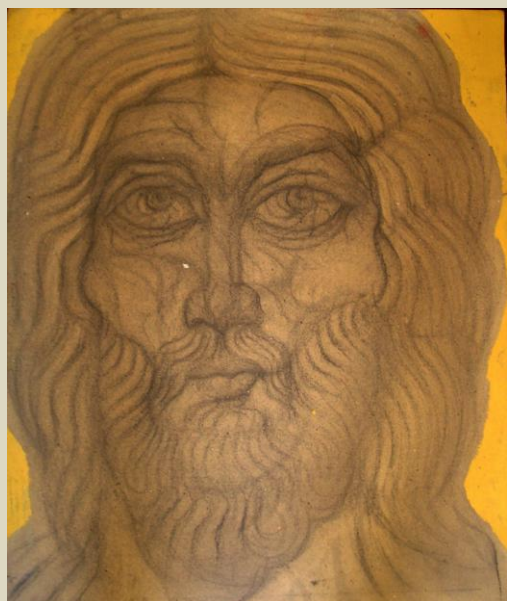


# "Musée d'images de Péris Iérémiadis" et art sacré

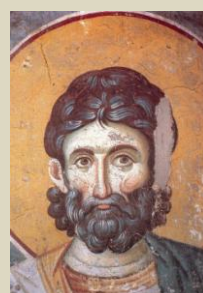
par K. Iérémiadis (Présidente de l'Association Péris Iérémiadis, responsable de la protection des archives)

L'étude approfondie de l'histoire de l'art sacré grec par Péris Iérémiadis coïncide avec son engagement religieux (années 1970). Au cours de cette période, il perd son père (1972) et revient s'installer en Grèce après ses études aux Beaux-arts à Paris et son périple à l'étranger (absent de la Grèce entre 1958 et 1972).

P. I. commence à copier au fusain ou au crayon des personnages bibliques, leur barbe et leur gestuelle, à étudier la composition des icônes, en reprenant les figures de quelques fresques murales réputées comme celle du «Baptême du Christ» peinte par Manuel Panselinos aux 13-14èmes siècles au Mont Athos (Saint Jean Baptiste, l'Archange Gabriel).



Son attention se porte non seulement sur l'art officiel mais aussi sur l'imagerie populaire, ambassadrice elle aussi de l'histoire judéo-chrétienne (Nouveau Testament), selon des formes tout autant respectées par l'artiste (offrandes votives en métal repoussé, coffres traditionnels, objets en bois sculpté, etc.). Toutes les époques, tous les arts, tous les styles sont visités et donnent lieu à une sélection minutieuse, guidée par une sensibilité personnelle à décrypter.



Par Péris Iérémiadis, fusain, d'après Panselinos (Protaton, Athos)

Cette exploration se prolongera plus tard par deux séries de travaux majeurs, entre 2003 et 2006 :

\* d'une part le travail d'illustration du Synaxaire publié aux éditions Indiktos. (>[Pour en savoir plus](#))

\* d'autre part la série de Saint Georges, qui a été partiellement exposée et publiée aux éditions Indiktos. (>[Pour en savoir plus](#))

Deux périodes particulièrement productives ont donc trait directement à l'art sacré : les années 1970 et les années 2000.

## Le Musée d'images de Péris et la tradition judéo chrétienne

Ce « musée d'images de Péris » contient actuellement une grande quantité de documents : notes, reproductions, croquis d'études, carnets de bord, etc. Parmi ces documents, un important dossier comprenant plusieurs centaines de reproductions sur papier d'images religieuses patiemment sélectionnées et d'origines variées : calendriers en couleurs, catalogues, extraits d'albums d'art dont il détache et réorganise parfois les pages, photographies, cartes postales, coupures et articles de journaux (le Kathimerini du dimanche), etc. Dans les années 2000, l'artiste est en relation directe avec la Fondation Ormylia, commanditaire du Synaxaire et celle-ci lui fournit parfois certains visuels complémentaires destinés à être repris pour cette édition. Une lettre conservée atteste de ses échanges avec une moniale de la Fondation sur la question de l'identification de figures de saints sur une reproduction d'icône.

On trouve dans cette collection toutes sortes de reproductions :

\* patrimoine iconographique antérieur aux périodes d'iconoclasme byzantin.

\* architecture sacrée.

\* différentes images plus ou moins connues de la peinture byzantine: mosaïques, fresques, peintures portatives ou icônes, enluminures.

\* d'autres techniques : métal repoussé, broderie, sceaux, pièces de monnaie, bas-reliefs en pierre ou en bois, croix, bijoux, etc.

Ces représentations religieuses relèvent des différentes époques et des différents courants de l'histoire de l'art judéo-chrétien.

Les voyages de P. I. (en France, en Italie, en Egypte, en Turquie, dans quelques pays de l'Est et en Allemagne), ses promenades en Grèce et la lecture assidue d'ouvrages spécialisés ont nourri et peaufiné sa connaissance du sujet. Ce savoir accumulé au fil des ans l'inspire directement et concrètement et en fait un connaisseur éclairé de l'histoire de l'art sacré en même temps qu'un iconographe moderne engagé et reconnu. C'est aussi la raison pour laquelle il est sollicité par la Fondation Ormylia pour illustrer un Synaxaire destiné à une grande diffusion, en particulier dans les Monastères vivants du XXI<sup>ème</sup> siècle, une œuvre que l'Eglise orthodoxe a saluée. (par exemple, P. I. est cité dans le [Discours](#) prononcé par l'ossologue et moine de Saint-Christoforos, frère du Saint-monastère d'Iviron sur le Mont Athos, le lundi 30 mai 2016)

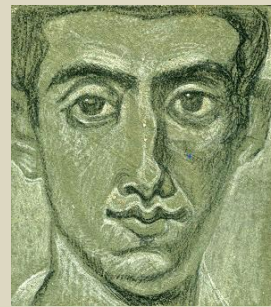
La présence de cette foisonnante documentation ouvre le champ à une possible meilleure compréhension de sa démarche artistique. Nous n'en sommes qu'aux balbutiements et nous nous bornons à quelques constats sommaires qui découlent d'une première observation mesurée car non experte.

Une première étape consiste à trier ou à préserver les tris effectués par l'artiste, en tentant de relier certaines œuvres à leur source iconographique, et d'identifier les sources. A terme, ce matériel permettra, nous l'espérons, à ceux qui s'y intéresseront, d'être en mesure de mieux cerner les enjeux de la sélection opérée par l'artiste, de percevoir les dominantes de ses choix et plus en avant le fonds de l'imaginaire de l'artiste. Par exemple, l'artiste affectionne-t-il une école de peinture particulière en matière de représentations hagiographiques ? Sa sélection révèle-t-elle des inclinations pour un courant patristique précis ? Pour l'illustration du Synaxaire, quelle est sa marge de liberté dans le choix des personnages bibliques à copier ? Quelle part son éthique personnelle joue-t-elle ?

## Retour aux sources de l'icône

Dans un livre que se procure P. I. à sa parution, l'auteur décrit les origines et les enjeux de l'art de l'icône: « *Image de dévotion par excellence, c'est dans l'Antiquité qu'il faut rechercher l'origine de l'icône. Cela n'étonnera personne, car les liens étroits entre l'art byzantin et l'art hellénistique d'époque romaine sont depuis longtemps établis.* » M. Xatzidakis (in Athènes, Musée byzantin, Editions Appolo, 1975, p.7)

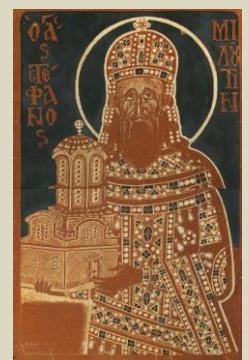
En parallèle de son étude sur les représentations religieuses, P. I. n'a de cesse de dessiner non seulement les têtes et les corps des statues antiques, mais aussi et surtout les portraits funéraires d'Égypte (Fayoum), fleuron de l'art du portrait.



L'auteur poursuit: « *C'est le principe de ressemblance qui prévaut dans l'esprit conservateur de l'art byzantin – et qui le stimule. Une image originale qui ressemble au prototype, c'est-à-dire au visage authentique ou supposé tel, donc image bénéficiaire de la grâce du personnage saint, doit être recopiée fidèlement afin que la grâce soit transmise à la nouvelle image par le moyen de la ressemblance.* » M.Xatzidakis (in Athènes, Musée byzantin, Editions Appolo, 1975, p.7)



Pour créer la collection de portraits du Synaxaire, P. I. s'appuie sur les représentations traditionnelles, copiant fidèlement la physionomie attestée du personnage (barbe, cheveux, traits, gestuelle, posture, etc.) et les accessoires de chaque figure sainte (codex, croix, épée, tenue vestimentaire reflétant l'époque de son passage terrestre, etc). On respecte les sources qui font autorité et le code iconographique traditionnel, sans doute afin de garantir la qualité de cet enseignement théologique par l'image.



L'artiste perpétue la tradition de l'icône dans sa mission spirituelle d'image sacrée, aussi bien au niveau de la forme que du fond : on y décèle par exemple « *l'indifférence aux données de l'anatomie* » et cette « *antinomie dialectique, inhérente à l'icône byzantine* » entre « *la ressemblance et la non ressemblance* », qui préserve le statut traditionnel de ce type de portrait compris comme « *intercesseur mystique entre le monde intelligible et le monde sensible* », permettant ainsi à l'âme de s'élever vers Dieu par la contemplation. M.Xatzidakis (in Athènes, Musée byzantin, Editions Appolo, 1975, p.7)

## Au carrefour de l'icône et de l'ex-voto

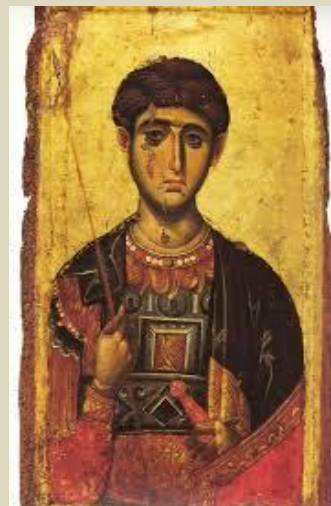
« Pourtant, ce qui est étonnant- contre l'opinion générale- ce n'est pas la permanence de certains types humains pour chaque saint, mais le fait que chaque époque malgré ces principes austères qui imposent, pour ainsi dire, l'effacement de la personnalité de l'artiste, la sensibilité vivante des peintres a su trouver une forme d'expression différente pour les mêmes sujets, correspondant aux goûts et aux tendances spirituelles de chaque époque et, souvent, de chaque région. » M. Xatzidakis (in Athènes, Musée byzantin, Editions Appolo, 1975, p.7)

C'est le cas de P. I. Si l'artiste s'efface en ne signant pas et s'il respecte bien les codes de représentation, il développe une technique très personnelle dont les principales caractéristiques sont l'adoption de la trichromie avec dominante de la terre ocre, d'un cadrage particulier et d'un geste proche de la gravure.

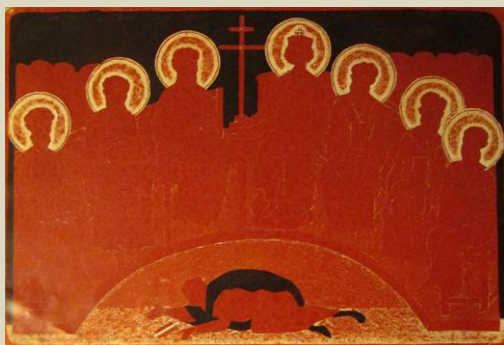
\* L'économie chromatique, qui suit la voie du [peintre Polygnote](#) (Antiquité), met l'accent sur le visage comme *centre de la représentation* et expression de la Présence, et surtout le regard, qui invite le fidèle:

« Dans l'iconographie byzantine, c'est le visage qui devient le centre de la représentation ; il est le siège de l'intelligence et de la sagesse et donc lieu de présence de l'Esprit de Dieu. La carnation rose de l'antiquité fait place à des teintes ocres, plus ternes et les couleurs du fond, qui brillent comme les rayons d'un soleil intérieur, donnent l'impression d'une vie intense. L'attention du spectateur est attirée par le regard qui rayonne et fascine. Au début, les yeux sont grands, démesurés, mais plus tard, après l'iconoclasme, le regard devient plus doux. Le front est souvent très haut, bombé. Il exprime la puissance de l'esprit. Les joues des ascètes, des moines et des évêques montrent des rides profondes, signes de l'ascèse observée. (...) La bouche est toujours très fine. Elle est toujours fermée dans le silence de la contemplation. Le mot désignant la mystique orthodoxe hésychasme signifie en effet en grec (ἡσυχάζω, hesychadzo), « être en paix, garder le silence ». La tête est entourée d'une auréole, symbole de la gloire de Dieu. Les détails de l'icône servent eux aussi au processus de spiritualisation. L'art byzantin évite de représenter la nature comme elle nous apparaît. Les rochers des paysages semblent, par exemple, échapper à la pesanteur. Les édifices somptueux ont chacun leur propre perspective et ne sont pas ainsi subordonnés à l'espace. Les couleurs de l'icône ont une signification propre. Le blanc qui représente le monde divin, le bleu couleur de la transcendance, le rouge couleur la plus active et signe des plus hautes dignités, le pourpre royal et sacerdotal, le vert attribut de la nature. Quant à la lumière, elle pénètre partout sans créer d'ombres. C'est la lumière de la Divinité qui se reflète dans l'icône. » [Sendler](#) (*L'icône, Image de l'invisible : Éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. «Christus» 1981, p.62 et 62. - cf.: article sur la [Théologie de l'icône- Wikipédia](#))

\* Le cadrage, centré sur le visage et le haut du buste, s'inspire clairement des portraits du Fayoum. A noter que l'artiste s'accorde quelques libertés quant aux proportions, n'hésitant pas à déplacer une main, à augmenter les dimensions d'une tête par rapport au reste du corps représenté. Pour le Synaxaire, la contrainte du format de la page semble jouer un rôle déterminant.



\* L'artiste commence par recouvrir une planche de "levkas" (enduit composé de Blanc de Meudon et de colle), qui sert de couche de fond, comme pour les icônes traditionnelles et qu'il recouvre de terre rouge. L'exemple ci-dessous nous permet de visualiser une étape intermédiaire de réalisation d'une scène de martyre ([Ménologe de Basile II](#), Vat. gr 1613, XI<sup>ème</sup> siècle, fo 108.):



Etape intermédiaire photocopiée par l'artiste.



Version finale imprimée par l'éditeur.

L'artiste réalise le transfert du motif général du papier sur le bois, comme pour la technique du métal repoussé employée dans la réalisation d'ex-voto.

Il reporte de manière appuyée sur le support rougi les lignes directrices du portrait qui s'impriment dans la terre et serviront de repères au futur tracé.

Cette étape implique la préparation préalable d'un prototype en papier, réalisé au moyen de la photocopie de l'œuvre à copier et qui est très souvent modifiée, recomposée par découpage et collage.

*La plupart de ces pièces (transferts en papier), conservées dans le musée d'images, nous permettent de comprendre le processus suivi par l'artiste et donnent doublement raison à Nikos Ksidakis, au propre comme au figuré, lorsqu'il écrit de Péris qu'il «brode des ex-voto et des tatouages».*

*A noter qu'une collection de reproductions d'ex-voto (ou Tamata) fait aussi partie de son musée d'images et n'est pas sans rappeler les nombreuses miniatures en couleurs produites par le peintre.*

*(cf. exemples ci-contre)*

Ensuite, le motif obtenu est complété en traçant directement dans la terre poudreuse. Et là, c'est le savoir-faire du portraitiste qui s'exprime.

Alors que l'icône traditionnelle adopte le principe « des ténèbres vers la lumière » (superposition des couleurs du foncé au clair), ici, la lumière émane de l'intérieur de la figure, au fur et à mesure qu'entre en jeu le stylet de bois qui fait réapparaître le fond blanc à travers la couche de pigment. On enlève au lieu d'ajouter, on creuse dans la couleur, on fait surgir, on révèle. L'effet rappelle celui de la gravure.



## La série des Saint Georges

Dans la série des Saint Georges créée à la même période, l'artiste se détourne des canons de l'icône traditionnelle et des contraintes liées à l'édition. S'inspirant de l'imagerie populaire, attachée elle aussi à la figure de Saint Georges (en particulier sur les quenouilles sculptées), le geste s'émancipe et décline à l'envi et plus librement encore la figure de Saint Georges. L'économie chromatique reste de mise mais les formats et les couleurs se diversifient et s'intensifient, l'apparence qui peut sembler "naïve" préserve les mystères d'une genèse insaisissable, à l'image des difficultés rencontrées par l'homme pour vivre et cultiver « l'art de tenir le mal à distance » (P.I.), tel Saint Georges cherchant son équilibre et surmontant le dragon, tous deux séparés par une lance à la fois acérée et inoffensive.



> Pour en savoir plus sur le [culte de Saint-Georges](#), en particulier sa présence dans la sculpture sur bois pastorale qui a inspiré le peintre pour sa série des Saint-Georges.

Nous invitons le lecteur à découvrir l'ouvrage publié en 2010 de Lambros Kampéridis, homme d'église, inspiré à la fois par la figure de Saint Georges et le regard de l'artiste : « Le chevalier, le cheval, le dragon - Les Saint-Georges de Péris Iérémiadis » (version grecque et version anglaise), dont voici le texte de présentation:

*« Pendant les dernières années de sa vie, Péris Iérémiadis fut possédé par l'image archétypique de Saint Georges, composée d'un chevalier, de son cheval et d'un dragon. Il a peint des centaines de ces icônes qui montrent la lutte d'un héros solitaire contre les forces du mal. Ce petit livre de Lambros Kampéridis, qui s'intitule O IPPEUS, O IPPOS, O DRAKON (Le chevalier, le cheval, le dragon) se veut un commentaire sur ces trois figures emblématiques et sur le symbolisme qu'elles ont suscité depuis l'antiquité dans leur allégorisation mythique et spirituelle. Les quelques icônes du peintre, incluses dans le livre, accompagnent d'une façon complémentaire le texte, en déchiffrant la préoccupation de l'artiste pour le symbolisme primordial de la lutte du bien contre le mal.*

*L'auteur a voulu faire partager ses réflexions sur les dimensions de cette lutte. Celle-ci, loin d'être limitée par son symbolisme archaïque, continue de marquer profondément notre époque, avec cette particularité de présenter le mal comme bien et le bien comme mal, sous l'empire du bien souverain, caractéristique tragique de notre civilisation libérale. Mais avant tout, le livre demeure un témoignage d'amitié entre les deux hommes, un hommage de respect de la part de l'auteur envers Péris Iérémiadis et sa lutte implacable contre le mal. »*

K.Iérémiadis  
janvier 2019