ouverture hors du commun aux diverses préoccupations des membres de sa communauté.

C'est dans cette chapelle [fig. 16 et 17] que l'on retrouve l'un des plus singuliers objets de toute l'église. Il s'agit d'une chromolithographie sur bois s'approchant des icônes orthodoxes par son traitement⁹² et qui montre un homme en buste, auréolé, portant la soutane, un mantelet, un large chapeau noir et une paire de lunettes [fig. 4]. Il est représenté avec une guirlande de fleurs roses hawaïennes autour du cou et un parchemin déroulé dans la main gauche, sur lequel est traduit, en français, un verset de l'Évangile de Saint Jean⁹³. Des inscriptions en grec de part et d'autre du personnage l'identifient comme étant « Ο ΑΠ - ΔΑΜΙΑΝ Ο ΛΕΠΙΟΣ », c'est-à-dire : l'apôtre Damien le lépreux. Pourtant, c'est

⁹² L'œuvre de Robert Lenz est présentée sur le site de *Trinity Stores. Icons and Art, Religious Gifts, Catholic & Christian Product* [En ligne. <<http://www.trinitystores.com>>], en tant qu'icône. Cependant nous disons « s'approchant des icônes par son traitement » puisque, comme nous allons le constater en « 3.2 L'icône de Damien : une double appropriation », certaines libertés ont été prises lors de sa conception par rapport aux canons et normes de la tradition orthodoxe.

⁹³ « Il n'est pas plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis », Jean 15, 13.

en tant que « Bienheureux Damien de Molokaï ss.cc. / Patron mondial des exclus et des sidéens » que les visiteurs de la chapelle, par une légende qui apparaît au bas de l'icône, peuvent reconnaître le personnage.

Nous avons vu, dans le précédent chapitre, comment le prêtre Alain Mongeau avait réussi à intégrer harmonieusement des icônes dans l'église Saint-Louis-de-France, et ce, grâce à l'attention portée à leur ritualisation. Il est évident que ce travail d'intégration était facilité, du moins en ce qui concerne les icônes du *Pantocrator* et de la *Trinité*, par la longue tradition qui se rattachait à elles. Nous verrons, dans le cas de l'icône de Damien de Molokaï, ce qu'il en est de l'intégration d'une icône lorsque celle-ci n'a ni le prestige de la tradition, ni la reconnaissance inconditionnelle de l'Église.

Nous insisterons, dans un premier temps, sur ce qui, dans l'histoire et le caractère du Père Damien, aura permis, depuis son départ pour une île du bout du monde, de connaître un rayonnement international, au point d'avoir son icône exposée dans une chapelle à Montréal. Nous analyserons, dans un deuxième temps, les spécificités de cette icône, dont la schématisation répond aux caractéristiques de l'art orthodoxe, en examinant les deux niveaux d'appropriation dont elle a été l'objet, d'abord par son auteur, le Père franciscain Robert Lenz, ensuite par sa donatrice, la Sœur Lise Chartrand de la congrégation des Sacré-Cœurs de Jésus et de Marie. Nous commenterons, dans un troisième temps, l'accueil réservé à l'icône par le conseil paroissial de Saint-Pierre-Apôtre, les différentes tentatives qui ont été faites pour l'intégrer dans leur nouvelle chapelle de l'Espoir et, enfin, la manière dont cette icône résolument nouvelle est perçue par les fidèles.

Or, comme plusieurs paroissiens interrogés au sujet de l'icône de Damien ne connaissaient pas l'histoire du Père Damien et que certains, même, n'avaient jamais porté attention à l'icône, mais que tous étaient désireux d'en connaître davantage, au point de nous inviter à déjeuner avec eux (déjeuner que nous avons par la suite transformé en table ronde), nous avons constaté que, dans certains cas, la qualité de la réception d'une icône de la part des fidèles pouvait largement dépendre de la reconnaissance de l'histoire de ce que l'icône

représente. Voilà pourquoi il nous a paru bon, avant d'entreprendre l'analyse de l'icône, de présenter l'histoire du Père Damien.

3.1 Le Père Damien, de Molokaï à Montréal

3.1.1 L'île des exclus

Avant l'arrivée du Père Damien en 1873 sur l'île de Molokaï, il y avait déjà à Hawaï un hôpital pour les lépreux. À cette époque, on ne sait pas encore soigner la lèpre, ni comment elle se propage. On sait cependant qu'elle est très contagieuse et un règlement permet d'envoyer les lépreux condamnés à Molokaï. La majorité de la superficie de cette île est réservée aux gens « sains » qui ont accès à un port et à des commodités de base comme le magasin général. Les lépreux, isolés dans une autre partie de l'île par une montagne, sont pratiquement laissés à eux-mêmes par le gouvernement. Sporadiquement, des fournitures et des vivres leurs sont acheminés. Ils sont ainsi reclus, exclus administrativement et abandonnés là en attendant que la lèpre achève son travail.

Des communautés protestantes, calvinistes et catholiques visitent parfois les lépreux afin de leur apporter le soutien de la religion, mais personne, avant l'arrivée de Damien sur l'île, ne se préoccupe des conditions de vie des malades, l'importance étant accordée avant tout à la conversion des âmes des mourants. Damien fait alors figure de pionnier en s'installant réellement à Molokaï et plus précisément à Kalawao, dans la partie réservée aux lépreux. Il y construit des maisons, un orphelinat et une église. Il y organise également des activités à l'intention des enfants et il donne une vie communautaire à cette léproserie qui était auparavant sans organisation. N'eut été la détermination, l'entêtement, les habiletés manuelles du Père Damien et surtout son profond humanisme qui, on le verra, l'auront parfois poussé à outrepasser certaines règles élémentaires de la hiérarchie ecclésiastique et même politique, il est bien probable que personne aujourd'hui n'aurait entendu parler de Molokaï et de ses lépreux. Les quelques traits de caractère du Père Damien que nous venons d'évoquer ici sont essentiels à la compréhension de l'engouement pour sa mission et explique l'importance de sa popularité dans plusieurs pays.

3.1.2 Le Père Damien

Selon Gavan Daws, l'auteur de *Nous autres lépreux*, Joseph De Veuster, qui prendra plus tard le nom de Père Damien, est né en Belgique le 3 janvier 1840, dans une famille modeste et très pieuse⁹⁴. Très tôt, son père le destine aux travaux de la ferme, mais à dix-huit ans, Damien décide de consacrer sa vie à Dieu et va rejoindre son frère aîné au sein de la congrégation des Sacré-Cœurs de Jésus et de Marie⁹⁵.

Toujours d'après Daws, le Père Damien se sent rapidement appelé à la vie de missionnaire, mais sa formation n'étant pas achevée, c'est sa force et ses qualités manuelles qui sont surtout mises au service de la communauté afin d'entretenir les bâtiments et les jardins. Ainsi, lorsqu'en 1863 on annonce qu'il faudra envoyer une délégation à Hawaï, c'est le frère de Damien qui est d'abord pressenti. Mais ce dernier, ayant contracté le typhus lors de visites dans des hôpitaux, n'en aura pas la force. Souhaitant prendre la place de son frère, mais n'ayant pas le consentement de ses supérieurs immédiats, Damien, faisant fi de la hiérarchie, demande et obtient de l'Archevêché de Paris l'autorisation de se rendre à Hawaï et d'Hawaï de s'installer définitivement à Molokai⁹⁶.

⁹⁴ Gavan Daws, *Nous autres lépreux*, trad. de l'anglais par Monique et Pierre Stein, Paris, Nouvelle Cité, [1974] 1984, p. 23-31. Professeur et spécialiste de l'Océanie à l'Université de Canderra (Australie) au moment de la rédaction de cette biographie, l'auteur dit avoir voulu présenter le récit de la vie du Père Damien rigoureusement, basé sur des faits historiques et sans le ton hagiographique qui caractérise souvent les ouvrages portant sur des personnages religieux importants.

⁹⁵ La congrégation des Sacrés-Cœurs de Jésus et de Marie a été fondée par Pierre Coudrin, pendant la Révolution française. La première vocation de cette congrégation est l'adoration au Sacré-Cœur. Après la révolution, ses membres se sont aussi donnés pour mission l'évangélisation et l'aide aux plus démunis, tant sur le plan local qu'international. *Ibid.*, p. 23-31.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 32-38.

Les biographes de Damien⁹⁷ soulignent sa volonté de donner plus qu'un semblant de vie normale à ces gens atteints d'une maladie incurable. Il a ainsi agrandi l'hôpital, permis à des médecins de venir sur place étudier la maladie, s'est tenu au courant des nouveautés médicales pouvant la soulager et a pu installer des bains thérapeutiques d'après un traitement d'origine chinoise⁹⁸.

Toutes les améliorations du Père Damien furent remarquées, mais elles ne faisaient pas l'unanimité auprès des autorités politiques et ecclésiastiques. Damien est décrit comme un homme d'action et indépendant. S'il jugeait qu'il était nécessaire de procéder sans l'accord des autorités afin d'accélérer les choses, il agissait. Il exigeait une contribution financière active du gouvernement d'Hawaï ainsi que des envois de missionnaires par les autorités ecclésiastiques. Cependant, les diverses instances étaient réticentes à exaucer ses demandes. Les dons monétaires étaient difficilement justifiables puisque finalement, les bénéficiaires étaient malades de la lèpre, maladie encore perçue, malgré les avancements de la science, comme la maladie des parias, et que les dons envoyés allaient servir une mission catholique, alors qu'Hawaï est une colonie protestante.

La lèpre, à cette époque, est une maladie méconnue et est perçue comme étant la tare des pécheurs et des « hommes de couleurs ». Ce n'est qu'entre 1880 et 1890 que le virus du *bacillus leprae* est découvert, époque durant laquelle la mission du Père Damien commence à être connue autant en Amérique qu'en Europe⁹⁹. Il est alors confirmé que c'est par contagion que se transmet la lèpre. Après quatorze années de travail auprès des lépreux et de contacts

⁹⁷ Les divers documents que nous avons consultés comprennent, outre l'ouvrage de Gavan Daws, des prospectus disponibles près de la chapelle de l'Espoir et autres biographies : *Comme un arbre au bord des eaux. Le Père Damien de Molokai, l'apôtre des lépreux*, Paris, Cerf, 1994, 90 p.; *Un étrange bonheur. Lettres du père Damien 1885-1889*, Paris, Cerf, 1988, 133 p. Nous avons également visionné le film de Paul Cox, *Molokai. The Story of Father Damien* (1998), dans lequel le Père Damien est dépeint comme un homme frustré par les injustices et qui réagit avec courage aux épreuves qui l'empêchent d'accomplir sa mission. Paul Cox, *Molokai. The Story of Father Damien*, Film, coul., 112 min, USA, Vision Video, 1998.

⁹⁸ Daws, chapitre III : « L'athlète de Dieu » et p. 174-175.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 11-15.

directs avec le virus, le père Damien reconnaît officiellement en être atteint au début de l'année 1885¹⁰⁰.

3.1.3 Vers la béatification

Quatre ans s'écoulaient avant qu'il ne meure de la maladie. Pendant les dernières années de sa vie (de 1884 à 1889), son frère et un ami, Clifford Edward¹⁰¹, publient des lettres de Damien dans des journaux américains et anglais, et dans des revues catholiques. Très rapidement, le récit de Damien est connu tant en Amérique qu'en Europe. À l'annonce de sa maladie, un mouvement de sympathie populaire contribue à ce que différentes levées de fonds soient acheminées à Molokaï, et certaines personnes s'engagent alors, et malgré la menace que représente la lèpre, à venir assister l'œuvre de Damien. Périodiquement, des nouvelles à propos de l'état de santé de Damien sont publiées dans différents journaux, dont le *Times* à New York et à Londres¹⁰², et dans lesquels il est présenté à la population comme un fidèle chrétien suivant l'exemple du Christ, dévoué et combattant l'adversité afin de venir en aide à ces individus malades de la lèpre.

Seulement deux ans après sa mort en 1889, on érige une statue à son effigie à Honolulu. Depuis, la ferveur pour le Père Damien n'a cessé d'aller en augmentant. En 1964, *La Fondation Damien* est créée pour œuvrer dans les pays touchés par la lèpre et la tuberculose¹⁰³. Trois ans plus tard, une « délégation œcuménique » recueille trente-trois mille signatures à travers le monde, plus particulièrement dans les foyers de la lèpre, afin d'obtenir la béatification du Père Damien. De ce nombre, neuf mille seulement sont celles de catholiques romains, le reste des signatures proviennent de gens de diverses confessions.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 133-140.

¹⁰¹ Clifford Edward est aussi l'auteur de dessins et de photographies du Père Damien.

¹⁰² *Ibid.*, p. 156-166.

¹⁰³ Fondation Damien asbl. *La Fondation Damien. Bienvenue à la Fondation Damien*. En ligne. <<http://www.fondationdamien.be/home.cfm>>. Consulté le 13 juillet 2006.

Cent ans après sa mort en 1988, une première icône du Père Damien est réalisée par le Père Robert Lenz qui le représente auréolé, sept ans avant que les instances religieuses ne le consacrent bienheureux [fig. 18]. Selon *Directoire sur la piété populaire et la liturgie, principes et orientations*, la piété populaire est tout à fait acceptable et même encouragée puisqu'elle stimule la vitalité de la foi grâce à des personnages historiques rejoignant intimement les dévots¹⁰⁴.

En vertu de quoi, le 4 juin 1995, le Pape Jean-Paul II, lors de la cérémonie de la béatification du Père Damien, déclare :

Bienheureux Damien, par ta vie et par ton œuvre missionnaire, tu manifestas la tendresse et la miséricorde du Christ pour tout homme, lui dévoilant la beauté de son être intérieur, qu'aucune maladie qu'aucune difformité ni que nulle faiblesse ne peuvent totalement défigurer. Intercède auprès du Christ, médecin des corps et des âmes pour nos frères et sœurs malades afin que, dans les angoisses et les douleurs, ils ne se sentent pas abandonnés, mais plutôt unis au Seigneur ressuscité et à son Église.¹⁰⁵

Enfin, en 1998, Paul Cox réalise le film *Molokai : The Story of Father Damien*¹⁰⁶ grâce auquel l'histoire du Père Damien sera connue à travers le monde. Dans le même mouvement, Sœur Lise Chartrand de la congrégation des Sacré-Cœurs de Jésus et de Marie se procure à Stowe, lors du premier de six pèlerinages qu'elle a organisés en l'honneur du Père Damien et de son successeur Joseph Dutton, une reproduction de l'icône de Damien et en fait don à l'église Saint-Pierre-Apôtre pour la chapelle de l'Espoir, dédiée à la mémoire des victimes du sida.

¹⁰⁴ Congrégation pour le culte divin et la discipline des sacrements, *Directoire sur la piété populaire et la liturgie. Principes et orientation*, trad. du latin par la Congrégation, Paris, Pierre Téqui, 2002, p. 62-67.

¹⁰⁵ *Association Damien de Molokai*. En ligne. <www.damiendemolokai.com/prieres.htm>. Consulté le 3 juin 2005, aussi dans le document « Un exclus... parmi des exclus. Bienheureux Damien de Molokai... 1840-1889, Patron mondial des exclus et des sidéens » procuré à la chapelle de l'Espoir en 2003.

¹⁰⁶ Paul Cox, *Molokai. The Story of Father Damien*, Film, coul., 112 min, USA, Vision Video, 1998.

Le Père Damien, a dit le Cardinal Godfried Danneels, Archevêque de Malines, Bruxelles: « montre par ses faits et gestes que Dieu ne rejette personne : les lépreux d'aujourd'hui, les exclus, les gens qui vivent en marge de la société et qu'on montre du doigt. Damien n'est pas seulement un modèle à contempler. Il est un appel à marcher à sa suite. Il est un défi »¹⁰⁷. Défi non seulement de la maladie, mais également de la hiérarchie. Et c'est par elle, selon les récits qui conservent et modèlent le souvenir de l'œuvre et du caractère du Père Damien, qu'il a attiré sur lui l'attention du monde scientifique, des missions humanitaires et le regard du monde entier. Même après sa mort, ce défi s'est perpétué grâce à la ferveur de ceux qui voyaient en lui non seulement un modèle, mais un saint, et ce malgré le fait que le Vatican ne l'avait pas encore reconnu comme tel. Plus significatif encore est la présence et l'appropriation faite de son icône et de son patronage dans une chapelle dédiée aux victimes du sida et par extension à tous les exclus et aux homosexuels qui trouvent enfin depuis 1996, dans une église, un lieu qui leur est, sinon consacré, du moins accordé implicitement.

3.2 L'icône de Damien : une double appropriation

3.2.1 Première appropriation : Robert Lenz, peintre de l'icône *Damien The Leper*

Né au Colorado en 1946, c'est d'abord en tant que moine orthodoxe que Robert Lenz débute sa vie religieuse et se rend dans un monastère du mont Athos pour y étudier l'art de l'icône selon les règles strictes et d'usage de l'Église orthodoxe. Plus tard, il change de confession, s'engage dans l'ordre des franciscains et œuvre auprès des gens démunis d'Amérique du Sud et du tiers-monde. Enfin, il peint et donne des formations sur l'art de l'icône au profit du groupe *Trinity Stores*. Imprégné de la culture et de l'art sud-américains, Robert Lenz, qui n'est plus sous l'autorité de l'Église orthodoxe, se permet d'utiliser les stratégies visuelles de l'art de l'icône pour en créer de nouvelles qui sont parfois résolument originales¹⁰⁸. On retrouve dans son œuvre des icônes représentant d'une manière étonnante

¹⁰⁷ Extrait du document « Un exclus... parmi des exclus. Bienheureux Damien de Molokaï... 1840-1889. Patron mondial des exclus et des sidéens ».

des sujets classiques, comme sa *Vierge Navaho* [fig. 19] et son *Christ Séraphique* [fig. 20]. Une grande partie de sa production représente des personnalités plus ou moins contemporaines, mais dont la très grande popularité les a élevées à un statut d'icône, un peu comme le *Marilyn Diptych* de Andy Warhol a contribué à faire de l'actrice une véritable icône du XX^e siècle. On retrouve ainsi, en plus de l'icône de Damien de Molokaï, des icônes peintes par Robert Lenz de Jeanne d'Arc [fig. 21], du Mahatma Gandhi [fig. 22] et même de Albert Einstein [fig. 23].

3.2.1.1 L'icône de Damien : Analyse des caractéristiques visuelles¹⁰⁹

Le spectateur qui se retrouve devant une œuvre religieuse est généralement en mesure de reconnaître les personnages représentés par ses attributs. On a déjà vu que, dans le cas de l'icône de Damien, les éléments permettant de l'identifier sont le chapeau de missionnaire, les lunettes, l'exotique collier de fleurs hawaïennes, mais surtout une présence forte, monumentale, qui se détache de manière contrastée du fond uniforme de l'arrière-plan. Bien que l'emploi d'un fond doré pour évoquer la lumière et l'immatérialité des personnages sacrés soit plus courante dans l'iconographie orthodoxe, c'est devant un fond vert ocre uni que le Père Lenz a choisi de présenter son sujet [fig. 18]. L'uniformité du fond permet une absence de temporalité et de réalité historique du personnage, ce qui permet d'abord d'estomper les effets de la maladie et ensuite d'insister sur la présence spirituelle du bienheureux Père Damien. En outre, le vert ocre, « couleur du règne végétal, du printemps et

¹⁰⁸ *Trinity Stores. Icons and Art, Religious Gifts, Catholic & Christian Product. 2000-2006. Our Artists Br. R. Lenz, ofm.* En ligne. <<http://www.trinitystores.com/main.php4?artist=1>>. Consulté le 16 juin 2005.

¹⁰⁹ Dans la majorité des ouvrages sur l'art byzantin et sur la théologie de l'icône, on retrouve les mêmes arguments et même remarques à propos des particularités visuelles de l'icône et de leurs significations. Les auteurs s'accordent sur les origines et les fondements de cet art, peu importe leur allégeance. Voir par exemple : André Grabar, *Byzance. L'art byzantin du Moyen Âge (du VIII^e au XV^e siècle)*, Paris, A. Michel, 1963; Egon Sendler, *L'icône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981; Paul Edvokimov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992; Léonide Ouspensky, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Cerf, 1980. Pour l'analyse de l'icône de Damien, nous ferons référence à l'ouvrage simple et précis de Michel Quenot, *L'icône. Fenêtre sur l'absolu*, Paris, Fides, 1987. Michel Quenot, linguiste et théologien suisse, est l'auteur de plusieurs ouvrages et articles qui ont contribué à faire connaître l'icône, son histoire et sa théologie, en Europe et en Amérique.

donc du renouveau », et « symbole de régénération spirituelle »¹¹⁰, justifie la présence de la guirlande de fleurs roses autour du cou du Père Damien et est en parfait accord avec le texte employé par Robert Lenz dans le parchemin : « *Our Lord, Permit Us Now and Then to Pick a Beautiful Rose Among Sharp Thorns* »¹¹¹.

Le Père Damien, d'ailleurs, est présenté sans ses plaies, ce qui permet d'oublier les photographies qui le représentent le visage et les mains ravagés par la lèpre [fig. 24]. L'icône le montre serein, ses yeux posés sur le regardant et sa main droite est placée en signe de bénédiction. La position frontale accentue cette dimension, tout en étant un signe de communication directement orienté vers le spectateur¹¹². L'expression figée et les traits schématisés utilisés pour représenter le Père Damien soulignent le caractère hiératique et les qualités d'ascète du personnage, pouvant parfois être interprétés comme de la sévérité. La soutane et le mantelet sont semblables à une masse noire dont les plis droits et simples affirment la bidimensionnalité du support, enlevant tout effet de naturalisme, mais conservant l'impression de vigueur qui caractérisait le Père Damien de son vivant. Enfin, il y a aussi une volonté d'utiliser les inscriptions grecques de part et d'autre du personnage pour affirmer le caractère traditionnel et pour donner une impression de sacralité à cette icône¹¹³.

Ni l'icône du Père Damien, ni même la majorité des œuvres du Père Lenz, ne pourraient être reconnues par l'Église orthodoxe. Ce sont des peintures produites hors du cadre officiel de l'Église et, comme le souligne Stéphane Bigham, plusieurs artistes « sont en fait très souvent ouverts à des courants et des influences qui transforment leurs " icônes " en peintures religieuses de style byzantin »¹¹⁴. L'icône doit être, selon la tradition orthodoxe et

¹¹⁰ Quenot, p. 149 et p.150.

¹¹¹ Nous pouvons traduire cette phrase par : « Seigneur, permettez-nous maintenant et toujours de prendre (voir) la belle rose parmi les buissons épineux ».

¹¹² Quenot, p. 116-127.

¹¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁴ Stéphane Bigham, *Études iconographiques*, Nethen, Axios, 1993, p. 113.

les propos de Stéphane Bigham, le résultat d'une longue préparation de la part de l'iconographe, qui se fait d'abord par l'apprentissage des canons et du dogme définissant l'art de l'icône, ensuite par une préparation spirituelle grâce à la prière et la méditation; elle doit finalement être consacrée par les autorités ecclésiastiques.

Cependant, la vitalité de l'art de l'icône peut aussi se transmettre par les appropriations populaires de cet art sacré. Les icônes peintes sur verre, depuis le XVI^e siècle en Transylvanie, par des artisans locaux en sont un exemple. Elles sont le témoignage même de l'adaptation des canons de l'art de l'icône par le peuple pour le développer en un art traditionnel, utile notamment pour le commerce. C'est sans doute la force de ces images qui fait que, en 1863, un évêque s'insurge contre :

[ces] soi-disant icônes, si mal exécutées que l'on dirait des caricatures, et cela d'autant plus qu'en dehors des icônes de saints, reconnues par notre Église, ils apportent aussi des tableaux sur lesquels est dessiné un coq, qu'ils vendent de même aux paysans en tant qu'icônes, leur faisant croire que c'est le coq qui a chanté lorsque le Sauveur a été arrêté et livré aux Juifs...¹¹⁵

Ces icônes, parfois maladroites et tolérées par l'Église, sont accessibles à tous grâce à leur faible coût et au traitement de sujets particuliers adaptés aux réalités des régions concernées. Aujourd'hui, les historiens, folkloristes et collectionneurs sont intéressés par ces icônes aux « couleurs d'une violence inouïe, mais vibrantes, chaudes, franches » et voient « dans cet art populaire [que] la peinture est de moindre importance, [et que] c'est au fond l'âme véritable du peuple qui s'exprime »¹¹⁶.

¹¹⁵ Juliana Danco et Dumitru Danco, *La peinture paysanne sur verre de Roumanie*, 2^e ed. rev. et corr., trad. du roumain par Radu Creteanu, Bucarest, Méridiane, [1975] 1979, p. 133. Ethnologues et passionnés de l'art populaire roumain, ces deux auteurs ont effectué dans cet ouvrage un travail d'inventaire et d'analyse de la production d'icônes sur verre depuis ses débuts au XVI^e siècle jusqu'au XX^e siècle.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 134.

La formation d'iconographe du Père Robert Lenz et son appartenance à un ordre religieux catholique semblent, *a priori*, être des éléments qui pourraient permettre de croire en sa bonne foi et en sa volonté d'actualiser et de renouveler les thèmes traditionnels de l'icône¹¹⁷. Il est cependant aisé de voir à travers son œuvre, et l'on n'a qu'à repenser à son icône d'Albert Einstein pour s'en convaincre, un aspect commercial, ce qui, bien entendu, n'annihile pas forcément le potentiel sacré de certaines de ses icônes. Toutefois, sans les modifications apportées par Sœur Lise Chartrand à l'icône de Damien, il est possible que sa réception par les autorités religieuses catholiques de la paroisse Saint-Pierre-Apôtre aurait pu causer des difficultés.

3.2.2 Deuxième appropriation : sœur Lise Chartrand, donatrice de l'icône

En effet, il était nécessaire d'adapter même légèrement, mais au moins significativement, l'icône du Père Damien aux besoins de la communauté à laquelle elle était destinée. Le premier changement effectué par sœur Lise Chartrand sur l'icône de Damien a été non pas de simplement traduire le texte original choisi par le Père Lenz, « *Our Lord, Permit Us Now and Then to Pick a Beautiful Rose Among Sharp Thorns* », mais bien de le remplacer pour le verset 15, 13 de l'Évangile de Saint Jean : « Il n'est pas plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis », qui, selon elle, est plus à même de faire partager les valeurs attribuées au Père Damien et permet de mettre l'accent sur son œuvre de missionnaire et non pas sur les conséquences de celle-ci sur sa santé. Le second changement effectué par Lise Chartrand est sans doute le plus significatif, car il décerne, voire institue un patronage à Damien. En effet, où il était initialement écrit « *Damien the Leper* », on peut maintenant lire « Bienheureux Damien de Molokaï ss.cc./ Patron mondial des exclus et des sidéens », ce qui rejoint davantage les préoccupations des fidèles qui visitent la chapelle de l'Espoir, dédiée justement à la mémoire des victimes du sida.

¹¹⁷ *Trinity Stores. Icons and Art, Religious Gifts, Catholic & Christian Product. 2000-2006. Our Artists Br. R. Lenz, ofm.* En ligne. <<http://www.trinitystores.com/main.php4?artist=1>>. Consulté le 16 juin 2005.

Cependant, l'apport de sœur Lise Chartrand ne s'arrêtait pas là. Ainsi, des prospectus, des données biographiques et des images augmentées de prières concernant Damien de Molokaï et publiés par la congrégation des Sacré-Cœurs de Jésus et de Marie étaient, à son initiative, mis à la disposition de tous, sur une table à l'entrée de la dite chapelle¹¹⁸. Depuis la mort de Lise Chartrand, en janvier 2005, on ne retrouve qu'un seul de ces documents. Il s'agit d'une reproduction du Père Damien dessiné de profil, à l'endos de laquelle on peut lire une prière demandant à Dieu d'aider le lecteur à suivre l'exemple du Père Damien comme modèle de foi et d'aide aux exclus. Sans la présence et l'activité de Sœur Lise Chartrand, le sort de l'icône, en tant que dernier support d'une possible dévotion au Père Damien, à Montréal du moins, va désormais dépendre, d'une part, du conseil paroissial de l'église et, d'autre part, de sa réception par les fidèles.

3.3. Réception

L'église Saint-Pierre-Apôtre a une importance particulière pour les fidèles, majoritairement d'orientation homosexuelle, qui la fréquentent. Contrairement aux recommandations officielles du Vatican, le conseil paroissial de Saint-Pierre-Apôtre se refuse à toute forme d'exclusion des fidèles homosexuels aux rituels liturgiques et à la vie paroissiale¹¹⁹. La paroisse Saint-Pierre-Apôtre est l'une des rares de Montréal à pouvoir se vanter du fait que plus de la moitié de ses paroissiens viennent, encore aujourd'hui, assister aux liturgies dominicales¹²⁰.

¹¹⁸ On retrouvait à l'endos d'un de ces documents, son nom et numéro de téléphone afin de se procurer des objets de dévotion et des informations supplémentaires sur le Père Damien.

¹¹⁹ Joseph Ratzinger (qui a pris nom de Benoît XVI en avril 2005 après avoir été élu pape) soutient dans *Lettres aux évêques de l'Église catholique sur la pastorale à l'égard des personnes homosexuelles* que les actes homosexuels sont désordonnés puisqu'ils ne tendent pas vers la finalité de la procréation. De plus, « l'inclinaison elle-même doit être considérée comme objectivement désordonnée ». Les fidèles s'affichant comme homosexuels et ne pratiquant pas l'abstinence, ne peuvent par conséquent recevoir l'eucharistie et toutes interactions avec des groupes en opposition avec le Vatican sont à proscrire. Joseph Ratzinger. « Lettre aux évêques de l'Église catholique sur la pastorale à l'égard des personnes homosexuelles ». 4 avril 2005. In *Vatican. Congrégation pour la doctrine de la foi*. En ligne. <http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19861001_homosexual-persons_fr.html>. Consulté le 17 mai 2005.

Yves Côté, responsable de la pastorale de la paroisse à l'église Saint-Pierre-Apôtre depuis trois ans, explique cette popularité par l'acceptation sans condition de tous ses baptisés, attitude d'abord favorisée il y a dix ans à l'arrivée d'un nouveau prêtre, M. Claude Lefebvre. Celui-ci, selon Yves Côté¹²¹, a accepté la charge de la paroisse à la condition clairement spécifiée qu'il n'y aurait à Saint-Pierre-Apôtre aucune forme d'exclusion, ce qui sous-entendait qu'il ne refuserait jamais l'eucharistie à ses paroissiens et cela, peu importe leur orientation sexuelle. Ainsi, avec l'accord et l'appui de l'Archevêque de Montréal, M^{gr} Turcotte, l'église est fréquentée par une majorité d'homosexuels qui souvent viennent de loin. Les fidèles n'hésitent pas à se déplacer pour venir assister aux célébrations à Saint-Pierre-Apôtre où ils savent qu'ils seront accueillis sans aucune discrimination. De leur côté, les célébrants et le comité paroissial considèrent que les individus ayant vécu le rejet de l'Église catholique et de la société sont à même de véhiculer une réflexion différente pouvant ancrer davantage l'église Saint-Pierre-Apôtre dans son environnement social et offrir une église vivante permettant à tous de rencontrer le « Dieu de Jésus-Christ »¹²².

En accord avec cette attitude d'ouverture, des responsables et certains paroissiens décident d'aménager dans l'église un lieu dédié à la mémoire des victimes du sida. C'est ainsi que, le 22 juillet 1997, lors d'une célébration de consécration, la chapelle du Sacré-Cœur de Jésus est convertie en chapelle de l'Espoir [fig. 16]. Selon Yves Côté, Saint-Pierre-Apôtre devient ainsi la première et la seule église catholique romaine au monde ayant réservé un lieu de recueillement et de prières à la mémoire des victimes du sida. Depuis, l'église

¹²⁰ Selon Gérard Laverdure, en moyenne cent à cent trente personnes sont présentes aux célébrations du dimanche. Il arrive même, parfois, que l'on remplace la traditionnelle homélie par des témoignages de gens désirant partager leur sentiment d'exclusion par rapport à leur expérience de la maladie du sida, mais surtout de l'homosexualité. « La paroisse Saint-Pierre-Apôtre (Montréal). Une paroisse prophétique (15 mai 2004) ». 2000-2004. In *Culture et Foi. Nos activités, rencontre annuelle du 15 mai 2004*. En ligne. <http://www.culture-et-foi.com/activites/gerard_laverdure.htm>. Consulté le 8 juin 2005.

¹²¹ Résumé d'entrevue avec Yves Côté, responsable de la pastorale, paroisse Saint-Pierre-Apôtre, le 13 octobre 2006.

¹²² C'est-à-dire l'amour inconditionnel porté par Jésus-Christ à tous les hommes, à l'exemple de l'épisode de la prostituée dans le Nouveau Testament, et ce malgré certaines exclusions dictées par le dogme de l'Église catholique. *Communauté chrétienne Saint-Pierre-Apôtre. Énoncé de Mission*. En ligne. <www.stpierreapotre.org/enonce.htm>. Consulté le 13 juin 2005.

suscite un tel engouement qu'elle est maintenant ouverte tous les jours de la semaine de neuf heures à dix-sept heures. Une équipe de bénévoles a également été mise sur pied pour assurer la permanence à l'accueil. C'est ainsi qu'on a pu établir que les visiteurs de l'église provenaient d'un peu partout à travers le monde et que leur nombre s'élevait à six ou sept mille par année. Il est notable que la plupart des visiteurs résidants à l'extérieur de la paroisse ont appris l'existence de la chapelle soit par le site Internet de la Communauté chrétienne Saint-Pierre-Apôtre, soit par la documentation offerte par la Chambre de Commerce du Village, soit par la lecture de la revue paroissiale *Visage* distribuée dans les restaurants et les cafés du quartier¹²³.

3.3.1 Première tentative d'intégration

C'est l'abbé Paul Lapierre, agissant alors à titre de « participant invité » à la vie paroissiale de Saint-Pierre-Apôtre, qui, en 1997, célébra la cérémonie privée pendant laquelle l'icône de Damien fut intégrée. Malgré la bonne foi des donateurs, l'icône du Père Damien a donné lieu à de vives discussions au sein du comité. L'icône en question était, selon Yves Côté, immense et occupait tout l'espace du mur latéral gauche de la chapelle et le comité paroissial n'avait pas officiellement approuvé l'emplacement de cette icône dans la chapelle de l'Espoir. D'abord, les responsables s'entendirent rapidement pour demander aux « Amis de Damien », plus particulièrement à sœur Lise Chartrand, de fournir une icône de dimension plus raisonnable, compte tenu qu'il pouvait y avoir une ambiguïté entre la fonction première du lieu dédié à la mémoire des victimes du sida et la promotion d'une dévotion au Père Damien. Cependant, après avoir reçu une nouvelle icône, plus petite, un membre du conseil et l'initiateur de la chapelle de l'Espoir, M. Guy L'Italien, s'opposait à son intégration ne voyant pas le lien entre ce personnage, ce « lépreux », et la vocation de la chapelle. Après plusieurs rencontres, il a finalement été décidé de garder l'icône, mais non à l'unanimité.

¹²³ Yves Côté a souligné qu'il est courant de voir des gens arriver à l'église avec leurs bagages et que la visite de la chapelle est souvent leur premier arrêt. La chapelle de l'Espoir est parfois même la motivation première pour la planification d'un voyage à Montréal.

Malgré le fait que l'icône de Damien ne soit pas l'objet de ritualisations fréquentes, il arrive lors de cérémonies ayant lieu à la chapelle et ayant pour thème le sida, notamment le 1^{er} décembre, journée internationale du sida, que l'icône serve de support aux discours pour rappeler le dévouement de Damien tout en soulignant les points communs entre son histoire, celle de milliers de sidéens, celle des homosexuels rejetés par l'Église et celle de tous ceux qui souffrent à cause de leur différence.

3.3.2 Deuxième tentative d'intégration

L'icône du Père Damien est accrochée sur le mur gauche de la chapelle [fig. 17]. Lui faisant face, une peinture intitulée *Douleur et Espoir* par Jacques Pratte datée de septembre 1998 représente un visage penché, les yeux entrouverts. On distingue facilement sur la peinture la présence de coulisses de couleurs rouge, orange et noire, qui rappellent le sang et la blessure. Sous l'œuvre, on peut lire l'inscription « Souvenons-nous des victimes du Sida ». De grands lampions rouges sont mis à la disposition des visiteurs pour la prière, mais aussi pour recueillir des « offrandes pour la réalisation de la chapelle », tel qu'inscrit sur la boîte placée à côté des lampions et servant à y déposer les dons. Immédiatement à gauche de l'œuvre, il y a un grand ruban rouge de deux mètres de haut, symbole de la lutte contre le virus du sida.

Au centre de la chapelle, un autel de marbre installé entre les années 1881 et 1883 est surmonté d'une statue polychrome en plâtre à l'effigie du Christ Sacré-Cœur. Devant l'autel, est allumée, depuis l'inauguration de la chapelle de l'Espoir, une lampe du sanctuaire affirmant la présence de l'Esprit Saint en ce lieu. À gauche de l'autel [fig. 25], un lutrin présente dans un cadre bleu le poème *Mal d'amour*, signé Ive (Yves Côté), nom que l'on retrouve également dans la revue *Visage*, qui a pour thème la souffrance, la solitude, mais surtout l'impuissance de la médecine à offrir à la maladie « un vaccin », « un antidote ». Juste à gauche du lutrin, il y a, placé sur une colonne de marbre et éclairé par une lampe secrétaire vert or, un livre accompagné d'un mot qui insiste sur la présence des défunts dans la mémoire de ceux qui restent: « Nous vous aimerons toujours. Dans cette chapelle de l'Espoir, nous sommes saisis par votre présence. C'est comme si vous nous aviez quittés

hier. Nous vous pensons souvent éloignés de nous. Et, pourtant, vous êtes demeurés si proches ! Mystère pour nous votre présence spirituelle. [...] ».

Ce livre est mis à la disposition des fidèles pour recueillir leurs témoignages, leurs commentaires et leurs prières. Enfin, au-dessus, un peu plus haut que le regard, est placée l'icône du Père Damien qui veille ainsi sur les prières et les demandes inscrites dans le livre.

Il y a ainsi un mouvement circulaire qui va du profane au sacré, de la douleur à la guérison. Sur les murs latéraux à hauteur des yeux, une centaine de plaquettes commémoratives dorées forment une bande dont la position et l'alignement suivent visuellement les décorations aussi dorées de l'entablement de l'autel. Ainsi, cette bande, qui emprunte le chemin du Sacré Cœur, qui est à la fois mort et résurrection, fait le lien avec, d'un côté, le sang qui non seulement est associé à la souffrance, mais aussi à celui que l'on verse pour soutenir un combat, et de l'autre, la régénération, la présence spirituelle et la guérison.

S'il n'est pas question pour l'instant de déplacer l'icône, Yves Côté aimerait tout de même qu'une dévotion pour Damien prenne plus de place. Tout en n'étant pas certain que celle-ci soit perçue comme un élément témoignant de la présence spirituelle du Père Damien, il est persuadé qu'elle touche les fidèles qui connaissent son histoire. Car, dit-il :

Si l'on est chrétien, et que l'on veut vivre sa foi, il faut se battre, surtout pour un homosexuel. Il faut, comme on fait à Saint-Pierre-Apôtre se battre et débattre avec les autorités et les autres mentalités plus traditionalistes, moins adaptées à certaines réalités. Il faut des gens qui se battent et qui veulent ouvrir des portes. Damien est un exemple en ce sens.¹²⁴

La pertinence du patronage est pour lui ce qui donne une signification à cette image qui cadre ainsi avec la mission de la paroisse. « Si, dit-il, Damien de Molokaï, patron des exclus et des sidéens n'a pas sa place dans la chapelle de l'Espoir, alors moi non plus je n'ai pas ma place ici, parce que ce patronage est à l'ouverture de tous, comme le discours qui

¹²⁴ Extrait d'entrevue avec Yves Côté.

motive les actions à Saint-Pierre-Apôtre »¹²⁵. Le travail qu'a fait le Père Damien auprès des lépreux est, selon lui, extraordinaire et il trouve important de transmettre son histoire, d'autant plus que Damien de Molokaï devient, par cette icône, le patron des sidéens, fait nouveau et remarquable.

3.3.3 Réception des fidèles

Afin d'en savoir davantage sur la réception de l'icône du Père Damien, nous avons rencontré une quinzaine de fidèles dans le cadre d'une table ronde. Tous s'accordaient sur la pertinence d'avoir une icône du « Bienheureux Damien de Molokaï, patron mondial des exclus et des sidéens » dans la chapelle de l'Espoir. Cependant, les nuances soulignées par les participants révèlent la complexité et l'ambiguïté que peut susciter l'utilisation d'un art empreint de tradition appliqué à un sujet contemporain.

Des quinze paroissiens rencontrés, huit connaissaient déjà le nom du Père Damien. Quelques-uns avaient consulté les documents autrefois disponibles près de la chapelle et un paroissien même avait lu la biographie de Gavan Daws, mais c'est surtout le film de Paul Cox, *Molokaï. The Story of Father Damien* qui a contribué à faire connaître l'histoire du Père Damien. Certains avaient vu ce film pour la première fois lors d'un souper-causerie organisé il y a quelques années dans le sous-sol de l'église Saint-Pierre-Apôtre par l'abbé Paul Lapière. Tous ceux qui connaissaient le Père Damien se disaient impressionnés par son courage, son caractère, sa générosité, et surtout ils ont salué son amour inconditionnel pour les exclus, au-delà de la maladie, au-delà de la mort. Les paroissiens pour qui l'histoire était alors inconnue ont manifesté l'envie d'en savoir plus, de voir le film, et l'idée fut même lancée de faire à nouveau du Père Damien le sujet d'un prochain souper-causerie.

Toutefois, seuls ceux qui connaissaient déjà le Père Damien avaient remarqué l'icône dans la chapelle. Les autres n'y avaient pas porté d'attention, celle-ci étant perçue comme un objet de décoration parmi d'autres. Il a d'ailleurs été dit : « Il y a tellement d'objets dans les

¹²⁵ *Ibid.*

églises que plus souvent qu'autrement, on ne se pose plus de questions sur leur signification ». Un des paroissiens, qui avait été témoin de l'exposition de la grande icône, juge que, si elle était restée, elle aurait été plus remarquée, mais que sa trop grande dimension ne permettait pas le recueillement. La nouvelle icône est selon lui beaucoup plus belle, plus intime, et il est plus facile devant elle de se recueillir et s'adresser au Père Damien.

Leur ayant montré une photographie prise quelques jours avant la mort du Père Damien [fig. 24], quelques-uns nous ont dit croire que la photographie aurait beaucoup plus d'impact, comparativement à l'icône où les références à la maladie du personnage sont pratiquement absentes. La photographie, par son réalisme, aurait, selon eux, l'effet d'inciter les visiteurs de la chapelle à en savoir plus et à ressentir davantage d'empathie pour le Père Damien. Mais plusieurs s'opposèrent à cette idée croyant fermement qu'il y aurait un danger, à cause de cette image d'un homme malade, d'associer encore homosexualité et sida, comme si l'un n'allait pas sans l'autre. Aussi, cette photographie douloureuse à regarder n'a pas sa place dans la chapelle où les fidèles viennent trouver un peu de sérénité. L'absence des signes de la maladie, la posture calme et accueillante du personnage, le message sur le parchemin et le patronage sont des éléments relevés par certains des participants comme étant en accord avec ce que désirent voir les fidèles et les visiteurs de la chapelle.

Enfin, seulement deux des paroissiens abondaient dans le même sens qu'Yves Côté, pour qui l'icône n'est pas très parlante, habitué, dit-il, par sa religion à voir de la souffrance : « Les *piétas*, les Christs en croix douloureux sont pour moi des représentations auxquelles je suis accoutumé et je préfère voir la dure réalité que d'avoir une vision disons plutôt de bande dessinée »¹²⁶. Mais il affirme aussi avoir de la difficulté à se recueillir devant cette icône surtout à cause du souvenir amer qu'il garde du conflit à l'arrivée de celle-ci. Par contre, tous ont souligné l'importance d'avoir à nouveau des documents biographiques disponibles à proximité de la chapelle dans lesquels figurerait la photographie.

¹²⁶ *Ibid.*

Cependant, la promotion d'une dévotion au Père Damien qui passerait par la diffusion de l'icône leur semble difficile par la trop grande nouveauté de celle-ci. Ceux qui connaissent l'art de l'icône voient en elle une utilisation un peu simpliste des éléments visuels d'un art sacré. Selon un paroissien, l'originalité de cette icône ne permet pas encore de la considérer comme un objet religieux investi du sacré. « Cependant, dit-il, la même icône, une fois admise par les autorités ecclésiastiques locales et mise en contexte à l'intérieur même d'une chapelle, s'imprègne, comme par contamination de l'aura sacrée qui émane du lieu. »¹²⁷

3.4 Conclusion

Cohérence et cohésion sont donc de mise lorsqu'il s'agit d'intégrer dans une église une icône qui surprend tant par sa facture que par son sujet. Nous avons observé que les éléments de la chapelle de l'Espoir suggéraient un parcours allant du mal physique à la régénération, de la réalité vécue à la guérison par le spirituel. Nous ajouterons que la découverte de l'icône de Damien par le spectateur ne se fait qu'au terme de ce parcours visuel puisque l'icône, effectivement, se retrouve dans l'angle mort de la chapelle. Ainsi, bien qu'il y ait cette intégration significative pour les visiteurs, il manque à cette icône, pour être réellement porteuse de sacré, le poids de la tradition et la richesse d'une mémoire collective.

Ceci n'enlève rien à sa réception somme toute positive, mais met en doute la possibilité d'une dévotion soutenue par cette icône qui ne peut plus s'accompagner aujourd'hui ni sur sa plus importante promotrice, Lise Chartrand, qui est décédée sans même laisser de continuateur, ni, surtout, sur la personnalité de Robert Lenz, dont la production artistique, trop marquée par des intérêts mercantiles, peut nuire à sa crédibilité. Il semble même que ce soit ce dernier trait qui constitue la plus grande entrave à la promotion de l'art de l'icône dans les églises catholiques. En effet, comme le redoute Stéphane Bigham :

¹²⁷ Propos recueillis lors d'une table ronde animée par l'auteur avec des paroissiens de Saint-Pierre-Apôtre, le 29 octobre 2006.

[...] on trouve [des] gens de bonne foi qui décident de peindre des icônes [...] sans savoir qu'ils entreprennent, sans aucune préparation ni direction, une activité hautement sacrée, liée à une tradition orthodoxe. Le danger ici n'est pas une commercialisation mais une *banalisation* de l'icône, c'est-à-dire la réduction de l'icône à n'être qu'une autre sorte d'image pieuse.¹²⁸

L'icône de Damien est effectivement, pour la majorité des fidèles de Saint-Pierre-Apôtre, une « autre sorte d'image pieuse » faisant partie de la *décoration* de la chapelle, parce qu'elle est trop récente pour réellement participer à la tradition sacrée de l'icône. Toutefois, par le contexte unique dans laquelle elle est reçue, elle prend son sens dans la quête qui meut les fidèles de Saint-Pierre-Apôtre, celui de faire changer l'attitude de l'Église catholique vis-à-vis des homosexuels. En dehors du contrôle des hautes instances religieuses, c'est un mouvement populaire qui se construit et qui va pouvoir mettre de l'avant un personnage désormais sacralisé par l'icône et influent par son patronage.

¹²⁸ Stéphane Bigam, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal, Médiaspaul, 1995, p. 60.

CHAPITRE IV

NOTRE-DAME DU PERPTÉUEL SECOURS : LE CULTE MARIAL, ADAPTATION ET DIFFUSION

Si la présence de l'icône de Damien dans l'église Saint-Pierre Apôtre est due, surtout, à l'acharnement de Sœur Lise Chartrand à faire connaître, à Montréal, l'histoire de Damien, et aux changements qu'elle a apportés à l'œuvre afin de l'adapter aux besoins de la communauté, il y a d'autres icônes qui, au contraire, ont reçu de la part, non pas d'un nombre restreint de personnes, mais bien d'une congrégation entière et même du Vatican, un traitement privilégié. Parmi celles-ci, l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* [fig. 5], qui appartient aux deux traditions catholique et orthodoxe, est, par les efforts qui ont été faits par l'institution catholique pour l'occidentaliser, l'une des icônes les plus populaires et les plus répandues au Québec.

L'étude de cette icône sera donc au cœur de ce chapitre qui traite du processus de sacralisation, de propagande et de commercialisation de l'icône. Nous analyserons, dans un premier temps, ce qui, dans l'histoire de l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, contribue à sa légende et à sa popularisation. Nous verrons, dans un deuxième temps, que son intégration dans l'iconographie religieuse catholique est beaucoup plus un effet de la grande diffusion dont elle a bénéficié, notamment de la part des Pères Rédemptoristes, que celui d'un réel souci d'intégration qui serait dû à un travail de ritualisation adéquat.

Dans ce chapitre, nous verrons donc comment une icône peut venir en aide à la promotion d'un culte, ici, celui de Marie. La récupération de l'art de l'icône par l'Église catholique va, en quelque sorte, porter à négliger l'importance qu'accorde les orthodoxes au rituel entourant la réalisation des icônes. Ceci explique, en outre, la grande variété de

supports sur lesquels on retrouve les icônes dans les églises catholiques de Montréal. La réception de l'image et des personnages qu'elle représente, prend alors le dessus sur le contexte même de production de cette icône. Cette constatation nous amènera, dans un troisième temps, à analyser un autre important support de diffusion du culte marial qui emprunte beaucoup à l'art de l'icône, celui des petites images dévotes. Car, si au début de notre recherche, nous nous attardions surtout à répertorier dans les églises les icônes les plus remarquables, nous avons constaté que l'intégration des icônes dans ces églises se faisait parfois de manière beaucoup plus subtile. En effet, à côté des authentiques icônes et des plus ou moins fidèles reproductions d'icônes accrochées aux murs des églises ou peintes ou réalisées sous forme de mosaïques, nous avons trouvé, imprimées sur des signets, des prospectus, et, surtout, sur des petites images dévotes offertes gracieusement ou mises en vente, des reproductions d'icônes de toutes sortes. Dans cette dernière partie du travail, nous ferons l'examen, d'une part, de l'aspect commercial au Québec des petites images dévotes qui, prisées du public québécois dès 1860, connurent une progressive disparition au milieu des années 1970-80 et, d'autre part, du rôle que joue l'art de l'icône dans la renaissance des petites images dévotes et, à fortiori, celle de l'art religieux au Québec.

4.1 L'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours*

L'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* est connue dans la chrétienté orthodoxe sous le nom de *Vierge de la Passion* [fig. 26] et sa composition s'inspire du type canonique de la Vierge *Hodighitria*, « celle qui montre la voie ». Cette icône donne à voir la Vierge avec dans ses bras l'Enfant Jésus, terrifié par la vue des instruments de la Passion que lui présentent, placés de part et d'autre du nimbe de la Vierge, les archanges Michel et Gabriel. L'ajout des archanges et la posture de l'Enfant Jésus qui se blottit dans les bras de sa Mère contribuent à centrer l'attention du spectateur sur l'aspect rassurant et protecteur de la Vierge, ce qui justifie, en partie, le fait que dans la tradition catholique, on reconnaisse cette icône sous le nom de *Notre-Dame du Perpétuel Secours*. D'après les auteurs de l'ouvrage *Les icônes*, le genre est apparu au XII^e siècle, mais a connu un fort développement et une popularité plus marquée seulement à partir du XV^e siècle, autant en Orient qu'en

Occident¹²⁹. L'icône de la *Vierge de la Passion* est due à l'iconographe crétois Andrea Ritzos (décédé vers 1492) qui, tout en respectant le style rigide des icônes byzantines, a peint cette représentation de la Vierge à l'enfant suivant une composition nouvelle, plus près de la sensibilité occidentale renaissante. La diffusion de cette icône et du culte rendu à Notre-Dame du Perpétuel Secours en Occident s'étend sur plusieurs années. Attribuable au travail de diffusion des Rédemptoristes par l'image et par l'écrit, la popularité de cette icône tient aussi aux modifications qui y sont faites lors d'une première restauration en 1866 et à l'influence du pape Pie IX qui donnera son plein assentiment à la dévotion de cette icône qu'il consacra.

4.1.1 Les Rédemptoristes

Avec la bénédiction du Pape, les Pères Rédemptoristes vont apporter dans leurs missions un nombre considérable de reproductions de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* qui seront alors distribuées à travers le monde. Leur tâche, toutefois, ne se limitera pas à la seule diffusion de l'image, mais consistera aussi à favoriser sa dévotion en rédigeant à cette fin plusieurs documents dans lesquels ils ne manqueront pas d'insister sur le caractère merveilleux de l'histoire de l'icône. L'un de ces documents les plus flamboyants est sans doute le petit livre *Notre-Dame du Perpétuel Secours : Madone internationale* écrit par le Père Paul-Émile Vadeboncoeur dans lequel l'histoire de leur « propre tableau miraculeux »¹³⁰ est racontée dans un style pompeux et emphatique qui en fait une sorte de légende dorée propre à susciter la dévotion mariale¹³¹.

¹²⁹ Olga Popova et al., *Les icônes. L'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, Paris, Solar, 1996, p. 95.

¹³⁰ Paul-Émile Vadeboncoeur, *Notre-Dame du Perpétuel Secours. Madone internationale*, Ste-Anne-de-Beaupré, Centre Marial Canadien, 1953, p. 7.

¹³¹ Des textes datant de 1499, année de l'intronisation de l'icône dans l'église Saint-Mathieu à Rome, seraient conservés au Vatican. Les sources disponibles et utilisées pour ce travail sont principalement des documents produits par les Pères Rédemptoriste, dont le livre de Paul-Émile Vadeboncoeur : *Notre-Dame du Perpétuel Secours. Madone internationale*; Les Pères Rédemptoristes, *Notre-Dame du Perpétuel Secours. Vierge miraculeuse vénérée à Rome, dans l'église S. Alphonse de Ligori et en beaucoup d'autres lieux*, Montréal, J-B Rolland et Fils, 1878; et Les Rédemptoristes, *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, En ligne.<<http://www.cssr.com/francais/whoarewe/>

Dans ce texte, l'histoire de Notre-Dame du Perpétuel Secours est présentée aux lecteurs comme étant particulièrement miraculeuse et providentielle. La Vierge, en effet, serait apparue à sept reprises pour signaler l'endroit où « elle », la Vierge de l'icône, désirait être exposée et sous quelle dénomination. Tout commence donc en Crète, à la fin du XV^e siècle (vraisemblablement en 1496-97), lorsqu'un marchand, fuyant les invasions turques, dérobe l'icône à son église afin de réaliser un profit en la vendant à une église en Italie. Arrivé à Rome, après avoir survécu à une tempête grâce au secours de l'icône, il tombe malade et avant sa mort demande à son ami de remettre l'icône dans une église, comme il se doit. Mais la femme de ce dernier refuse de s'en départir. Par quatre fois, la Vierge apparaît à l'homme et lui commande de la rendre enfin, mais par quatre fois il n'en fait rien. Excédée, la Vierge met fin aux jours de l'homme. Par la suite, elle s'adresse à la jeune fille du couple à qui elle renouvelle son désir d'être exposée dans l'église Saint-Mathieu de Rome sous le nom de Notre-Dame du Perpétuel Secours. Elle essuie encore deux refus et fait deux dernières apparitions avant que la femme, subitement malade, se décide à informer les Augustins, propriétaires de l'église, du désir de la Vierge. Le 27 mars 1499, une procession solennelle est organisée par ceux-ci et on raconte qu'avant même son entrée dans l'église, l'icône guérit un paralysé, ce qui confirme, aux yeux de tous, son caractère miraculeux. Sa réputation n'étant plus à faire, elle devient l'objet d'une fervente dévotion qui s'amplifiera à mesure qu'on la rendra, à travers les années, responsable de bien d'autres miracles.

L'église, toutefois, est détruite l'année de l'arrivée de l'armée napoléonienne à Rome, en 1798. Les Augustins sont finalement relogés en 1819 dans l'église *Sainte-Marie in Posterulana*, mais comme une autre Vierge y est honorée, on installe la célèbre icône dans un oratoire secondaire de l'église et elle finit par tomber dans l'oubli. Ce n'est qu'en 1863, suite à un sermon d'un Jésuite sur les gloires de Marie et sur une icône qui autrefois faisait des miracles à Rome, qu'un père rédemptoriste, anciennement novice chez les Augustins, se souvient d'un vieux prêtre qui lui parlait de cette icône, laquelle devait encore se trouver dans l'église *Sainte-Marie in Posterulana*. Les Pères Rédemptoristes, officiellement installés à Rome depuis 1855, découvrent alors que leur maison-mère est construite sur l'ancien site de l'église St-Mathieu. Une demande est alors adressée au Vatican et au pape Pie IX pour que

l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* soit remise aux Rédemptoristes afin d'être exposée sur le lieu même choisi par la Vierge, soixante-cinq ans plus tôt. Cette demande est accordée par le Vatican dans une lettre datée du 11 décembre 1885, qui enjoignait les Rédemptoristes à faire connaître cette icône dans le monde entier. Les Rédemptoristes deviennent alors propriétaires de la fameuse icône en janvier 1886, mais avant de l'exposer, ils demandent à un peintre polonais, Leopold Nowotny, de la restaurer. Enfin, le 26 avril 1886, l'icône est remise à la dévotion publique dans l'église St-Alphonse à Rome, où elle recommence aussitôt, selon le récit du Père Paul-Émile Vadeboncoeur, à faire des miracles¹³².

Ainsi, l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* se retrouve sous l'égide des Rédemptoristes qui ne cessent de diffuser à la fois l'image et son histoire, partout où ils s'établissent. Quoique cette icône appartienne aux deux traditions catholique et orthodoxe, il semble que l'utilisation qu'en a fait l'institution catholique ait ignoré l'essence même de l'icône en la traitant comme n'importe quelle image, ou tableau, ou statue. Il serait donc plus juste d'affirmer que c'est en fait la représentation artistique et esthétique de l'icône en tant qu'image qui est commune aux deux églises chrétiennes et non pas sa fonction, car la tradition catholique s'occupe de l'icône en tant que résultat et ne fait pas cas du contexte de production de l'icône, laquelle comprend un temps consacré à la prière pendant lequel l'iconographe concentre sa foi, un temps consacré à l'exécution de l'image et un temps consacré à la bénédiction finale de l'icône par un membre du clergé. L'investissement du sacré dans l'icône, par conséquent, n'arrive pas au même moment ici et là. Chez les catholiques, l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* est un objet sacré qui vient presque d'ailleurs en ce sens qu'il est littéralement découvert, alors que chez les orthodoxes, il est produit. Il convient donc, selon David Freedberg,

de distinguer entre les objets découverts [...] et les objets façonnés spécifiquement à des fins culturelles. Dans le premier cas, l'objet opère des miracles et atteste que le caractère divin dont il est investi est antérieur à la consécration. La consécration ne fait que confirmer ses propriétés, même si elle peut également, parfois, avoir pour fonction de marquer le statut public de l'objet. Mais dans l'autre cas, il semble que ce soit l'acte de consécration qui investisse l'image des propriétés et pouvoirs qui lui sont destinés ou attribués par la suite.¹³³

¹³² Vadeboncoeur, p. 16.

Par conséquent, les écrits hagiographiques qui concernent Notre-Dame du Perpétuel Secours ont leur importance parce qu'ils véhiculent l'idée que cette icône est un don de la Vierge fait aux hommes. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle Vierge, mais bien celle de Notre-Dame du Perpétuel Secours, celle qui a manifesté sa présence sous cette forme et a dirigé les événements pour favoriser sa dévotion. Les chrétiens d'Occident, confiants en ses pouvoirs, l'ont vénérée en grand nombre et se sont naturellement placés sous son patronage au point de posséder des images à son effigie.

4.1.2 Première restauration

Lorsqu'en 1866 les Rédemptoristes reçoivent l'icône, ils demandent au peintre Leopold Nowotny de restaurer l'image qui a été altérée, voire abîmée après plusieurs années d'exposition. Il est notable que certaines modifications ont été faites sur l'image afin d'en rajeunir l'apparence et d'en faire une image plus réaliste, plus près de la sensibilité de l'art religieux en Occident. Bien qu'on ne dispose d'aucune information qui puisse confirmer que des modifications en ce sens aient été demandées au peintre Nowotny, des analyses faites en 1990 sur l'icône, alors de nouveau soumise à une restauration, mais cette fois au musée du Vatican, ont déterminé que si le bois sur lequel l'icône avait été peinte datait de la période entre 1325 et 1480, les pigments à la surface de l'œuvre devaient, quant à eux, provenir d'ajouts réalisés à partir au moins du XVII^e siècle, ce qui laisse croire que le style particulier de l'icône de Notre-Dame du Perpétuel Secours peut être attribuable en partie à la restauration de 1866¹³⁴.

¹³³ David Freedberg, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Montfort, [1989] 1998, p. 104.

¹³⁴ Les Rédemptoristes, *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, En ligne. <<http://www.cssr.com/francais/whoarewe/iconstory.shtml>>. Consulté le 13 décembre 2006.

4.1.3 L'influence du pape Pie IX

L'appui du pape Pie IX au projet de restitution du culte de la Notre-Dame ne s'est toutefois pas limité à cautionner la démarche des Pères Rédemptoristes qui souhaitaient le rapatriement de l'œuvre en l'église Saint-Mathieu. Il avait un projet beaucoup plus important auquel la découverte récente de l'icône miraculeuse allait être très utile : la diffusion du culte marial. En même temps que son appui, il posait donc la condition suivante aux Pères Rédemptoristes : « Prenez bien soin que Notre-Dame du Perpétuel Secours soit connue et vénérée, car cette Madone doit sauver le monde »¹³⁵. Il s'agit bien, ici, de promouvoir le culte de la Vierge représentant l'excellence de la médiation entre les hommes et le Christ, en vertu de son titre de Notre-Dame du Perpétuel Secours, et en raison des nombreux miracles qui lui ont été attribués¹³⁶ sous ce nom. L'icône, de plus, permet d'insister, d'une manière pratique, sur l'importance de la place du culte marial au cœur des préoccupations et des enseignements de l'Église¹³⁷.

La consécration de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* le 23 juin 1867, soit un an après le retour de l'icône en tant qu'objet de dévotion officielle, est le point fort d'une cérémonie qui rappelle celle du sacre des rois et des empereurs, pendant laquelle on la présente avec l'Enfant Jésus, coiffé chacun d'une véritable couronne d'or sertie de pierres précieuses. Le moment choisi par Pie IX coïncide avec la présence à Rome de cinq cents évêques et de plusieurs milliers de fidèles venus célébrer le dix-huitième centenaire des martyres de Saint Pierre et Saint Paul tenu du 20 juin au 1^{er} juillet 1867. Ainsi, le couronnement bénéficia d'un public imposant et influent et dont les participants ont pu ramener dans leurs pays l'histoire et des reproductions de *Notre-Dame du Perpétuel*

¹³⁵ Vadeboncoeur, p. 17.

¹³⁶ Voir les chapitres VII à XI consacrés principalement aux récits des miracles attribués à l'icône suite à sa consécration et à son retour dans l'église Saint-Alphonse dans l'ouvrage cité plus haut des Pères Rédemptoristes, *Notre-Dame du Perpétuel Secours. Vierge miraculeuse vénérée à Rome, dans l'église S. Alphonse de Ligori et en beaucoup d'autres lieux*, p. 59-108.

¹³⁷ Le pape Pie IX contribua à la restauration du culte marial en étant le premier en 1854 à promulguer le dogme de l'« Immaculée Conception ».

*Secours*¹³⁸. Le couronnement vient en fait souligner un travail d'appropriation et d'intégration dirigé par le Vatican. Par cette marque de dévotion, le Pape affirme de manière extraordinaire l'approbation des autorités ecclésiastiques quant à la diffusion de cette icône et de son culte, et encourage les fidèles à percevoir Marie comme la Reine de l'Église et consacre l'importance du culte marial.

4.1.4 Deuxième restauration

En 1990, l'icône est descendue de son promontoire pour permettre aux photographes d'en prendre des clichés. On constate alors le piètre état de conservation de l'icône et on décide de procéder à une restauration majeure afin de parer au risque de voir l'icône se détériorer fatalement. La tâche est confiée aux soins du musée du Vatican. Plus par souci d'authenticité que pour faciliter ce travail, on décide de retirer définitivement les deux couronnes. Les opérations de restauration consistent, quant à elles, à nettoyer l'œuvre, à combler les fissures et à renforcer le support. De peur d'abîmer l'icône, très peu de manœuvres sont faites pour retirer les pigments de la première restauration, ce qui aurait pourtant permis de révéler l'icône véritable¹³⁹.

Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer des cas en histoire de l'art où, pour répondre au goût du jour, une œuvre est modifiée, parfois par plusieurs interventions et à diverses époques, à un tel point que la représentation connue est complètement étrangère à l'originale. À cet égard notons l'exemple du portrait posthume de *Sainte Marguerite Bourgeois* dont toutes les caractéristiques visuelles ont été changées par rapport à l'œuvre originale maintenant attribuée à Pierre Le Ber [fig. 27, 28 et 29]. Les restaurations qui en ont été faites en 1964 ont permis de découvrir une peinture beaucoup plus simplifiée, plus stylisée et plus statique, qui s'oppose au réalisme des détails de la composition qui recouvraient l'œuvre initiale depuis le XIX^e siècle. Jean Simard soutient à ce sujet qu'« [il] n'est pas étonnant

¹³⁸ Les Pères Rédemptoristes, p. 125-126.

¹³⁹ Les Rédemptoristes. *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, En ligne. <<http://www.cssr.com/francais/whoarewe/iconstory.shtml>>. Consulté le 13 décembre 2006.

qu'on n'ait point apprécié au cours des siècles passés une œuvre qui dérogeait autant des canons de l'académisme. »¹⁴⁰. De même, nous pensons que l'icône originale de Notre-Dame du Perpétuel Secours doit être plus près du style schématique des icônes byzantines, et, plus spécifiquement, de celui qui est typique de la production crétoise du XV^e siècle [fig. 26] que l'œuvre qui nous est présentement donnée à voir. La décision de conserver l'actuelle représentation était motivée en fait par la peur d'effectuer un changement trop brutal pour l'œuvre et la crainte de créer un malaise chez les fidèles qui ne retrouveraient pas l'exacte figure qu'ils ont tant vénérée.

4.1.5 L'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* aujourd'hui

La majorité des icônes de Notre-Dame du Perpétuel Secours intégrées dans les églises du Québec sont principalement des copies qui ont été distribuées par les Rédemptoristes. En effet, les Pères ont parcouru le Québec allant de paroisse en paroisse, surtout dans la première moitié du XX^e siècle. Ils y faisaient des missions et des retraites pendant lesquelles il dédiaient toute une journée à la Vierge et tenaient en son honneur une cérémonie dont le point culminant était l'installation et la consécration d'une icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* dans l'église¹⁴¹. C'est pourquoi plusieurs églises paroissiales ont une représentation de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* se caractérisant par la douceur de ses traits, par le rose de ses joues, semblables à celles d'une poupée. La pose est naturelle et l'attitude suggère l'idée de réconfort et de bienveillance [fig. 30]. Elle est naturellement présentée aux fidèles comme une mère aimante et secourable. Dans le document *Notre-Dame*

¹⁴⁰ Jean Simard, *Les arts sacrés au Québec*, Boucherville, Éd. de Mortagne, 1989, p. 120.

¹⁴¹ Quoiqu'elle fut plus importante au Québec vers le milieu du siècle dernier, il n'en demeure pas moins que l'action des Pères Rédemptoristes a été immédiate après que leur fut donnée par le Pape, la mission de diffuser le culte de Notre-Dame du Perpétuel Secours, comme en fait foi cette lettre du Père Hendricks à sa famille, datée du 24 janvier 1880 : « Puis dimanche, 8^e jour de la mission, on avait annoncé une belle cérémonie : on allait introduire le culte de Notre-Dame du Perpétuel Secours; un beau tableau béni par le Pape et richement encadré nous était venu de Rome. On avait préparé une magnifique illumination; on avait placé la Vierge miraculeuse sur un trône de trois à quatre mètres de hauteur; le trône était formé par des centaines de bougies représentant le nom de Marie. Le dimanche même, la nouvelle de cette cérémonie se répandit dans les paroisses voisines », cité par Jean-Pierre Asselin dans *Les Rédemptoristes au Canada. Implantation à Sainte-Anne-de-Beaupré, 1878-1911*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 52.

*du Perpétuel Secours, vierge miraculeuse vénérée à Rome, dans l'église S. Alphonse de Ligori et en beaucoup d'autres lieux, on lui prête les paroles suivantes : « Ayez confiance en moi : j'ai souffert et je sais compatir; je suis forte, et je puis secourir. Vous tous qui suivez le chemin sur la terre la voie qu'a suivie mon fils, ayez confiance; je suis la Vierge du Perpétuel Secours »*¹⁴².

Aujourd'hui, à Montréal du moins, l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* présente divers visages, sur les supports les plus variés. Des six icônes inventoriées pour cette étude, par exemple, deux sont des mosaïques, dont une est une fresque monumentale, deux sont des peintures originales, une est une chromolithographie de grand format, et la dernière est une reproduction laminée. Dans chacune des églises, l'importance accordée à l'emplacement et à la ritualisation est variable. Nous ne ferons pas ici l'analyse détaillée du contexte d'exposition, comme dans les précédents chapitres. L'attention sera plutôt mise sur les différents supports sur lesquels apparaît cette image et sur le processus d'occidentalisation qu'a connu l'icône originale.

D'abord, l'icône se présente généralement comme une peinture sur un panneau de bois, mais nous avons vu que les supports se sont multipliés au gré des besoins locaux (pensons notamment aux icônes peintes sur verre de la Transylvanie). De même, l'icône de Notre-Dame du Perpétuel Secours dans les églises de Montréal peut être parfois une œuvre peinte sur bois, mais aussi varier de supports, du papier à la mosaïque. Pour les fidèles, les différents supports ne nuisent pas à la dévotion. Plusieurs fois nous avons pu observer des gens se recueillir devant l'icône, plus spécialement lorsqu'il y avait des aménagements propices à la prière. En effet, lorsque des lampions sont disposés près de l'icône, le fidèle prend le temps d'en allumer un et de faire une prière, avant de partir souvent vers une autre représentation de son choix. Les fidèles s'adressent à l'icône afin d'être entendus par la Vierge du Perpétuel Secours ; le médium utilisé devient secondaire, et c'est la représentation qui est importante.

¹⁴² Les Pères Rédemptoristes, p. 57-58.

Dans l'église Saint-Alphonse (560 boul. Crémazie Est), attenante à la maison mère des Pères Rédemptoristes de Montréal, une mosaïque monumentale couvre toute la surface du mur latéral à la gauche du chœur [fig. 31 et 32]. Sur le mur à la droite du chœur, une autre mosaïque représente Saint Alphonse de Liguori [fig. 33]. L'immensité de la représentation et la disponibilité de petites images dévotives, contribuant à la promotion de la neuvaine à Notre-Dame du Perpétuel Secours et déposées dans une boîte à proximité, excluent la possibilité que l'icône puisse passer inaperçue. La deuxième icône sous forme de mosaïque est exposée dans la cathédrale Marie-Reine-du-Monde (1085 rue de la Cathédrale) [fig. 34 et 35]. Il s'agit en fait d'un tableau exposé à l'arrière du chœur, composé suivant la technique de la mosaïque. Malgré l'emploi des tesselles qui tendent à schématiser le dessin, on reconnaît encore, dans cette reproduction, la même Vierge douce que celle popularisée par les Pères Rédemptoristes au Québec [fig. 36]. C'est à nouveau cette représentation qui est mise à l'honneur à Saint-Ambroise (1215 Beaubien Est). Une chromolithographie de grand format en provenance d'Italie [fig. 5 et 37] est placée de manière à favoriser la prière des fidèles. Dans l'église Notre-Dame-du-Saint-Rosaire (805 rue Villeray), l'autel consacré à Marie est décoré de plusieurs objets de dévotion à l'image de Sainte Anne et de la Vierge [fig. 38]. Sur le coin gauche de l'autel [fig. 39 et 40], une petite image laminée de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* a été placée par une fidèle. En comparaison aux reproductions courantes de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* où par exemple, le manteau de la Vierge est bleu profond, celle-ci se distingue par une palette de couleurs pastel.

Enfin, les deux dernières icônes recensées dans notre étude présentent des différences notables quant au choix des couleurs utilisées et au style de la composition. La première, dans la basilique Notre-Dame (116 Notre-Dame Ouest), est une peinture originale de Notre-Dame du Perpétuel Secours dont le cadre prend autant de place que la représentation elle-même [fig. 41, 42, et 43]. Cette image se rapproche des canons orthodoxes non seulement par le traitement visuel dont elle a été l'objet, mais aussi parce que ni la Vierge, ni l'Enfant Jésus ne portent la couronne. On pourrait même croire, si ce n'était de la couleur du manteau, bleu au lieu de rouge (le manteau qui selon la tradition occidentale est conforme aux représentations de l'Immaculée Conception d'après le dogme officialisé par Pie IX en 1854), qu'il s'agirait en fait d'une reproduction de la *Vierge de la Passion*. La seconde, placée sur la porte du

tabernacle de l'autel latéral dédié à la Vierge Marie dans la basilique Saint-Patrick (460 René-Lévesque Ouest) [fig. 44 et 45], est une icône peinte qu'une inscription en français, placée sur le bas de l'icône, authentifie comme étant une représentation de Notre-Dame du Perpétuel Secours. Toutefois, et à l'inverse de l'icône de la basilique Notre-Dame, les deux personnages sur l'icône portent une couronne, alors que la Vierge est vêtue d'un manteau pourpre, symbole de divinité et de royauté sur une robe bleue, symbolisant la création¹⁴³. Enfin, elle est la seule, parmi les six icônes, à avoir les traits caractéristiques de l'icône orthodoxe, c'est-à-dire le nez très fin, les yeux grands, l'arcade sourcilière marquée et la bouche petite, les doigts longs et effilés, la peau foncée et illuminée par des rehauts.

Ces différences que nous venons de souligner confirment que l'icône de Notre-Dame du Perpétuel Secours est une image de dévotion propre aux deux traditions chrétiennes et qu'à travers les années plusieurs styles ont été confondus créant ainsi une multiplicité dans la représentation. Toutes ces images, qu'elles soient imprimées, peintes ou qu'elles se retrouvent sous forme de mosaïque ou autre matériau ou support, contribuent à sa richesse iconographique. L'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* a été diffusée dans le monde sous des traits plus occidentaux et maintenant que l'art traditionnel des icônes est de plus en plus accessible en Occident, on retrouve à côté de l'icône occidentalisée de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* un nombre grandissant d'icônes de la *Vierge de la Passion*. Étant donné sa grande popularité, elle est maintenant utilisée avec ou sans référence à son origine orthodoxe, c'est-à-dire en tant que simple image religieuse à la mode (Notre-Dame-du-Saint-Rosaire et Marie-Reine-du-Monde), alors que dans d'autres églises (Saint-Alphonse et Saint-Ambroise), on préfère la ritualiser afin de profiter de sa fonction traditionnelle de médiation. Bien que l'on puisse véritablement aujourd'hui parler d'une mode des icônes au Québec, on doit prendre en considération le fait que l'apparition de l'icône dans la Province, en tant que phénomène, ne remonte pas à plus loin que le début des années 1990. Ce phénomène, s'il s'explique en partie par les nombreuses publications sérieuses consacrées à l'art de l'icône et s'adressant à un large public, il s'explique aussi par la popularité grandissante des icônes à l'intérieur même des églises. Dans ce cadre, non seulement sont-elles de plus en plus

¹⁴³ Popova *et al.*, p. 17.

intégrées au décor, mais elles sont également rendues disponibles sous forme de petites images dévotes que l'on peut se procurer plus facilement et amener chez soi. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous nous intéresserons davantage à l'art des petites images dévotes, à leur histoire, à leur évolution, au rôle qu'elles ont joué dans la promotion du culte marial et au lien qui les unit depuis une vingtaine d'années à l'art de l'icône.

4.2 Diffusion du culte marial et intégration de l'icône au Québec à travers l'usage de petites images dévotes

À la fin du XIX^e siècle en Europe et au début du XX^e siècle en Amérique, on assiste à l'arrivée massive de petites images de dévotion qui contribueront au soutien du culte marial et, plus tard, seront l'une des principales sources de diffusion des icônes. Au Québec, ces images, accompagnées le plus souvent d'un texte, ont marqué l'imaginaire des catholiques qui les recevaient en toute occasion, mais surtout en tant que récompense ou cadeau. Ces images, analysées par Pierre Lessard dans *Les petites images dévotes. Leur utilisation traditionnelle au Québec*, sont « étroitement associées à l'enfance et à la jeunesse » et demeurent pour leurs propriétaires un « souvenir qui ponctue la vie du chrétien »¹⁴⁴. Surtout distribuées par les membres du clergé dans les écoles et au catéchisme, elles étaient offertes afin de souligner des réussites scolaires, des événements importants (première communion, confirmation, mariage, fiançailles, ordination, etc.) ou données lors de visites ou de fêtes spéciales. Ainsi, chaque image est un rappel du moment de sa réception et devient un précieux objet de collection, avec son histoire particulière et est, conséquemment, conservée comme une relique. À l'âge adulte, ces images continuent d'être utilisées régulièrement pour leur fonction de remémoration, mais aussi de protection et d'intercession.

Si ces images ont été parfois utilisées à des fins de propagande, soit pour susciter des vocations, soit pour donner de l'information au sujet des nouvelles orientations prises par l'institution ecclésiastique, soit pour souligner l'édification d'un pape, d'une congrégation ou d'un lieu de pèlerinage, elles ont surtout servi à promouvoir le culte marial. En effet, la

¹⁴⁴ Pierre Lessard, *Les petites images dévotes. Leur utilisation traditionnelle au Québec*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1981, p.26.

répartition des types iconographiques par Pierre Lessard, parmi une collection 45 000 petites images dévotes retrouvées au Québec, montre sans conteste la primauté du culte rendu à la Vierge. Les images à l'effigie de Marie représentent, en effet, quantitativement la moitié de l'ensemble des images, le reste se partageant au quart pour le Christ, au huitième pour les saints et martyrs, et l'autre huitième pour des thèmes divers.¹⁴⁵

Le style dit « sulpicien » qui caractérise la presque totalité de la production de ces images religieuses que l'on retrouve sur le marché font, depuis quelques années, une très grande part à l'art de l'icône, mais dans quel cas le texte est habituellement absent, alors que les petites images dévotes ne servaient à l'origine que de support à des prières et autres textes religieux, ne laissant que très peu de place à l'illustration (une croix, un médaillon, un sigle ou acronyme stylisé d'une congrégation, *etc.*). L'importance accordée à l'illustration au détriment du texte s'explique en partie parce qu'« [u]ne clientèle de plus en plus vaste réclamait des images[. N]on seulement les enfants, habitués aux livres illustrés, mais [aussi] cette part d'enfance qui persiste dans chaque adulte »*[sic]*¹⁴⁶.

La décennie 1880-1890 correspond, en Europe, à l'âge d'or de ces petites images dévotes. C'est pendant cette période que l'on retrouve les plus beaux spécimens ornés de dentelles mécaniques ou faites à la main, garnies de petites reliques comme des mèches de cheveux, morceaux de tissus, *etc.* Leur popularité permettra l'essor de leur mise en marché et de leur rapide commercialisation en Occident. Ceux qui produisent ces images vont suivre la demande et la surpasser même en offrant des illustrations accompagnées d'un texte correspondant à une multitude d'occasions qui peuvent se placer sous le signe de la protection et de l'aide divine, que ce soit pour un mariage, pour la recherche d'un objet perdu, pour une maternité à l'abris des soucis, pour régler rapidement un conflit ou pour toutes les heures de la journée. Tous et chacun auront alors la possibilité de mettre la main sur une petite image adaptée à sa personne, à son métier (à son saint patron), à ses

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁶ J. de Mahuet, « Imagerie religieuse », dans *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain. Encyclopédie*, dirigée par G. Jacquemet, Paris, Letouzey et Ané, Tome V, 1962, p. 1242.

préoccupations. Les petites images représentant la Vierge Marie sous ses nombreuses désignations en sont l'exemple par excellence.

Après la deuxième guerre mondiale, surtout dans les années 1950, la production des petites images dévotes au Québec va atteindre son apogée grâce aux progrès de la technologie. La société québécoise, cependant, se transforme au gré des changements sociaux amenés par la guerre. La tenue du concile Vatican II (1962-1965) permettra d'adapter, voir de renouveler la liturgie et la place faite aux laïcs dans l'institution ainsi que d'ouvrir l'Église au monde, y compris aux autres églises chrétiennes, notamment l'Église orthodoxe. Après de longues années de petit catéchisme et d'imagerie religieuse, de conformisme aux directives du clergé, d'une certaine crainte du Dieu tout-puissant et omniprésent, les changements voulus par Vatican II ont un effet déstabilisant. Les messes populaires, avec un appel à la participation des laïcs aux chants, aux lectures et une implication active dans la liturgie, ont fait de l'église un lieu de désenchantement du sacré.

Raymond Lemieux, dans « Le catholicisme québécois : une question de culture », fait état des changements radicaux dans la pratique religieuse des Québécois après 1960¹⁴⁷. Auparavant, dans tout le Québec rural et urbain du XIX^e siècle, l'Église était active dans toutes les sphères de la société. Les secteurs de la santé et de l'éducation, par exemple, étaient majoritairement sous la gouverne de communautés religieuses. Ces implications diverses avaient pour conséquence d'offrir à la population canadienne, française du moins, une vision de leur Église forte socialement et moralement, unificatrice et signifiante au quotidien.

¹⁴⁷ Raymond Lemieux, « Le catholicisme québécois. Une question de culture », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XXII, no 2, octobre 1990, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 145-164.

Avec le retrait graduel des communautés religieuses au profit d'une gérance par l'État, l'Église comme institution a perdu de son autorité¹⁴⁸. Son importance comme acteur constituant et incontournable de la société lui est retirée. Par le fait même, sa présence quotidienne diminue et ce sont les fidèles qui, par leur engagement et leur pratique religieuse, admettront ou non l'influence de l'Église dans leur vie. Auparavant, la religion catholique rassemblait toute la collectivité, et se vivait en collectivité. Maintenant, elle s'effrite, se démembré pour n'être qu'une partie des nombreux objets qui composent la vie de l'individu. Les dessins et les textes qui composent les images dévotes du début des années 1950 montrent bien que l'expérience religieuse vécue par la société québécoise tend à sortir des murs de l'église, à s'affranchir de l'institution.

L'analyse que fait Jean Pirotte des petites images dévotes produites durant ces années en Belgique, et qui s'applique parfaitement à celles que l'on retrouvait chez nous à la même période, montre bien les nouvelles tendances adoptées par l'Église pour s'adapter aux transformations sociales et aussi pour retenir ses fidèles. Ces images, en effet, montrent :

une Église en quête d'unité déplorer la présence des murs de séparation [...]. On la voit aussi cheminer dans le désert, vers l'inconnu, à l'appel d'un Dieu invisible [...]. Elle n'est plus stabilité, mais mouvement : efforts unis pour porter la croix.¹⁴⁹

Il ne s'agit plus de montrer une quelconque hiérarchie, mais plutôt une fraternité. En ce sens, les textes figurant sur ces nouvelles images dévotes rappellent les slogans utilisés dans les années 1940, exhortant à l'effort de guerre [fig. 46]. Même le désert a souvent des airs de champs de bataille où la croix est brandie comme un drapeau [fig. 47]. Ce style s'essouffle assez rapidement toutefois, avec l'émergence de mouvements contestataires

¹⁴⁸ Le rôle unificateur de l'État est indéniable après la Seconde Guerre mondiale et donnera aux Québécois deux de ses plus grands rassemblements du XX^e siècles, soient l'Expo 67 et le Référendum de 1980. Pour plus d'information sur la transformation de la société québécoise durant cette période et sur son essoufflement dans les années 1980, voir l'article de Gilbert Renaud : « L'inversion tranquille. Le social québécois et ses métamorphoses », dans *Religion et culture au Québec. Figures contemporaines du sacré*, Montréal, Fides, 1986, p. 93-118.

¹⁴⁹ Jean Pirotte, « L'imagerie de dévotion aux XIX^e et XX^e siècles », dans *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1991, p. 242.

amenés, entre autres, par l'impopulaire participation des États-Unis à la Guerre du Vietnam et soutenus par des artistes et intellectuels qui lanceront des mouvements de la paix, de l'amour et du retour à la nature. Ainsi donc, après Vatican II, l'imagerie populaire abandonne les représentations du désert au profit de celle d'une nature luxuriante, véritable temple de la Puissance. De plus en plus, les thèmes traditionnels, en effet, sont délaissés au profit d'images dont les références directes à la religion sont évacuées. Les reproductions font de plus en plus de place à des paysages bucoliques, comme s'il était naturel que depuis la séparation de l'Église et l'État, les objets dédiés à la dévotion et les références à l'institution ecclésiastique soient éliminées [fig. 48]. La prise en charge des institutions scolaires, premier centre de distribution des petites images dévotes, par l'État au détriment de l'Église, va amener une baisse dramatique de la circulation des petites images dévotes au Québec. Seules quelques églises, cathédrales, basiliques et autres lieux saints catholiques dont la fréquentation est assurée par le tourisme, et des boutiques spécialisées continueront d'en assurer la diffusion, mais par la vente au détail.

Il est impossible aujourd'hui de se procurer des petites images dévotes largement ornées de dentelle telles qu'on les faisait autrefois. L'amateur peut cependant encore faire l'achat de petites images dans les boutiques spécialisées qui offrent un éventail d'images à facture traditionnelle ou moderne. Cependant, la relative popularité de nos jours des petites images dévotes est attribuable à l'utilisation marquée des reproductions d'icônes célèbres comme principal thème iconographique. De même, la popularité des icônes orthodoxes a beaucoup à voir avec la large diffusion dont elles bénéficient à cause du commerce des petites images. Or, si les changements sociopolitiques qu'a connus la Province pendant les trente années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale sont la principale cause de la disparition des petites images dévotes dans le décor culturel des Québécois, leur renaissance doit beaucoup, sinon presque exclusivement, aux changements sociopolitiques survenus à l'opposé du globe, notamment en Union soviétique.

La situation en effet est différente en Europe de l'Est, où les répressions du XIX^e siècle sont suivies par des temps de révolutions qui entraînent l'émigration d'une partie de la population des pays soviétiques vers l'Europe et l'Amérique. Différente parce que les

populations qui s'installent dans les grands centres contribuent à la création de petits quartiers culturels, amènent avec elles un ensemble de traditions par lesquelles elles se reconnaissent, dont évidemment leur religion et, dans le cas des orthodoxes, leurs icônes. Au cours du XX^e siècle, l'intelligentsia et les artistes s'efforcent alors de contrer le déracinement causé par l'exil en créant des ouvrages, des écoles, des ateliers portant sur l'orthodoxie. Elisabeth Berh-Siegl souligne l'importance de l'Institut Saint-Serge fondé en 1925 à Paris comme premier établissement ayant contribué à créer un échange œcuménique et une redécouverte de la culture orthodoxe par l'Occident¹⁵⁰. Les historiens, folkloristes et ethnologues s'intéressent à cette tradition longtemps demeurée inconnue. Ce sont surtout les intellectuels de tradition orthodoxe qui publient, en français, de plus en plus d'ouvrages sur l'art de l'icône et de sa théologie. Nous n'avons qu'à jeter un coup d'œil aux dates de publication concernant ce sujet pour se rendre compte de la multiplication d'ouvrages en France dès les années 1950 qui s'intensifiera dans les années 1960 et 1970. Au Québec, ce mouvement se fait un peu plus tard, vers 1980.

À côté des nombreuses publications portant sur l'art de l'icône au Québec, pendant les années 1980, et qui prouvent l'intérêt grandissant chez nous pour cette forme d'art, on trouve également un nombre croissant d'ouvrages concernant l'art des petites images dévotes. Toutefois, c'est en tant qu'art traditionnel « menacé de disparition, à plus ou moins brève échéance »¹⁵¹ que des nostalgiques commencent à s'y intéresser. Les petites images dévotes ne sont plus aujourd'hui données dans les écoles et on se les procure presque exclusivement dans les hauts lieux de dévotion du Québec, comme à Sainte-Anne-de-Beaupré, à l'Oratoire Saint-Joseph et à la basilique Notre-Dame de Montréal, soit dans les lieux du tourisme religieux.

¹⁵⁰ Elisabeth Berh-Siegl, « Présence de l'Orthodoxie russe en Occident », *Contacts*, v.40, 1988, p. 226-239.

¹⁵¹ Lessard, p. VII.

L'icône devient rapidement le sujet privilégié concernant l'ornementation des objets de dévotion. On retrouve des reproductions d'icônes célèbres, dont celle de Notre-Dame du Perpétuel Secours, sur la couverture d'ouvrages ne portant pas nécessairement sur les icônes, sur des lampions, sur des signets, sur des tasses ou sur des sous-verres. De nos jours, les petites images représentant des icônes se caractérisent par une composition qui occupe toute la surface du support et diverses techniques d'impression sont utilisées afin de recréer l'effet de dorure, et ne sont souvent pas accompagnées de texte. Il est difficile de juger, aujourd'hui, si la petite image dévote que l'on tient dans nos mains, quand elle représente une icône orthodoxe, est une production de l'Église catholique ou orthodoxe, ou d'un producteur indépendant qui s'est lancé dans le marché lucratif des souvenirs de voyage.

4.3 Conclusion

Au Québec, l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* a été la première à être diffusée par les Pères Rédemptoristes. Elle a cependant contribué à l'émergence d'autres icônes, de sorte qu'elle se partage aujourd'hui la vedette avec des classiques de l'iconographie byzantine et russe dont, entre autres, la *Notre-Dame de Vladimir*, la *Sainte Trinité* d'André Roublev et la *Vierge de Czestochowa*, popularisée par le Pape Jean-Paul II qui y était particulièrement attaché. Si l'on ne retrouve pas systématiquement des icônes dans les églises catholiques, leur intégration de plus en plus marquée passe sans aucun doute par la commercialisation qu'en font les boutiques d'objets religieux qui, à côté des médailles et des chapelets, offrent maintenant aux particuliers et aux gens d'Église des images petites ou grandes, sur divers supports (papier, bois, mosaïque, tasse) presque exclusivement issues de la tradition orthodoxe. On n'a qu'à passer devant le magasin d'articles religieux *Desmarais & Robitaille* à Montréal pour constater que la presque totalité des objets ont pour sujet l'icône. L'exemple de l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* a montré qu'une image appartenant originellement à une autre tradition a été modifiée, adaptée, honorée, intégrée au point que visuellement on perçoive une synthèse des styles. L'art religieux au Québec s'inspirera-t-il de l'art de l'icône qui, par un mouvement populaire précédemment souligné, est placé à l'avant plan comme un art susceptible de susciter l'intérêt pour la pratique de la religion chrétienne?

CONCLUSION

Qu'on se trouve devant une icône comme celle du Père Damien ou devant une authentique icône comme celle de *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, la condition *sine qua non* d'un véritable recueillement dépend de la qualité de sa ritualisation. Si l'un des dangers que risque l'icône réside dans le fait d'être vénérée, voire adorée pour ce qu'elle est matériellement, c'est-à-dire une image, et non pour ce qui y est représenté, alors qu'en est-il des reproductions de cette icône lorsqu'elles se retrouvent en dehors de l'église, sur un paquet d'allumettes, une tasse à café ou tout autre objet du quotidien? Il s'ensuit, nécessairement que, en plus de se désacraliser, elle se sécularise. D'art sacré chrétien, l'icône passe à un statut d'objet d'art tout court, commercialisable, qui peut être vendu en tant que souvenir à l'intérieur même des églises. Dans ce sens, l'icône est souvent enjolivée, retouchée, comme quoi la banalisation n'est jamais loin de la vulgarisation. Ainsi, l'icône originale, soudain célèbre, devient une curiosité et le lieu saint qui l'abrite, une sorte de musée qui vaut le déplacement. Or l'icône a-t-elle quelque chose à gagner de ce commerce? Les nombreuses copies plus ou moins fidèles qui font sa renommée attirent à elle tous ceux qui désirent voir de près l'« original », comme s'il s'agissait d'un Picasso ou d'un Rembrandt, ce qui, finalement, équivaut à dénaturer l'icône. Il arrive parfois, même, que l'effet inverse se produise et que le fidèle qui se retrouve devant l'icône originale la juge inférieure à la copie longtemps admirée, celle qui avait reçue toute sa dévotion. David Freedberg donne l'exemple d'une collègue qui, curieuse de voir la statue d'une Vierge réputée miraculeuse, entreprend le voyage qui la conduira à la chapelle où se trouve la fameuse statue. Une fois sur place, et après avoir traversé la foule de pèlerins qui l'entourent, elle se retrouve face-à-face avec la statue qu'elle juge « plutôt laide et insignifiante. Elle ne peut croire à tous les pouvoirs qui ont été attribués à la sculpture : celle-ci devait être plus belle, ou plus imposante. « Je n'en revenais pas, annonce ma collègue à son retour : après un si long voyage, tout ce que je voyais, c'était une vilaine petite Vierge à l'expression hautaine. J'étais furieuse contre elle ! »

¹⁵². De telles attitudes envers les icônes ou envers toute forme d'art sacré, dictées par des jugements esthétiques montrent combien de tels objets ont besoin d'être ritualisés.

Nous avons vu dans notre présentation du travail de Stéphane Bigham que l'icône doit respecter des canons, des fondements et doit rester encadrée par l'Église orthodoxe pour conserver son caractère sacré. En dehors du cadre de l'orthodoxie, il y a un danger, selon Bigham, de voir se banaliser le pouvoir « mystérophore » de l'icône. Cependant, dans tous les cas à l'étude la stricte observance des canons de l'iconographie orthodoxe ne pouvait être respectée. En effet, peu importe la qualité de l'intégration de l'icône dans l'église où elle se trouve, il ne faut jamais oublier que c'est l'icône qui fait figure d'étrangère dans l'église catholique. Ainsi, les études de cas nous ont montré que l'Église catholique s'adaptait à l'icône en l'intégrant, aussi faut-il que l'icône puisse être adaptée aux besoins de l'Église catholique.

L'exemple de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* montre jusqu'à quel point une icône pouvait bénéficier de l'encadrement de la part d'une institution ecclésiastique. Les modifications qui ont été apportées à l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* ne visaient pas uniquement à l'embellir, mais à la consacrer. En effet, comme le souligne David Freedberg :

On n'orne pas des images de guirlandes, on ne les lave ni ne les couronne, par simple habitude, mais parce que de tels actes sont le signe d'une relation entre l'image et l'actant, relation clairement fondée sur l'attribution de pouvoir qui transcende l'aspect purement matériel de l'objet. Ces actes témoignent que l'objet fabriqué par l'homme est désormais investi par le sacré et que les productions inertes de l'homme sont désormais des représentations bénéfiques (ou maléfiques).¹⁵³

¹⁵² David Freedberg, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Montfort, [1989] 1998, p. 43-44.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 112

Cependant, toutes les modifications apportées à l'icône de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* et sa consécration par le pape Pie IX ne pouvaient avoir pour unique objectif de rendre manifeste le caractère sacré de l'image qui l'était déjà. La consécration de *Notre-Dame du Perpétuel Secours* par le pape a eu pour conséquence de marquer l'appartenance de cette icône à l'église catholique. En ce sens, le pape ne s'appropriait pas un art iconographique orthodoxe, mais une image miraculeuse. Et, en effet, ce n'est pas une icône qui a été diffusée par la suite, mais une image retouchée de la Vierge afin de la faire mieux correspondre au goût de l'Occident et d'en faire, littéralement, une image qui soit propre aux catholiques. L'icône, anciennement connue sous le nom de *Vierge de la Passion* et rebaptisée *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, change de confession en entrant dans une nouvelle Église.

Ainsi l'appropriation des icônes orthodoxes par l'Église catholique est au cœur même des préoccupations non seulement de l'institution, mais aussi des fidèles. Les icônes, pour être efficaces, doivent faire l'objet d'un encadrement spécial. Cet encadrement, on l'a vu, passe d'abord par sa ritualisation. Or, l'icône doit pouvoir appartenir à l'église qui la reçoit et/ou qui l'utilise. Un des fidèles de l'église Saint-Pierre-Apôtre suggérait ainsi de construire « un beau cadre avec de belles fioritures » pour l'icône de Damien qu'il jugeait « trop nue ». Ce cadre, selon lui, allait lui donner plus d'importance, de valeur et de visibilité et lui rendre un prestige que sa forme actuelle ne lui permettait pas. « Avec ce cadre, poursuivait-il, les gens allaient aimer davantage cette image du Père Damien »¹⁵⁴.

Il n'est pas difficile de penser ici à la comparaison que fait Stéphane Bigham entre les icônes et les photographies précieuses qui représentent des êtres chers et que l'on protège en les insérant dans un album ou dans un cadre. L'encadrement, comme la clôture, marque la propriété privée et un sentiment d'appartenance.

L'encadrement, toutefois, ne se présente pas toujours sous la forme convenue d'un support rectangulaire fait de bois ou de métal. Les icônes du Christ *Pantocrator* et de *Saint Louis*, par exemple, sont, dans l'église Saint-Louis-de-France, encadrées par le lieu même

¹⁵⁴ Propos recueillis lors d'une table ronde animée par l'auteur avec des paroissiens de Saint-Pierre-Apôtre, le 29 octobre 2006.

dans lequel elles sont exposées et par les objets sacrés qui les côtoient et qui remplacent, dans une certaine mesure, l'iconostase à laquelle les icônes sont destinées. Dans le cas de l'icône de la *Sainte Trinité*, c'est la chapelle où elle se trouve qui devient l'écrin qui l'enchâsse. Mais aussi, c'est l'icône qui s'adapte à son milieu, car l'artiste qui a peint l'icône a inscrit les personnages dans une forme de voûte en arc brisé qui répond à l'architecture de l'église et contribue ainsi à mettre l'accent sur les personnages. Selon Alain Mongeau, cette composition permet de faire ressortir davantage le thème de la Trinité et de favoriser l'intégration de l'icône qui s'adapte à la structure d'ensemble de l'église.

Traditionnellement, le cadre, quel qu'il soit, sert à marquer l'achèvement de l'œuvre, à l'isoler par rapport aux autres objets qui l'entourent et à manifester son appartenance à un individu ou à une institution. L'utilisation des petites images dévotes en tant que support à la diffusion des icônes orthodoxes, après avoir contribué à diffuser le culte marial en Occident, est l'un des exemples les plus significatifs de leur appropriation par l'église catholique. L'utilisation d'un art traditionnel tel que les petites images dévotes pour favoriser le développement des icônes et leur commercialisation en tant qu'objet d'art n'a pas, toutefois, comme seule conséquence de mener à leur banalisation. Ainsi la grande disponibilité et le coût peu élevé des icônes ont permis à Alain Mongeau d'avoir à sa disposition plusieurs icônes et de les utiliser en diverses occasions selon les besoins de la liturgie. Par contre, des productions hétéroclites et mercantiles comme celles de Robert Lenz risquent de porter préjudice à l'art de l'icône en nivelant par le bas la production iconographique mondiale. Les efforts de sœur Lise Chartrand pour adapter l'icône de Damien ont cependant permis de rectifier les faiblesses de l'œuvre originale et de conserver la pertinence d'une icône de Damien dans la chapelle de l'Espoir.

Nos recherches et nos analyses nous ont permis de constater que, de manière générale, l'intégration des icônes en Occident se présente selon deux cas de figures. D'une part, l'icône peut être présentée comme un objet folklorique et pittoresque qui évoque les vieux monastères d'Europe de l'Est ou les monastères lointains des îles de la mer Égée, ou encore ceux perchés au sommet du Mont Athos en Grèce. D'autre part, l'icône peut aussi être présentée comme un produit de consommation, un objet esthétique et décoratif que l'on

retrouve autant sur un porte-clé que sur une belle affiche qui satisfera l'amateur d'art. Or, quel lien y a-t-il entre la tradition et le commerce de l'icône ? Il y a-t-il une conciliation possible entre les deux, surtout d'un point de vue religieux ? Nous avons vu que, entre ces deux pôles, des efforts raisonnés sont faits pour intégrer cet art sacré, en Occident, dans les églises catholiques. Nous avons même utilisé ces clichés pour pouvoir montrer la manière dont l'icône subit diverses modifications et ce qu'elle risque de perdre en sacré, en pouvoir d'évocation et de médiation, mais comment aussi, selon la qualité de l'intégration, ce qu'elle peut y gagner. Ce mémoire prend en compte les diverses modalités du processus d'intégration de l'icône, les multiples implications de cette intégration, ainsi que tout le processus auquel l'icône se voit soumise, entre le moment de sa production et celui de sa réception.

Comme n'importe quelle image, l'icône est en mouvance. Elle se transforme suivant des processus de ritualisation, d'appropriation, de réception, d'adaptation et de diffusion. Ce processus est relatif à l'effort mis par différentes instances ou individus et à leur volonté d'intégrer les icônes dans leur environnement. Qu'advient-il, par exemple, de l'icône de Damien à Saint-Pierre-Apôtre, sans la contribution active de sœur Lise Chartrand et, de même, des icônes à Saint-Louis-de-France lorsqu'il faudra au curé Mongeau quitter ses responsabilités paroissiales ? Car dans ces deux cas, l'intégration des icônes est toute récente et ne repose pas sur une tradition, ni n'est affirmée par elle. L'importance de l'intégration doit être telle qu'elle puisse susciter un intérêt durable pour les fidèles, que cette intégration puisse donner toute la place à l'icône, qu'elle appartienne finalement au lieu qui l'expose et non pas à celui ou celle qui l'a intégrée à ces lieux. Bien différent est le cas de l'icône de *Notre-Dame du Perpetuel Secours*. En effet, cette icône a pu compter sur l'autorité du pape et, depuis plus d'un siècle, des instances religieuses ont permis sa large diffusion dans les églises du Québec. Depuis plus de cent ans, donc, les fidèles des paroisses qui comptent une de ces icônes ont pris l'habitude de la voir. Elle fait partie du décor, littéralement. Sa grande popularité lui a permis également de franchir les murs de l'église quand elle a été récupérée par le marché, le commerce. Sa mise en circulation a, ainsi, contribué à son intronisation dans une certaine tradition québécoise. L'icône de Saint-Louis de France, inhabituelle d'après nos recherches, et celle de Damien de Molokaï, unique, du moins par les circonstances qui

entoure son exposition, peuvent, comme on l'a supposé déjà, tomber dans l'oubli après le départ des gens qui s'occupent de leur promotion. Cependant, ces singularités peuvent aussi faire en sorte d'attirer l'attention sur ces icônes et qu'elles deviennent peut-être le support d'une dévotion ou d'une cause nouvelle. Tout dépend du regard qui se pose sur l'icône, et si la qualité de la ritualisation est de la plus grande importance, c'est toujours la cohérence de l'intégration par l'appropriation, la réception, l'adaptation et la diffusion qui justifie en fin de compte la présence des icônes dans les églises catholiques.

APPENDICE A

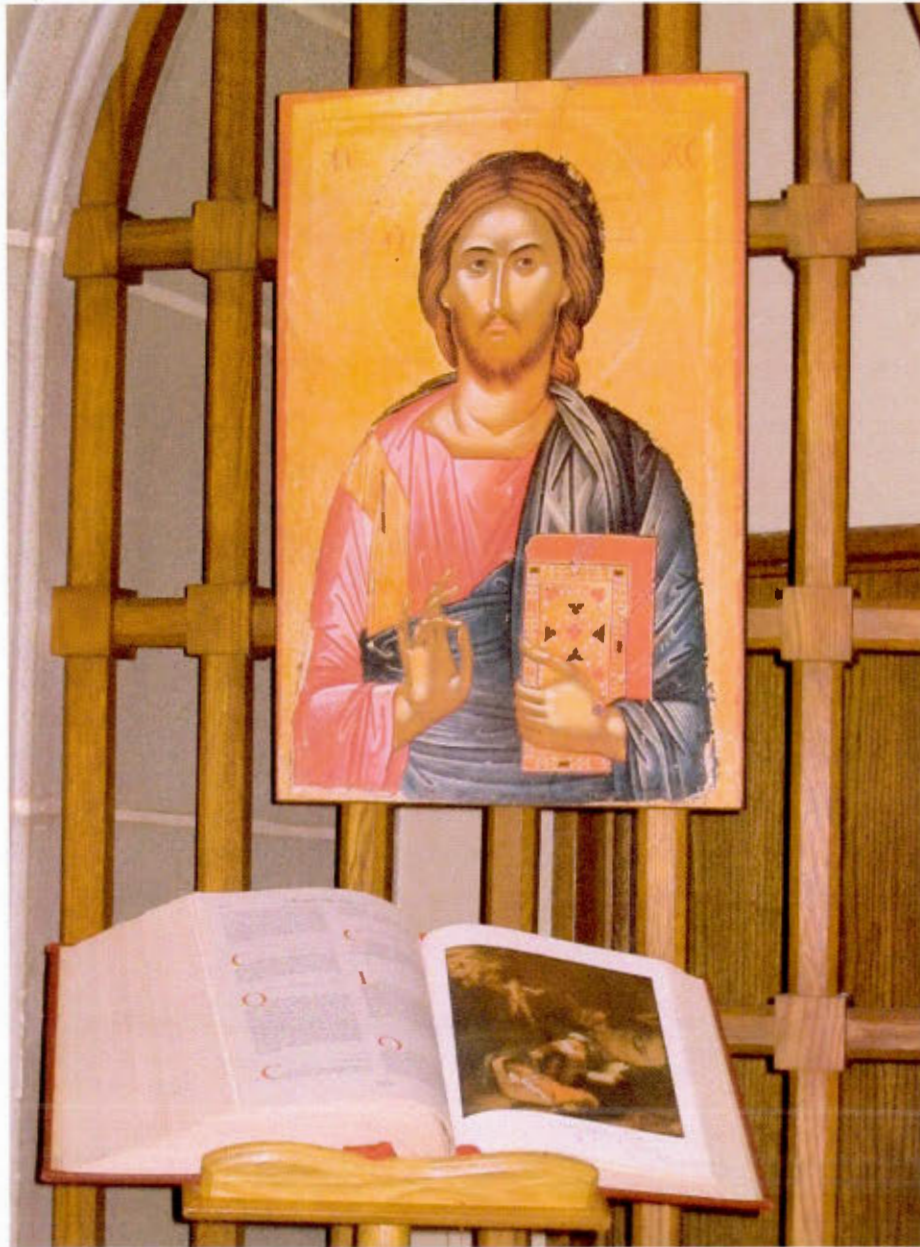


Figure 1

Christ *Pantocrator*, chromolithographie laminée sur bois, église Saint-Louis-de-France.



Figure 2

Artiste inconnu, *Saint Louis de France*, peinture sur bois, église Saint-Louis-de-France.



Figure 3

Artiste inconnu, *Sainte Trinité*, peinture sur bois, église Saint-Louis-de-France.

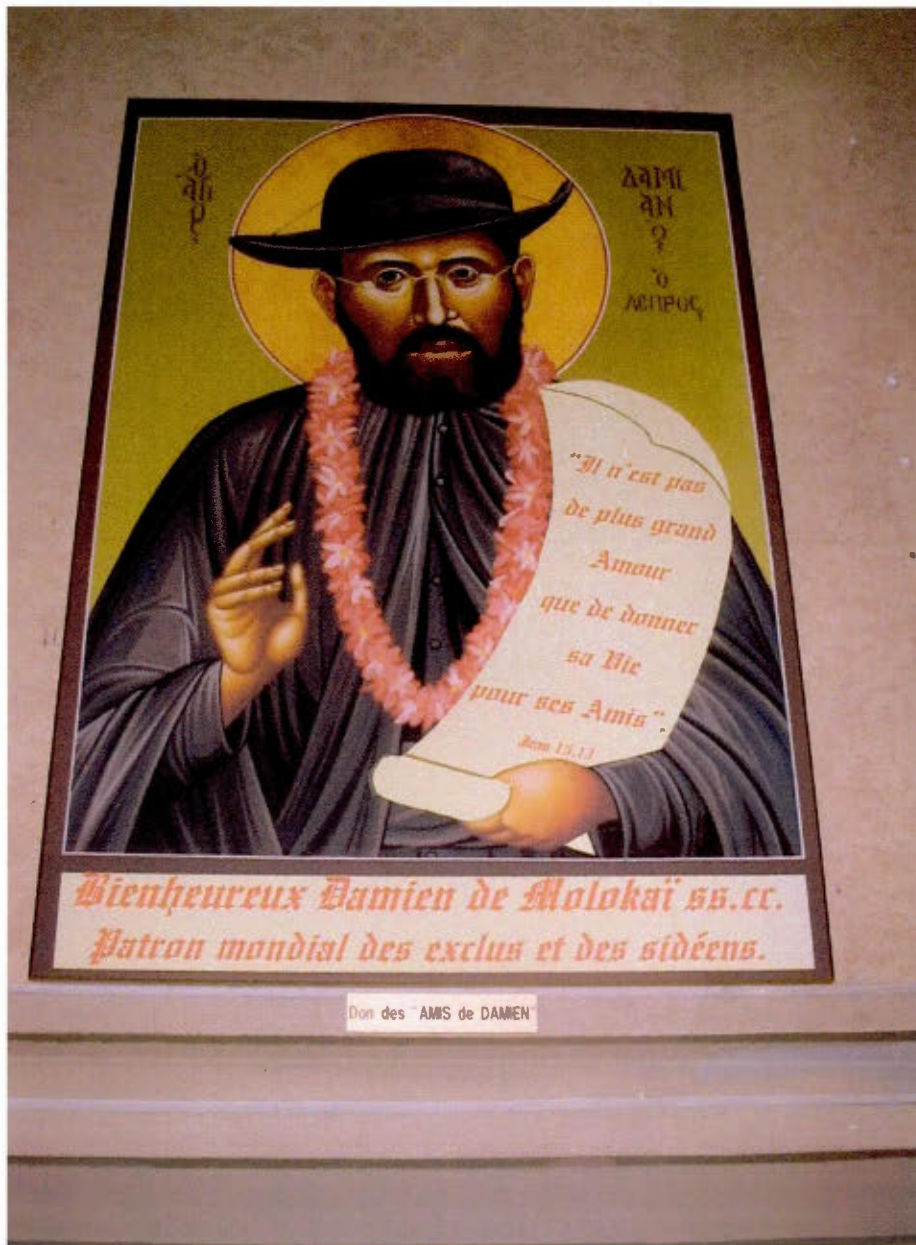


Figure 4

Bienheureux Damien de Molokai ss.cc, Patron mondial des exclus et des sidéens, chromolithographie laminée, église Saint-Pierre-Apôtre.



Figure 5

S. Maria de Perpetuo Succursu, chromolithographie, église Saint-Ambroise.



Figure 6

Exemple d'iconostase dans une église orthodoxe, Institut de théologie orthodoxe Saint-Serge à Paris.

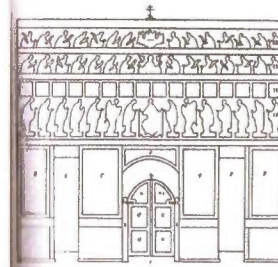


Figure 7

Schéma de l'iconostase de style classique.

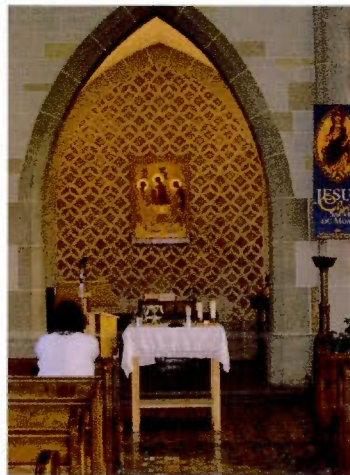


Figure 8

Chapelle où se trouve l'icône de la *Sainte Trinité*, église Saint-Louis-de-France.

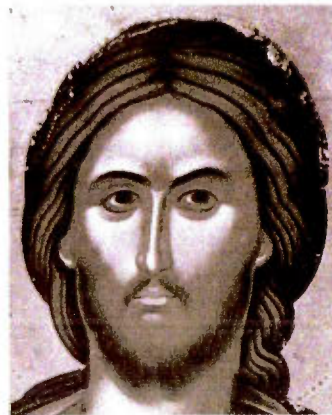


Figure 9

Théophane le Crétois, *Le Christ*, détail, 1546.



Figure 10

Artiste inconnu, *Saint Louis de France*,
église Saint-Louis-de-France.



Figure 11

Joseph Guardo, *Saint Louis de France
offrant la couronne d'épine*,
1952, fresque de l'abside,
église Saint-Louis-de-France.



Figure 12

Joseph Guardo, *Saint Louis de France offrant
la couronne d'épine*, 1952, détail de la fresque,
église Saint-Louis-de-France.



Figure 13

Chapelle où se trouve l'icône de la *Sainte
Trinité*, plan rapproché avec l'autel,
église Saint-Louis-de-France.



Figure 14

Andreï Roublev, *Sainte Trinité*,
début du XV^e siècle.



Figure 15

Riza recouvrant anciennement l'icône
de la *Sainte Trinité* d'Andreï Roublev.



Figure 16

Chapelle de l'Espoir,
église Saint-Pierre-Apôtre.



Figure 17

Chapelle de l'Espoir, détail,
église Saint-Pierre-Apôtre.



Figure 18

Robert Lenz, *Damien the Leper*, 1988.



Figure 19

Robert Lenz, *Navaho Madonna*, 1988.



Figure 20

Robert Lenz, *Seraphic Christ*, 2004.



Figure 21

Robert Lenz, *Jeanne d'Arc*, 1994.

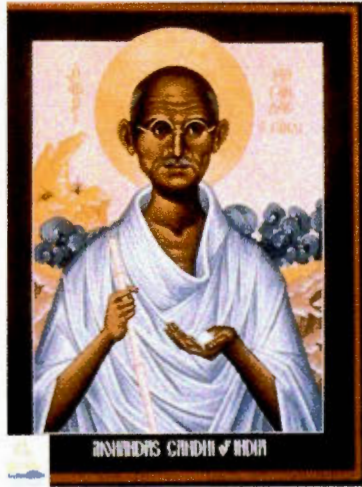


Figure 22

Robert Lenz, *Mohamandas Gandhi*, 1985.

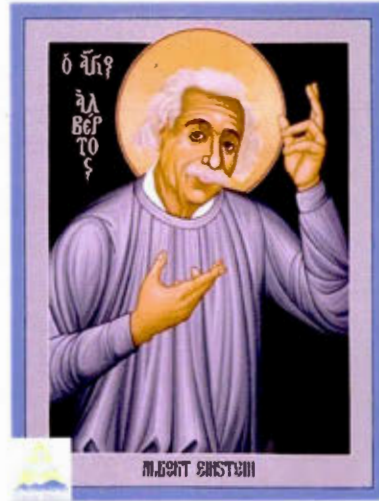


Figure 23

Robert Lenz, *Albert Einstein*, 1999.



Figure 24

Photographie de William Brigham,
Damien quelques jours avant sa mort, 1889.



Figure 25

Chapelle de l'Espoir, détail,
église Saint-Pierre-Apôtre.



Figure 26

Andreas Ritzos, *Vierge de la Passion*,
seconde moitié du XV^e siècle, Ston,
Peljesac, église Saint-Blaise.



Figure 27

Pierre Le Ber,
Sainte Marguerite Bourgeoys,
1700.



Figure 28

Détail de *Sainte Marguerite Bourgeoys*,
photographie prise pendant le travail
de restauration en 1964.



Figure 29

Sainte Marguerite Bourgeoys,
avant la restauration du tableau.



Figure 30

Souvenir de Mission des Pères Rédemptoristes, Notre-Dame du Perpétuel Secours.



Figure 31

Mosaïque Notre-Dame du Perpétuel Secours Priez pour nous, église Saint-Alphonse.



Figure 32

Intérieur, église Saint-Alphonse.



Figure 33

Mosaïque Saint Alphonse de Ligori, église Saint-Alphonse.



Figure 34

Notre-Dame du Perpétuel Secours, mosaïque sur support indéterminé, cathédrale Marie-Reine-du-Monde.



Figure 35

Intérieur, cathédrale Marie-Reine-du-Monde.



Figure 36

Notre-Dame du Perpétuel Secours, détail, cathédrale Marie-Reine-du-Monde.



Figure 37

S. Maria de Perpetuo Succursu avec fidèles, église Saint-Ambroise.



Figure 38

Autel dédié à la Vierge Marie,
église Notre-Dame-du-Saint-Rosaire.



Figure 39

Détail de l'autel dédié à la Vierge Marie,
église Notre-Dame-du-Saint-Rosaire.



Figure 40

Notre-Dame du Perpétuel Secours,
chromolithographie sur bois,
église Notre-Dame-du-Saint-Rosaire.

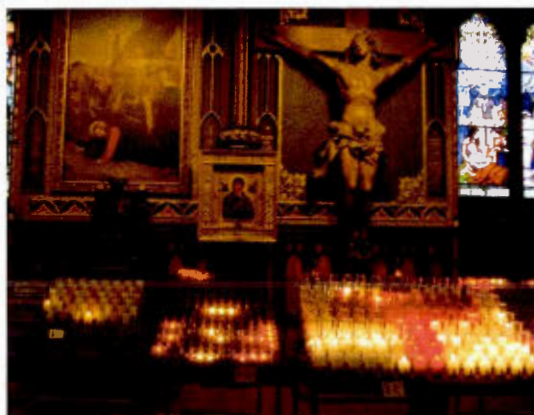


Figure 41

Intérieur, basilique Notre-Dame de Montréal.



Figure 42

Notre-Dame du Perpétuel Secours,
peinture sur bois,
basilique Notre-Dame de Montréal.



Figure 43

Notre-Dame du Perpétuel Secours, détail,
basilique Notre-Dame de Montréal.



Figure 44

Intérieur, basilique St-Patrick.



Figure 45

Notre-Dame du Perpétuel Secours,
basilique St-Patrick.



Figure 46 *Le poids de l'unité, 1957.*



Figure 47 *Abraham faut t'en aller, 1957.*



Figure 48 *...et à travers toute cette splendeur,
j'ai deviné l'infinie beauté du Créateur,
G. Duhamel, vers 1960.*

BIBLIOGRAPHIE

- Archidiocèse de Montréal, *Annuaire 2003. Église de Montréal*, Montréal, Archidiocèse de Montréal, 2003, 268 p.
- ASSELIN, Jean-Pierre, *Les Rédemptoristes au Canada. Implantation à Sainte-Anne-de-Beaupré, 1878-1911*, Montréal, Bellarmin, 1980, 165 p.
- BAILLARGEON, Stéphane, *Entretiens avec Louis Rousseau. Religion et modernité au Québec*, Montréal, Liber, 1994, 150 p.
- BARDY, G., *Le Christ. Encyclopédie populaire des connaissances christologiques*, Paris, Boud et Gay, 1947, 1264 p.
- BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. de l'allemand par Frank Muller, Paris, Cerf, [1990] 1998, 798 p.
- _____, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. de l'allemand par Fortunato Israël, Paris, Montfort, [1981] 1998, 282 p.
- BENBASSA, Esther, *Histoire des juifs de France*, Paris : Seuil, 1997, 373 p.
- BERH-SIEGL, Elisabeth, « Présence de l'Orthodoxie russe en Occident », *Contacts*, v. 40, 1988, p. 226-239.
- BESANÇON, Alain, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994, 526 p.
- BESSE, J, « L'orthodoxie et la chrétienté occidentale », *Contacts*, 1989, no 41, p. 198-216.
- BIGHAM, Stéphane, *L'art, l'icône et la Russie. Documents russes sur l'art et l'icône du XVI^e siècle au XVIII^e siècle*, Sherbrooke, Éd. G.G.C., 2000, 314 p.
- _____, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal, Médiaspaul, 1995, 270 p.
- _____, *Études iconographiques*, Nethen, Axios, 1993, 161 p.
- _____, *Les chrétiens et les images. Les attitudes envers l'art dans l'église ancienne*, Montréal, Éd. Pauline, 1992, 194 p.
- BOESPFLUG, François et Françoise DUNAND, *Le comparatisme en histoire des religions. Actes du colloque international de Strasbourg (18-20 décembre 1996)*, Centre de recherches d'histoire des religions, Paris, Cerf, 1997, 455 p.

- BRION, Édouard, *Comme un arbre au bord des eaux. Le Père Damien de Molokai, l'apôtre des lépreux*, Paris, Cerf, 1994, 90 p.
- _____, *Un étrange bonheur. Lettres du père Damien 1885-1889*, Paris, Cerf, 1988, 133 p.
- BROWN, Peter, *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, trad. par A. Rousselle, Paris, Éditions du Cerf, [1981] 1996, 446 p.
- BURCKHARDT, Titus, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paris, Devry Livres, 1976, 230 p.
- CLÉMENT, Olivier, *Essor du christianisme oriental*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 123 p.
- CLÉMENT, Olivier, *Byzance et le christianisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 122 p.
- Congrégation pour le culte divin et la discipline des sacrements, *Directoire sur la piété populaire et la liturgie. Principes et orientation*, trad. du latin par la Congrégation, Paris, Pierre Téqui, 2002, 282 p.
- COULSON, John, « Louis IX, roi de France », *Dictionnaire historique des saints*, Paris, Société d'édition de dictionnaires et d'encyclopédies, [1958], 1964, p. 244.
- COUTU, Lucien, *La méditation hésychaste. À la découverte d'une grande tradition de l'Orient*, Montréal, Fides, 1996, 236 p.
- COX, Paul, *Molokai. The Story of Father Damien*, Film coul., 112 min, USA, Vision Video, 1998.
- CROUAN, Denis, *La liturgie après Vatican II. Effrondement ou redressement ?*, Paris, Éd. Pierre Téqui, 1999, 106 p.
- DANCO, Juliana et Dumitru DANCO, *La peinture paysanne sur verre de Roumanie*, 2^e Éd. rev. et corr., trad. du roumain par Radu Creteanu, Bucarest, Méridiane, [1975] 1979, 150 illustrations commentées, 144 p.
- DAWS, Gavan, *Nous autres lépreux*, trad. de l'anglais par Monique et Pierre Stein, Paris, Nouvelle Cité, [1974] 1984, 267 p.
- DESROSIERS, Yvon dir., *Religion et culture au Québec. Figures contemporaines du sacré*, Montréal, Fides, 1986, 422 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fin d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 332 p.

- DUCHET-SUCHAUX, Gaston et Michel PASTOUREAU, « Saint Louis », *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 206-207.
- DUNAND, Françoise, Jean-Michel PIESER et Jean WIRTH, *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988*, Paris, Méridien Klicksiek, 1991, 272 p.
- DVORNIK, Francis, *Histoire des conciles de Nicée à Vatican II*, trad de l'américain par sœur Jean-Marie, nouv. éd. rev. aug., Paris, Paul Faynel, [1961] 1962, 267 p.
- ÉLIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, [1957] 1965, 185 p.
- FERRETTI, Lúcia, *Entre voisins. La société paroissiale en milieu urbain, Saint Pierre apôtre de Montréal 1840-1930*, Montréal, Boréal, 1992, 264 p.
- FREEDBERG, David, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Montfort, [1989] 1998, 501 p.
- FRITSCH, Emmanuel, *Parole pour les yeux. Clés pour les icônes des fêtes du Seigneur et de la Mère de Dieu*, Paris, Fayard, 1985, 238 p.
- GAMBONI, Dario, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich, Institut Suisse pour l'étude de l'art, 1983, 120 p.
- GEOPOLITIQUE, *Le monde orthodoxe. Pouvoir et nation*, Paris, Institut international de géopolitique, automne 1994, no 47, 96 p.
- GRABAR, André, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris, Flammarion, [1957] 1984, 398 p.
- _____, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, [1979] 1994, 341 p.
- _____, *L'empereur dans l'art byzantin*. London, Variorum Reprint, [1936] 1971, 296 p.
- _____, *Byzance. L'art byzantin du Moyen Âge (du VIII^e au XV^e siècle)*, Paris, A. Michel, 1963, 201 p.
- GUIDON, Henri-Marie, *Un siècle marial au Canada, 1900-1990*, Sillery, Fondation de Marie Immaculée, 1990, 94 p.
- GRESCHNY, Nicolaï, *L'icône de la Sainte Trinité d'Andreï Roublev*, Nouan-Le-Fuzelier, Éd. Lion de Judas, 1986, 126 p.

- HAZAN, Olga, *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, 454 p.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle, *La religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993, 273 p.
- HIGGINS, Ross, *De la clandestinité à l'affirmation. Pour une histoire de la communauté gaie montréalaise*, Montréal, Comeau et Nadeau, 1999, 145 p.
- ISAMBERT, François, *Rite et efficacité symbolique*, Paris, Cerf, 1979, 222 p.
- J. de MAHUET, « Imagerie religieuse », dans *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain. Encyclopédie*, dirigée par G. Jacquemet, Paris, Letouzey et Ané, Tome V, 1962, p. 1242.
- JEAN-PAUL II, *L'Église vit de l'Eucharistie*, Lettre encyclique 17 avril 2003, Paris, Ed. Parole et Silence, 2003, 98 p.
- KORNILOVITCH, Kira, *Arts de Russie. Des origines à la fin du 16^e siècle*, trad. du russe par Marie Avril, Genève, Éd. Nagel, 1967, 181 p.
- KOVALEVSKY, Pierre, *St-Serge et la spiritualité russe*, Paris, Seuil, 1958, 189 p.
- LABRECQUE-PERVOUCHINE, Nathalie, *L'iconostase. Une évolution historique en Russie*, Montréal, Bellarmin, 1982, 292 p.
- LAPOINTE, Guy, et Jean-Marie YAMBAYAMBA KIPENGIE, *Vers une foi sans institution? Propos sur l'inscription institutionnelle de la foi chrétienne aujourd'hui. Actes du Colloque André-Charron tenu à l'Université de Montréal, 4 au 5 mai 1999*, Montréal, Fides, 1999, 168 p.
- LEMIEUX, Raymond, « Le catholicisme québécois : une question de culture », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XXII, no 2, octobre 1990, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 145-164.
- LESAGE, Robert, *Objets et habits liturgiques*, Paris, Fayard, 1958, 124 p.
- LESSARD, Pierre, *Les petites images dévotes. Leur utilisation traditionnelle au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1981, 174 p.
- MARTIN, Paul-Aimé, *Vatican II. Les seize documents conciliaires*, texte intégral, 2e édition revue et corrigée, Montréal & Paris, Fides, [1966] 1967, 671 p.
- MÉNARD, Camil et Florent VILLENEUVE, *Pluralisme culturel et foi chrétienne. Actes du Congrès de la Société Canadienne de théologie, Montréal, octobre 1992*, Montréal, Fides, 1993, 350 p.

- MÉNARD, Guy, « Le sacré et le profane, d'hier à demain », dans *Religion et culture au Québec. Figures contemporaines du sacré*, Montréal, Fides, 1986, 422 p.
- MEZZONI, Danièle, *Les images. L'église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, 305 p.
- MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, 295 p.
- MORGAN, David, « Domestic Devotion and Ritual. Visual Piety in the Modern American Home », *Art Journal*, 1998, no 57, p. 45-54.
- MUSÉE DU QUÉBEC, *Le renouveau de l'art religieux au Québec, 1930-1965*, Québec, Musée du Québec, 1999, 102 p.
- OSCHÉ, Madeleine, *La nouvelle querelle des images*, Paris, Le Centurion, 1953, 142 p.
- OUSPENSKY, Léonide, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Cerf, 1980, 222 p.
- Père Rédemptoriste, *Notre-Dame du Perpétuel Secours, vierge miraculeuse vénérée à Rome, dans l'église S. Alphonse de Ligori et en beaucoup d'autres lieux. Son histoire, archiconfrérie et exercices de piétés en son honneur*, par un Père Rédemptoriste, 8^e éd., Montréal : J-B Rolland et Fils, 1878, 218 p.
- PIROTTE, Jean, « L'imagerie de dévotion aux XIX^e et XX^e siècles », dans *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1991, p. 233-249.
- POPOVA Ol'ga, Engelina SMIRNOVA et Paola CORTESI, *Les icônes. L'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, Paris, Solar, [1995] 1996, 192 p.
- QUENOT, Michel, *L'icône. Fenêtre sur l'absolu*, Paris, Fides, 1987, 209 p.
- _____, *Dialogue avec un peintre d'icône. L'iconographe Pavel Boussalaev*, Paris, Cerf, 2002, 199 p.
- REMIGGI, Frank W. « Le Village gai de Montréal. Entre le ghetto et l'espace identitaire », dans *Sortir de l'ombre. Histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, sous la dir. d'Irène DEMCKZUK et Frank REGIMMI, Montréal, VLB Éditeur, 1999, p. 268-289.
- RENAUD, Gilbert, « L'inversion tranquille. Le social québécois et ses métamorphoses », dans *Religion et culture au Québec. Figures contemporaines du sacré*, Montréal, Fides, 1986, p. 93-118.

- ROUSSEAU, Daniel, *L'icône. Splendeur de ton visage*, Paris, Desclée de Brouwer, 1982, 297 p.
- ROUSSEAU, Louis et Frank REMIGGI, *Atlas historique des pratiques religieuses. Le Sud-Ouest du Québec au XIXe siècle*, sous la direction de Louis ROUSSEAU et Frank REMIGGI, en collaboration avec Jean-Guy LANDRY *et al*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 235 p.
- ROUTHIER, Gilles, *L'Église canadienne et Vatican II*, Montréal, Fides, 1997, 478 p.
- SAINT-MARTIN, Isabelle, *Voir, savoir, croire. Cathéchisme et pédagogie par l'image au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, 614 p.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, 409 p.
- SEDLER, Egon, *L'icône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, 251 p.
- SERS, Philippe, *Ikône et saintes images*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 303 p.
- SIMARD, Jean, *Les arts sacrés au Québec*, Boucherville, Éd. de Mortagne, 1989, 319 p.
- _____, *Un patrimoine méprisé. La religion populaire des québécois*, Lasalle, Hurtubise HMH, 1979, 309 p.
- TALBOT, Georges Lucien, *Histoire de la paroisse Saint-Louis-de-France de Montréal*, Comité du centenaire, Montréal, Paroisse Saint-Louis-de-France, 1988, 129 p.
- VADEBONCOEUR, Paul-Émile, *Notre-Dame du Perpétuel Secours. Madone internationale*, Nicolet, Centre Marial Canadien, 1953, 32 p.
- VAILLANCOURT, Jean-Guy, *Sociologie et Société. Catholicisme et société contemporaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. XXII, no 2, octobre 1990, 226 p.
- WIRTH, Jean, *L'image médiévale. Naissance et développement (VIe-XVe siècle)*, Paris, Méridien Klincksieck, 1989, 395 p.

Ressources en ligne

- Association de Damien de Molokai-Jeunes en lien avec la congrégation des Sacré-Cœurs, *Association Damien de Molokai*. En ligne. <<http://www.damiendemolokai.com>>. Consulté le 13 juillet 2006.

Communauté chrétienne Saint-Pierre-Apôtre, *Communauté chrétienne Saint-Pierre-Apôtre*. En ligne. <www.stpierreapotre.org>. Consulté le 13 juin 2005.

Laverdure, Gérard. « La paroisse Saint-Pierre-Apôtre (Montréal). Une paroisse prophétique (15 mai 2004) ». 2000-2004. In *Culture et Foi. Nos activités, rencontre annuelle du 15 mai 2004*. En ligne. <http://www.culture-et-foi.com/activites/gerard_laverdure.htm>. Consulté le 8 juin 2005.

Les Rédemptoristes, *Notre-Dame du Perpétuel Secours*, En ligne. <<http://www.cssr.com/francais/whoarewe/iconstory.shtml>>. Consulté le 13 décembre 2006.

Ratzinger, Joseph. « Lettre aux évêques de l'Église catholique sur la pastorale à l'égard des personnes homosexuelles (4 avril 2005) ». In *Vatican. Congrégation pour la doctrine de la foi*. En ligne. <http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19861001_homosexual-persons_fr.html>. Consulté le 17 mai 2005.

The Architect of the Capitol. *The National Statuary Hall Collection Father Damien*. En ligne. <<http://www.aoc.gov/cc/art/nsh/damien.cfm>>. Consulté le 16 juin 2005.

Trinity Stores. *Icons and Art, Religious Gifts, Catholic & Christian Product. 2000-2006. Our Artists : Br. R. Lentz, ofm*. En ligne. <<http://www.trinitystores.com/main.php4?artist=1>>. Consulté le 16 juin 2005.