

Nada Hélou

Liens entre les cultures roumaine et arabe chrétienne.

Les programmes iconographiques du père Sofian Boghiu au Liban

1 Introduction

Le père Sofian Boghiu (1912–2002) était un moine roumain érudit et un adepte du mouvement orthodoxe de l'hésychasme, qui est une forme ancienne et traditionnelle de silence et de prière.¹ Ayant mené une vie humble et modeste, il devint un prédicateur de l'humilité.

De 1940 à 1945, il poursuit ses études en théologie et en beaux-arts à l'Université de Bucarest. Il est probablement plus connu pour ses idées et sa philosophie de vie que pour son art, qui, toutefois, est loin de passer inaperçu. Il est sans conteste l'un des peintres les plus renommés du XX^e siècle pour ses icônes et ses fresques religieuses.² Il a réalisé des peintures et des réparations de fresques dans plusieurs églises de Roumanie, y compris, à Bucarest, les églises du Monastère de Radu Vodă et celui du couvent de Darvari, deux établissements très vénérés par les orthodoxes roumains.³ Sa renommée au Liban et en Syrie repose sur son travail de créateur de peintures murales et d'icônes dans les églises de ces deux pays. Malheureusement, son œuvre en Syrie a presque péri : la cathédrale de Hama qu'il avait peinte en 1979 fut totalement détruite en 1982 lors de la répression des islamistes par l'État syrien.

1 L'hésychasme privilégie les sacrements de la communion de l'homme avec Dieu par le contact avec les énergies divines émanant de lui. Le chemin de l'*hēsychia* (le silence) conduit l'âme à cet état spécial dans lequel les énergies divines peuvent être perçues. Cette doctrine, qui est une méthode ancienne et particulière de contemplation et de prière, privilégie la spiritualité intérieure. L'attention se porte surtout sur les problèmes de la foi, de la prière, de la communion avec Dieu et de la vie intérieure de l'homme.

2 Le père Sofian Boghiu naquit le 7 octobre 1912 dans un village de Bessarabie et mourut le 14 septembre 2002 au Monastère Antim de Bucarest. Il fut enterré au Monastère de Căldărușani, près de Bucarest. Pour sa biographie, voir : I. Gheorghiu, « Elder Sofian Boghiu : The Urban Hesychast. A Brief Biography », *The Orthodox Word. For the Mission of True Orthodoxy*, 57, 2021, 3(338), p. 105–151 ; Protos. Antipa Burghilea, *Viața Părintelui Sofian Boghiu, o icoană a virtuții*, introduction par Archim. dr. Nectarie Șofelea, Bucarest, 2022.

3 Voir aussi la description détaillée de la nouvelle peinture qu'il conçut et exécuta au Monastère de Dealu, en Roumanie, entre 1984 et 1989, dans le livre de Mihaela Palade, *Biserica Mănăstirii Dealu. Istorie în forme și culori*, Bucarest, 2008.

La deuxième église syrienne qu'il a peinte est celle de Mar Éliane à Homs, qui a subi les atrocités de la guerre de 2011, mais qui fut restaurée par la suite.

En ce qui concerne son travail au Liban, deux projets monumentaux réalisés dans les années 1970 complètent la documentation sur son œuvre au-delà de la Roumanie. Dans cet article, nous étudions la conception du décor et la répartition iconographique des compositions sur les parois de ces deux églises dans le Mont Liban.

2 Voyages au Liban

Avant de traiter de l'œuvre du père Sofian Boghiu il convient d'évoquer les circonstances qui sont à l'origine de sa présence au Liban. Il s'avère que les relations avec l'Église roumaine ont commencé dès 1959 avec le père André Scrima qui était en Inde et qui s'est rendu spécialement à Deyr el-Harf pour y fonder la communauté monastique et en devenir le père spirituel.⁴ Militant œcuméniste, il a de même co-fondé avec le père Nathanaël Dupré La Tour (1977–2013) le fameux Institut des études islamo-chrétiennes à l'Université Saint-Joseph à Beyrouth, institut qui existe toujours et qui continue à jouer un rôle important dans l'étude et le rapprochement des deux cultures.

Une autre rencontre intellectuelle qui a marqué les relations culturelles entre le Liban et la Roumanie au XX^e siècle était avec l'historien Virgil Cândea de Bucarest, à qui on doit la découverte, avec Sylvia Agémian, des icônes dites melkites ou arabes, en leur consacrant une exposition et un catalogue en 1969.⁵ C'est à partir de cette date que l'intérêt pour l'icône syro-palestinienne se situant entre le XVII^e et le XIX^e siècle a commencé. À la suite de cela, des relations artistiques et culturelles se sont tissées entre les deux pays. Le travail de Sofian Boghiu est le fruit de cette relation. Dans son journal, le père Boghiu décrit avec engouement son séjour au Liban, auquel Ioana Feodorov a consacré un article qui vient de paraître.⁶ C'est pourquoi je me limiterai à souligner quelques aspects du séjour du père Sofian au Liban liés à ses activités artistiques et leurs racines communes avec l'art roumain de la fresque de style post-byzantin.

⁴ H. Kassatly, *La communauté monastique de Deir el Harf*, Balamand, 1996, p. 25.

⁵ Un catalogue de l'exposition fut publié : *Ikônes melkites. Catalogue de l'exposition organisée par le Musée Nicolas Sursock du 16 mai au 15 juin 1969*, Beyrouth, 1969.

⁶ I. Feodorov, « Voyages et travaux du père Sofian Boghiu au Liban », *Chronos*, 45, 2024, p. 31–51. Les commentaires de Ioana Feodorov s'appuient principalement sur le journal des voyages du père Sofian Boghiu publié en roumain : Archim. Sofian Boghiu, *Jurnal*, éd. Emilia Mareș, Garoafa Coman, Bucarest, 2019.

Le père Sofian parle avec enthousiasme de ses relations avec les fidèles et les membres du clergé libanais et insiste sur ses rencontres avec le Métropolite du Mont Liban Georges Khodr et aussi avec le patriarche grec orthodoxe d'Antioche Elias IV, comme il exprime les bonnes relations qu'il eut avec le père Touma Bitar et la mère Maryam Zakka, du monastère de Douma. Il constate avec fascination la résilience de la communauté chrétienne et ne cesse de mentionner son amour pour le Liban et son peuple. D'ailleurs il s'y est rendu plusieurs fois, d'abord en 1971 quand il réalise le décor de l'église de Saint-Georges à Deyr el-Ḥarf, et l'année suivante, en 1972, où il accomplit la lourde tâche qui lui a été confiée de peindre le plafond de l'église de Saint-Georges à Broummana, et encore une fois en 1991, pour restaurer les fresques endommagées de Deyr el-Ḥarf. Dans ces projets, il était secondé par ses fidèles disciples et collègues les frères Mihai et Gabriel Moroşanu et par son apprenti Costel Micu (Fig. 1). Ce dernier, porteur de l'héritage artistique de son maître, accomplit au Liban, et plus précisément dans le district du Metn, dans les années 1990, beaucoup de projets incluant fresques et icônes ;⁷ sa réalisation la plus spectaculaire est celle du monastère Saint-Jean de Douma.⁸

3 L'église Saint Georges de Deyr el-Ḥarf

L'église du monastère de Saint-Georges à Deyr el-Ḥarf, dans la région du Metn au Liban, a été érigée au XVIII^e siècle, probablement sur une structure plus ancienne.⁹ Son architecture suit la tradition des églises construites à cette époque, qui consiste en une église à une seule nef prolongée de trois travées, deux d'entre elles couvertes de voûtes d'arêtes et la troisième, celle de l'est, d'une voûte en berceau qui se termine par une abside semi-circulaire. Les travées sont séparées par des arcs doubleaux. Toutes les parois de l'église ont été couvertes de fresques qui se déploient sur un fond ocre-jaune et sont exécutées dans un style certes byzantin, mais où la main de l'artiste est très présente et très particulière.

Tout programme iconographique répond à des lois fixes, mais qui se plient à la volonté de leur commanditaire et de leur concepteur. Le programme de Deyr el-Ḥarf lui aussi répond à ces critères traditionnels, tout en ayant ses propres caractéristiques. L'analyse iconographique des scènes de Deyr el-Ḥarf, qui consiste à étudier l'emplacement des compositions et les liens dogmatiques qui se créent

⁷ Voir le site ARPOA : <http://home.balamand.edu.lb/english/ARPOA>, consulté le 23 mai 2024.

⁸ N. Hélou, « The Convent of St John Baptiste and the Monastery of St Silwan (the Athonite) – Douma », in S. Slim (éd.), *Monasteries of the Orthodox Patriarchate*, Balamand, 2007, p. 240–255.

⁹ Sur l'histoire de ce monastère, voir Kassatly, *La communauté monastique*, p. 19–38.

entre elles, devrait mener à une compréhension logique de la répartition des sujets sur les parois de l'église telle qu'elle a été conçue par le père Sofian Boghiu.

Les voûtes et les tympans sont occupés par les scènes évangéliques dont le but se concentre sur le sens du dogme (Fig. 2). Il est possible de tracer les connexions sémantiques les plus complexes entre les compositions. Ainsi le thème du sacrifice rédempteur du Christ détermine en grande partie le contenu des peintures.

Comme l'église ne possède pas de coupole pour y loger l'icône du Christ Pantocrator, celle-ci prend place dans le voûtain qui surmonte l'iconostase et qui est le plus en vue (Fig. 3). Elle est assistée sur les retombées de la voûte par un séraphin et un chérubin, gardiens du trône céleste. Représenté en buste, bénissant d'une main et tenant le livre de l'autre, le Christ est l'expression de l'épiphanie du Dieu transcendant qui a pris une forme humaine. C'est le Seigneur de la vie et celui qui règne au ciel, c'est le Tout puissant, le *Rex Mundi*. C'est pourquoi il détient la place la plus sacrée.

Dans la voûte du bēma comparait le Christ dans un halo lumineux porté au ciel par deux anges (Fig. 4). C'est la scène de l'Ascension du Seigneur, mais les Apôtres et la Vierge, protagonistes traditionnels de la scène, y sont absents. Probablement le maître artiste, en les supprimant, a voulu mettre l'accent non pas sur l'événement proprement dit mais sur le triomphe du Christ sur la mort et sa domination dans le monde céleste. L'Ascension devient l'acte final du sacrifice rédempteur du Verbe incarné et le triomphe de sa mission salvatrice divino-humaine. Le Pantocrator et l'Ascension du Christ au ciel sont les scènes dominantes dans tout le système du décor. On remarque ici le bandeau en demi-cercle sur lequel le Christ est assis, peint dans les couleurs du drapeau de la Roumanie : rouge, jaune et bleu.

Plus à l'est, la Vierge loge, comme il se doit, dans la conque de l'abside entre deux anges en adoration sur l'arc de l'abside (Fig. 5). La Mère de Dieu lève les bras vers le ciel en orante, avec l'Enfant inscrit dans un médaillon sur son sein : c'est l'image de la Vierge du Signe, qui représente la manifestation de Dieu, le Verbe divin, présent et incarné dans l'humanité. Elle revêt une signification symbolique et théologique particulièrement intense. C'est pourquoi elle occupe cette place de prédilection qui est l'endroit le plus sacré après la coupole. La Mère de Dieu s'associe au thème de l'Incarnation. L'Enfant qui tient le rouleau de la loi d'une main et bénit de l'autre est à la fois prêtre et victime, il est le sacrifiant et le sacrifié : c'est l'image de l'Eucharistie, image qui évoque le sacrifice.¹⁰ C'est l'un des modèles iconographiques inclus par les imprimeurs dans les livres liturgiques de toute

¹⁰ Sur la fonction du prêtre-Enfant dans les bras de Sa mère représenté dans les absides voir : A. Lidov. « Christ the Priest in Byzantine Church Decoration of the Eleventh and Twelfth Centuries », in *XVIIIth International Congress of Byzantine Studies held in Moscow in 1991*, Vol. III : Art

l'Orthodoxie, y compris dans les livres arabes imprimés par Athanase Dabbās à Alep en 1706–1711.¹¹

En dessous de la conque, sur la paroi absidale, sont représentés quatre évêques debout en pied portant chacun un livre. Ce sont les trois Docteurs de l'Église, Jean Chrysostome, Basile le Grand et Grégoire le Théologien (il est écrit *Dialogos* – une erreur du scribe)¹² qui se tournent de trois quarts vers saint Jacques, le premier évêque de Jérusalem (Fig. 5). Traditionnellement, les prélats officiant se dirigent vers le centre où est figuré soit l'autel de l'Hétimasie, soit l'agneau pascal,¹³ ce qui n'est pas le cas ici. Cette déviation de la tradition iconographique ne peut s'expliquer que par le fait que le peintre a voulu insister sur la présence de saint Jacques en tant que frère du Seigneur et premier évêque de Jérusalem. Le cycle continue sur les deux côtés de l'entrée de l'abside avec saint Nicolas et saint Spyridon. Les évêques se manifestent en tant que défenseurs de l'Orthodoxie et en tant que fondateurs de la liturgie. Ils sont à l'Église terrestre ce que les Apôtres sont à l'Église céleste.¹⁴

De part et d'autre de l'abside s'ouvrent deux niches dont le fond est plat et où sont logées, dans celle de gauche qui sert de sacristie, une Nativité et, dans celle de droite, qui est un diaconicon, une Crucifixion. Certes, ces deux scènes se répètent dans la nef, mais ici, l'une souligne la nature humaine du fils de Dieu, car c'est à travers sa naissance d'une mère humaine que le divin invisible devint forme humaine visible et tangible, et c'est à travers elle qu'eut lieu le salut. La Crucifixion, elle, évoque le triomphe du Seigneur sur la mort et, éventuellement, souligne sa nature divine. Ainsi s'affirme ici l'union hypostatique des deux natures humaine et divine.

Une Cène (Fig. 6) et un Lavement des pieds (Fig. 7), deux événements illustrant la passion du Christ, nous plongent au sein même de la semaine sainte ; c'est pourquoi le père Sofian les a placés sur les murs nord et sud du bēma. Sans doute, ces deux événements se complètent et se confondent avec la communion des Apôtres

History, Architecture, Music, Shepherdstown, WV, 1996, p. 158–170 ; O. S. Popova, V. D. Sarabianov, *Мозаики и фрески Святой Софии Киевской*, Moscou, 2017, p. 38–40, note 59.

11 Sur ce point, voir la contribution de Oana Iacubovschi à ce volume.

12 Grégoire le Dialogue, évêque, ensuite pape de l'Église romaine (vers 540–604), est connu aussi comme Grégoire le Grand. Il est célébré dans l'Église Orthodoxe le 12 mars.

13 G. Babič, « Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle. Les évêques officiants devant l'Hétimasie et devant l'Amnos », *Frümittelalterliche Studien*, 2, 1968 p. 368–386 ; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London, 1982, p. 164–225 ; Ch. Konstantinidi, « Le message idéologiques des évêques locaux officiants », *Zograf*, 25, 1996, p. 39–50.

14 N. Thierry, « Christopher Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church* » (Compte rendu), *Revue des études byzantines*, 42, 1984, p. 347–349.

qui se répète au cours de la liturgie orthodoxe, celle qui s'accomplit dans la réalité et que les fidèles observent tout en imitant les gestes des Apôtres, alors que le prêtre imite ceux de Jésus.

Les trois voutains qui entourent le Pantocrator sont occupés par la Transfiguration, l'Incrédulité de Thomas et la Pentecôte (Fig. 2). La Transfiguration, considérée comme le premier événement annonçant la passion de Jésus, s'interprète comme une image de la manifestation de Dieu dans le Christ incarné, car c'est la révélation de la nature divine et de la nature humaine unies dans le Christ.

Les deux autres scènes sont consacrées aux événements qui se sont produits après la Résurrection du Christ. Premièrement, il y a l'Incrédulité de saint Thomas, dont l'importance théologique affirme l'authenticité de la Résurrection, celle-ci même qui se trouve sur le plafond avoisinant dans le béma. Quant à la Pentecôte ou la descente de l'Esprit saint sur les Apôtres, c'est le thème du ministère apostolique, qui révèle l'essence même du rayonnement de la religion chrétienne.

Sur les tympans nord et sud, l'*Anastasis* (Fig. 8) et la Nativité (Fig. 9), les deux plus grandes fêtes de l'Orthodoxie, se font pendant. Bien sûr, cette correspondance des deux scènes n'est pas fortuite, elle détient un sens dogmatique très profond qui souligne le lien entre Incarnation et Salut. À travers la Nativité se manifeste d'une part la maternité divine de Marie et d'autre part l'humanité du Fils de Dieu qui est né d'une mère humaine. Ces deux natures du Christ qui sont mises ici en évidence, humaine et divine, sont le fondement de l'Orthodoxie.¹⁵

La naissance de Jésus anticipe Sa Crucifixion et Sa Résurrection future. D'ailleurs, beaucoup de détails dans l'iconographie de la Nativité font allusion à la Crucifixion et la Résurrection.¹⁶ Ainsi, la grotte noire devant laquelle Marie et l'Enfant sont couchés préfigure l'enfer que le Christ vaincra et dans lequel le Sauveur descendra après sa crucifixion pour y récupérer les âmes des Justes de l'Ancien Testament.¹⁷ Les langes avec lesquelles l'Enfant Jésus est emmaillotté reproduisent les bandelettes qui envelopperont son corps après sa crucifixion. La crèche rappelle son tombeau. Le bain de l'Enfant fait allusion au bain baptismal qui, lui aussi, préfigure la descente aux limbes, composition qui représente dans la tradition iconographique la Résurrection ou l'*Anastasis*. Toutes réunies, ces composantes

¹⁵ L. Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, 1993, p. 230.

¹⁶ Ouspensky, *Théologie de l'icône*, p. 225–238 ; A. Tradigo, *Ikônes et saints d'Orient*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Milan, 2005, p. 105–106.

¹⁷ Les Évangiles ne mentionnent pas la grotte, c'est la tradition qui parle des profondeurs mystérieuses de la terre. Voir Ouspensky, *Théologie de l'icône*, p. 232.

créent une idée antinomique de l'image du Christ qui se manifeste à la fois comme le Triomphateur et le Sacrifié éternel.¹⁸

Dans les quatre écoinçons des retombées de ces voûtaines sont insérés les quatre Évangélistes accompagnés chacun par son symbole (Fig. 10). Dans les programmes byzantins, les Évangélistes occupent une place de prédilection sur les pendentifs de la coupole. Comme il n'y a pas de coupole ici, l'artiste leur a consacré une place non moins importante, face à tous les fidèles. C'est grâce à eux que la religion chrétienne s'est propagée dans le monde entier.

La travée ouest, elle, représente l'Annonciation, la Présentation au temple, la Résurrection de Lazare et la Trinité (Fig. 11). Chaque scène possède sa propre signification dogmatique, liturgique et théologique. L'Annonciation est le moment même où eut lieu l'Incarnation ; c'est donc l'Annonciation qui inaugure l'histoire du salut. La Présentation au temple est l'épisode qui figure le vieux Syméon recevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge, qui est suivie par la prophétesse Anne et par Joseph portant en offrande les deux colombes. Cette fête symbolise la rencontre du Christ avec l'humanité, comme elle s'associe avec l'eucharistie quand les fidèles reçoivent le pain et le vin des mains du prêtre. La Résurrection de Lazare préfigure la Résurrection du Seigneur sur la croix et est interprétée comme le début du cycle des passions qui se développe d'ailleurs sur la voûte suivante. Quant à la Trinité, qui réunit en elle le mystère du Dieu unique en trois personnes, elle résume l'un des dogmes essentiels du christianisme. C'est pourquoi sa place parmi les scènes christologiques est compréhensible d'autant plus que la table qui les réunit s'interprète comme l'autel du sacrifice de la Divine liturgie, ce qui nous renvoie encore une fois à l'eucharistie et à la communion terrestre.

Les tympans nord et sud représentent respectivement la Crucifixion et le Baptême. Le baptême est le premier événement biblique (le deuxième étant la Transfiguration) dans lequel se manifeste la Trinité divine telle qu'elle a été révélée par Matthieu dans le chapitre 3, versets 13 à 17 : « Dès que Jésus fut baptisé, il sortit de l'eau ; voici que les cieux s'ouvrirent et il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui. Et des cieux une voix disait : " Celui-ci est mon Fils bien-aimé : en Lui j'ai mis tout mon amour " ». Le Crucifix évoque le triomphe du Seigneur sur la mort et, éventuellement, souligne sa nature divine.¹⁹ Le baptême affirme la divinité du Christ. Son immersion dans l'eau du Jourdain préfigure sa

¹⁸ V. D. Sarabianov, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, Moscou, 2010, p. 181.

¹⁹ Pallas dénombre vingt-cinq icônes doubles, dont la moitié représentent sur le revers soit une crucifixion ou tout autre scène attenante, soit une croix ou l'autel de l'Hétimasie. Voir D. Pallas, « Die Passion und Bestattung Christi », *Miscellanea Byzantina monacensia*, 2, 1965, p. 308–328.

plongée dans les limbes. Sa sortie de l'eau annonce Sa victoire sur la mort et Sa Résurrection. C'est pourquoi le baptême des croyants au nom de Jésus est participation à Sa mort sur la croix et à Son triomphe sur la mort.

La Dormition de la Vierge, qui clôt le cycle des fêtes, se déploie sur le tympan ouest au-dessus de la porte d'entrée, comme il se doit dans la tradition byzantine (Fig. 12). Elle fait face à la Vierge à l'Enfant dans l'abside sur l'autre extrémité de l'église : dans l'une, la mère porte l'Enfant de Dieu en son sein, dans l'autre, c'est l'Enfant adulte qui porte l'âme de Sa mère sous la forme d'un enfant enroulé dans des langes.

Sur les murs sont représentés des saints martyrs, des prophètes de l'Ancien Testament, des soldats et des moines (Fig. 13). Je n'entreprends pas ici de les énumérer tous mais ce qui est important c'est de noter que parmi les saints grecs on rencontre aussi pas mal de saints originaires de la région syro-palestinienne et d'Égypte. Ainsi, on rencontre saint Ephrem le syrien, Siméon stylite, saint Sabas, saint Jean Damascène, saint Mina et même saint Maron, le saint patron des maronites (Fig. 14), pour ne citer qu'eux. Mais aussi, le concepteur du programme a tenu à introduire des saints roumains : le saint Dimitrie le Nouveau, Bassarabov, protecteur de la ville de Bucarest (XIII^e siècle),²⁰ le saint évêque Calinic de Cernica, qui vécut de 1787 à 1868 (Fig. 15), sainte Philothée et sainte Parascève la Neuve d'Épivates, dont le culte est largement répandu en Roumanie (Fig. 16).²¹ Ce qui est frappant aussi c'est que tout le mur nord est consacré aux saintes Femmes : leur nombre est presque égal à celui des hommes et ceci s'avère une approche novatrice, car dans la tradition byzantine les saintes Femmes ont toujours occupé une place moins importante dans le décor pariétal.

Une place privilégiée est accordée, bien sûr, à saint Georges, patron de l'église. On le voit trônant en habit de soldat sur le pilier sud qui sépare la travée ouest de la travée est et où le saint se manifeste face à l'entrée ouest (Fig. 17). Saint Georges jouit d'une grande popularité au Liban, il est même le saint le plus vénéré ; la tradition locale considère que son miracle contre le dragon eut lieu dans la baie de Beyrouth, qui porte d'ailleurs le nom du saint²².

²⁰ Le 13 juillet 2024, la Patriarchie roumaine célébra de manière fastueuse 250 ans depuis le transfert des reliques de ce saint à Bucarest. Né dans le village de Bassarabovo en Bulgarie, il fut canonisé en 1955 par l'Église Orthodoxe Roumaine pour sa vie d'ascète et ses miracles.

²¹ Kassatly, *La communauté monastique*, p. 68.

²² M. Kanaan, « Contribution à l'étude du culte du saint et glorieux mégalo-martyr Georges le tropéophore au Liban », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXIX, 1998, p. 103–112 ; M. Kanaan, « Legends, Places and Traditions Related to the Cult of Saint George in Lebanon », *ARAM*, 20, 2008, p. 203–219 ; V. Sauma, *Sur les pas des saints au Liban*, I, Beyrouth, 1994, p. 413–414.

Au-dessus de la porte nord se détache une image imposante de la Vierge tenant dans ses mains tendues un voile ou une étole (Fig. 18). C'est l'image de l'Intercession de la Mère de Dieu auprès du Sauveur en faveur des croyants et la force thaumaturgique du voile qu'elle porte au-dessus des fidèles. Ce qui est frappant ici c'est cette apparition au visage sévère et même austère qui dote l'image d'une solennité rare et d'un pathos remarquable.

4 Église Saint Georges de Broummana

À l'église de Broummana, la situation est totalement différente car l'architecture, très moderne (1964), est constituée par une couverture présentant une sorte de parapluie flottant en béton avec seize écoinçons de forme triangulaire en accordéon (Fig. 19). Les murs, quasi inexistantes, sont formés par des dalles de calcaire montées dans des cadres métalliques.²³ De ce fait, l'espace décoré se réduit au plafond et par conséquent il ne peut correspondre à la tradition qui exige une lecture hiérarchique rigoureuse des événements sacrés, commençant par la voûte et descendant progressivement pour finir sur les murs avec les images des saints. De plus, les correspondances qu'on a pu voir à Deyr el-Ḥarf ne peuvent exister ici à cause de la lecture circulaire des images. Cette situation complexe et sortant de l'ordinaire posait un grand problème au père Sofian Boghiu, qui d'ailleurs exprime ses angoisses dans son journal, surtout qu'il a été convenu de couvrir le fond avec de la feuille d'or. C'est ainsi qu'il s'explique :

J'ai fixé le programme iconographique de l'église. L'intérieur est très monotone du point de vue de l'architecture, c'est pourquoi, pour égayer un peu l'intérieur, j'ai lancé une Croix chromatique – or et bleu – et l'iconographie sera peinte en camaïeu de ces deux teintes. Que Dieu bénisse ce début !²⁴

Mais comme ce projet s'est avéré excessivement coûteux et dépassait le budget établi, alors il fut décliné, tandis que la croix chromatique, proposée par le père Sofian afin d'éviter la monotonie, fut abandonnée. Les commanditaires insistèrent pour que la fresque soit réalisée seulement en blanc et ocre, alors que le doré se limiterait aux auréoles, ce à quoi le père Sofian se plia sans protester, bien qu'il n'y fût pas d'accord. D'ailleurs, il note à plusieurs reprises dans son journal que les

²³ M. Davie, « Broumana : quatre églises, quatre siècles d'architecture religieuse », *Chronos*, 24, 2010, p. 103–128, surtout p. 114.

²⁴ Cf. Feodorov, « Voyages et travaux », p. 45.

travaux se déroulaient sans joie et il écrit même « mon âme reste triste, comme tous ces jours ».²⁵

Malgré tous ces obstacles qui ont entravé le projet originel, le père Sofian Boghiu, usant de sa sagesse et de son art, trouva la solution qui permit de joindre la tradition iconographique byzantine avec la structure moderne de l'architecture. Il y remédia en reproduisant l'histoire du Salut peuplant le Dôme céleste. La voûte, qui constitue à elle seule la paroi recevant les images, a été partagée en trois registres, avec un quatrième qui cintre l'église de l'extérieur. Les figures et les compositions se détachent sur un fond ocre-jaune qui est parsemé de petites étoiles dorées. Le Pantocrator, inscrit dans un octogone qui répète la forme du plan de l'église, occupe le centre du plafond dans la calotte (Fig. 20). Il est entouré par les puissances célestes (séraphins alternant avec trois anneaux ailés) qui participent au rite festif de la Liturgie céleste ; ce sont les serviteurs et les gardiens du trône de Dieu.

En deuxième registre s'alignent, debout en pied, les prophètes de l'Ancien Testament, les Apôtres et les prélats qui alternent avec les anges. Les scènes sont disposées en fonction de l'espace disponible, c'est pourquoi les grandes fêtes sont réparties dans les registres inférieurs de cette toiture en parapluie. Ce n'est qu'au troisième registre que se succèdent les fêtes christologiques illustrant les scènes de la vie du Seigneur et ses miracles. Il est évident que les scènes représentées au-delà de l'iconostase, c'est-à-dire dans le bēma, sont des épisodes ayant trait à l'eucharistie, de telle sorte qu'on voit représentées ici la Cène (Fig. 21) et la Communion des Apôtres (Fig. 22). Ce sont des compositions très significatives en ce lieu le plus sacré où les fidèles reçoivent la communion du prêtre officiant. Ensuite, le cycle constitué de quatorze scènes commence à partir de l'iconostase, de droite à gauche, dans le sens des aiguilles d'une montre. La Trinité inaugure le cycle, puis suivent les événements tels qu'ils se succèdent chronologiquement dans les textes évangéliques, avec l'Annonciation, puis la Nativité, la Présentation au Temple, le Baptême, la Transfiguration, la Multiplication du pain, l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, les Lamentations, la Descente aux Limbes, l'Incrédulité de Thomas, l'Ascension (Fig. 23) et enfin la Pentecôte. C'est le cycle narratif reproduisant les fêtes christiques. D'ailleurs, ces scènes sont très laconiques, par manque d'espace, car elles se réduisent au strict nécessaire, de telle sorte qu'elles n'encombrent pas l'espace et le plafond reste assez dégagé. Ça n'a pas empêché le père Sofian de répéter ici le motif du bandeau tricolore évoquant le drapeau roumain, qui soutient le Christ, entouré des deux anges.

Si on se réfère à la tradition orthodoxe, les scènes illustrant la vie du Christ doivent être représentées dans les voûtes et les parties supérieures des murs tout comme à Deyr el-Ḥarf, or ici, le fait de les placer dans la partie inférieure du

25 Cf. Feodorov, « Voyages et travaux », p. 46–47.

plafond revient à la forme de la couverture, qui est conique ou pyramidale, c'est-à-dire qu'elle s'élargit au fur et à mesure qu'elle descend. C'est pourquoi les compositions narratives de la vie du Seigneur, qui exigent des espaces larges, ont été reléguées ici dans les parties inférieures de la couverture, alors que les figures de saints debout ont occupé les espaces plus restreints, bien que ceux-ci devraient peupler les parties inférieures des murs.

La place des prophètes de l'Ancien Testament est, dans les programmes traditionnels, dans la coupole et les parties les plus hautes de l'église, car ceux-ci, par leurs prophéties, ont prédit et annoncé la venue du Seigneur bien avant son apparition sur terre. Cependant, ils occupent ici non seulement les parties les plus basses mais sont reportés à l'extérieur des murs de l'église (Fig. 24). Ici se suivent de part et d'autre de la Vierge et du Christ jeune, qui marquent l'entrée, des personnages comme Élie, Élysée, Abraham, Isaïe, David, Salomon et d'autres figures de l'Ancien Testament, qui se mêlent parfois avec des figures de martyrs. Ils s'inscrivent tous dans des médaillons qui se détachent sur un décor végétal d'inspiration roumaine (Fig. 25). Il est à noter aussi que le fait de continuer le décor sur les murs extérieurs provient de la tradition roumaine, où les murs extérieurs se couvrent eux aussi de scènes bibliques, tout autant que l'intérieur. Par ailleurs, ce procédé s'avère très significatif, car le peintre a voulu par ce changement mettre l'accent non pas sur les patriarches de l'Ancien Testament mais sur les saints et les prêtres chrétiens, en leur consacrant la partie médiane de la coupole, qui est une place de prédilection. Ces changements prouvent à quel point Sofian Boghiu pouvait non seulement se permettre des « libertés » dans la conception du programme iconographique mais aussi imposer ses idées et ses opinions, ce dont n'étaient capables que les personnes aux convictions fortes et à la foi intouchable et immaculée.

5 Le style artistique

Il est évident que l'art du père Sofian Boghiu possède les caractéristiques de la tradition artistique roumaine des XVI^e et XVII^e siècles, de souche byzantine, et en constitue la continuité. C'est dans le rendu des formes et des volumes, dans les valeurs plastiques et chromatiques que le peintre perpétue le style de l'art traditionnel rencontré dans les églises de la Roumanie. Malgré ceci, le maître peintre a certainement dépassé ses prédécesseurs car il détient sa propre expression artistique, qui est issue et enrichie par l'hésychasme auquel il était profondément attaché : ceci se manifeste dans l'énergie du dessin, le modelé raffiné des images et en même temps l'intensité du contenu dramatique de ses figures et compositions. Les images des saintes et des saints fournissent dans les deux ensembles à ces figures sacrées une touche lyrique et les dotent d'une sobriété profonde, qui coexiste avec la douceur

des tonalités et la vibration de la lumière qui les modèlent. Le tracé soigné des contours et des ombres parfois contrastées dote les figures d'une sorte de portrait profondément spirituel. Tout ceci va de pair avec les idéaux de la doctrine hésychaste qui aspire à la retenue des émotions et à une expression plutôt sévère²⁶.

Dans sa technique, le père Sofian Boghiu privilégie les contrastes des couleurs et les effets de lumière qui confèrent aux figures une vie intérieure intense et soulignent leur force spirituelle. Ceci est souligné par la dynamique des draperies et le développement des paysages à l'arrière-plan, qui situent les scènes dans l'espace. Le personnage du Christ Pantocrator dans les deux ensembles est concentré et contemplatif, son visage au contour foncé met en valeur la lumière qui l'éclaire. Ici, le peintre a travaillé d'une façon soignée et non dénuée d'une certaine sécheresse qui dote la divine personne d'une expression sévère. Une importance particulière est consacrée à la grâce et à la sobriété des personnages, mais surtout au traitement des visages, dont le modelé raffiné et les ombres verdâtres ou brunâtres qui les façonnent délicatement insufflent aux figures une vie toute de fraîcheur.

Le cycle des fêtes s'inspire des modèles iconographiques classiques et se distingue par une approche plutôt illustrative et une simplification des schémas iconographiques, qui est surtout manifeste à Broummana. On distingue dans l'art du père Sofian Boghiu d'une part une profondeur spirituelle et lyrique et d'autre part une expressivité sobre.

Par rapport à Deyr el-Ḥarf, on remarque qu'à Saint-Georges de Broummana l'ensemble, bien qu'il n'ait pas été vraiment apprécié par le père Sofian, comme il le témoigne lui-même dans son journal, émane d'un art plus apaisé et plus doux, où les figures et la palette sont faites de tonalités proches du pastel, alors qu'à Deir-el-Ḥarf la palette est plus forte, les contrastes plus prononcés et les ombres plus évidentes. Et si à Deyr el-Ḥarf l'atmosphère qui prévaut est celle du triomphe dramatique du Verbe divin et de la vie sur la mort, à Broummana l'accent est plutôt lyrique avec cette dominance de l'ocre jaune, du rose saumon, du rouge cinabre contrebalancé par sa couleur complémentaire, le vert. Il y a ici un équilibre savant des tons chauds et froids. En donnant une touche de poésie à ces peintures qui sont empreintes d'un goût contemplatif, il est évident que le père Sofian a réussi non seulement à surmonter toutes les difficultés qui s'étaient imposées à son travail, mais à neutraliser la froideur qui émanait de cette coupole en béton, en l'animant et en lui insufflant une vie toute de beauté, de lumière et d'optimisme.

²⁶ La doctrine de l'hésychasme, qui a toujours existé dans le monde byzantin, s'est largement répandue au XIV^e siècle avec le moine athonite et théologien Grégoire Palama (1296–1359), dont les idées hésychastes s'imposèrent vers le milieu du siècle. Le reflet de cette doctrine était très fort dans l'art, où il y avait une prédominance de la dimension spirituelle des images et des formes.

6 Conclusion

Le père Sofian Boghiu est sans conteste un peintre à la forte personnalité artistique. Il a réussi, dans les peintures murales réalisées dans les deux églises du Liban que nous avons décrites, à nous transmettre son idée principale, qui est celle d'un programme d'enseignement de la foi, de telle sorte que les compositions, par la finesse de leur agencement et de leur organisation, répondent à une lecture dogmatique, liturgique et théologique. Le thème récurrent de ces fresques est celui de l'Union dans le Dieu-Homme des deux natures humaine et divine, ainsi que celui du Sacrifice expiatoire.

Par ailleurs, l'expressivité de l'art du père Sofian Boghiu réside dans la force d'expression de l'image, elle tient à son équilibre calme et détaché, à l'harmonie spirituelle née d'une profonde contemplation qui va de pair avec la doctrine de l'hésychasme défendue par le père Sofian.

Bref, la contribution de Sofian Boghiu au décor des églises du Liban revêt une importance exceptionnelle car au XX^e siècle la peinture murale dans les églises n'existait pratiquement plus. Les murs des églises étaient froids et impersonnels, mais Sofian Boghiu les a remplis d'énergie et leur a donné une vie intense. Ses œuvres se démarquent par leur originalité et leur créativité, tout en restant fidèles à la tradition. Son engagement envers les chrétiens du Liban va au-delà du seul territoire de ce petit pays. Il eut incontestablement un grand impact sur l'art chrétien à travers le monde, pas seulement en Roumanie, mais loin dans le monde orthodoxe.

Avant que cette contribution soit achevée, le Saint Synode de l'Église Orthodoxe Roumaine a décidé de canoniser le père Sofian Boghiu (séance du 11–12 juillet 2024), qui sera célébré dorénavant comme « saint Sofian d'Antim », le monastère de Bucarest où il fut hégoumène entre 1950 et 1954. Sa fête sera célébrée le 16 septembre. On peut conclure que les pas d'un saint roumain, peintre et prédicateur empli d'humilité et d'inspiration créative, ont laissé des empreintes de beauté spirituelle dans plusieurs églises et monastères du Liban et de Syrie.



Fig. 1: Signatures en arabe et en roumain d'une fresque de Deyr el-Harf (Photo Ioana Feodorov).



Fig. 2: Deyr el-Harf, église Saint-Georges, travée orientale, le Christ Pantocrator, l'Incrédulité de Thomas, la Transfiguration et la Pentecôte (Photo Nada Hélou).



Fig. 3: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, voûte orientale, le Christ Pantocrator (Photo Nada Hélou).



Fig. 4: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, voûte du bēma, Le Christ montant au ciel (Photo Nada Hélou).



Fig. 5: Deyr el-Harf, église Saint-Georges, l'abside: la Vierge orante avec l'Enfant dans la conque, les saints Jacques, Basil le Grand, Jean Chrysostome et à l'extrême droite saint Spyridon (Photo Nada Hélou).



Fig. 6: Deyr el-Harf, église Saint-Georges, mur nord du bēma, la Cène (Photo Nada Hélou).



Fig. 7: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, mur sud du bēma, le Lavement des pieds (Photo Nada Hélou).



Fig. 8: Deyr el-Harf, église Saint-Georges, mur nord, la Descente aux Limbes ou l'*Anastasis* (Photo Nada Hélou).



Fig. 9: Deyr el-Harf, église Saint-Georges, mur sud, la Nativité (Photo Nada Hélou).



Fig. 10: Deyr el-Harf, église Saint-Georges, retombée de la voûte vers le mur nord, l'évangéliste Matthieu (Photo Nada Hélou).



Fig. 11: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, voûte ouest, la Trinité divine, l'Annonciation, la Présentation au temple et la résurrection de Lazare (Photo Nada Hélou).



Fig. 12: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, mur ouest, la Dormition de la Vierge (Photo Nada Hélou).



Fig. 13: Deyr el-Harf, église Saint-Georges, mur sud, de droite à gauche : les saints Jean Damascène, Antoine le Grand, le prophète Élie, Jean Prodromos et Joachim (Photo Nada Hélou).



Fig. 14: Deyr el-Harf, église Saint-Georges, mur sud, saint Maron (Photo Nada Hélou).



Fig. 15: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, mur sud, saint Calinic de Cernica (Photo Nada Hélou).



Fig. 16: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, mur nord, de gauche à droite, Sainte Philothée, en costume populaire roumain, et Sainte Parasève la Neuve d'Épivates (Photo Ioana Feodorov).



Fig. 17: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, pilier du mur sud, saint Georges trônant (Photo Nada Hélou).



Fig. 18: Deyr el-Ḥarf, église Saint-Georges, au-dessus de la porte nord, l'Intercession de la Mère de Dieu (Photo Nada Hérou).



Fig. 19: Broummana, église Saint-Georges, le Christ, le cycle des saints et les fêtes christiques avec, à l'extérieur, les prophètes (Photo Nada Hérou).



Fig. 20: Broummana, église Saint-Georges, calotte de la coupole, le Christ Pantocrator (Photo Ioana Feodorov).

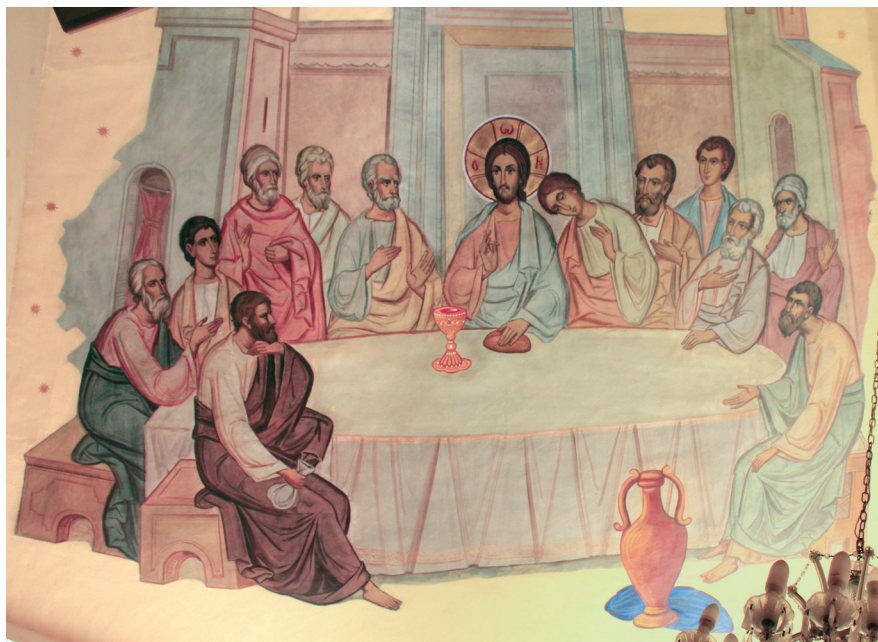


Fig. 21: Broummana, église Saint-Georges, au nord de l'autel, la Cène (Photo Nada Hérou).



Fig. 22: Broummana, église Saint-Georges, au sud de l'autel, la Communion des Apôtres (Photo Nada Hérou).



Fig. 23: Broummana, église Saint-Georges, l'Ascension (Photo Nada Hélou).



Fig. 24: Broummana, église Saint-Georges, à l'extérieur, le prophète Jonas et la sainte martyre Asteria (Photo Nada Hélou).



Fig. 25: Broummana, extérieur, avec la frise des saints tout autour (Photo Ioana Feodorov).

Bibliographie

- Babič, Gordana. « Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle. Les évêques officiants devant l'Hétimasie et devant l'Amnos ». *Frümittelalterliche Studien*, 2, 1968, p. 368–386.
- Cândeă, Virgil (éd.). *Icônes melkites. Catalogue de l'exposition organisée par le Musée Nicolas Sursock du 16 mai au 15 juin 1969*. Beyrouth: Musée Nicolas Sursock, 1969.
- Davie, May. « Broummana : quatre églises, quatre siècles d'architecture religieuse ». *Chronos*, 24, 2010, p. 103–128.
- Gheorghiu, Ioan. "Elder Sofian Boghiu: The Urban Hesychast. A Brief Biography". *The Orthodox Word. For the Mission of True Orthodoxy*, vol. 57, 2021, 3 (338), p. 105–151.
- Hélou, Nada. "The convent of St John Baptiste and the Monastery of St Silwan (the Athonite) – Douma", in Souad Slim (ed.), *Monasteries of the Orthodox Patriarchate*. Balamand: University of Balamand, 2007, p. 240–255.
- Feodorov, Ioana. « Voyages et travaux du père Sofian Boghiu au Liban », *Chronos*, 45, 2024, p. 31–51.
- Kanaan, Marlène. « Contribution à l'étude du culte du saint et glorieux mégalo-martyr Georges le tropéophore au Liban ». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXIX, 1998, p. 103–112.
- Kanaan, Marlène. « Légends, Places and Traditions Related to the Cult of Saint George in Lebanon », *ARAM*, 20, 2008, p. 203–219.
- Kassatly, Houda. *La communauté monastique de Deir el Harf*. Balamand: Université de Balamand, 1996.
- Konstantinidi, Chara. « Le message idéologique des évêques locaux officiants ». *Zograf*, 25, 1996, p. 39–50.
- Lidov, Alexei. "Christ the Priest in Byzantine Church Decoration of the Eleventh and Twelfth Centuries". In *Acts, XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers: Moscow, 1991*. Vol. III: *Art History, Architecture, Music*. Shepherdstown, WV: Byzantine Studies Press, 1996, p. 158–170.
- Ouspensky, Léonide. *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*. Paris, Cerf, 1993.
- Palade, Mihaela. *Biserica Mănăstirii Dealu. Istorie în formă și culori*. Bucarest: Editura Sophia, 2008.
- Pallas, Demetrios. « Die Passion und Bestattung Christi ». *Miscellanea Byzantina monacensia*, 2, 1965, p. 308–328.
- Porova, Olga S., Vladimir D. Sarabianov. *Мозаики и фрески Святой Софии Киевской*. Moscou : Гамма-Пресс, 2017.
- Sarabianov, Vladimir D. *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*. Moscou : Северный паломник, 2010.
- Sauma, Victor. *Sur les pas des saints au Liban*, I. Beyrouth : Fiches du monde arabe (FMA), 1994.
- Thierry, Nicole. "Christopher Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church" (Compte rendu), *Revue des études byzantines*, 42, 1984, p. 347–349.
- Tradigo, Alfredo. *Icônes et saints d'Orient*, traduit de l'italien par Dominique Férault. Milan : Hazan, 2005.
- Walter, Christopher. « Art and Ritual of the Byzantine Church ». In *Variorum Publications*, London, 1982, p. 164–225.
- <http://home.balamand.edu.lb/english/ARPOA>.